

AKROS
AKROS
AKROS



AKROS
AKROS

NÚMERO 13 AÑO 2014
REVISTA DE PATRIMONIO
MELILLA

ÍNDICE

5 **Presentación** Simi Chocrón Chocrón, Consejera de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla

6 **Editorial** Antonio Bravo Nieto, Director de Akros, Revista de Patrimonio

Investigación: historia e historia del arte

7 **Obras de arte desconocidas: esculturas ecuestres en bronce de los césares de Roma (de Augusto a Trajano)**
Pilar Fernández Uriel

17 **La Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla: Nuevos descubrimientos en torno a las fases de su construcción**
Sergio Ramírez González

25 **Archivos fotográficos de empresa: las fotos del temporal de 1949 en Villa Sanjurjo para Entrecanales y Távora**
José Luis Gómez Barceló

33 **La odalisca en el laberinto patrimonial de Melilla**
Vicente Moga Romero

Restauración, rehabilitación e intervención arquitectónica

43 **Rehabilitación de la Casa de los Cristales**
Fernando J. Barceló Galindo / Susana Jiménez Garrido

Museología, arqueología y gestión del patrimonio

51 **Intervenciones arqueológicas en el Cerro del Cubo (Melilla)**
Mari Carmen Lechado Granados

59 **La restauración de la colección de mapas y proyectos del Museo de la Ciudad Autónoma de Melilla**
Cristina Lechuga Jiménez

67 **Melilla y los programas de gestión cultural de la Unión Europea. Un camino hacia el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad**
Juan Antonio Bellver Garrido

Creación artística

75 **La ciudad de las cúpulas**
Carlos Baeza Torres

83 **El proceso escultórico desde la óptica del escultor**
Jesús García-Ligero Puerta

Varia

91 **Akros, Revista de Patrimonio, un referente en los estudios sobre arqueología, historia y patrimonio**
Antonio Bravo Nieto



CIUDAD AUTÓNOMA
DE
MELILLA
Consejería de Cultura y Festejos

AKROS, REVISTA DE PATRIMONIO

Consejería de Cultura y Festejos
de la Ciudad Autónoma de Melilla
Melilla, septiembre de 2014

Nº 13

AKROS REVISTA DE PATRIMONIO, Nº 13 - 2014

STAFF

Editora **Consejería de Cultura y Festejos de la Ciudad Autónoma de Melilla**

Director **Antonio Bravo Nieto**

Comité científico

Dr. José María Álvarez Martínez, **Director Museo Nacional Arte Romano de Mérida, España**

Dr. José María Blázquez Martínez, **Académico Real Academia de la Historia Madrid, España**

Dr. José D'Encarnaçao, **Universidad de Coimbra, Portugal**

Dra. Serena Ensoli, **Universidad de Nápoles, Italia**

Dr. Ignacio Henares Cuellar, **Universidad de Granada, España**

Dr. Juan Zozaya Stabel-Hansen, **Pte. Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, España**

Consejo editorial

Dra. Rosario Camacho Martínez, **Universidad de Málaga, España**

Dra. Pilar Fernández Uriel, **UNED, Madrid, España**

Traducción **Patricia García Cecilio**

Diseño de Cubierta **Carlos Baeza Torres**

Periodicidad **anual, desde 2002**

Edita y ©: **Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, Plaza de España s/n., 52001 Melilla, España, Tf. 952 69 91 93. consejeriacultura@melilla.es**

Admisión de trabajos, distribución e intercambio: akros-revista@hotmail.com

Fotocomposición e impresión/ Diseño y producción: **CosmoMedia Editorial. Calle Alejandro González, 8. 28050, Madrid, España. Teléfono: 91 432 17 10**

ISSN: 1579-0959

Reservados todos los derechos. Prohibida su reproducción total o parcial sin consentimiento por escrito de los editores. Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas en los artículos publicados en esta revista.

Terminamos el año 2014, y con él, y entre otros muchos acontecimientos, vemos publicado el número trece de la Revista Akros. Si de algo nos podemos sentir responsables y orgullosos todos los que nos dedicamos a la gestión política, es de ser capaces de percibir y dar cabida en nuestras ideas y programas, del amplio bagaje de trabajos vinculados al mundo de la cultura que forman la realidad de nuestra ciudad y de nuestro entorno. Y saber escuchar y oír, es una obligación con respecto a las cosas que se hacen bien, que son necesarias y con las que nos empeñamos honestamente en su continuidad. El caso de la revista que tienes en tus manos es precisamente éste: nos encontramos delante de un proyecto nacido en el ámbito de esta Consejería, que cumple ya casi una mayoría de edad cultural, al mostrar su número 13, y que en plena adolescencia, no deja de mostrarnos la cara de una realidad en transformación, evolución pero al mismo tiempo plenitud, y de la que no dudamos que nos sorprenderá en el futuro, cuando consiga afianzarse como referente cultural imprescindible.

Son momentos aquí de exaltar el presente, de mostrar ya una realidad consolidada, y también momentos de hablar del futuro de Melilla como ciudad patrimonio. Que Melilla es una ciudad que presume de un patrimonio extraordinario es algo incuestionable. Que su historia, su devenir, su patrimonio fortificado, su patrimonio modernista y su sociedad actual, llena de matices y de color, no es algo que cueste excesivo trabajo demostrar. Ya todo ha sido explicado, expuesto y demostrado en foros nacionales e internacionales, y de ello manifiesto el continuo apoyo que esta Consejería ha mostrado respecto a todo tipo de actuaciones y que seguirá mostrando, porque es una seña de identidad irrenunciable.

Entre las muchas tareas que esta Consejería tiene que asumir, no hay otra más grata que la que nos obliga a defender y promocionar nuestra historia, y Akros, en su madurez editorial, no deja de ser una herramienta extraordinaria para poder mostrar precisamente nuestra apuesta por la cultura y por el patrimonio, ya sea fortificado, arqueológico, bibliográfico, documental, modernista, oral o de cualquier otro que nos permita defender nuestra identidad, nuestro presente y por supuesto, nuestro futuro.

Con ello estaremos y a ello nos entregaremos con todo nuestro empeño.

Simi Chocrón Chocrón
Consejera de Cultura y Festejos
Ciudad Autónoma de Melilla

Cuando hace ya casi un año recibí la propuesta de dirigir este número de la revista Akros, me asaltaron varias y serias dudas sobre la oportunidad de llevar a cabo este trabajo. Asumir la dirección de una revista en su número 13 y con 12 años de historia me parecía una tarea osada, porque Akros ya tiene una línea editorial clara, un lector más o menos fiel e incluso un formato que siempre cuesta cambiar. Por esta razón pensé en declinar la amable invitación y ceder el testigo a otra persona.

Pero antes de tomar la decisión, mi curiosidad me exigió un nuevo enfoque del tema y casi me vi arrastrado a estudiar con minuciosidad el contenido de la revista. Aunque ya había publicado anteriormente en ella algunos trabajos, nunca me había acercado a sus páginas desde una perspectiva analítica. Y tengo que confesar que la relectura de todos sus números me permitió reencontrarme con Akros y respetar su legado, y con ello, lógicamente, a quienes habían sido sus responsables, fundamentalmente a su creadora Rocío Gutiérrez González. Y de esta curiosidad inicial surgió el que es el último artículo de este número, un estudio y exposición de su contenido a lo largo de todos estos años y que nos permite saber, entre otras muchas cosas, que llevamos 164 artículos publicados gracias a la colaboración de 146 autores diferentes. Creo que la responsabilidad adquirida es bastante explícita.

La estrecha vinculación temática de la revista con el patrimonio en sus diferentes campos de museología, gestión, arqueología, historia, restauración, historia del arte y de la arquitectura y creación artística, también me hicieron sentir en total sintonía con ella. Y por estas razones acepté finalmente el encargo con la sincera aspiración de conseguir editar un número que estuviera a la altura de los realizados por sus directores anteriores, y mantener el espíritu de sus pioneros.

En este número encontramos trabajos de profesores e investigadores que siempre tienen algo que aportar sobre los temas de su especialidad: aspectos inéditos de la escultura ecuestre romana (Pilar Fernández Uriel), la inédita cronología del Renacimiento tardío de la Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla (Sergio Ramírez González), un archivo de empresa inédito que nos documenta el temporal de Alhucemas de 1949 (José Luis Gómez Barceló), una visión-introspección personal sobre el patrimonio de Melilla (Vicente Moga Romero), los avatares de la restauración de un edificio emblemático como es la Casa de los Cristales (Fernando Barceló y Susana Jiménez), las últimas intervenciones arqueológicas en la altura del Cubo (Mari Carmen Lechado Granados), la restauración de la colección de planos y mapas del Museo de Melilla (Cristina Lechuga), la importancia de los programas de gestión cultural de la Unión Europea (Juan Antonio Bellver Garrido), las visiones personales de dos creadores plásticos tanto en el campo de la pintura (Carlos Baeza Torres) como de la escultura (Jesús García Ligerero Puerta) y la reflexión bibliográfica final sobre la historia de la propia revista (Antonio Bravo Nieto).

Todos ellos nos pueden permitir avanzar en la tarea de entender el patrimonio, desde diferentes perspectivas y desde diferentes formaciones y opciones personales. Esperamos que sus aportaciones nos enriquezcan y el conocimiento consiga ofrecer nueva luz sobre temas que siempre atraerán nuestro interés.

Antonio Bravo Nieto

Director de AKROS, Revista de Patrimonio

Obras de arte desconocidas: Esculturas ecuestres en bronce de los césares de Roma (de Augusto a Trajano)¹

Unknown works of art: Equestrian sculptures in bronze of the caesars of Rome (from Augustus to Trajan)

Pilar Fernández Uriel

Catedrática Departamento de Historia Antigua. UNED

Resumen La revisión fragmentos de bronce depositados en los Museos y las excavaciones arqueológicas de los últimos veinte años permite no solo confirmar la existencia de esculturas ecuestres de césares romanos que eran totalmente desconocidas, sino analizar e investigar su tipología e iconografía, tratadas, además como documento histórico.

Summary Review of bronze fragments deposited in museums and archaeological excavations of the past twenty years allows not only confirm the existence of equestrian sculptures of Roman Caesars who were totally unknown, but analyze and investigate its typology and iconography, treated, in addition as a historical document.

Palabras clave:

Escultura ecuestre en bronce, César, Roma, Arqueología, Iconografía.

Keywords:

Equestrian bronze sculpture, Caesar, Roma, Archaeology, Iconography.

En el Renacimiento se realizaron magníficas estatuas ecuestres como *Il Gattamelata* (c. 1446) de Donatello, la de Sir John Hawkwood por Paolo Uccello (1436) y la de Niccolò da Tolentino por Andrea del Castagno (1456), ambos en la catedral de Florencia, también la de Colleoni de Verrocchio (1485-8) en el Campo SS Giovanni e Paolo en Venecia, por citar las más conocidas, que fueron ejemplo de monumentos ecuestre a lo largo de la Historia².

A su vez, estas espléndidas esculturas bebieron de la inspiración de los monumentos de la antigüedad clásica. Sin embargo estos artistas no encontrarían demasiados

ejemplos: los bellísimos cuatro caballos de bronce de San Marcos (Venecia) y la estatua de Marco Aurelio conservada en las afueras de San Juan de Letrán, que durante siglos fue la única estatua ecuestre de un César alto imperial conservada y no destruida debido a la creencia de que representaba a Constantino, el primer emperador cristiano, incluso fue trasladado en 1538 a su actual ubicación en la Piazza del Campidoglio.

Sin embargo, todos los césares romanos fueron representados en estatuas ecuestres de bronce desde Augusto e incluso hubo esculturas de estas características antes



(Figura 1) "Jinete de Artemision" hallada en 1928 y 1937 en varios fragmentos en el fondo del mar, frente a las costas del Cabo Artemision, Eubea, Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

como confirman las fuentes escritas y los testimonios iconográficos que nos proporciona la numismática. Todas ellas fueron precedentes y sirvieron de ejemplo a la tan famosa y conocida de Marco Aurelio en el siglo II.

Los antecedentes (Periodo Helenístico)

Una de las estatuas ecuestres más famosas y notables es el denominado "Jinete de Artemision" es una gran estatua de bronce de un joven montado en un caballo, datado en torno al 150 a.C.-140 a.C., extraordinario superviviente de la antigua Grecia, en particular el período helenístico, y también un raro ejemplo de una escultura griega de un caballo de carreras [1].

Esta escultura es aproximadamente de tamaño natural, con una longitud de 2,9 metros y 2,1 metros de alto. Faltan algunas partes, como el látigo y las riendas del jinete, y la brida del caballo. La imagen de la diosa *Nike* está grabada en el muslo derecho del caballo, sosteniendo una corona de flores en las manos levantadas; una marca propia de los caballos de carreras en la antigua Grecia. El caballo empequeñece su jinete, un niño de tal vez 10 años de edad con tan sólo 84 centímetros de altura.

Más frecuentes son las imágenes de reyes o de líderes militares manifestándose a caballo, de antiquísima tradición y gran popularidad como monumento público en la Antigüedad, transmiten un mensaje de triunfo y de poder. Llegaron a Roma a través del modelo de Alejandro y los monarcas helenísticos. Valga como ejemplo la estatua ecuestre de Alejandro Magno procedente de Herculano que se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles [2]. Este tipo de estatuas ecuestres que derivan del famoso grupo de *Lysippos* muestra a Alejandro Magno sobre su caballo (Bucéfalo), y conmemora la primera gran victoria del rey macedonio sobre los persas en el río Granikos. A orillas de este pequeño río de Asia Menor, que desemboca en el mar de Mármara, Alejandro logró en 334 a.C. su primera victoria contra el ejército persa. Jinete y caballo destaca por su enorme dinamismo, el rey vuelto en escor-

zo hacia el enemigo, eleva su brazo derecho que portaría una espada y sujeta con la mano izquierda a su caballo que levanta sus patas delanteras. Un detalle importante es el manto del rey que se pliega en el cuerpo en torno a su pecho y cuello y cae por la espalda, que tendría su paralelo posterior en el *palludamentum* de los generales romanos.

¿Cuales fueron los modelos romanos de estas estatuas ecuestres, tan repetidas hasta el día de hoy?

Conocidas e imitadas estas esculturas ecuestres por los reyes helenísticos y personajes romanos, apenas queda sino su constancia en referencias y escasísimos ejemplos (fundamentalmente en la numismática) pues, la mayoría de los restos de estas estatuas se limitan a algunos fragmentos de difícil identificación y plantean muchas cuestiones a los estudiosos.

La arqueología y las nuevas técnicas están proporcionando importantes descubrimientos de estas estatuas ecuestres de bronce. Sin duda los modelos numismáticos son referente irremplazable en tarea de descubrir estas obras de arte, pero también los avances logrados en los trabajos de restauración. Todo ello permite llegar a recuperar posibles estatuas ecuestres de fragmentos bronceos hallados y muchos depositados sin identificación ni conexión entre ellos en fondos museísticos, que poco a poco van siendo descubiertos, analizados e identificados.

Algunas emisiones monetarias republicanas muestran estatuas ecuestres vinculadas no con victorias y acontecimientos militares sino conmemorando otro tipo de eventos: realización de grandes construcciones arquitectónicas como los arcos de triunfo, cuya tradición se mantuvo a lo largo del Imperio, y grandes obras de de inge-



(Figura 2) Estatua ecuestre de Alejandro Magno procedente de Herculano. Hallada el 22 de octubre de 1761 cerca del Teatro en la excavación realizada por Carlos VII de Borbón. Siglo I a.C. - siglo I d.C. Bronce con pequeños ornamentos de plata; 48,5 cm de altura, 47 cm de anchura. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Nº de Inv. 4996.



(Figura 3) *Denario*. Emitido en el 56 a.C. en cuyo reverso: su estatua ecuestre sobre acueducto, Leyenda: AQVA MAR, entre los arcos, PHILLIVS. *Denario*. Emitido en el 58 a.C. Anverso: cabeza femenina diademada mirando a la izquierda, puede ser interpretada como la Concordia. Reverso: Estatua ecuestre de M Aemilius portando un trofeo que apoya sobre el hombro. Leyenda: M. LEPIDVS, en exergo. Leyenda: AN. XV. PR. H. O. C. S (. Cr419/1d, Syd 830b).

niería, como los acueductos que beneficiaban al pueblo de Roma.

Notable ejemplo son las series de denarios emitidas en el año 56 a.C. Muestran en su reverso una estatua ecuestre sostenida por tres arcos aislados de su entorno. En 1945 M. Stuart, después de una investigación elaborada, llegó a la conclusión de que esta imagen se relaciona con la conmemoración de la construcción del acueducto *Aqua Marcia*, el tercer acueducto de Roma de 92 km de longitud, incluyendo 10 km en arcadas. Según Tito Livio (*Ab Urbe Cond.* 39.44.4-5) y Plutarco (*Cat. Mai.* 19) se inició la construcción del nuevo acueducto en 179 a.C., bajo la supervisión de los censores Marco Emilio Lépido y Lucio Marco Filipo, conmemorado en estas emisiones acuñadas en el año 56 a.C. Ambos figuran en el anverso correspondiente de seis monetarias, siendo representadas sus estatuas ecuestres en el reverso sobre los arcos del citado acueducto [3].

El acueducto no se pudo construir en la primera fecha prevista (179 a.C.) pues M. Licinio Craso negó todo apoyo y no permitió que el acueducto cruzara su propiedad. Poco después, se suscitaron ciertas objeciones religiosas en contra de la idea de extender la traza acueducto por el Capitolino³.

En el año 144 a.C. y con la ayuda de un diferente Marco Emilio Lépido, el pretor urbano Q. Marcio Rex recibió la orden del Senado de restaurar el *Aqua Appia* y el *Aqua Anio (Vetus)* y para construir y terminar por tercera vez el nuevo acueducto que fue puesto en uso en días posteriores y fue denominado *Aqua Marcia*. Aunque fue acabado realmente en 114/113 a.C., las emisiones conmemoran a los constructores originales, del año 179 a.C. Marco Emilio Lépido y Lucio Marco Filipo con sus estatuas ecuestres en el reverso, según Stuart sobre un acueducto sin terminar. Sin embargo, los argumentos de este autor fueron rechazadas por M.G. Morgan, quien llegó a la conclusión de que la línea de acueducto de 179 a.C. nunca se construyó. G. Fuchs presenta diferentes interpretaciones de los arcos bajo la estatua: arcos triunfales o arcos de un puente, tal vez *Pons Aemilius* o una construcción estándar. En los círculos numismáticos la imagen se describe principalmente como "estatua ecuestre de pie a la derecha en arco de triunfo"⁴.



(Figura 4) *Grupo ecuestre de Pergola*, 50-30 a. C. Bronce dorado. Tamaño casi natural. Detalle en el que se aprecian las figuras que mejor se han conservado. Destaca el jinete que saluda y la dama velada.

Quizá el más notable ejemplo de escultura ecuestre de época republicana por su calidad fue el descubrimiento en 1946 en Cartoceto dei Pergola (Italia), cerca de la intersección entre la *Via Flaminia* y la *Via Salaria Gallica*, en un lugar alejado de los centros urbanos. Se trata de un magnífico hallazgo de más de trescientas pequeñas piezas de bronce dorado. La localización hace pensar que fueron trasladados allí desde algún edificio público por la razón que fuese y en un momento desconocido de la Historia [4].

Hasta el año 1988 no fue posible exponer las piezas ya restauradas que resultaron ser un magnífico grupo escultórico compuesto dos caballeros, dos mujeres y dos caballos. Los personajes probablemente representasen a miembros de alguna familia senatorial originarios de la zona que vivieron entre el 50 y el 30 a. C. (como *Lucius Domitius Aenobarbus*, *Marcus Satrius Polio* o *Lucius Minucius Basilus*). Esta obra demuestra que este tipo de esculturas eran conocidas y ya se elevaban en el periodo denominado "Crisis republicana", entre finales del siglo II y I a.C., cuando Roma conoció directamente estos monumentos ecuestres helenísticos⁵.

Los césares romanos

Sin duda, los césares romanos fueron representados a caballo cuyas esculturas figuraban en los lugares más relevantes y públicos (*Fora*). Estas estatuas ecuestres eran clara propaganda del *Princeps* que destacaban su papel de comandante en jefe de los ejércitos. Recordemos que ha sobrevivido en un magnífico estado la famosa estatua del emperador Marco Aurelio, sin que se conociera alguna otra de caracteres semejantes. Pero desde los años 1980 y 1990 se han producido importantes hallazgos de este tipo de esculturas, en su mayoría son sólo fragmentos de bronce pero su revisión y reinterpretación a la luz de las nuevas investigaciones y las técnicas de restauración, permiten no sólo confirmar su exis-



(Figura 5) A: *Aureo de Octaviano*. (32-31 a.C.) Acuñado en una ceca itálica, probablemente, Roma. (7,64 g). Anverso: Efigie de Octaviano a la derecha. Reverso: Estatua ecuestre de Octaviano galopando hacia la izquierda, extiende su mano derecha. Leyenda: VF. Se perciben varias marcas superficiales pequeñas. (RIC I 262; CRI 394; Bahrfeldt 104; Cohen 73). Este tipo fue uno de los últimos temas de Octaviano antes de Actium, probablemente se acuñó para satisfacer las necesidades en previsión de la inevitable confrontación con Antonio.
 B: *Denario de Octavio Augusto*. (27 a.C.-14 d.C.) (3,48 g), acuñado en el 16 a. C. Emissor: L. Vinicius L.F., Anverso: Cipo con inscripción en seis líneas. Reverso: Estatua ecuestre de Octavio Augusto ante la muralla de una ciudad. (RIC I 362; BMCRE 82; RSC 543. VF, marcas bancarias, en el anverso)
 C: *Denario de Octavio Augusto*. Anverso: Efigie de Octavio Augusto, Leyenda C. CAESAR. IMP. Gráfica de puntos. Reverso: Estatua ecuestre mirando hacia la izquierda Levanta su mano, el caballo está parado. En exergo: S.C. Gráfica de puntos. (RRC 490/1)
 D: *Denario de Augusto* (27 a.C.- 14 d.C.) Emitido en Roma por Cossus Cornelius Lentulus (12 a.C.) Anverso: Perfil de Augusto hacia la derecha /Leyenda COSSVS CN • F • LENTVLVS, Reverso estatua ecuestre de Marco Vipsanio Agripa, yerno y uno de los principales colaboradores de Augusto hacia la derecha con casco, llevando el trofeo sobre el hombro izquierdo, en el pedestal, adornado con dos proas (RIC I 412; RSC 418; BMCRE 122-3 = BMCRR Rome 4672-3; BN 551-4).

tencia sino llegar a identificar y reconstruir alguna de estas piezas.

Las estatuas ecuestres de bronce de Octavio Augusto

Hasta 1979 no se conocía ninguna escultura ecuestre del propio Octavio Augusto, fundador del Imperio (Principado), si bien es representado con frecuencia en el reverso de varias emisiones monetarias a caballo [5]. Son muy notables los denarios que se presentan en la figura 5: Octaviano en actitud de *Imperator vencedor*, como propaganda en torno al 31 a.C., (victoria de *Actium* sobre Marco Antonio), la que representa en el anverso un *cipus* con leyenda en seis líneas y en el reverso la estatua ecuestre del *Princeps* sobre pedestal con leyenda y que se ubicaría en el Foro de la ciudad o, simplemente, dicha escultura se encuentra situada sobre el exergo.

Es notable la emisión en la que, mientras en el anverso es representada la efigie del César, en el reverso se encuentra la escultura ecuestre de Marco Vipsanio Agripa, su yerno y uno de sus principales colaboradores. Posiblemente en alusión a su consideración como sucesor al Imperio, ya que estos monumentos eran exclusivos de los césares romanos, ello permite fechar dicha serie entre el 20 al 12 a.C., Tal vez tras la victoria de las guerras Cántabras y la reorganización de Hispania (entre el 17 al 15 a.C.).

En 1979 se encontró en el mar entre Ayios Evstratios y Eubea en 1979 un magnífico cuerpo de bronce. La ubicación del barco naufragado que transportaba la estatua se desconoce. Fue depositada en el Museo Nacional de Atenas. Elaborada con un bronce de una calidad muy alta, probablemente fue realizada en uno de los grandes talleres griegos, que siguieron produciendo en la época romana⁶ [6].

Es una estatua ecuestre, de magnífica factura fechada a principios del siglo I d.C. Conserva el cuerpo de cintura para arriba, faltando toda la parte inferior. La amplitud y apertura de la túnica en su parte inferior permite deducir que se trata de un personaje montado a caballo. El peinado, con flequillo con mechones sobre la frente y los rasgos faciales permite su identificación con un personaje de la familia Julio Claudia, incluso, muy probablemente tal vez se trate del propio Augusto, aquí representado en la edad madura.

Viste túnica corta y *paludamentum* abrochado en el hombro derecho ondulando sobre el pecho ligeramente, sobre el brazo y hombro izquierdo en pliegues, mostrando una rica ornamentación de meandro y flecos que también continúan por su espada. Lleva las riendas del caballo con la mano izquierda y levanta la derecha en un gesto de bendición o de voz (*adlocutio gestus*) que conjuga con su cabeza ligeramente vuelta hacia este lado.

Un importante paralelo (o quizá antecedente) es el torso de una escultura ecuestre que actualmente se



(Figura 6) Cuerpo de bronce de escultura ecuestre atribuida a Augusto. Museo Nacional de Atenas (Nº. Inv. X 23322).

encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York⁷. Se trata del torso fragmentado de bronce que pertenece a una estatua ecuestre. Porta una capa corta y una coraza adornada de tipo helenístico. La posición y el movimiento de los pliegues del manto de este torso sugieren que la figura montaba originalmente un caballo encabritado. Con la mano izquierda sujeta las riendas, mientras que la derecha empuñaba un arma. La coraza está decorado con dos frisos en alto relieve. El friso superior está decorado con grifos, delfines y palmeras, en el Inferior, por *arimaspos*, mítica tribu del otro lado del mar, en la periferia del mundo, que combaten con lanzas en escena de movimiento muy conseguido. Tales imágenes son una potente alusión a la victoria y el valor heroico. Bajo este segundo friso la ornamentación de la coraza se remata con un gran cinturón anudado⁸ [7].

Tal vez se trate de un emperador Julio Claudio pero no se descarta su identificación con un personaje helenístico. Se desconoce su origen y no ha recibido un estudio exhaustivo. Estas estatuas de bronce ecuestre dinámicos tienen una larga tradición en el arte helenístico pero los romanos adoptaron a veces corazas de este tipo. Las consideraciones técnicas y estilísticas apuntan a que podría proceder, probablemente, de un taller romano provincial alto imperial⁹.

La posible escultura ecuestre en bronce de Waldgirmes

Lahnau-Waldgirmes es un yacimiento arqueológico que se encuentra al noroeste de Waldgirmes, en el Lahn, Hessen, y en el límite oriental de la ciudad de Wetzlar, (Alemania). El sitio cuenta con los más antiguos edificios de piedra conocidos de la antigua Germania. Se han realizado excavaciones arqueológicas desde 1993 y se ha exhumado restos de una localidad fortificada fundada por los romanos al este del Rin y al norte del Danubio, con el objetivo de establecer a su población en crecimiento. Debido a la ausencia de cualquier referencia histórica tanto de testimonios literarios como de epigrafía local hasta la fecha, el nombre original del sitio se desconoce.

El complejo estaba rodeado por una empalizada de madera con un doble foso y tres puertas al oeste, este y sur. En la ubicación de lo que habría sido la puerta norte había una torre para su control, caracteres propios de un castro militar romano, pero en su interior contenía los restos de un centro urbano con dos calles centrales (*cardo* y *decumanus*) cuyo cruce formaba un foro, en un lado del cual había un edificio o centro basilical construido en piedra, flanqueado por dos ábsides, también se ha identificado un mercado (*nuundina*), conducciones hidráulicas (canales de drenaje y el suministro de agua), establos, almacenes, *tabernae* y casas con pórticos de madera. Otras estructuras fueron construidas con la técnica de entramado de madera romana sobre cimientos de piedra¹⁰.

En el año 2004 se habían sacado a la luz 24 hábitats y un pozo de 4 m de profundidad. Ningún templo ha sido



(Figura 7) Torso de una escultura ecuestre. *Metropolitan Museum*. Nueva York. (Número de Inventario: 2003.407.7).

descubierto, un hecho que puede ser explicado por la corta duración de esta población. Entre el registro arqueológico se incluyen un sello de cristal con una representación de Niobe, una cuenta de vidrio mosaico que representa Apis, varias otras piezas de joyería, y un poco de ámbar en bruto. La cerámica encontrada fue predominantemente romana, solo el 20% del se clasifica como materiales indígenas.

Pero el hallazgo más sorprendente de las excavaciones realizadas en Waldgirmes, se dio a conocer el 12 de agosto de 2009, cuando el equipo dirigido por los doctores Rasbach y Becker de la Comisión Romano-Germánico de la DAI, en los alrededores del edificio central descubrieron la cabeza de un caballo y un calzado de pie de tamaño natural en bronce dorado que yacían en el fondo de un pozo a una profundidad de once metros pertenecientes una estatua ecuestre romana que probablemente representaba al emperador Augusto [8].

Se trata de un importante descubrimiento arqueológico pero también testimonio histórico pues tanto la factura como la calidad de la escultura en este territorio indican que provenían directamente de talleres romanos y el lugar formaría parte del Imperio.

El calzado recuperado, tiene muy deteriorada la parte delantera y presenta un ornamento, tal vez las ataduras, en la parte superior. La cabeza de caballo está ricamente decorada. El freno tiene seis discos esculpidos. La brida del caballo está adornada con imágenes de Marte, el dios de la guerra y la personificación de la Victoria. Esta cabeza de caballo, el calzado y los más de 100 pequeños fragmentos de la estatua ecuestre se encuentra actualmente en restauración y conservación del Taller del Instituto de patrimonio de Hesse, que con otros restos del registro arque-



(Figura 8) Hallazgos del yacimiento de Lahnau-Waldgirmes que posiblemente pertenezcan a una escultura ecuestre en bronce dorado: A: Cabeza de un caballo. B: Calzado de pie de tamaño natural.

ológico, se encuentran sometidos a análisis arqueometalúrgicos.

Esta estatua ecuestre debió haber sido erigida en los años 4 o 3 a. C., tal vez muy poco después de la fundación de la ciudad romana en Waldgirmes. En el año 9 d.C., tras la derrota de Quintilio Varo en la batalla del bosque de Teutoburgo, donde las tribus germánicas emboscaron y aniquilaron a tres legiones romanas, se abandonaría el asentamiento. Así parece confirmarlo los hallazgos numismáticos, que permiten establecer una cronología entre estos primeros años del siglo I a.C. y a C. y el 9 d. C., fecha de la batalla del bosque de Teutoburgo¹¹.

Se desconoce las causas de la demolición de esta estatua. Es posible que fuera destruida por los propios romanos cuando se retiraron tras la legendaria batalla (9 d.C.) y destruyeron la mayor parte de lo que no podían llevar con ellos, como han propuesto los científicos de la

Universidad de Jena. Puede haber sucedido también que los vencedores germanos fueran los causantes de su demolición, arrojándola en el pozo donde fueron encontrados estos restos en un acto ritual.

El yacimiento de Lahnau-Waldgirmes aún no nos ha mostrado todo lo que encierra, no sólo para el conocimiento de la Germania romana sino sobre la organización, cultura y población de Roma en los límites nororientales del Imperio¹².

La posible estatua ecuestre de Nerón de Cilicia

Dos fragmentos son los restos que se conocen actualmente identificados como una posible estatua ecuestre: la cabeza y el cuello y un brazo, procedente de Cilicia, Asia Menor (actual Turquía), se conserva en el Museo del Louvre (París, Francia) adquiridos en 1901. Están fechados entre los años 50-60 d.C. (Cabeza: 35 cm; Brazo: 46 cm).

Aunque atribuida al César Nerón, último de los emperadores de la dinastía Julio-Claudia, la identidad de la figura representada en esta pieza sigue sin ser confirmada por los estudiosos [9].

La cabeza, que se gira a la izquierda, está magníficamente tratada tanto en la perfección de su factura como en sus proporciones. El cabello está dispuesto en gruesos mechones de pelo ondulado que enmarca el rostro.

Precisamente la disposición particular del flequillo ligeramente ondulado favorece la hipótesis de que se trata de un príncipe de la familia Julio-Claudia [10], incluso tiene bastantes semejanzas con el retrato neroniano representado en las emisiones monetarias de su primera etapa, aunque en las acuñaciones de la reforma monetaria del año 64, no luce ya este estilo de peinado, sino una melena más larga que cae sobre su cuello. Un estudio paralelo de esta escultura con otros retratos de este príncipe Julio-Claudio, analizando su rostro permitiría establecer su



(Figura 9) Posible Cabeza y cuello de una escultura ecuestre de bronce procedente de Cilicia (Turquía), actualmente en el Museo De Louvre (París).

identidad e, incluso, posibilitaría su confirmación definitiva.

También proporciona información el origen de la obra, fue encontrado en Cilicia, Asia Menor, por lo tanto procede de un taller helenístico. Este retrato supone una cierta ruptura con el tratamiento de estilo clásico propio de la dinastía Julio-Claudia. Es necesario subrayar la expresión de su rostro cuyos ojos y los labios entreabiertos muestran una apariencia de gran fuerza expresiva y a la vez una gran sensualidad, una sensibilidad y un estilo diferente a la de los retratos de los demás miembros de esta familia, descendiente directa de Augusto que, aunque buscando un cierto idealismo, mantienen el realismo de los rasgos fisionómicos, aspecto esencial y propio del retrato romano.

Esta idealización del rostro se acrecienta por el fuerte giro de la cabeza, el movimiento en el cabello y la expresividad teñida de un cierto *pathos* que recuerdan al retrato de los reyes helenísticos, ajeno a la moderación augustea. En cambio, estos elementos estilísticos, que reflejan una sensibilidad "barroca" propia de Asia Menor, son muy adecuados para una representación de Nerón, acorde a su ideología política. Fascinado por la civilización griega, trató de imponer las tendencias absolutistas elaboradas en la ideología del Aula Neroniana, que anhelaba para el *Princeps* un poder imperial de corte teocrático como la de los monarcas helenísticos.

La segunda pieza es un fragmento de la mitad del brazo, codo y mano izquierda, faltando el resto superior del mismo, que fue elaborado por separado y probablemente estaba encajado en algún ropaje esculpido, tal vez el *paludamentum*. La mano izquierda llevaba las riendas del caballo. El trabajo se ejecuta de una manera naturalista, el artista ha prestado especial atención a la elaboración de los músculos y las venas¹³.

Precisamente los excesos políticos de Nerón y su enfrentamiento con el aún poderoso Senado, produjeron su caída y suicidio en el año 68. Fue condenado a la "*damnatio memoriae*", es decir, a la destrucción de todas sus representaciones y al olvido. Por lo tanto, sólo unos pocas imágenes quedan de este César, algunos retratos de Nerón niño, monedas y algunas estatuas salvadas de la destrucción por su distancia geográfica (tal vez el caso de estos fragmentos que se encontraron en la lejana Turquía).

Entre estas excepciones destacan unos magníficos platos circulares bronceos sin duda de carácter conmemorativo, con la leyenda: IMP NERO CAESAR AVG P MAX TR POT PP, / D [ECVRSI] O S.C. NERO/, que se han identificado como espejos, cuya decoración, muy posiblemente tomando como modelo emisiones monetarias, se divide en dos tipos: El primero (I) con la efigie de Nerón, mirando hacia la derecha la cabeza laureada y otra segunda representación (II) Nerón como jinete hacia la derecha, sosteniendo una lanza; detrás de él, un soldado a caballo, (*vexillum*)¹⁴.



(Figura 10) Esta estatuaria sobre arquitectura continuó con los sucesores de Augusto: Aureo de Claudio con la leyenda *Nero Claudius Drusus Germanicus Imp.* (Roma 41-42 d.C. RIC 71.) Acuñado en una ceca itálica, probablemente, Roma. (7,64 g). Anverso: Efigie de Claudio diademado a la derecha. Reverso: Estatua ecuestre de Claudio hacia la izquierda, saludando, extiende su mano derecha. Sobre un arco triunfal, entre dos trofeos. Leyenda del Arco: *D.L. GERMANIS*.

Fueron estudiados por primera vez por W. Froehner en 1889 y más recientemente por Paul-André Besombes que argumentó que los espejos, al menos los de tipo I con un borde exterior, se distribuyeron en eventos como los juegos neronianos y formaban parte de la propaganda política social y de espectáculos de Nerón.

Interesa aquí la representación de Nerón a caballo como posible muestra y prototipo de sus esculturas ecuestres desaparecidas¹⁵.

Retrato ecuestre de Domiciano

Entre las estatuas ecuestres bronceas de los césares de la siguiente dinastía Flavia sólo queda un ejemplo muy interesante y poco conocido. Se trata de la estatua ecuestre de bronce del emperador Domiciano hallada en una excavación de urgencia realizada en 1968, donde, además, fue descubierto un importante edificio en el antiguo *Misenum*, identificado como el *Aedes Augustalium*, o Colegio de los Augustales por A. de Franciscis¹⁶. [11].

La estatua ecuestre de bronce de Domiciano fue descubierta en la zona izquierda del *Sacellum*, cubierta con ruinas de derrumbamiento. No debe ser identificada, por tanto con la escultura en bronce ubicada en el Foro, sino otra diferente.

De las estatuas de Domiciano es posible hacerse una idea precisa gracias a varios testimonios literarios, destacando la descripción de Estacio, (*Silvae*, I, 1, 1-2: "*Quae superimposito moles geminata colosso/ stat Latium complexa Forum?*"), pero también de otros autores como Suetonio (*Vita Domiciani*, 13, 6-7), y Plinio, (*Panegírico*, 52, 7) que informan que se construyeron estatuas, arcos de triunfo y otros monumentos en honor a Domiciano. También ilustran algunos comentarios de Marcial (*Epigrama* 1, 70-7: "En la Via Sacra y el Palatino resplandecen muchas estatuas de nuestro César"). Sabemos que al oeste del Foro estaba la estatua ecuestre de Domiciano, donde se celebraban procesiones de cuto Imperial ante las imágenes.



(Figura 11) Escultura ecuestre en bronce de Domiciano, reconvertida en la estatua de Nerva, encontrada en 1968 en el Santuario de los Augustales de Miseno. 97 d. C. Museo Archeologico dei Campi Flegrei, Baie.

La estatua ecuestre de Domiciano (*Equus Domitiani*) era un monumento honorario del Foro Romano, erigido en el año 91 para conmemorar la victoria del emperador contra los germanos y colocado al centro de la plaza donde hoy solo queda un hoyo de forma rectangular donde estaba colocado el basamento. En el lugar se puede observar tres bloques de travertino que formaban parte del monumento y se presume que alcanzaba los 8 metros (12 ó 13 con el basamento). Casi con seguridad fue demolida después del asesinato del emperador en el año 96¹⁷.

La escultura hallada en el *Misenum* estaba muy fragmentada. Tras un largo proceso de restauración, fue expuesta en Museo Archeologico Nazionale antes de que fuera trasladada en 1993 al nuevo Museo de Baia; allí los restos fueron estudiados y publicados por Stefania Adamo Muscettola¹⁸.

La escultura tiene conservados cuatro elementos principales:

*El jinete, de 1.3 m. de altura, en excelente conservación. Vista túnica corta hasta el muslo, coraza corta con cinturón anudado y capa militar (*paludamentum*). Está sentado y erguido en silla sobre el caballo vuelto hacia la derecha. Sostiene las riendas en su mano izquierda, mientras su brazo derecho está doblado en el codo con el antebrazo sostenido casi verticalmente para lanzar su lanza. La cabeza al principio fue realizada por separado y unida al torso armado en la base del cuello.

Esta cabeza muestra pruebas de un corte y la sutura que corre por todas partes la cara: bajo la barbilla, a lo largo de la línea de mandíbula, detrás de los oídos, y por el pelo encima de la frente. El objetivo del corte era claramente para sustituir la cara a la estatua por la de Nerva, su sucesor, no era obviamente el original de la estatua; Un hecho muy común en el Imperio. Cuando se hizo el cambio, el resto de la escultura se mantuvo, incluida la iconografía de la armadura por lo que se ha podido conocer a quién pertenecía la obra originariamente.

*Las dos patas delanteras del caballo, desde el casco hasta el pasado la rodilla. Por su posición se deduce que estaban alzadas.

*El casco derecho trasero.

*La cabeza del caballo esta casi completamente intacta incluido el cuello en el frente y a lo largo de la espalda.

Es importante el análisis de la decoración de la coraza cuyo elemento decorativo central y más obvio es el *gorgoneion* que representa la cabeza de Medusa al lado de rosetones y con las dos serpientes en nudo directamente debajo del mentón.

La elección del *gorgoneion* es tradicional de los césares romanos y se encuentra como elemento central de las corazas reiteradamente desde Augusto, pero también este motivo puede aludir a la asociación personal de Domiciano con Minerva como diosa tutelar (Marcial, *Epigrama* 7.1). confirmado en múltiples aspectos: la representación de la diosa en la emisiones numismáticas, la especial celebración de los *Quinquatria*, el festival del cinco días dedicados a Minerva y la fundación de un colegio de sacerdotes responsable de estos juegos.

Las alusiones de Domiciano a Hércules son claras en la decoración de la coraza, estableciendo una relación paralela entre él y la diosa tal como entre ella y el héroe¹⁹.

La correa de hombro derecha sobre su coraza, el único visible debido a la caída del *paludamentum*, muestra una imagen en relieve de Hércules niño que estrangula dos serpientes, aludiendo a una escena de su mitología conocida por los romanos, como numerosos ejemplos atestiguados en el arte y escenas presentadas en ámbitos privados y públicos²⁰.

La decoración que cubre el resto de la coraza presenta fauna marina: peces, delfines, pulpos, anguilas, etc. Estos adornos probablemente fueron seleccionados para referirse a la colocación de la estatua en Misenum, sede central de la flota romana.

E. Adamo Muscettola interpretó la estatua como una representación del *Princeps Imperator* en la batalla, atacando con una lanza al enemigo bárbaro agachado o caído entre los cascos delanteros del caballo. El tipo del emperador montado con un enemigo bajo los cascos de su caballo se encuentra en un reverso de *sestertius* de Domiciano²¹.

En esta escultura el modelo de emperador ecuestre rompe con la tradición republicana y augustea por varias

razones: se representa con armadura y no con ropaje civil, no saluda elevando su mano, sino que portaría un arma, una lanza o, tal vez, un lábaro; el caballo aparece rampante, encabritado y levantando las dos patas delanteras, en vez de actitud de marcha. Se podría calificar como una iconografía mucho más complicada que posibilitaba nuevas deducciones.

Steven L. Tuck ha planteado una sugestiva interpretación de esta escultura broncea²².

Considera que la iconografía de Domiciano en esta estatua tiene claras diferencias en relación los monumentos de emperadores posteriores: (ausencia del escudo y casco, la sustitución de un calzado civil por el calzado militar, imágenes no militares en la decoración de la coraza, y la postura del caballo, incluso la expresión del jinete y la actitud del caballo). Todas estas discrepancias sugieren que la iconografía no alude a una batalla. El emperador no pisotea un enemigo bárbaro.

Tampoco está en el vestido totalmente de militar, pues carece de casco y de escudo, uno de los rasgos fundamentales de los militares romanos que los distinguen de bárbaros. El estudio de su brazo izquierdo no muestra ningún punto de accesorio, fractura, rastros de soldadura, remaches o cualquier otra adherencia sobre la estatua que lo indicara. Además, los pliegues del *paludamentum* muestran que se enrollaba alrededor del brazo izquierdo, lo que impediría portar cualquier escudo atado con correa²³.

Tampoco lleva botas militares, las características *caligae* del soldado romano que aparecen en las escenas de emperadores en el combate y en contextos militares como las estatuas triunfales. En cambio, la estatua ecuestre de Domiciano de Misenum lleva una forma de zapato o sandalia que encaja el pie y el tobillo, caracterizado por sus cuatro correas afiladas, dos sobre cada lado delante y atrás, alrededor del tobillo atada en dos nudos por delante de la pierna, uno justo encima del tobillo y otro en la pierna inferior aunque tampoco pueden identificarse exactamente con los *calcei patrici*, de las *figurae togatae*, cuya forma apenas sufrió modificaciones durante siglos²⁴.

Aunque, guarniciones y rienda, no están vinculados con el cuerpo del animal, por el deterioro de la escultura, Steven L. Tuck considera la posibilidad que no usara una silla.

A la indumentaria del jinete se añade y la posición del caballo que, con expresión de terror, vuelve la cabeza y levanta las patas. Por todo ello Steven L. Tuck encuentra su paralelo más cercano en las imágenes de caza. La más común de las escenas de caza montadas es la del león, que aparece repetidamente en las representaciones privadas y públicas en una gran variedad de iconografía.

Imágenes de caza pueden ser son asociadas a la *virtus* imperial y es utilizado por el emperador Adriano en los *Tondi Adrianei* y medallones asociados, consideradas las imágenes más tempranas de un emperador como



(Figura 12) : Denario de Domiciano con su representación ecuestre en el reverso.

cazador. Los ocho *Tondi*, conservados hoy sobre el Arco de Constantino en Roma, retratan tres relieves de Adriano que caza el oso, el verraco y el león en escenas de caza y acontecimientos relacionados con escenas de sacrificio, interpretados como el término o acto final de la caza²⁵.

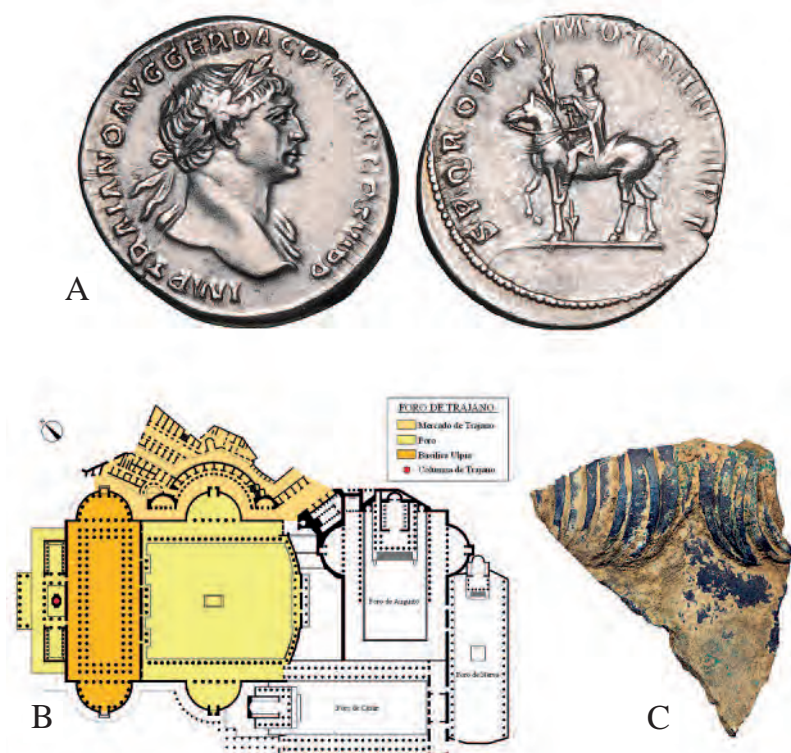
La representación de Domiciano adopta esta manifestación entendida en el contexto griego y helenístico de *areté*, adaptada al concepto romano de *virtus*, adelantándose a las imágenes en los siglos siguientes de los emperadores que mostraron la *virtus* a través de la caza y fueron imitados por las elites (*Domini*) que, a su vez, adoptaron y extendieron esta nueva interpretación romana de la excelencia y el valor masculino.

Realmente Domiciano fue pionero en varios aspectos de su gobierno. Esta sugerente interpretación de la escultura ecuestre no se contradice con la personalidad e ideología del último príncipe Flavio [12]. Si así fuera, dicha escultura podría ser interpretada en este contexto y significado, demostrando que la ideología de Domiciano tuvo una trascendencia posterior.

Las posibles estatuas ecuestres en bronce de Trajano

Trajano fue representado en monumentos ecuestres pero como los demás césares romanos, tan solo quedaba la constancia histórica de su existencia. Nada más.

El Foro de Trajano en Roma representaba un magnífico espacio de difusión de la victoria y el triunfo del propio César tras las guerras dacias, pero también manifestaba la grandeza y el poder de Roma. Fue proyectado por Apolodoro de Damasco como un centro de la propaganda política y cultural del Imperio. Sus edificios se mostraban como focos de sus leyes, la administración imperial, la civilización y tradición religiosa representados respectivamente por la Basílica y la gran Biblioteca Ulpia, el llamado "Mercado" y el templo de Trajano. Se trataba de un espacio público como el Foro de Augusto, en el que sin duda se inspiró, bordeado de pórticos con decoración "Attica" donde, en lugar de cariátides, estaban representados prisioneros dacias (varios de ellos, en mármol pavonazetto, se conservan en el Museo de los Foros Imperiales, en Roma). Era un gran complejo monumental costado en gran parte gracias a los botines de las guerras dacias, sin gastos para el erario romano. La creación



(Figura 13) : Denario de Trajano, 112-114/115 d. C. En el reverso representación de su escultura ecuestre con lábaro, que podría que podría identificarse con la que se encontraba en el foro construido en Roma por este César. B: Planimetría del Foro de Trajano en Roma. C: Fragmento de bronce que pertenecería a la posible estatua ecuestre hallada en Waldgirmes).

de este lugar representaba la autoridad (*Auctoritas*) y la majestad (*Maiestas*) del principado de Trajano²⁶.

En el eje central del Foro trajaneo y frente al denominado "Mercado" hubo una colosal estatua ecuestre de este príncipe (*Equus Trajani*), cuya existencia y posible modelo se puede apreciar a partir de la evidencia numismática. Entre las variantes de serie monetarias, las emisiones representan la estatua ecuestre de Trajano a caballo datan de su sexto consulado, año 112 d.C., año en que el foro se dedicó y que entonces se levantaría este monumento ecuestre en bronce²⁷. [13 a y b].

Se ha considerado que esta escultura se inspiró en la de Domiciano ubicada en el Foro Romano, pero esta tampoco era un precedente original, sino que seguiría un modelo gran tradición, que, a su vez, fue continuado en la estatua de Marco Aurelio que sí permanece. Todos representan la misma iconografía: el César como jinete se muestra en una postura relajada, la mano levantada en un gesto de paz y saludo (*adlocutio gestus*), la pata delantera derecha del caballo levantada, dando sensación de movimiento. Si es cierto que la escultura debía ser colosal para no verse perdida en el inmenso espacio y, por tanto, sería mucho más grande que la de otros antecesores.

Recientemente los hallazgos logrados en una fecha relativamente reciente, en 2010, en Niedereschbach, en el Estado federal de Hesse (Alemania), arrojarán nueva luz

sobre las estatuas ecuestres bronceas de Trajano.

Niedereschbach, es una localidad cercana al yacimiento de Waldgirmes, donde se hallaron una cabeza de caballo bien conservado y un zapato del jinete atribuidas a una escultura ecuestre de Augusto.

El registro arqueológico correspondiente a las excavaciones realizadas presenta dos hallazgos notables en un contexto arqueológico, quizá indicativos de los disturbios sucedidos en la frontera en los años después del año 260 d.C. Esta zona de Hesse está proporcionando importantes datos en esta zona extrema del *Limes romano*²⁸.

Se encontraron 57 fragmentos de una estatua ecuestre en bronce y un tesoro de monedas depositadas después del año 260, que incluye 107 monedas romanas: 105 de plata (Antoninianos) y dos monedas de bronce así como algunos fragmentos de metal indefinibles podrán proceder del tesoro. Dicha ocultación correspondería a la remuneración de un legionario durante un mes y medio aproximadamente. Además de las monedas, se hallaron otros objetos como un broche y un anillo de plata y otro anillo de oro de

forma hexagonal. Es posible que el tesoro fuera enterrado en una caja de madera.

Interesan aquí los fragmentos de bronce, (con un peso total de unos quince kilos, la mayoría de las piezas tienen una superficie cuidadosamente trabajada) que pertenecen a una estatua ecuestre romana. Se han identificado una parte del pelo del jinete, identificados como mechones típicos del peinado de Trajano, [13 c], un talón de pata del caballo, una parte de la brida en la boca y otros fragmentos que parecen representar musculatura del caballo, además de una parte de la zona trasera sin determinar. Todo este registro arqueológico se encuentra actualmente en proceso de restauración y estudio siendo comparados con los fragmentos hallados de la estatua ecuestre atribuida a Augusto, ya analizada aquí y también en proceso de restauración). Con este reciente descubrimiento son ya tres estatuas ecuestres romanas de bronce encontradas en esta zona: una en Augsburgo y dos en el mismo Estado federal de Hesse.

La investigación arqueológica permite mantener la esperanza de nuevos hallazgos y nuevas investigaciones que no sólo confirmen sino que superen la información aquí descrita. Confiamos que en un tiempo relativamente breve, la ciencia pueda ratificar con toda seguridad que la estatua ecuestre de Marco Aurelio no era un ejemplo solitario. □

- 1) Grupo de Investigación Internacional Consolidado "Res Publica et Sacra".
- 2) Los problemas técnicos de que representa a un caballo encabritado habían sido anticipados por Leonardo da Vinci en sus planes para un caballo rampante en los monumentos Sforza y Trivulzio, pero los únicos legados de los trabajos al respecto de Leonardo son sus dibujos y unos pequeños bronceos del siglo XVI.
- 3) STUART M.: "The Denarius of M. Aemilius Lepidus and the Aqua Marcia" *AJA*, 49, 1945, pp. 242-250.
- 4) MORGAN, M.G.: "The introduction of the Aqua Marcia into Rome 140-144 B.C.", *Philologus*, 1976, pp. 25-28. Mas información en DEMBSKEY EVAN, James: *The aqueducts of ancient Rome*. University of South Africa, Pretoria, 2009; EVANS WATER, Harry B.: *Distribution in Ancient Rome: The Evidence of Frontinus*, Michigan, 1997.
- 5) LUNI, Mario: *Archeologia nelle Marche. Dalla preistoria all'Età tardoantica*: Firenze, Nardini, 2003; STUCCHI Sandro: *Il gruppo bronzeo tiberiano da Cartoceto*; L'Erma di Bretschneider, 1988; LUNI Mario, FERMO MOTTA Giovanni, (eds.): *I bronzi dorati di Pergola: un enigma?*, edizione QuattroVenti, 2000.
- 6) Según TZALAS, Harry E.: *The Underwater Archaeological Surveys of the Greek Mission in Alexandria, 1998-2012. Fifteen years of uninterrupted research*, (Researcher in Marine Archaeology, Hellas), Athens, 2013, p. 358.
- 7) Altura: 63.5 cm.; Ancho: 67,3 cm; Profundidad: 38,1 cm) Legado por Bill Blass en el 2002. Esta pieza se encuentra actualmente en exhibición en la Galería 160- Número de Inventario: 2003.407.7.
- 8) En la época romana, las imágenes de escita "arima" (uno) y "spu" (ojo), o bien, del iranio "aspa" (caballo) y "arima" (salvaje) o "aryama" (el que ama) y "aspa" (caballo): según la mitología griega, los *arimaspos* constituían un pueblo fantástico que habitaba más allá de la tierra de los isedones, en el remoto noreste. Tenían un solo ojo y mantenían un continuo enfrenamiento con los grifos, guardianes de oro. Arimaspos a veces se encuentra vinculado a los partos. DOODS E.R.: *The Greeks and the irrational*, (ROBERTSON, Eric Ed.), 1979, p. 141.
- 9) PICÓN, Carlos A., MERTENS Joan R., MILLEKER, Elizabeth J., LIGHTFOOT Christopher S., HEMINGWAY Sean, DE PUMA Richard: *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art: Greece, Cyprus, Etruria, Rome*, Nueva York, 2007.
- 10) RASBACH Gabriele, BECKER Armin: *Die spätaugusteische Stadtgründung in Lahnau-Waldgirmes. Archäologische, architektonische und naturwissenschaftliche Untersuchungen*. In: *Germania* 81 (2003), S. 147–199.; BECKER A., KÖHLER, H.-J.: "Das Forum von Lahnau-Waldgirmes", *Archäologie in Hessen. Neue Funde und Befunde. Festschrift für F.-R. Herrmann. Studia honoraria* 13 (Rhaden/Westf, 2001).
- 11) BECKER A., RASBACH, G.: "Vortrag zur Jahressitzung 2001 der Römisch-Germanischen Kommission. Waldgirmes. Eine augusteische Stadtgründung im Lahntal". *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 82, 2001, pp. 591-610; BECKER A.; LAHNAU-WALDGIRMES. "Eine augusteische Stadtgründung in Hessen", *Historia* 52/3, 2003, pp.337-350. Michael Zick: *Rom an der Lahn. In: Abenteuer Archäologie* 2006, 1, S. 46ff. (online); BECKER A., RASBACH, G.: "Städte in Germanien": Der Fundplatz Waldgirmes", Rainer WIEGELS (ed.): *Die Varusschlacht. Wendepunkt der Geschichte?*. Theiss, Stuttgart 2007 (Archäologie in Deutschland, Sonderheft, pp. 102-116. Por otra parte, se realiza un análisis arqueobotánico de los contenidos de este pozo, ya que podría arrojar luz sobre la vegetación que rodea el asentamiento romano, y permitiría conocer el paisaje en las cercanías de Waldgirmes en época antigua.
- 12) VON SCHNURBEIN, S.: "Augustus in Germania and his new 'town' at Waldgirmes east of the Rhine", *Journal of Roman Archaeology*, 16, 2003, pp.93-107.
- 13) KERSAUSON K. de.: *Catalogue des portraits romains*, I, Paris, 1986, n 102, p. 216.
- LAHUSEN G., FORMIGLI E.: *Römische Bildnisse aus Bronze*, Munich, 2001, n 90, pp. 150-152, pp. 380-381; AA.VV.: *Exposition D'après l'Antique, 16 octobre 2000-15 janvier 2001*, Musée du Louvre, Paris, n 38, pp. 189-190.
- 14) VARNER, E. R (ed.): *From Caligula to Constantine: Tyranny & Transformation in Roman Portraiture* Atlanta, 2000.
- 15) FROEHNER, W.: "Grands- Bronces de Néron transformés en miroir" *ASFN*, 1889, 13; BESOMBES, Paul-André: "Les miroirs de Néron", *RN* 153, 1998, pp. 119-40, and especially his Type I, no. 6. Prototipo: RIC I 581. Los espejos, que postula, evocan la esfera celeste con los círculos concéntricos que refleja la forma en que los antiguos dividían el cielo. En el centro de la esfera espejo / celeste se encuentra la imagen del emperador, que podemos asociar con Sol / Helios, el centro del universo. Tal teoría es muy especulativa de la asociación Nerón/ Sol / Helios, culmina en la escultura que representa Coloso de Nerón, teoría muy sugestiva pero los argumentos del autor no son del todo convincentes.
- 16) FRANCISCIS, A. de: 'L'attività archeologica nelle provincie di Napoli e Caserta', *Atti Convegno di Studi Magna Grecia* 10 (Rome, 1970), 421 y ss.; GALLINA ZEVI, A.: *Fasti Archeologici* 23, 1972, n° 5049; BORRIELLO M.R., D'AMBROSIO, A.: *Baiae-Misenum, Forma Italiae reg. I*, 14 (1979), pp.137-149; BORIELLO, M. R.: 'L'edificio degli Augustali da Miseno', in Domiziano/Nerva, *Exhibition Catalogue*, Soprintendenza archeologica per le provincie di Napoli e Caserta (Naples, 1987), pp. 13-24 FRANCISCIS, A. de: *Il Sacello degli Augustali a Miseno*, Naples, 1991. El edificio excavado consiste en tres espacios adyacentes rectangulares tras un alto un patio delantero porticado. El espacio central es el Sacellum, que tomó la forma de un pequeño templo tetrástilo. El espacio izquierdo (con revestimiento) es un pasillo rectangular mientras el espacio derecho fue diseñado con una pared absidal y decorado; sugiere que esto fuera usado como un *triclínium*...
- 17) No se reparó el pavimento probablemente porque fue colocado encima una tribuna (u otro monumento) y se cree que los relieves de la época de Trajano que se conservan en la Curia, provienen de esta la tribuna (en tales relieves es posible identificarla). También la tribuna fue demolida más tarde y los relieves trasladado más al norte en dos basamentos especiales para hacer espacio a otro monumento, tal vez, la estatua de Septimio Severo o la de Constantino. COARELLI, Filippo: *Guida archeologica di Roma*, Arnoldo MONDADORI Editore, Verona 1984.
- 18) ADAMO MUSCETTOLA, Stefania : "Domiziano/Nerva : la statua equestre da Miseno : una proposta di ricomposizione. Napoles 2005; IBIDEM: 'The sculptural evidence', in P. Miniero (ed.) *The Sacellum of the Augustales at Miseno* Naples, 2000, pp. 29-4.; CAMODECA, G.: 'Domiziano e il collegio degli Augustali di Miseno', *Epigraphiae: Miscellanea epigraphica in onore di Lidio Gasperini* Roma, 2000, pp. 171-87.
- 19) SUETONIO, *Vita Domit. 4.*; CASSIO DION, 67.1; SOUTHERN, P.: "Domitian as builder", *Domitian: Tragic Tyrant*, Bloomington, 1997, pp. 126-32.
- 20) Hay numerosos ejemplos. Quizá uno de los más conocidos una pintura sobre tabla en la Casa de los Vettii en Pompeya analizado por CLARKE, J.R.: "The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250", *Ritual, Space, and Decoration*, Berkeley, 1991, pp. 226, fig. 134. Para una catalogación completa de la iconografía de Hércules y las serpientes, véase. ACKERMANN H.C., GISLER J.R. (eds.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, 1981-1997, vol. 4-5.
- 21) VARNER, E.R. (ed.): *From Caligula to Constantine: Tyranny & Transformation in Roman Portraiture* Atlanta, 2000, catalogue no. 34.; BMCRE 389, no. 409, pl. 77.6; RIC 199, no. 361. Es muy valiosa la representación en moneda. El caballo tenía una pata alzada y sobre ella una representación del Rin.
- 22) TUCK Steven L.: "The origins of Roman Imperial Hunting Imagery: Domitian and The Redefinition of Virtus under the Principate" *Greece & Rome*, Vol. 52, No. 2, pp. 221-245.
- 23) FERRIS, M.: *Enemigos de Roma: Bárbaros ante los ojos romanos*, Thrupp, 2000, .El jinete romano totalmente armado porta escudo y casco. La falta de escudo y casco sugiere que él no esté en la batalla. Para el estudio de restos reales a partir de este período ver el trabajo de ROBINSON, H.R.: *La armadura de Roma Imperial*, Nueva York, 1975.
- 24) Sobre la utilización de la toga romana: STONE, S.: "The Toga: From National to Ceremonial Costume", SEBESTA J. L.; BONFANTE, L. (eds.): *The World of Roman Costume* (Madison, 1994), pp. 13-45.
- 25) Respecto a representaciones de caza en ámbito privado destacan los frescos del cuarto estilo de Pompeya e imágenes de *paradeisos* como "La Casa de la Caza Antigua", "La Casa de Octavius Quartio" y "La Casa de los Ceii". Muchos de estos son descritos e ilustrados en D'AMBROSIO A.: Pompeya Nápoles, 1998, 68, 69, 90, 96; Sobre los Tondi adrianeos ver: KOEPEL, G.: "Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IV: *Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit*", Bonn Jbb 186, 1986, pp. 26-34.

- 26) Sobre el Foro de Trajano hay una numerosa bibliografía. Ver entre otros: PACKER, James: *Il Foro Di Traiano a Roma Breve Studio dei Monumenti*. Edizioni Quasar 2001; LUGLI, G.: "Date de la fondation du Forum de Trajan". *Comptes rendus des séances - Académie des inscriptions*, 1965.1965; BIANCHI, Elisabetta: *Archaeological, structural, and compositional observations of the concrete architecture of the Basilica Ulpia and Trajan's Forum* Commentationes Humanarum Litterarum 128, 2011; ANDERSON Jr., J.C.: "Emperor and architect. Trajan and Apollodorus and their predecessors". *Hommages à Carl Deroux*, 3. *Histoire et épigraphie*. Droit, 2003.
- 27) METCALF, William E.: The coinage of Trajan *Schweizerische Numismatische Rundschau*, 90, 2011.
- 28) GUDEA, N.: "Der Limes Dakiens und die Verteidigung der obermoesischen Donaulinie von Trajan bis Aurelian", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2, 6; STEFAN Alexandre Simon: *Les guerres daciennes de Domitien et de Trajan : architecture militaire, topographie, images et histoire*, Ecole française de Rome, 2005.

La Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla: Nuevos descubrimientos en torno a las fases de su construcción¹

The Church of the Immaculate Conception in Melilla:
New discoveries around the phases of its construction¹

Sergio Ramírez González
Universidad de Málaga

Resumen **Múltiples dudas han circulado** siempre alrededor de la evolución arquitectónica de la primera iglesia cristiana de Melilla, un templo con una trayectoria histórica que se retrotrae a la incorporación del lugar a la Corona de Castilla en 1497. La escasa documentación conservada al respecto y su desacertada interpretación condicionaron, en cierta manera, una serie de hipótesis erróneas que alimentaban las conjeturas sobre cuestiones relacionadas con el traslado de sitio, los establecimientos provisionales y las etapas constructivas del inmueble. A través del presente trabajo se afrontará el estudio de la documentación existente y la recientemente descubierta en archivos nacionales, así como los testimonios arquitectónicos conservados y desaparecidos en aras de posibilitar la correcta lectura de su desarrollo constructivo. Dicho análisis supera la tradicional idea de un origen Barroco del inmueble, de cara a defender una factura anterior en función de elementos arquitectónicos cuyos modelos derivan del último Renacimiento y lo vinculan a la labor de ingenieros y arquitectos italianos.

Summary **Multiple questions have always circulated** around the architectural evolution of the first Christian church in Melilla, a temple with a historical background that goes back to the incorporation of the place to the Crown of Castile in 1497. Weak documentation retained thereon and misguided interpretation were conditioned in a certain way, a number of faulty assumptions that fueled speculation on issues related to the transfer site, the temporary facilities and construction stages of the building. Through this work the study of existing documentation will be addressed and recently discovered in national archives, as well as missing and preserved in order to enable the correct reading of the architectural remains constructive development. This analysis goes beyond the traditional idea of a Baroque origin of the property, in order to defend a previous bill based on models whose architectural elements derived from the late Renaissance and link to the work of Italian architects and engineers.

Palabras clave:
Iglesia, arquitectura, arquitectos, documentos, planos, Melilla.

Keywords:
Church, architecture, architects, documents, projects, Melilla.

Aun en pleno siglo XXI continúan manteniéndose numerosas dudas sobre el desarrollo evolutivo de la primera iglesia parroquial de Melilla, en atención a matices relacionados con su ubicación, orientación, forma y ornato. En efecto, la ausencia de referencias documentales expresas sobre el origen, establecimiento y traslado del inmueble ha llevado a sembrar el desacuerdo entre los investigadores sujetos, en su mayoría, a hipótesis que se sustentan, a veces, en datos parciales de confuso contenido y ambiguo significado, cuyo razonamiento no puede llevar más allá del flexible campo de la interpretación. Qué duda cabe, que las distintas condiciones geográficas y la coyuntura en la que se ha desenvuelto la urbe durante siglos condicionó, y mucho, su progreso al igual que ocurriría con otros edificios religiosos y civiles. Podríamos decir que se trataba de una ciudad a merced de sus fortalezas, hasta el punto de hacer trastocar los proyectos más ambiciosos en pos de la seguridad de sus moradores y el resguardo del que fuera uno de los más relevantes bastiones de la España africana.

Todo lo demás podía llegar a ser secundario y estar supeditado a expeditivos replanteamientos, que cambiarían constantemente la configuración urbana y, por ende, el acomodo de sus principales monumentos



(Figura 1) Arco apuntado de configuración Gótica aparecido, en la actual capilla de Ánimas, durante las labores de restauración de 1992.

públicos. Dentro de este panorama, la iglesia parroquial sería uno más de los testigos arquitectónicos susceptible de modificación respecto a lo que a su asiento se refiere, algo prácticamente impensable en territorio peninsular por la relevancia que detentaba el *temenos* o terreno “sagrado y mágico” donde habían establecido sus edificios religiosos las diferentes culturas que lo habitaron. Claro está, favorecidos por unas circunstancias diametralmente opuestas a las experimentadas en Melilla².

La Iglesia Parroquial: Desde la Villa Vieja a la Villa Nueva

A la misma incorporación de Melilla a la Corona de Castilla, en 1497, corresponde la constitución en el lugar de una iglesia, con mayor o menores dimensiones, aprovechando o no un edificio precedente, y bajo una advocación de la que nada conocemos a día de hoy. En todo caso, y así se refleja en los documentos, una institución que estuvo auspiciada desde un principio por la Casa Ducal de Medina Sidonia y alentada por la llegada de religiosos mercedarios que se hicieron cargo del templo tras recibir un privilegio real en 1501 de manos de Isabel I de Castilla³. Va a ser el capitán Miguel de Perea quien nos transmita, a mediados del siglo XVI, las siguientes noticias acerca de la iglesia, sita en la zona de mayor estrechez de la Villa Vieja o Segundo Recinto y, por entonces, con un estado de conservación no muy apropiado. Lo que unido al progresivo despliegue de la población hacia la Villa Nueva alentó a las autoridades a pensar en un lógico traslado, que finalizaría con el derribo del inmueble primigenio y el aprovechamiento de sus materiales para las obras de fortificación entonces emprendidas. Así lo ratificó en 1553 el ingeniero Juan de Zurita, convencido de la necesidad de erigir un templo de nueva planta con más amplias proporciones espaciales y dentro de un terreno donde no se hallara tan desguarnecido. Desde entonces y hasta finales de 1556, Melilla careció de una edificación parroquial como tal, justamente cuando el veedor Hernando de Bustillo apremió tanto a la Corte como a las autoridades diocesanas malagueñas de cara a promocionar la construcción del nuevo inmueble, esencial para devolver la comodidad y el decoro óptimo a las celebraciones litúrgicas.

Solo un año después la correspondencia entre el alcaide Alonso de Urrea y la princesa regente Juana de Austria certifica el adelanto de las obras y el acopio de complementos y ornato, si bien no indican en ningún momento el terreno exacto donde se localizó dentro de la Villa Nueva o Primer Recinto. Cierto es que aquel cambio de ubicación condujo a especular sobre la idoneidad de su erección en diversos solares, entre ellos el adjunto al antiguo hospital de la plaza anexo a la casa del Gobernador. Cuestión que, junto a los distintos títu-

los o advocaciones utilizadas a lo largo del tiempo –la de San Miguel Arcángel al menos desde 1578–, ha llevado a historiadores e interesados en el tema a pensar en un establecimiento –este segundo– diferente al que existe aun hoy día en la zona norte del recinto y al que, en su opinión, se daría traslado en la segunda mitad del siglo XVII desde un supuesto templo situado en la actual calle de San Miguel. Es muy probable que el origen de tal confusión estuviera en las líneas dedicadas a Melilla por Juan Antonio de Estrada dentro de su obra descriptiva sobre las poblaciones españolas de 1748⁴. Documentos directos e indirectos sobre el tema, tendencias generales a nivel religioso y, sobre todo, testimonios arquitectónicos existentes hacen cambiar esta idea y apostar decididamente por una continuidad de emplazamiento en el solar de la actual iglesia de la Purísima Concepción.

Entre los testimonios materiales referidos tendría que reseñarse, en primer lugar, el arco apuntado embutido en la pared medianera que separa la capilla de Ánimas y la sacristía propia, sacado a luz y después nuevamente oculto en las obras de restauración de 1992 [1]. Este arco –en ladrillo, de unos cuatro metros de altura y diferentes registros internos de modificación– muestra uno de los ejes maestros del primitivo templo, bajo una forma exclusiva del arte Gótico imposible de ver reflejada en construcciones de los siglos XVII y XVIII. Por tanto, un elemento fechable hacia la década de los 60 ó 70 del siglo XVI, levantado asimismo –como ocurre con la capilla de Santiago de la puerta de Santa Ana– con un desfase estilístico-temporal respecto a tendencias comunes, solo explicable por el origen militar de los artífices y su tradicional formación. A tenor de las especiales condiciones de Melilla comprenderemos el alargamiento de las obras de aquella segunda iglesia desde 1556 hasta, al menos, 1575, cuando aún quedaban pequeños flecos por ejecutar. Muy escaso tiempo duró la alegría de ver en todo su esplendor la compostura de la iglesia, pues el 1 de marzo de 1579 un terrible temblor de tierra dejó en muy mal estado su estructura y con peligro manifiesto de derrumbe. Tanto es así, que en la década de los 80 se tuvo que construir –a cambio de 4.509 reales– una sencilla pero efectiva capilla religiosa en el lienzo de muralla y con extensa abertura a la plaza de la Maestranza, la cual serviría, cuando las inclemencias meteorológicas lo permitiesen, como improvisado espacio congregacional. Redescubierta recientemente, al llevar varias décadas tapiada dentro de la torre de la Vela o casa del Reloj, la conocida como capilla de la *ramada* o *enramada* se constituye a modo de ábside con cubierta de medio cañón rebajado y doble rosca al fondo [2]. En su



(Figura 2) La capilla de la Enramada, en la actualidad, dentro de la torre de la Vela o casa del Reloj (h. 1580-1588).

interior, al que daba acceso una escalinata para mejorar la visión, se proponía un estrecho espacio ajustado a la colocación del altar portátil desde el que se oficiaba la liturgia. Sin duda alguna, un destacado ejemplo dentro de la tipología con inspiración en los oratorios al aire libre de las ciudades hispanomusulmanas (*musallas* o *sarias*), las capillas callejeras hispanas de la Edad Moderna y las capillas abiertas o *de indios* de los monasterios iberoamericanos⁵.

Una estructura definitiva bajo modelos italianos

Comenzaba entonces una nueva andadura para la iglesia parroquial en la que poco serviría todo lo hecho hasta aquel momento. Tras el mencionado terremoto las autoridades pertinentes decidieron ponerse manos en el asunto con la solicitud de materiales, obreros y un ingeniero, el italiano Juan Bautista Antonelli, encargado de dirigir y supervisar las labores de reconstrucción⁶. Poco arreglo debía tener la fábrica de la iglesia, y una ruina muy avanzada, cuando ese mismo año de 1579 el monarca Felipe II encarga al ingeniero militar Jorge Fratin, conocido como "el Fratino", la traza de un nuevo edificio con mayor capacidad que el anterior –para lo que se adquirieron las casas de Juan Álvarez de Aguilar– y con los menores problemas estructurales posibles. Con el diseño ya cerrado, comenzó una infructuosa travesía para el desarrollo de las obras, prolongadas en el tiempo durante varios años por problemas esencialmente económicos. A los que se sumaba la posible entrada de los hermanos carmelitas descalzos en sustitución de los clérigos seculares, con el añadido de la erección de una casa monasterio en los alrededores del templo. Por tanto, durante las dos últimas décadas del siglo XVI –y hasta 1598– se derribó buena parte de la construcción dañada, se prepararon los materiales en cantera y se conformaron los muros perimetrales una vara por encima de los cimientos.



(Figura 3) Portada de piedra de diseño manierista en el ingreso a la iglesia parroquial (finales del siglo XVI).

Buena parte de los 1000 ducados cedidos por la Corona estuvieron destinados en aquellos momentos a la labor de los canteros, los peones que trasladaban la piedra y el maestro mayor del que desconocemos su nombre. Sí ha quedado constancia de los canteros Francisco Ruiz y Gerónimo Vidal como ejecutores, en 1598 y a razón de 10 ducados al mes, de la portada principal y las columnas interiores de piedra, probablemente bajo el diseño original de Jorge Fratin por su clara filiación italiana⁷. Referencia de suma importancia para el conocimiento de las etapas constructivas del inmueble, pues tales elementos pétreos son los que han pervivido hasta la actualidad. En realidad, la actuación de estos canteros se extendería desde la portada principal a las columnas y arcos internos, y la portada de la sacristía, con similitudes morfológicas y estilísticas que hacen concordar autor y cronología. Ambas portadas encontrarán su modelo en los diseños manieristas italianos relacionados con la producción de Jacopo Barozzi de Vignola, inserta en el tratado de la *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* (h. 1562). Más evidente aún en la

portada de ingreso exterior, al copiarse de manera literal una parte del frontis que dicho arquitecto ejecutó para la entrada al jardín señorial adjunto a la fuente del Acqua Felice de Roma, destruida en el último tercio del siglo XIX [3].

Se trata, en consecuencia, de una de las portadas más antiguas de la ciudad, adscrita a una impronta de suma sencillez y sobriedad, donde impera la armonía, cadencia y equilibrio compositivo bajo un elegante ritmo de sillares almohadillados que se extienden desde la rosca del arco a las pilastras toscanas. A pesar de sus menores dimensiones y cerramiento adintelado, la portada que une la capilla mayor y la sacristía presenta también un interesante despiece de dovelas planas a partir de una central en forma de "T" con ritmo decreciente hacia los laterales [4]. Estructura que coincide a la perfección con los planteamientos de Vignola en el referido tratado, concretamente con el grabado número 38 denominado *Puerta Rústica* preparada, en palabras del arquitecto, para sostener un edificio con sillares sentados sin mortero. Algo más complejo, aunque asimismo de raíz italiana, es el diseño utilizado en las columnas que sostienen los arcos formeros de la nave central; unos soportes híbridos a medio camino entre la columna y el pilar, de sección cruciforme transformado progresivamente en ovoide, de acusado éntasis y vigoroso orden toscano [5]. Su modelo parte de los prototipos clásicos italianos del Quattrocento –caso de la catedral de Turín, obra de Meo del Caprina–, reinterpretados en el Cinquecento y definidos retardatariamente en el arte hispano, y el andaluz con mayor fuerza, en los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Valgan de ejemplo, muestras paradigmáticas como la de la



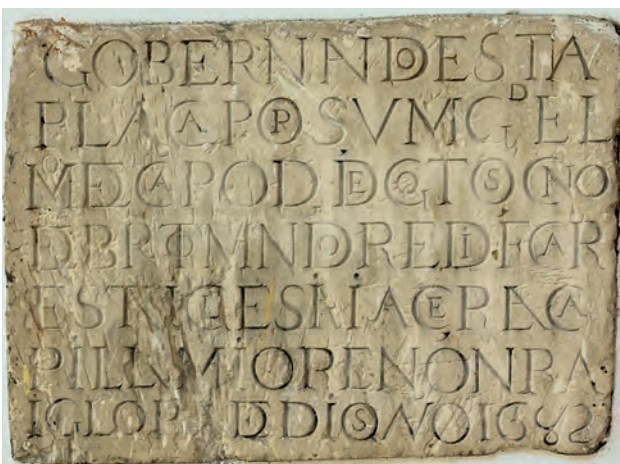
De izquierda a derecha: (Figura 4) Portada de acceso a la sacristía mayor, desde el presbiterio (finales del siglo XVI) y (Figura 5) Detalle de columna y arranque de los arcos en el interior de la iglesia (finales del siglo XVI-principios del XVII).

Catedral Vieja o iglesia de Santa Cruz de Cádiz debida al buen hacer de Ginés Martínez de Aranda (1606) o las de varias parroquias de la diócesis de Málaga, merced a la labor desempeñada por el reconocido maestro Pedro Díaz de Palacios entre 1600 y 1636.

Según el gobernador Pedro de Heredia la iglesia estaba cerrada para octubre de 1604 y solo quedaban flecos arquitectónicos menores, aderezo general y altares, que él mismo sufragó en los siguientes cuatro años con una inyección económica de 6000 ducados. Suficientes para cerrar un ciclo algo convulso desde el punto de vista arquitectónico y que daría paso a varias décadas de tranquilidad institucional y constructiva. Hasta que la entrada del año 1660 trae consigo un fuerte movimiento sísmico, con escasos destrozos para la estructura del inmueble, aparejado a la nueva administración espiritual de la feligresía que queda en manos de los religiosos capuchinos por mandato de Felipe IV y beneplácito del obispo de Málaga Antonio de Piñahermosa. En el escaso tiempo que estuvieron los capuchinos en Melilla –hasta 1682– no solo establecieron casa-convento en los alrededores de la iglesia, sino que consiguieron también nombrar patrono de la ciudad a San Francisco de Asís y, lo que es más importante, cambiar el título de la parroquia de San Miguel Arcángel por el de Purísima Concepción, como sabemos un misterio tradicionalmente respaldado por la familia franciscana de la que ramifica la capuchina⁸.

Un nuevo paso hacia la reforma Barroca

A nadie escapa a estas alturas que la década de los 80 del siglo XVII fue una etapa compleja, a todos los niveles, para el devenir de la iglesia parroquial. Los cambios comportados a raíz del establecimiento de los capuchinos unidos a los desperfectos que presentaba el buque arquitectónico y la necesidad de obras en el templo, llegaron a crear una confusión entre los historiadores a lo largo del tiempo convencidos de que aquellos años



(Figura 6) Placa conmemorativa de las obras de reforma en la iglesia y capilla mayor (1682).



(Figura 7) La capilla de Ánimas, prolongación arquitectónica de la antigua capilla de la Encarnación fundada por Diego Toscano de Brito.

supusieron el inicio de un nuevo edificio, de factura totalmente renovada y ubicación heterogénea. Como venimos dilucidando a lo largo del trabajo no se dio dicha ruptura en ningún momento y sí un proceso de adaptación a los cambios históricos y gustos estéticos de la época. De hecho, los deterioros puntualizados en 1680 afectaban únicamente a las bóvedas del edificio y, más en concreto, a la de la capilla mayor que se encontraba sin cubierta en aquellos momentos. Lo que no privó de que se continuaran efectuando enterramientos en la zona del presbiterio y utilizándose otras partes de la iglesia para los oficios litúrgicos. Uno de los detonantes principales en la salida de los capuchinos de Melilla radicaba en los enfrentamientos con el gobernador por acaparar el protagonismo de las reformas del templo que se querían afrontar.

De modo que, en 1682, se dejaba vía libre a Diego Toscano de Brito en la toma de medidas, con claras pretensiones de interés general pero también particular. Según consta en la placa conmemorativa todavía en el lugar, el 8 de diciembre tuvo lugar el festejo de conclusión de la capilla mayor con fastuosa celebración litúrgica predicada por Marcelo Antonio del Valle, así



(Figura 8) Ornato barroco en la bóveda de la capilla mayor, único testigo conservado de las yeserías y decoración pictórica que cubrió el interior del templo.



(Figura 9) La capilla del Baptisterio como parte de la redistribución espacial de los pies de la iglesia junto al coro alto y acceso a la espadaña (mediados del siglo XVIII).

como la colocación en el altar de la imagen titular del templo, la Inmaculada Concepción [6]. Toscano de Brito se autoproclama en la placa como principal benefactor de los trabajos llevados a cabo en la iglesia y capilla mayor, puntualizando que se trataba de una *reedificación* entendida como transformación y reparación de lo ya ejecutado, y nunca de una obra de nueva factura. En cuanto a los intereses personales del gobernador éstos iban a ir dirigidos a configurar un espacio donde recibir sepultura junto a su esposa Leonor de Santander, su familia y sucesores, amén de otra cripta alternativa a la de la zona del presbiterio para los gobernadores de la plaza, pues según él mismo aseguraba la existente carecía de la decencia necesaria y era utilizada por oficiales y soldados. Dedicada a la Encarnación, la nueva capilla quedó fundada por escritura que otorgó ante el escribano Manuel Ruiz de Oca el 13 de abril de 1682, añadiéndose al buque arquitectónico en su lado del Evangelio y correspondiendo en superficie con la actual capilla de Ánimas o de Jesús Nazareno [7]. Al igual que en el proyecto anterior dejó constancia igualmente de su esfuerzo a través de la colocación de una placa conmemorativa, correspondiente a la conservada en el Museo de las Peñuelas y de difícil lectura por su avanzado estado de deterioro⁹.

Llegados a este punto, podemos aseverar que las líneas maestras de la iglesia de la Purísima Concepción –tal como la conocemos en la actualidad– estaban marcadas desde la remodelación de finales del siglo XVI y principios del XVII, más allá de las reformas, ampliaciones y remodelaciones estéticas a las que se viera sometida a mediados del Setecientos. Es decir, se produce en todo momento la permanencia de su orientación y la de la estructura interna de tres naves lineales, a dividir con hileras de arcos sobre columnas pétreas, solo alterada en su configuración de planta de salón con la abertura de la capilla mayor rectangular prolongada en el lateral con la sacristía. La susodicha capilla de la Encarnación supuso la más relevante actuación de la segunda mitad del siglo XVII, construida justamente en línea con la antigua puerta de ingreso lateral abierta hacia el callejón de la sacristía y a la altura de lo que es la actual capilla del Rosario.

Desde entonces, la información que llega sobre reparaciones y transformaciones de la iglesia continúa siendo exigua. La más importante tendría lugar entre 1751 y 1757 con motivo de la adaptación de su lenguaje decorativo a las nuevas corrientes dieciochescas, si bien magnificadas a causa de los destrozos producidos por las inundaciones de 1751 y el archiconocido terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. Documentos consultados por Gabriel de Morales y Fernández de Castro especifican que los trabajos atañeron al encabezamiento de los muros, techumbres, campanario, solerías y vidrieras, ejecutados todos bajo

el auspicio del gobernador Antonio Villalba y Angulo. Sin olvidar, que la guinda al pastel en tales reformas vino dada por la erección de un camarín para la Virgen de la Victoria en la capilla mayor, inaugurado el 8 de julio de 1757. Conformada la estructura general definitiva del espacio eclesiástico, solo faltaban algunos añadidos laterales que poco alteraron la armonía interior. Por un lado, la capilla de la Encarnación pasa en la primera mitad del siglo XVIII a manos de las cofradías del Santísimo Sacramento, Ánimas y Jesús Nazareno, cuyas corporaciones no dudan en acometer su reforma estética y completar la antigua sacristía a todo el lateral de la capilla, así como levantar otra sala más pequeña en el lado contrario y el camarín del Nazareno en la cabecera, todo finalizado hacia 1751 si atendemos a la fecha de factura del retablo¹⁰.

Las bóvedas de yesería de las tres naves –a base de guirnalda vegetal y baquetones mixtilíneos en forma triangular [8]– vinieron a dar un renovado esplendor, de cierta apariencia, a complementar con la reorganización del espacio de los pies y dependencias anejas. Con vistas a aumentar el recogimiento interior, aunque continuando también tendencias generalizadas en la época, decidió incrementarse la extensión del coro alto y, por ende, del cancel, al tiempo que se conformaba un espacio tripartito al margen del ritmo habitual de las cubiertas. Nos referimos al ingreso y escaleras del campanario –sencilla espadaña levantada en aquel mismo tiempo– y la capilla del Baptisterio del lado contrario [9]. Conscientes de las posibilidades de superficie que ofrecía el lado del Evangelio desde la capilla de Ánimas a la vía pública, los seglares de la Orden Tercera de San Francisco de Asís logran hacerse en 1763 con un altar propio en el segundo tramo, en virtud del cual proporcionan un falso camarín y una sacristía inmediata a la sala izquierda de la capilla de Ánimas. Poco después el clero seglar completa el conjunto edilicio por este flanco con una sacristía para el Baptisterio que hiciera las veces de archivo, despacho parroquial y sala capitular.

Algo más tardía, contendida y con mayores dificultades por existir un callejón transitable sería la expansión de la iglesia por el lado de la Epístola. Cómo sino se explica la forzada inclusión, en 1770, del camarín de la Virgen de la Soledad en la cabecera de la nave, aprovechando el estrecho hueco que dejaba la unión del muro del arco toral y la sacristía principal. La penúltima de las grandes transformaciones de la iglesia responde al bloque añadido a la misma nave de la Epístola con la erección de la capilla del Rosario¹¹. Según podía leerse hasta hace unos años en la inscripción del entablamento de la bóveda, el nuevo cuerpo lateral fue sufragado por algunos miembros de la cofradía con su hermano mayor a la cabeza, el teniente coronel y gobernador de la plaza Antonio Manso [10]. En el transcurso de un año, de diciembre de 1779 a diciembre de 1780, lograron completar un con-



(Figura 10) La capilla del Rosario se convirtió en una de las últimas intervenciones de importancia a nivel arquitectónico (1780).



(Figura 11) Vista aérea de la iglesia de la Purísima Concepción en la actualidad, después de las reformas e intervenciones varias a las que se sometió desde los siglos XVI al XVIII.

junto de utilización corporativa compuesto de capilla propiamente dicha –con camarín integrado–, sacristía, trastero y panteón subterráneo para la sepultura de los cofrades. Todo ello, bajo unas líneas estéticas que conjugan retazos del último barroco con desornamentadas

superficies de aspecto clasicista. Con la construcción de la capilla del Rosario se ponía fin a la puerta de entrada y al callejón que recorría el lateral externo, al tiempo que hacían realidad la integración de la casa que perteneciera a Pedro Álvarez de Perea en posesión de la Iglesia desde que sus herederos la traspasaran a los capuchinos en el siglo XVII.

La fachada parroquial es buena muestra de la conjunción de elementos arquitectónicos y del proceso evolutivo experimentado por el inmueble. Para comenzar, apuesta por el equilibrio compositivo y la unidad de perspectiva interior que confiere la disposición de la entrada en los pies de la iglesia. A su vez, aumenta la visión escenográfica del frontis mediante el hecho de enclavarse

en lugar preeminente de una plazuela abierta, cuyo despliegue urbano finalizó desvirtuándose con intervenciones decimonónicas. Nos referimos a la construcción del atrio que precede el acceso al templo, una obra que parecía necesaria –como indicaban las autoridades eclesiásticas de la época– a fin de salvaguardar el templo de posibles profanaciones por parte de los musulmanes. Proyectado ya desde 1877, aunque finalizado en 1883 por diversas interrupciones, el atrio rectangular de robustos pretiles perimetrales en sillares de piedra y remate en cerca de hierro se constituyó como la última y definitiva actuación del conjunto a nivel general, cerrando de esta manera las fases constructivas que comenzaron tres siglos antes y discurrieron por no pocas dificultades¹² [11]. □

1) El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto HAR2012-31117, "El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII", del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

2) BLASCO LÓPEZ, José Luis y PEREGRINA PALOMARES, Manuel, "Aportación documental para datar la iglesia de San Miguel en Melilla la Vieja", *Cuadernos de Arte*, nº. 32, 2001, pp. 333-348.

3) Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS, Valladolid), Patronato Real, leg. 59, doc. 139, *Privilegio otorgado por Carlos V a Alonso Pérez de Guzmán, Duque de Medina Sidonia, de la tenencia de Melilla*, 1525, s/f y Cámara de Castilla, Cédulas, 5, *Merced a la Orden de la Merced en Melilla*, 1501, fol. 130r; CAS-TRILLO MÁRQUEZ, Rafaela, "Melilla bajo los Medina Sidonia, a través de la documentación existente en la Biblioteca Real de Madrid", *Anaquel de estudios árabes*, nº. 11, 2000, pp. 171-190.

4) ESTRADA, Juan Antonio de, *Población general de España, sus reynos, y provincias, ciudades, villas, y pueblos, islas adyacentes, y presidios de África*, tomo II, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1768, p. 541; RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio, *El triunfo de la Melilla Barroca. Arquitectura y arte*, Melilla, Fundación Gaselec, 2013, pp. 24-71.

5) BRAVO NIETO, Antonio, *Cartografía histórica de Melilla*, Melilla, Ciudad Autónoma, 1997, pp. 35-36; TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Musalla y Saria en las ciudades musulmanas", en *Crónica arqueológica de la España musulmana. Al Andalus*, vol. XIII, 1948, pp. 167-180; PALM, Erwin Walter, "Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el Occidente cristiano", *Anales del Instituto de Arte Americano*, nº. 6, 1953, pp. 47-64; BONET CORREA, Antonio, *Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 11-19.

6) Archivo del Cronista Oficial, Melilla (ACO, Melilla), Fondos del siglo XVI, *Nota de un billete del secretario Delgado, en el que manifiesta hubo un terremoto en Melilla que arruinó parte de las murallas, varias casas y la iglesia, proponiendo se reparasen los daños y que fueran a revisarlos el ingeniero Antoneli o Jorge Fratin*, 1579, s/f (extraído de AGS, Valladolid, Guerra Antigua, leg. 89, fol. 71r).

7) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez), tomo III, Madrid, Imprenta Real, 1829, pp. 22 y 221-222; VIGANÒ, Marino, "El fratín mi ynginiero". I *Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI-XVII secolo)*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2004, pp. 258-259.

8) BLASCO LÓPEZ, José Luis, "El Conventico de Capuchinos de Melilla y las disputas acerca de su propiedad", *El Telegrama de Melilla*, 18 abril 1993, pp. 10-11 y "La iglesia de la Concepción en Melilla. Fundación Real de su Majestad el Rey, Don Felipe IV", *Cuadernos de Historia de Melilla*, nº. 1, 1988, pp. 53-56.; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, "El servicio religioso en una ciudad de avanzadilla de la cristiandad: el antiguo templo parroquial: sus vicisitudes. Su progresivo deterioro a través de los siglos y los repetidos intentos de restauración, hasta la construcción del nuevo templo en la Concepción de Nuestra Señora, en Melilla", *Isla de Arriarán*, nº. 17, 2001, p. 56.

9) FERNÁNDEZ DE CASTRO Y PEDRERA, Rafael, *Resumen histórico del patronazgo de María Santísima de la Victoria, excelsa patrona de Melilla, y breve historial de las antiguas iglesias y ermitas de la ciudad de Melilla (siglos XVI al XX)*, Tánger, Instituto General Franco, 1941, p. 20; BRAVO NIETO, Antonio et al., *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2009, pp. 37-39.

10) BRAVO NIETO, Antonio, "Edificaciones religiosas en Melilla La Vieja. La iglesia de la Purísima Concepción (I)", *Prensa 3*, nº. 16, 1985, pp. 20-42, "Edificaciones religiosas en Melilla La Vieja. La iglesia de la Purísima Concepción (II)", *Prensa 3*, nº. 17, 1985, pp. 20-31, "Edificaciones religiosas en Melilla La Vieja. La iglesia de la Purísima Concepción (III)", *Prensa 3*, nº. 18, 1985, pp. 30-42 y "La iglesia de la Purísima Concepción en Melilla la Vieja", *Trápana*, nº. 1, 1987, pp. 22-28.

11) RAMÍREZ, *El triunfo de la Melilla...*, pp. 59-60.

12) BLASCO LÓPEZ, José Luis, "La Iglesia de la Purísima Concepción: 335 años de lluvias y goteras", *El Telegrama de Melilla*, nº. 73, 4 octubre 1992, pp. 6-7 y "La iglesia de la Concepción de Nuestra Señora: el monumento religioso que han salvado", *El Telegrama de Melilla*, 11 julio 1993, pp. 10-11. MOYA CASALS, Enrique, *Melilla piadosa y tradicional. Descripción histórica y artística de los templos de la ciudad*, Melilla, Ayuntamiento, 1954.

Archivos fotográficos de empresa: Las fotos del temporal de 1949 en Villa Sanjurjo para Entrecanales y Távora

Company photographic files: Villa Sanjurjo stormy sea photos
in 1949 for Entracanales & Távora

José Luis Gómez Barceló
De la Academia Andaluza de la Historia

Resumen La adquisición de una serie de reportajes de Ceuta y Marruecos, que formaban parte del archivo de la constructora Entrecanales y Távora, nos da pie a reflexionar sobre el valor documental de la fotografía. Al tiempo, llamamos la atención sobre la preservación, conservación y recuperación de los archivos de comerciales y de empresa, que con la desaparición de sus generadores, terminan siendo destruidos o diseminados. La catalogación de este material nos permite contextualizar su información y, en ocasiones, se convierte en único testigo de la actividad de quienes las encargaron, haciéndonos disfrutar de la maestría de sus artífices, los fotógrafos.

Summary The acquisition of a number of photographic reports from Ceuta and Morocco, that were part of the Entrecanales & Távora building company files, makes us think about photography documental value. At the same time, we want to emphasize about preserving, conservating and recovering comercial and business files that are destroyed after companies' closing. Cataloguing this material give us the opportunity to contextualize its information and sometimes is the only witness of those that ordered it activity. In addition, it gives us the chance to enjoy the mastery of the photographers that took them.

Palabras clave:
Fotografía, archivos fotográficos, Villa Sanjurjo, obras públicas, empresa Entrecanales y Távora, temporal de 1949.

Keywords:
Company photographic files, Villa Sanjurjo, Entrecanales&Tavora company, storm of 1949.

En los últimos años, la fotografía ha ido aumentando su valoración como objeto artístico, siendo protagonista de exposiciones y publicaciones de muy diversa índole. Además, constituye un documento en sí mismo y como tal debe ser tratada. No importa que su infor-

mación sea en imagen, ni que los soportes y materiales cambien con el tiempo, como bien anticipaba la Ley de Patrimonio Histórico 14/1985.

Estamos acostumbrados a verla como pieza singular, como parte de colecciones e, inclusive, dentro del archi-

vo de un profesional. Quizá, nos es más extraño hallarla integrada en un archivo público o de empresa, formando parte de un expediente, con el mismo valor que un documento textual. Sin embargo, un reportaje fotográfico puede tener en un expediente el mismo protagonismo que tenga cualquier otro estudio técnico, y de hecho lo tiene.

En la práctica archivística de hace décadas, la fotografía, como los planos, eran desgajados de los expedientes y pasaban a formar parte de colecciones facticias para su mejor conservación y tratamiento. Lamentablemente, lo que podría no tener más consecuencias que la diferente ubicación, ha permitido con frecuencia la desaparición de esas colecciones, de forma accidental o incluso conscientemente.

La legislación española faculta a los sistemas archivísticos autonómicos para intervenir en el patrimonio documental de empresas y particulares para su preservación. A pesar de ello, la realidad es que existen pocos ejemplos de colaboración entre los ámbitos público y privado para cumplir ese anhelo.

La Ley de Patrimonio declara que forman parte del patrimonio histórico español *los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o entidad de carácter público, por las personas jurídicas en cuyo capital participe mayoritariamente el Estado u otras entidades públicas y por las personas privadas, físicas o jurídicas, gestoras de servicios públicos en lo relacionado con la gestión de dichos servicios (art.48.2), los documentos con una antigüedad superior a los cuarenta años, generados, conservados o reunidos en el ejercicio de sus actividades por las entidades y asociaciones de carácter político, sindical o religioso y por las entidades, fundaciones y asociaciones culturales y educativas de carácter privado (art. 48.3) y los documentos con una antigüedad superior a los cien años, generados, conservados o reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas (art. 48.4).*

Sin embargo, no es que se pierdan pequeños grupos documentales, archivos y colecciones, sino que instituciones y grandes empresas desaparecen y sus fondos quedan abandonados, se destruyen o salen a la venta sin que se quiera o se pueda hacer más desde las instituciones que tienen las competencias en materia de su conservación.

El investigador fotográfico está acostumbrado a adquirir piezas, álbumes y colecciones en establecimientos, ferias y páginas de internet. La salida al mercado de estos materiales, que fueron de otros particulares, coleccionistas o no, es legítima, y en mi opinión mejor que su destrucción. Los archivos públicos custodian principalmente la documentación que reciben por transferencia y su política de adquisición de fondos tampoco puede entrar en un mercadeo constante. Es

un hecho que habría que prestar más atención a esos pequeños archivos de empresas, tanto grandes como pequeñas, que andando el tiempo, pueden ser objeto de investigaciones interesantes.

La fotografía española en Marruecos

Con la campaña de África de 1859-60 llegan al norte de Marruecos los primeros fotógrafos, siendo los más conocidos Enrique Facio y José Requena, quienes reunieron interesantes colecciones de vistas y retratos de personas, cuyos mejores ejemplos se custodian hoy en el Archivo del Palacio Real de Madrid¹.

Durante el resto del siglo XIX fueron muchos los profesionales y aficionados que pasaron con sus cámaras por diferentes ciudades, dejándonos colecciones que en ocasiones se vendieron en álbumes y en otras se reprodujeron en libros y revistas.

En el paso de esa centuria a la siguiente aparece la postal y con ella la imagen de Marruecos se extiende por todo el mundo, captada por fotógrafos y editada por empresas nacionales y extranjeras.

Al instaurarse el Protectorado franco-español, pasamos de encontrar algún estudio fotográfico en las principales ciudades, como Tánger y Tetuán, a la proliferación de estos por todo el territorio, aparte de los corresponsales gráficos permanentes y ocasionales².

La fotografía se convierte así en una actividad cotidiana, que utilizan industriales y comerciantes para mostrar sus establecimientos, para hacer propaganda de los mismos, incluso para trabajar con ella. Es el caso de las empresas constructoras.

Arquitectura y fotografía en el Protectorado

Son muchos los historiadores de la arquitectura del Protectorado, siempre liderados por el Dr. Antonio Bravo Nieto³, que consideran la construcción de infraestructuras, la creación de los ensanches urbanísticos y la construcción de edificios públicos y de vivienda, como lo mejor de la acción española durante el Protectorado. En general, se admira la creatividad de arquitectos e ingenieros, se reconoce el mérito de los promotores, pero se olvida bastante el papel de las empresas constructoras. Sin embargo, muchas de las grandes edificaciones levantadas entonces, hubieran sido imposibles sin la intervención de la Compañía Española de Colonización, Ribera y Cía o Entrecanales y Távora.

Si pensamos en fotografía y arquitectura, lo hacemos de imágenes de edificaciones, de espacios urbanos, incluso de fotografía aérea. Generalmente se relacionan con la iniciativa del fotógrafo, del periodista o del editor de postales. Sin embargo, muchas veces olvidamos que estas pueden ser y de hecho lo son, un elemento indispensable para que el profesional estudie las condiciones del terreno, la marcha de las obras, los aciertos y errores

de su trabajo, hasta el lucimiento final, terminado el encargo.

Así, en los archivos de las empresas constructoras duermen "el sueño de los justos" piezas que harían las delicias de los curiosos y resolverían las dudas de los investigadores. En ocasiones, cuando las empresas desaparecen, sus fondos lo hacen con ellas, lo que se agrava en el caso de que el país en que radican y en el que trabajan sean diferentes. Es decir, que si hay poco interés en salvar documentos sin valor administrativo en un ámbito cercano a la empresa, menos aún lo hay cuando se trata de escenarios tan lejanos como Marruecos y el Protectorado.

Entrecanales y Távara

En 1931 el ingeniero de caminos José María Entrecanales Ibarra y el empresario Manuel Távara Bueno habían fundado Entrecanales y Távara, una empresa constructora que en 1997 se fusionó con Cubiertas MZOV, para dar lugar a Necso Entrecanales y Cubiertas, dentro del Grupo Acciona, y que hoy es Acciona s.a.

El ingeniero Entrecanales, que a punto estuvo de participar en la Guerra de Marruecos, al ser movilizado en 1921, dio el salto a la empresa impulsado por su maestro, el ingeniero José Eugenio Ribera Dutaste, quien con su empresa tuvo un papel fundamental en el diseño y construcción de infraestructuras en Marruecos desde muy temprano. Sin embargo, la salida de la empresa Entrecanales y Távara de España se produce tarde y tímidamente, concretamente a partir de 1948 con algunas obras en Marruecos⁴, Portugal y Guinea Ecuatorial, cuando hacía ya cinco años del fallecimiento de Manuel Távara⁵.

La fundación José Entrecanales Ibarra destaca de esos primeros proyectos el dique de abrigo en el puerto de Villa Sanjurjo y los viaductos de acceso al puente 25 de abril en Lisboa⁶. Sin embargo, si hacemos un repaso de las noticias que publicaba la revista *África*, las principales obras realizadas en las entonces llamadas Plazas de Soberanía de Ceuta⁷ y Melilla, como en Marruecos⁸ o Guinea⁹ se desarrollarán después de la independencia de Marruecos.

Fotografías procedentes de la empresa Entrecanales y Távara

Posiblemente desde el año 2013, si no antes, circulan por diferentes comercios y vendedores, fotografías con marcas de Entrecanales y Távara de diferentes ciudades españolas y marroquíes. De estas últimas hemos adquirido algo más de ciento cincuenta piezas, referidas a obras de la empresa en Ceuta, Tetuán, Río Martín, Tánger, y Villa Sanjurjo, en sus sobres originales de conservación.

Las piezas presentan un magnífico estado merced a su buen revelado, todas en blanco y negro, la mayor parte en 13 x 18 cm, aunque también hay 10 x 15 y 20 x 25. Las



(Figura 1) Grúa en el puerto de Ceuta, s/a, s/f.

fechas de las mismas podemos fijarlas entre 1948 y 1962, siendo las de Tetuán obra de Francisco García Cortés, las de Tánger de Francisco J. Zubillaga y las de Villa Sanjurjo, propiedad de la sociedad Barrios-Rosado¹⁰. Hay también algunas reveladas en los establecimientos de Casa Ros, sin que podamos saber su autoría con seguridad.

En algunos casos, la relación entre la empresa y las obras fotografiadas sólo la conocemos por estas imágenes, ya que no hemos logrado aún encontrar referencias documentales para todas ellas. Sin embargo, no cejamos en el empeño de conseguirlo.

Ceuta

Las escasas piezas de Ceuta deben estar realizadas a mediados de los años 50 en el muelle de España y presentan a quienes deben ser dos representantes de la empresa bajo una potente grúa, entre toneles. Con sello de Casa Ros, como lugar de revelado, no aportan mayor documentación [1].

Tetuán

La serie de imágenes de Tetuán es bastante copiosa y se refiere toda ella a la construcción de la fábrica de cementos de Tetuán, Cementos Marroquíes C.M.A., una de las más grandes empresas de la población, que ha tenido gran importancia para el crecimiento de la urbe, así como para otras ciudades del norte marroquí¹¹.

Comienza el reportaje fotográfico en 1951 y se van añadiendo instantáneas en los dos años siguientes. La mayor parte llevan la firma del fotógrafo Francisco García Cortés, con el sello de su estudio de Tetuán; las menos, el sello de Casa Ros, como laboratorio de revelado, pero que seguramente son también de García Cortés.

Aparece la construcción de los edificios administrativos y de almacenamiento, las obras en las canteras, construcción de molinos y del teleférico, así como su funcionamiento en vacío.

La empresa, que producía en sus primeros años de vida 70.000 toneladas de cemento, llegó a producir 250.000 con su modernización, a comienzos de los años



(Figura 2) Estación de carga del teleférico en la cantera de calizas de Tetuán. García Cortés, mayo 1953.

70, manteniendo en manos españolas buena parte de su capital.

La fábrica de Cementos Marroquíes fue inaugurada por S.A.I. el Jalifa y el Alto Comisario, el 12 de abril de 1955, con la presencia del marqués de Aledo, presidente del consejo de administración¹² [2 y 3].

Río Martín

Media docena de fotografías de Francisco García Cortés, fechadas en abril de 1954, muestran el modesto dique



(Figura 3) Fábrica de Cementos Marroquíes C.M.A. de Tetuán, at. García Cortés, ap. 1954.



(Figura 4) Dique portuario de Río Martín, Tetuán. García Cortés, abril 1954.

portuario de Río Martín, puerto histórico de Tetuán. En proyecto quedó su ampliación, de la que se hablaba en 1958 en la revista *África*¹³:

Es propósito del Ministerio de Obras Públicas dar un gran impulso a las mejoras que se realizan y proyectan para esta zona, y de modo especial al puerto de Río Martín, de salida natural de todos los productos de la región de Yebala.

Está claro que aunque las autoridades habían cambiado, la relación entre proyectos y realidades seguía siendo la misma, de la expuesta por los autores de los años 40¹⁴ [4].

Tánger

A mediados de los años 50 Estados Unidos construye unas nuevas instalaciones fuera de la medina de Tánger. Es un momento de gran interés de Norteamérica por el país, en



(Figura 5) Consulado americano en Tánger. Zubillaga, s/f.

el que se van a realizar fuertes inversiones. Sin embargo, lo que comenzó siendo proyecto de embajada, quedó en consulado, al producirse la Independencia de Marruecos.

En este caso contamos únicamente con dos imágenes del Consulado Americano y otra de las oficinas de Gora Makil –que no hemos podido ubicar-, obra del notable fotógrafo madrileño Francisco J. Zubillaga, fallecido en 2013 en Ronda. Se trata de obras de gran tamaño y calidad, que dan la impresión de ser aéreas por la elección de las perspectivas [5].

A pesar de que Zubillaga trasladó a Casablanca¹⁵ en el año 1954, puede que estas fotos sean posteriores a dicha fecha, a la vista del reportaje de finalización del Hotel Mohammed V de Alhucemas.

Villa Sanjurjo - Alhucemas: El Hotel Mohammed V

Al acceder Marruecos a su Independencia se estaba comenzando a levantar una modesta industria turística, con la importación del modelo de paradores españoles, entre los cuales podemos contar el transformado Parador de Chauen¹⁶, el Parador de Ketama y los proyectos de hoteles para varias ciudades.

El Hotel Mohammed V de Alhucemas se estaba construyendo en 1961, al tiempo que se ponía la primera piedra del Hotel de Restinga, en la costa comprendida entre Ceuta y Medik. Precisamente hablando de éste último, encontramos la siguiente reseña¹⁷:

El hotel Restinga estará construido por la Sociedad Marruecos Turístico, integrada por la Oficina Nacional Marroquí de Turismo, la Caja de Depósitos y Gestión y capital privado marroquí y español. Pertenecen a este grupo el Parador de Ketama, el hotel Mohammed V, de Alhucemas –actualmente en construcción-, el hotel de Nador –en proyecto-, la colonia veraniega de Cala Aire, proyectada en Alhucemas, y la Urbanización de gran parte



(Figura 6) Fachada del Hotel Mohammed V de Alhucemas. Zubillaga, ap. 1962.



(Figura 7) Interior del Hotel Mohammed V de Alhucemas. Zubillaga, ap. 1962.

de la costa norteña mediterránea, además de este hotel que hoy se comienza con un costo de dos millones de dirhams, aproximadamente, y que finalizará para la próxima primavera.

El impresionante edificio, se asoma a la bahía con su arquitectura potente y moderna, grandes terrazas que permiten disfrutar del mar y salones en los que está presente la estética de los cincuenta. Líneas definidas, rotundas, limpias; separaciones de estancias con cristal, ladrillo visto... Todo un testimonio de su época [6 y 7].

Un reportaje con la firma, en la mayor parte de las piezas, de Zubillaga, llenas de su buen hacer, su ojo fotográfico y su calidad.

Villa Sanjurjo – Alhucemas: La catástrofe de 1949 y la reconstrucción del puerto

El 12 de diciembre de 1949 se producía en las costas del Estrecho y buena parte del norte marroquí uno de los mayores temporales de la centuria. Los puertos de Ceuta, Melilla y Villa Sanjurjo fueron los más afectados.

La prensa local se hizo eco de la noticia, que apareció en los medios nacionales e internacionales a través de agencias de prensa como Cifra¹⁸. El mayor número de víctimas se produjo en Ceuta donde se hundieron los barcos de pesca “Lobo Grande”, de Ceuta y “Los Mellizos” y “San Carlos de Tarifa”, en los isleros de Santa Catalina. Fallecieron sesenta y cuatro personas, con grandes daños en la ciudad, donde el temporal destruyó cincuenta y una viviendas de las barriadas de la Almadraba y la Ribera.

A través de *El Faro de Ceuta* y de la documentación municipal¹⁹, conocemos al detalle las pérdidas locales: La traíña “Lobo Grande”, matriculada en Ceuta, valorada en 250.000 pesetas y en la que fallecieron catorce personas; la traíña “El Miras”, valorada en 75.000 pesetas, que no sufrió daños personales, como tampoco las marrajeras “Río de la Plata”, valorada en 50.000 pesetas; el “Juan y Francisca”, en 50.000 pesetas; el “Santa Amparo”, en 50.000 pesetas; “Virgen de los Dolores”, 50.000 pesetas y las alme-



(Figura 8) El correo Fuerteventura encallado en el puerto de Villa Sanjurjo, junio de 1949.

jeras "María Chacón", 8.000 pesetas; "Blas", 8.000 pesetas y "María" 8.000 pesetas. Quedando averiadas además las traíñas "Luis", valorada en 20.000 pesetas, la marrajera "Nuevo joven Juan", valorada en 5.000 y en otras tantas el "Francisco Gómez".

En casi todos los puertos de Cádiz, Málaga, Almería y costa marroquí se perdieron barcos. El más afectado fue el de Tarifa, con el hundimiento de la traíña "Los Mellizos" valorada en 200.000 pesetas a bordo de la cual fallecieron 26 personas; y el "San Carlos" valorado en 250.000 pesetas, en el que desaparecieron otros 24 marineros.

De Málaga naufragó el "San Ramón", valorado en 400.000 pesetas, cuyos tripulantes fueron salvados por el "Cristo del Puente" al pasar por Uad Lau, de donde pudo regresar también sin daños la traíña "General Varela". La ciudad de Málaga, además, sufrió inundaciones que se llevaron por delante numerosas viviendas de pescadores y gente humilde que vivían cerca del mar.

La Agencia Cifra llegó a publicar la noticia de que según noticias de la Comandancia marítima, el correo Fuerteventura, de la compañía Trasmediterránea y que hacía el servicio regular entre Melilla y Ceuta y el buque "Joven Joaquín" se habían perdido, tras embarrancar en la costa de Villa Sanjurjo, aunque se habían podido salvar a sus tripulaciones.

El Telegrama del Rif daba la noticia con grandes caracteres:

Un ciclón sobre el puerto y la ciudad de Villa Sanjurjo. El vapor "Fuerteventura", encallado.- La flota pesquera y otros barcos refugiados, completamente aniquilados. Derrumbamiento de una casa en el Barrio Obrero, resultando muertos el matrimonio y dos hijos. Una persona electrocutada al pisar un cable de la luz. Las pérdidas se elevan a más de 50 millones de pesetas.

Juan Román, espíritu y memoria de Alhucemas lo recordaba así²⁰:

El año cuarenta y nueve fue "el año del temporal" que cambió totalmente la vida del creciente poblado. En la noche del doce al trece de diciembre tenía que actuar en el Cine Nuevo la compañía de variedades Ricardi J.R., pero un fuerte temporal de levante reinaba en el Mar de Alborán y el barco, por suerte para ellos, no salió.

Aquella noche el temporal derrumbó el dique ya casi terminado y amontonó los barcos que fondeaban en el muelle donde el varadero, colocando como guinda sobre los casos en astillas de los pesqueros, el Fuerteventura, correo marítimo que unía las plazas del Protectorado desde Ceuta a Melilla.

El barrio de pescadores del Quemado fue arrasado y la espuma de las olas llegaba en sus más altas batidas hasta las casas del Miramar a casi treinta metros de altura. El techo del Cine Nuevo, de importante envergadura, voló por los aires, junto con barracas, cantinas, chabolas, gallineros, postes y lonas de los campamentos. A la mañana siguiente no hubo colegio. El viento era huracanado. Yo llevaba una gabardina que me quería convertir en ícaro y una cartera enorme que como un ancla me sujetaba a la tierra. En el puerto una grúa sacaba, de la bodega del Fuerteventura, seis caballos que venían para un desfile. Muertos eran como de cartón piedra y la grúa los depositaba sobre el muelle, de pie, formando un extraño cortejo fúnebre, como de restos de un decorado teatral o de soldaditos de plomo...

La catástrofe de diciembre de 1949 fue documentada por los fotógrafos de la época, en especial, en Villa Sanjurjo, de la sociedad Barrios – Rosado. Las imágenes de la flota pesquera arrasada y del "Fuerteventura" convertido en un juguete, embarrancado en la playa, son impresionantes. Barrios realizó montajes con varios fotogramas, que mostraban la desolación del puerto de Villa Sanjurjo [8 y 9].

Muchas de estas imágenes fueron adquiridas por Entrecanales y Távora para documentar el estado del puerto, ya que serían ellos los encargados de construir el nuevo dique de abrigo. Una obra de la que se han sentido siempre orgullosos y que prácticamente es la única que se cita de fuera de España en las informaciones de la propia empresa, junto con los viaductos de acceso al puente 25 de abril en Lisboa²¹.



(Figura 9) Trabajos de puesta a flote del Correo "Fuerteventura" con la flota pesquera destrozada en el muelle de Villa Sanjurjo, ap. 1950.

Laureano García hace una magnífica descripción de lo sucedido²²:

En 1949 estuvo cubriendo la línea del "piojo" entre Ceuta y Melilla, con escala en los peñones de Alhucemas y Vélez de la Gomera, y el día 12 de diciembre se desató un fuerte temporal de levante que sorprendió al Fuerteventura en Villa Sanjurjo, amarrado al muelle número 2 de Ribera, en escala para Melilla. La mar de levante destruyó casi en su totalidad el dique de abrigo, dejando sin protección al muelle de atraque, donde se encontraba el Fuerteventura que no pudo aguantarse sobre las estachas, faltándole estas, quedando a la deriva y yendo a embarrancar, empujado por el viento y la corriente sobre un varadero en construcción. Numerosas embarcaciones pesqueras que se encontraban al abrigo del muelle de atraque fueron abordadas por el Fuerteventura, quedando al garete y yéndose a destrozarse en su totalidad en el varadero. La dotación del Fuerteventura fue rescatada del buque tendiendo un andarivel a tierra. El salvamento del buque resultó muy laborioso, y no se pudo lograr su reflotamiento hasta el 4 de agosto de 1950 en una operación dirigida por don Rafael de León, director de la Unión Naval de Levante.

Para quienes hayan olvidado las características de este buque correo, el Fuerteventura había sido construido para la Compañía de Vapores Correos Interinsulares Canarios en el astillero Smith's Dock Co. Ltd. De Middlesbrough, en Gran Bretaña, siendo entregado al armador en 1912. Contaba con 48,85 metros de eslora, 7,84 de manga y 4,87 de puntal, con 475 toneladas de registro bruto, 190 de registro neto y 846 de desplazamiento²³.

Tras cubrir varias líneas, desde 1945 hacía la que unía Ceuta con Melilla y aprovisionaba los peñones y Puerto Capaz. A pesar de los destrozos sufridos en el temporal de 1949, el "Fuerteventura", como ya se ha señalado, consiguió ser puesto a flote el 4 de agosto de 1950, siendo reparado en los astilleros de la Unión Naval de Levante, cuya mejora se hizo evidente al volver al servicio el 8 de octubre de 1951. A partir de entonces volvió a la línea interinsular canaria, en la que estuvo hasta su baja definitiva en 1 de octubre de 1967, siendo subastado y vendido para desguace a la firma Aguilar y Peris de Valencia²⁴.

Respecto al puerto de Villa Sanjurjo, se había iniciado en 1927²⁵ por la empresa Arango y Escriña, que construía el puerto de Ceuta. En febrero de 1943, cuando se estaba ampliando, sufrió un fuerte temporal que dio al traste con el dique antes de ser terminado²⁶. De hecho, algunas imágenes de junio de 1949 muestran como el puerto continuaba en obras, sin contar con que en el verano de 1948 se había instalado una nueva sala de máquinas con grupo electrógeno, compresor, alternador y motor Utto y compresor y Crossley, según se señala al dorso de otras piezas [10].

La reconstrucción de los diques debió tener lugar a partir de mayo de 1950, quedando prácticamente terminado a finales de 1954, a la vista de las fotografías [11].



(Figura 10) El Puerto de Villa Sanjurjo antes del temporal. 30 de junio de 1949.



(Figura 11) El puerto de Villa Sanjurjo tras su reconstrucción, 15 de julio de 1954.

Epílogo

No cabe duda del valor documental de la fotografía, aunque sus problemas de lectura se hacen evidentes

cuando carecemos de contexto documental escrito. Sin embargo, la investigación sin dificultades no sería tal.

Evidentemente, el atractivo de un fondo gráfico o fotográfico es indiscutible, pero no debe quedar en un material curioso y convertido, simplemente, en una ilustración de nuestro trabajo. Por ello se hace imprescindible su catalogación y, desde luego, su recuperación.

Concretamente, este grupo de imágenes procedentes de la empresa Entrecanales y Távora, son algo más que un material interesante para la historia de las poblaciones afectadas. Son documentos imprescindibles para recuperar parte de la historia de la arquitectura y la ingeniería desplegada por los profesionales españoles, y ejecutada por las empresas nacionales, en el Protectorado español en Marruecos. □

1) *La fotografía en las Colecciones Reales*, Fundación La Caixa, Madrid 1999.

2) GÓMEZ BARCELO, José Luis. "Fotografía en el tiempo del Protectorado" en: <http://www.lahistoriatrascendida.es/fotografia-en-el-tiempo-del-protectorado/> (12/05/2014).

3) BRAVO NIETO, Antonio. *Arquitectura y urbanismo español en el norte de Marruecos*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas, Sevilla 2000.

4) MORENO CASTAÑO, Begoña. "José Entrecanales Ibarra (1899-1990)", en TORRES VILLANUEVA, Eugenio. (dir), *Los 100 empresarios españoles del siglo XX*, LID Editorial, Madrid 2000, pp. 384-390.

5) SALA, Agustín. *Secretos de familia: Del negocio familiar a la gran multinacional*, Ediciones Robinbook, Unites States, 2009.

6) "Grandes realizaciones" en <http://www.fundacionjoseentrecanalesibarra.es/history/major-achievements/> (12/05/2014).

7) "Nuevo abastecimiento de Aguas de Ceuta, canalización de aguas desde Benzú al depósito de Haddu" en *África, Instituto de Estudios Africanos (IEA)*, nº 200-201, agosto-septiembre 1958, p. 378; "Viviendas para la Obra Hogar y Arquitectura" en *África, IEA*, nº 321, septiembre 1968, p. 445, 390; "Obras de construcción de la estación marítima en el Puerto de Ceuta" en *África, IEA*, nº 352, abril 1971, p. 150.

8) "Centro Cultural de España en Tetuán en la calle cónsul Zugasti para sustituir las escuelas españolas instaladas en los acuartelamiento de la calle Pedro Antonio de Alarcón" en *África, IEA*, nº 253, enero 1963, p. 26.

9) "Adjudicación del Aeropuerto de Santa Isabel" en *África*, nº 227, noviembre 1960, p. 523.

10) RUBIO ALFARO, Plácido. *Alhucemas en mi recuerdo*,

<http://www.columbapacis.org/libro%20alhucemas%20en%20mis%20recuerdos/LIBRO%20COMPLETO%20-%20PARA%20INTERNET-comprimido.pdf> (12/05/2014).

11) "Progresos de la industria nacional del cemento en la Zona de Protectorado Español en Marruecos" en *Cemento y Hormigón*, nº 252, 1955, pp. 93—95.

12) "Nueva fábrica de cemento en Tetuán" en *África, IEA*, nº 161, mayo 1955, p. 234.

13) "El Plan bienal de obras públicas" en *África, IEA*, nº 196, abril de 1958, p. 32.

14) OCHOA BENJUMEA, José. *Los puertos de Marruecos*, C. Bermejo, impresor, Madrid 1945, pp. 57-67.

15) "La foto del mes: un retrat de Francisco Zubillaga" en:

<http://imabgandia.es/2012-05-26-09-35-58/not%C3%ADcies-arxiu/item/3486-la-foto-del-mes-un-retrat-de-francisco-zubillaga.html> (12/05/2014).

16) ARAQUE JIMÉNEZ, Eduardo, "El desarrollo turístico de la costa mediterránea de Marruecos" en:

http://www.ujaen.es/investiga/alboran/index_archivos/Desarrolloturismicomarruecos.pdf (12/05/2014).

17) "Primera piedra de un nuevo hotel en Tetuán" en *África, IEA*, nº 239, noviembre 1961, p. 26.

18) *Diario de Zamora*, en prensahistorica.mcu.es (13/05/2014).

19) Archivo General de Ceuta, Calamidades públicas, Legajo 47-1 antiguo. Temporal del 12 de diciembre de 1949.

20) ROMÁN, Juan. *Fragmentos de una conversación continua sobre Alhucemas*, Ayuntamiento de Melilla 1994, pp. 31-32.

21) "Grandes realizaciones" en <http://www.fundacionjoseentrecanalesibarra.es/history/major-achievements/> (12/05/2014).

22) GARCÍA, Laureano. "Vapor Fuerteventura" en <http://www.trasmeships.es/115.html> (actualización 27/04/2013).

23) GÓMEZ-SANTOS, Marino. *Todo avante*, Compañía Trasmediterránea, Madrid 1991, p. 314.

24) *Historia de la flota*, Compañía Trasmediterránea, Madrid 1998, p. 252.

25) RUBIO ALFARO, Plácido y LACALLE ALFARO, Miguel. *Alhucemas 1925. Desembarco. Asentamiento. Evolución*, Málaga 1999, pp. 217-219.

26) OCHOA BENJUMEA, op. cit., pp. 69-71.

La odalisca en el laberinto patrimonial de Melilla

The Odalisque in the heritage labyrinth of Melilla

Vicente Moga Romero

UNED Melilla – Director Archivo Ciudad Autónoma de Melilla

Resumen Es conocida la escasa apreciación mostrada por algunos historiadores que consideran los recursos de la oralidad faltos de metodología y carentes de fiabilidad en cuanto al grado de reconstrucción del pasado y, en consecuencia, falibles a la hora de afrontar con suficientes garantías los procesos de activación de la memoria. De hecho, en el universo académico, la historia oral suele ser considerada una técnica para la investigación, aunque se suele admitir que es relevante en las denominadas historias de vida, en especial en los trasuntos biográficos que, desde algunas perspectivas, caminan por los arcanos de la historiografía. Mi propia experiencia en este campo cuenta con el punto de partida de mi formación como historiador convencional, paulatinamente deconstruida para evolucionar hacia una metodología interdisciplinar conformada por la interacción con otras disciplinas sociales, como la literatura, la sociología, la antropología, la fotografía, etc., y los resortes de la memoria.

Palabras clave:

Historia oral. Fuentes orales. Historia del Arte. Historias de vida. Memoria. Interdisciplinariedad. Patrimonio cultural.

Summary We know the little appreciation shown by some historians consider resources lacking oral methodology and lack of assurance as to the degree of reconstruction of the past and therefore fallible to tackling sufficient guarantees the activation processes memory. In fact, in the academic world, oral history is often seen as a technique for research, although it is generally accepted that it is relevant in so-called life stories, especially in the biographical transcripts that from some perspectives, walking on the roadside of historiography. My own experience in this field has the starting point of my training as a conventional historian, gradually deconstructed to evolve into an interdisciplinary methodology consists of social interaction with other disciplines, such as literature, sociology, anthropology, photography, etc., and memory springs.

Keywords:

Oral history. Oral sources. History of Art. Stories of life. Memory. Interdisciplinarity. Cultural heritage.

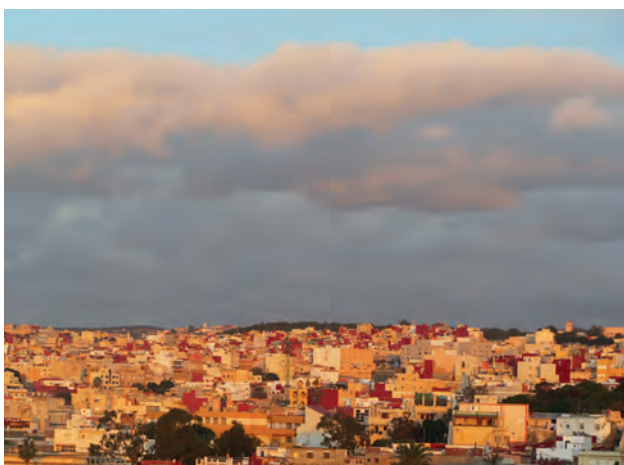
En gran medida Melilla sigue siendo hoy una historia secreta. Ciudad con texturas de arenisca, asperón y efluvios de sal, su formulación plástica tiene tres tracerías reconocibles:

- la fortaleza de Melilla la Vieja, conocida como «El Pueblo», anclada desde finales del siglo XV sobre un peñón calcáreo y estimado de especial protección como Conjunto Histórico-Artístico desde 1953¹;
- el ensanche burgués que señala el paso del siglo XIX al XX, con su denominada (grosso modo) arquitectura modernista como marca de agua: «Melilla es modernista barrio a barrio²»;
- y el remedo de medina que puede intuirse en su barrio más periférico y fronterizo, la Cañada de Hidún, históri-

camente asimilado, desde 1893, a la macabra toponimia de la Cañada de la Muerte.

La primera traza –que en 1997, durante los fastos del quinto centenario de la conquista de Melilla intentó en vano rebautizarse como «ciudadela»– se autorretrata hoy con la oxidada coraza de un viejo arcabucero del Imperio español, que otea el horizonte con el mismo desasosiego que Dino Buzzati imprime a los soldados de la fortaleza Bastiani en su extraordinaria novela *El desierto de los tártaros*, publicada en 1940.

El segundo bosquejo traza apuntes rápidos de la impronta de hebreos con bonetes negros –diestros comerciantes políglotas llegados de Marruecos–, junto con estampas marciales de polícromos soldaditos de



(Figura 1) Amanecer en el barrio Reina Regente, Melilla, 2014. Foto del autor.

plomo del Ejército expedicionario, obreros teñidos de rojo mineral camino del puerto, y burgueses alabando el porte de las nuevas edificaciones.

La tercera instantánea lleva a los barrios periféricos, levantados con puntillistas pinceladas de ocres y azuletes en un caserío laberíntico apretado en torno a cubos encalados y erizados minarettes [1].

El señuelo africano

A finales del siglo XIX, treinta y cuatro años después del inicio de la Guerra de Tetuán, Melilla irrumpe en la historia contemporánea a la sombra de las nuevas perspectivas coloniales, marcando el regreso testamentario de Isabel la Católica a la cuenca mediterránea. Lo hizo tras superar una secular fase letárgica, impulsada por las nuevas circunstancias a salir extramuros de su arrítmico corazón, bombeador de carcomidas piedras y desportillados bronce; a emprender nuevos itinerarios entre cañadas que serpenteaban, por sinuosos pasos de cabras, desde el final del llano aldeaño a los recintos amurallados hasta las mesetas fronterizas con el «campo moro», algunas de nombres tan significativos como Cabrerizas, tan geológicos como Horcas Coloradas, o tan esotéricos como Rostrogordo.

En este lapso, que rebasa en el cronómetro histórico algo más del primer tercio del siglo XX, surgió la nueva urbe y se redefinió su epicentro amurallado. La primera ha devenido en un señuelo africano de una arquitectura presente en la Europa de entreguerras, desde Barcelona a Viena. El segundo, sembrado de gabinetes de curiosidades, centros institucionales y –gracias a Dios, Alá y Yavé– de una población civil que es la que detenta su verdadero DNI y, con él, su excepcionalidad patrimonial.

Una sísmica ciudad

A vista de cormorán, detrás de su caparazón museístico, Melilla se percibe también, quizás hoy más que nunca, como una ciudad cercada, alambrada por maléficos

tabúes que ciñen (con su diccionario apócrifo recorrido por corsés de acero corten, impermeabilizaciones fronterizas, garitas de vigilancia y mallas antitrepa) su verdadera ausencia: la de un decantado idealismo estético. De este modo, bajo la sombra de los ATR de Air Nostrum, se observa una sísmica ciudad, sometida a vaivenes telúricos que parecen impedir su acceso a una identidad convincente. Melilla parece lastrada por su ubicación geopolítica, por la incapacidad de sacarle partido a su excentricidad y por el pesado fardo de su historia reciente recorrida por espasmos periódicos y crestas de violencia y temor:

–las guerras coloniales, con sus conocidos «umbrales cronológicos³»: campaña de Margallo (1893-1894), sucesos del barranco del Lobo (1909), campaña del Kert (1911-1912), y Guerra del Rif (1921-1927) [2];

–la guerra de España (1936-1939), más conocida como guerra civil, todavía visible en el tejido urbano melillense, en algunas calles y en «monumentos» residuales de la era franquista, como el grupo escultórico conmemorativo de la victoria de los sublevados, emplazado en plena Avenida central de la ciudad⁴, y el dedicado al comandante de la Legión Francisco Franco⁵, que da la bienvenida a los asombrados pasajeros que desembarcan en el puerto melillense⁶ [3] [4].

–la descolonización marroquí (1956-1961), con el repliegue moral, poblacional y económico sobre las dos ciudades españolas de Ceuta y Melilla;

–el abandono del Sáhara español (1975), un proceso descolonizador aún no cerrado;

–los conflictos sociales suscitados por la aplicación *tutti quanti* de la Ley de Extranjería (1985-1986), con la reclamación por el colectivo musulmán de Melilla de la nacionalidad española;

–y la agudización de las migraciones (subsaharianas, magrebíes, asiáticas, etc.) con los continuos «asaltos» a las vallas fronterizas producidos en especial durante el último decenio (2005-2014)⁷.



(Figura 2) El general Silvestre, Comandante General de Melilla, acompañado del coronel Gabriel de Morales y otros mandos militares, junto con autoridades de la región de Melilla, ca. 1921. Archivo General de Melilla.



(Figura 3) Escultura de Martín de Viales Gómez, regalo de la ciudad de Melilla a la Legión en el 93 aniversario de su fundación, 2013.

En el avispero modernista

Más allá del avispero modernista, configurado en su ensanche como casi único espacio de culto en el templo de la cultura-turismo, la ciudad parece incapacitada para decantar nuevas perspectivas en su angosto cedaño, más allá de la búsqueda, casi a la desesperada, de un *best seller* económico que corte su dependencia del comercio atípico. Derruida la impronta de su arquitectura industrial –con el añejo cargadero de mineral de la Compañía Española de Minas del Rif (CEMR), actualmente desvalorizado como una vieja postal sin destinatario ni remitente⁸ [5], al igual que la que podría haber sido considerada su estampa más localista (Puesto de Socorro, oficinas de la Granja Agrícola y de la Compañía Telefónica, Estación del Hipódromo de la CEMR...), minusvalorada la creatividad de sus ingenieros militares (el infravalorado Emilio Alzugaray, el olvidado José de la Gándara, el desconocido Job Placencia...), se acoge al mito unidireccional de Enrique Nieto, un hagiografiado arquitecto catalán⁹, hijo de las migraciones de inicios del siglo XX, incluido desde hace unos pocos decenios en el imaginario melillense.

El revival arquitectónico

En una ciudad tan bien guardada –como bien la definió el arquitecto Javier Vellés¹⁰–, tan bien cercada, la impronta urbanística debería ser ante todo la alegoría de una mirada al cielo, de un guiño al mar, la red que recogiera todos los ecos de sus minaretes, campanas, samars y shofars. Pero no sucede así y, desde el mirador



(Figura 4) Estado actual del «Monumento a los héroes de España», inaugurado en 1941.

de sus destartalados bastiones, la imagen que se muestra describe una inexistente arquitectura de la diversidad.

Melilla sigue anclada a los halos de un pasado con demasiada frecuencia desvirtuado, como encarnan algunos edificios de envergadura, caso de uno de sus mejores ejemplos arquitectónicos art déco, el cine Monumental [6]. Pese a ello, la Wikipedia sostiene que «El patrimonio arquitectónico de Melilla está considerado, junto con el de Barcelona y por encima del de Madrid y Valencia, como uno de los mejores exponentes del estilo modernista español de principios del siglo XX». La página web dedicada a difundir la Ruta Modernista en Melilla, indica, bajo el sugerente neón de



(Figura 5) El buque escuela de la Armada española, Juan Sebastián Elcano, atracado en el cargadero de mineral de la CEMR, Melilla, 2014. Foto del autor.

«La revolución cosmopolita de Melilla», que «Melilla es la segunda ciudad de España con mayor número de edificios modernistas y “art decó”, sólo por detrás de Barcelona. Precisamente desde allí trajo esta corriente estética el arquitecto Enrique Nieto a principios del siglo XX. Esta ruta nos descubre los monumentos y edificios modernistas más relevantes de la ciudad». Esta realidad, bien recogida en publicaciones recientes¹¹, parece legitimar el revival arquitectónico, que traslada sin rubor a muchos edificios de nueva planta del siglo XXI una anacrónica estampa modernista de cartón piedra, que responde a un atrezo extemporáneo y nada innovador en el que las arquitecturas rupturistas o, cuando menos, de vanguardia, están ausentes. Es quizás el resultado de una ensoñación a contracorriente de la realidad y el futuro, o del fracaso previo de los intentos rupturistas, casos del Hotel Ánfora (Enrique Burkhalter Anel, 1975), o la Torres del V Centenario (Espinet y Ubach, 1996) [7].

Es lo contrario de lo que sucede en Ceuta, donde sí se aprecia la irrupción de nuevos materiales e idearios en su arquitectura más reciente, en la que descuellan edificios culturales como la Biblioteca Pública del Estado (Estudio de Arquitectura Paredes Pedrosa Arquitectos, 2013). La comparación entre el velero de hormigón blanco de la Biblioteca Pública de Ceuta y el adosado portuario de la de Melilla (Cervantes Martínez Brocca y Juan Armindo Hernández Montero, 1991) entronca con el relato metafórico de la realidad socio-cultural y económica de ambas ciudades.



(Figura 6) El Teatro Monumental, uno de los mejores ejemplos del art déco en Melilla, inaugurado en 1931, actualmente remodelado como edificio de locales y oficinas. Archivo General de Melilla.



(Figura 7) Amanecer en las torres V Centenario, Melilla, 2014. Foto del autor.

The Village

Una ciudad no es más que un bosque humano, *la Forêt Humaine* del artista ruso Ossip Zadkine, o *La mentira desnuda*, de Modigliani. En el caso de Melilla, ese bosque se parece al filmado en 2004 por M. Night Shyamalan en su película *The Village*. La cohesión social de un enclave perdido en los bosques de Pennsylvania se fundamenta en el temor a unos extraños seres que acechan invisibles desde la frontera de la población. Entre otros tabúes, debe evitarse el color rojo que atrae a estos seres.

En Melilla el rojo es también un color ideológico que apenas se tolera; son otros los colores primarios que predominan: el azul purísima del cielo y de su bandera, velado por los quiebras que ofrecen el amanecer y el climaterio; el ocre-amarillo de sus muros naturales, como el que escolta la carretera de bajada a Aguadú [8], con sus apretadas terrazas de areniscas; el verde piélagos del Mediterráneo, salpimentado de espumas, olas albinas y pateras... Esta es parte de la paleta cromática que define la atmósfera de una ciudad marcada por sus ausencias: la de una población cosmopolita; la de una praxis de la diversidad antropológica, sin embargo latente; la del rechazo de la cultura de la imagen espejular del otro como reflejo de una identidad plural compartida; etc.

El palomar y el árbol

En París (rue d'Assas, Montparnasse) hay un museo poco conocido dedicado al pintor ruso Ossip Zadkine (1890-1967), instalado en lo que fue su *atelier*. Es un espacio de culto para los amantes de sus esculturas que a mí me recuerdan algunos trabajos de Julio González. J. F. Ivars ha escrito sobre este lugar de descubrimiento renovador y ha recogido la confesión de Zadkine a un amigo «Ven a mi locura de Assas y comprenderás cómo un palomar y un árbol pueden cambiar la vida de un hom-



(Figura 8) Terrazas de arenisca en la carretera a Aguadú, diseñada por el ingeniero Job Placencia Valero, Melilla, 2014. Foto del autor.

bre»¹². En Melilla necesitamos con urgencia ese palomar y ese árbol [9].

Una red de recuerdos

Line Amselem (París, 1966), autora de *Pequeñas historias de la calle Saint-Nicolas*¹³, hija de judeo-españoles de Marruecos emigrados a Francia, escritora que creció hablando un castellano tan antiguo como las raíces judías de Sefarad, afirma que «Una persona sólo es una red de recuerdos que se descompone al morir»¹⁴. Una red cuya urdimbre debe entretrejerse en la malla del patrimonio que pertenece a todos.

Una enmarañada red

En el sostenimiento de la empresa patrimonial, cabe interrogarse acerca de cómo influyen las prácticas socioeconómicas, los paradigmas culturales o las vertientes ideológicas, en la toma de decisiones sobre su valoración. La reescritura del patrimonio, la reactualización de sus valores, forma parte de una tupida red de condicionamientos que, a menudo, limitan la lectura formal del espacio urbano. Como en una enmarañada red, en los llamados centros históricos se superponen haces de cables que vehiculan los retos urbanísticos, históricos, artísticos, sociológicos, etc., que, a empujones, van definiendo el horizonte ciudadano, la trama del papiro en el que se escribe y se reescribe, como en un infinito palimpsesto, el devenir de sus habitantes.



(Figura 9) Graffiti de una paloma en la fuente de la Plaza de San Agustí Vell, Barcelona, 2014. Foto del autor.

Y surgen los interrogantes: ¿cuáles son las herramientas claves del patrimonio? ¿Cuál el maletín imprescindible del *curator* de ese inmenso escenario de sociabilidad que llamamos ciudad? ¿En una ciudad de frontera, dónde se sitúa la raya entre los tópicos y la(s) realidad(es)? ¿Cómo acabar con las concertinas reales y virtuales?

La fotogenia patrimonial

Oscilando como un diapasón mudo entre la valoración y el reconocimiento, resulta complejo abordar los retos del siglo XXI: las migraciones, la diversidad (religiosa, lingüística, cultural...); la redefinición del papel del artista, del arquitecto, del urbanista; el impacto de la era digital; el hallazgo de nuevos instrumentos y recursos didácticos, de novedosas estrategias que esponjen y regeneren el tejido patrimonial, que permitan hallar respuestas al desafío economicista del neoconservadurismo. De fondo, como casi siempre, nuevas interrogantes: ¿Existe el concepto de inteligencia patrimonial? ¿Cómo influye el discurso patrimonial en la apreciación de un modelo de sostenibilidad de la ciudad del siglo XXI, acotada por la innovación, y qué pautas marcan su gestión y planificación? ¿Qué aportan las renovadas perspectivas de la ecología patrimonial al conflicto entre las viejas y las nuevas identidades? ¿Qué modelos imitar? ¿Existen modelos?

Acotaciones personales sobre patrimonio y oralidad

Las conocidas reflexiones en cuanto a la relación sujeto–historiador versus sujeto–histórico, aparecen lastradas, desde la óptica tradicional, por la cuestión de la subjetividad, y están sólidamente enraizadas en la base de la negativa apreciación que convierte a la historia oral en heterodoxia académica. No obstante, esta estigmatización tiene lecturas ideológicas subyacentes, dado que la historia tradicional se decanta por servirse casi exclusivamente de los documentos emanados, en mayor o menor medida, de los centros del poder, es decir, de las fuentes documentales generadas, conservadas y difundidas por las elites económicas, políticas, religiosas, culturales, etc., dejando de lado el relato de la cotidianidad, afín a las vivencias de los segmentos sociales no privilegiados, que, durante generaciones, no sólo han carecido de un relato propio, elaborado y codificado, sino que incluso han sufrido la reapropiación de su discurso y su descontextualización histórica.

Como otras disciplinas de las ciencias sociales, la historia ha jugado desde los primeros decenios del siglo XX con la cuestión de la subjetividad, escorándose hacia paradigmas de nuevo cuño que sobrevuelan esa pretendida ausencia de objetividad que parece caracterizar las fuentes orales. A este propósito el término subjetividad, como se plantea en el desarrollo de las técnicas etnográficas, por ejemplo, supone otra huida hacia adelante para no considerar per se validables los recursos de la oralidad histórica. Por otra parte, esta percepción pesa también sobre la interacción en el discurso historiográfico de los recursos literarios, considerados «testimonios», a pesar de que muchos de ellos están escritos en primera persona de forma coetánea a los hechos descritos y redactados sobre el terreno de los acontecimientos que recrean. A este propósito cabe plantear interrogantes acerca de cómo se codifican y transmiten los hechos del pasado, cómo se transfunden al imaginario de forma más fidedigna los acontecimientos o cómo se recrean atmósferas de periodos lejanos, que permitan una mejor aproximación a la realidad histórica contemplada.

Prospectivas historiográficas

El historiador ante el reto del uso de las fuentes orales puede plantearse distintas perspectivas, aunque aludo sólo, de forma esquemática, a dos muy generales: –la primera atiende a la implicación de estas fuentes –no siempre consideradas documentales en un sentido primario, es decir suficientemente documentadas y/o contrastadas–, en el discurso argumental histórico tradicional que, bajo el halo erudito, implica que el lector se vea obligado a bajar continuamente la vista hasta el corpus archivístico que generan las notas a pie de página; –la segunda perspectiva es una interrogante que adopta una magnitud más epistemológica, en cuanto al sig-



(Figura 10) Primer colegio del autor en Uixan, en 1958, con la señorita Loli como maestra. Fotografía de Juan Carlos Martínez.

nificado del proceso de institucionalización de la utilización de fuentes testimoniales tan explícitamente subjetivas y que, al contrario, que sucede con las tipográficas o icónicas, están sometidas continuamente a la erosión del tiempo, a los juegos distorsionadores del recuerdo, a los flujos de la evocación y a los sinuosos laberintos de la memoria.

El enfoque interdisciplinar hace, sin embargo, imprescindible, el recurso a la oralidad, y en este aspecto dejo atrás el bagaje teorista –homenajeando de paso, por alusiones, los paradigmas sociológicos de Pierre Bourdieu– para adentrarme en mi propia experiencia como investigador social. Lo hago con un ejemplo que tiene además implicaciones personales. Mi infancia transcurrió en un espacio y un tiempo atípicos. El primero tiene su foco en Uixan, un poblado minero situado en la región de Guelaya (Rif oriental), constituido desde los primeros decenios del siglo XX en el epicentro de las explotaciones de hierro de la CEMR. El tiempo es el del Protectorado de España en Marruecos, pues aunque nació en la fase final de esta etapa colonial, mi familia, tanto paterna como materna, estaba sobre el terreno desde la primera década de la pasada centuria¹⁵. Durante mis primeros años en este poblado minero –caracterizado como «privado», es decir perteneciente a la empresa minera CEMR y habitado exclusivamente por «europeos»– tuve acceso sólo a los relatos de la cotidianidad del entorno familiar, de los amigos, etc. Tampoco estuve ajeno a la «veracidad» de las fuentes documentales que, en mi caso, prácticamente se limitaba a la lectura esporádica de algunos documentos del trabajo de mi padre, donde constaba la profesión de electricista, su «pertenencia» a la CEMR y residencia en Uixan.

Desde los seis años estudié en el colegio que la CEMR había edificado en Uixan después de la independencia de Marruecos [10]. Durante el tiempo que asistí a este centro, hasta mi ingreso cuatro años más tarde en el desaparecido Instituto Hispano-Marroquí de Melilla, jamás escuché nada relativo al espacio geográfico o el

tiempo histórico en el que nos encontrábamos. La desvaloración del patrimonio cultural del entorno era total, por desconocimiento, por indiferencia, o por intereses coloniales. Aunque en las clases había alumnos rifeños, nunca supimos lo que significaba Uixan¹⁶, ni qué era una cabila, ni mucho menos tuvimos una noción de lo que era el Rif. Tan solo hubo una iniciativa (abortada enseguida) de enseñar árabe en las aulas que apenas duró un par de semanas.

Sin embargo, la oralidad se presentaba a veces como una bola de demolición que echaba por tierra todo el aparato oficialista que emanaba de la CEMR. Uixan era un poblado tan jerarquizado como las actividades mineras, en donde el espacio estaba compartimentado claramente para diferenciar y separar a los directivos de los mandos medios y de los obreros y, dentro de estos, a los españoles de los «indígenas». Los espacios habitados, todos situados en la cota de 300 metros, estaban trazados como compartimentos estancos: los chalés de los ingenieros, el poblado minero, la Cooperativa, la escuela, la iglesia, las oficinas (fuerte del Carmen), el Club, el «botiquín», la casa de la Dirección (fuerte san Jerónimo), y la mina, que era como se denominaba a los cotos mineros y a las infraestructuras dedicadas a su explotación (talleres, central eléctrica, garajes, plantas de tratamiento del mineral, hornos, polvorín, planos inclinados...). Esta correlación se espaciaba en las distintas áreas residenciales del poblado y se trasladaba a las oficinas y dependencias de la mina. En la cúspide del sistema, el ingeniero jefe de la CEMR representaba de facto todos los poderes, pues juzgaba, legislaba y ejecutaba sin cortapisa alguna.

No había cementerio, pues los entierros se llevaban a cabo en el camposanto católico de Nador, de cuya franciscana iglesia dependía la de San José de la Montaña de Uixan. Del otro lado del poblado de Uixan, estaban los aduares rifeños. Entre los más cercanos, Sidi Bu Sbar y Jemis de Beni Bu Ifrur, con sus albos morabos [11], sus mágicos cementerios aldeaños y sus viviendas enca-



(Figura 11) Morabo de Sidi Lahcen en la cabila de Bugafar, 2014. Foto del autor.

ladas contra el mal de ojo, rodeadas de pequeñas huertas y escoltadas por moreras, higueras, granadas y membrillos.

La pequeña venganza de la oralidad quedaba constreñida a los espacios íntimos de las casas de los trabajadores o a las reuniones familiares. En ellas, cuando era un niño, aprendí que para muchos obreros de la empresa minera, las siglas de la CEMR tenían una interpretación diferente a la oficial. Recuerdo perfectamente como con mis amigos, sentados junto al letrado que indicaba la subida a la mina, deletreábamos «Compañía Estafadora Miserable y Roñosa»¹⁷. ¿En qué documento de la CEMR podría encontrarse este verso blanco tan incisivo con su modo productivo y la explotación intensiva tanto de los trabajadores como de las minas? ¿Tal vez en algún informe de alguno de los numerosos «chivatos» que poblaban las minas, quizás en un comentario jocoso de alguna memoria remitida al Consejo de Administración?

La piel del asfalto

No es descabellado pensar que en el interior del ser humano conviven dos tendencias radicalmente enfrentadas. Crear y destruir se manifiestan en un plano común, y, como en las balanzas representadas en el faraónico *Libro de los Muertos*, ambas luchan por imponerse, a pesar de ser conscientes de su condición de paradigmas indisociables del mismo ciclo vital.

En plena efervescencia de mayo del 68, mientras unos grupos arrancaban adoquines de las calles para lanzarlos a la policía, otros escribían panfletos y grafitis, auspiciando que bajo el pavés estaba sepultada la playa. Como si se tratara de una escena trasplantada desde un cuadro surrealista de Magritte a las calles del viejo París, algunos revolucionarios utópicos parecían plantear que al levantar, *quartier par quartier, rue par rue, le bouclier*, la piel de asfalto y hormigón, brotaría en la ciudad de la luz la increíble postal de un tsunami libertario. En el 68 las calles no sólo fueron tomadas por los revolucionarios. También una pléyade de «recolectores» anegó las arterias urbanas para recoger la cosecha creativa que acompañaba ese original apareamiento de revolución y arte. Recuerdo haber leído con fascinación cómo los bibliotecarios y archiveros franceses recorrían los itinerarios de la agitación para hacer acopio de sus manifestaciones creativas. Casi veinte años más tarde, puede vivir uno de esos momentos que señalan un horizonte de inflexión con los acontecimientos «sobrevinidos» en Melilla, en los años 1985-1986, a raíz del intento de imposición en la ciudad de la recién aprobada Ley de Extranjería, a iniciativa del entonces gobernante PSOE de Felipe González.

Aunque ambas experiencias –la parisina y la melillense– son muy diferentes, sin embargo en los aspec-



(Figura 12) Tras las obras de «deconstrucción» de la plaza de las Glorias, se perfilan el Museo del Diseño (conocido como «la grapadora») y la Torre Agbar, Barcelona, 2014. Foto del autor.

tos sociológicos, culturales e ideológicos, comparten ese extraño y dinámico bagaje de creatividad patrimonial que acompaña algunos seísmos sociales.

Recuerdo –eran mis inicios como archivero-bibliotecario del Ayuntamiento de Melilla– cómo, emulando el ejemplo de los documentalistas galos, recorría las calles de la geografía en conflicto para recolectar octavillas, pasquines, carteles, etc., pegados en contenedores de basura o en las paredes, arrojados por los suelos, o repartidos mano en mano. El material recogido, junto con los recortes y dosieres de prensa (sobre todo local, pero también nacional e internacional), conformó una serie llamada «Miscelánea» que, completada a lo largo de los años, ofrece hoy una muestra tipográfica de aquel periodo intenso, lleno de desconciertos y contradicciones, que ha condicionado la historia contemporánea de Melilla y, en gran medida, el replanteamiento de las relaciones hispano-marroquíes.

Estas reflexiones brotan significativamente cuando especulo acerca del sentido –y el sentimiento– patrimonial. En mi caso es un discurso interiorizado como *flâneur* melillense en el que se entrelazan atávicas pinceladas stendhalianas y resonancias del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, con futuristas paletas del imaginario posmoderno, desde las arquitecturas del



(Figura 13) Atardecer reflejado en el lateral del mercado de Els Encants, el Museo del Diseño y la Torre Agbar, Barcelona, 2014. Foto del autor.

deconstructivismo –como el Museo Guggenheim de Bilbao (Frank O. Gehry, 1997)– a la barcelonesa Torre Agbar (Jean Nouvel, 2005), mascarón de proa del distrito tecnológico de Barcelona, conocido como 22@.

En ambos casos, estas arquitecturas conviven con otras enraizadas en el imaginario cultural de los habitantes urbanos. En el ejemplo catalán, la Torre Agbar (acrónimo de Aguas de Barcelona, en proceso de reconversión en hotel de lujo), comparte *skyline* con el Museu del Disseny (Disseny Hub Barcelona, 2013, MBM Arquitectes, estudio integrado por Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay, Oriol Capdevila, y Francesc Gual), pero deja adivinar, a escasos kilómetros de la renovada Plaza de les Glòries Catalanes, los pináculos del inacabado templo expiatorio de la Sagrada Família (Antoni Gaudí, 1883), que, a su vez, encuentra un dis-



(Figura 14) Fragmento del tejado del nuevo mercado de Els Encants, Barcelona, 2014. Foto del autor. (Figura 15) El paseig de Gaudí que comunica el templo de la Sagrada Família con el hospital de la Santa Creu y San Pau (al fondo de la fotografía), Barcelona, 2014. Foto del autor. (Figura 16) Vista de Barcelona desde el Tibidabo, con la Sagrada Família, la Torre Agbar, el Museo del Diseño y el distrito 22@. Foto del autor.



(Figura 17) Escultura de madera en el atrio central de acceso al Auditori de Barcelona (María Helguera, 2011. Taller de Escultura Esperanza Casas). Foto del autor.

curso equilibrador en el remozado *Hospital de la Santa Creu i Sant Pau* (Lluís Domènech i Montaner, 1902). Esta convivencia arquitectónica traza así un inaudito itinerario que ofrece al viajero continuas percepciones rupturistas del tejido urbano [12] [13] [14] [15] [16].

La ciudad de las cúpulas

Melilla ha carecido de un grupo artístico que provocara una mutación estética. En estos días, recorridos por la muerte del pintor Dámaso Ruano (Tetuán, 1938 – Málaga, 2014), cuando se recuerda su impronta en el Colectivo Palmó¹⁹ y la importancia de este movimiento en el renacer estético malagueño, se añoran las ausencias de esa plasticidad creativa que renueva las ciudades desde dentro.

Quizás en Melilla falte este Caballo de Troya artístico, [17] o quizás es que sólo sus guerreros están dispersos. Entre éstos quiero mencionar a dos pintores dotados de una profunda capacidad para transformar los sentimientos en texturas: Cosme Ibáñez Noguero y Carlos Baeza Torres. El primero dio a conocer en 2012 su serie «Lugares, jardines, palacios y laberintos», continuación ampliada y depurada de sus reconocidas «Arquitecturas del laberinto» (1995), en la que «propone al espectador una reflexión en torno al significado de los lugares que habitamos colectivamente, naturalezas construidas a modo de jardines, hoteles, palacios, catedrales, lugares y laberintos creados por y para el hombre, donde el gran ausente resulta ser el propio individuo».

El segundo presenta su obra en un *blog* que el artista plástico denomina «La ciudad de las cúpulas». De sus trabajos elijo el titulado *Odalisca* (lápiz sobre papel, 1993), de la que su autor escribe en 2013 [18]: «Esta composición en la que aparece una figura femenina desnuda, tan solo ataviada con un turbante, contemplando el horizonte y rodeada de libros, prefigura la que más tarde se convertirá en una de mis obras preferidas: *Lectura en el Hammán*. Planteada como un homenaje a la lectura, se trata de una de mis primeras obras post-universitarias. En ella todavía no he logrado deshacerme de las influencias del realismo mágico tan en boga en aquella época. Está llena de pequeños “defectos”, los cuáles hoy estaría dispuesto a corregir, pero mantiene todavía esa vehemencia en la representación de la voluptuosidad y el halo romántico de mis primeras obras».

Epílogo

En estos días de poniente veraniego paladeo el catálogo que Jordi A. Carbonell dedica a Josep Tapiró, a propósito de la exposición sobre este extraordinario acuarelista expuesta en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)²⁰. Me quedo con el color nacarado de las conchas que rematan los tocados de los gnawas que el artista de Reus pintó en su casa-estudio de «la pequeña Constantinopla». Para ver algunas de estos cuadros hay que viajar a museos orientalistas como el de Doha (Qatar), algo indicativo del desplazamiento de los nuevos centros de arte en un periplo paralelo al *take off* de los nuevos cetros del poder económico. ¿Será pronto Doha la nueva París-York artística del siglo XXI?

De otro lado, termino de leer la última novela publicada de José Antonio Garriga Vela²¹. En ella, uno de sus personajes cumple el gran deseo de su vida: viajar a Nueva York. La última noche de su estancia en esta ciudad, cena con su familia en el *Windows on the World*, en la planta 107 de la torre norte, a 400 metros de altura.



(Figura 18) *Odalisca*, obra del año 1993 del artista melillense Carlos Baeza Torres. Colección particular.

José Antonio Garriga escribe: «La imagen de nuestros cuerpos suspendidos en el vacío de un edificio que ya no existe».

Mi memoria también queda suspendida veintitantos años atrás, cuando deambulaba por el World Trade Center. Soy consciente de estar suspendido sobre el

vaho de un sonido que ya no se escucha, pero que traspasa el tiempo, como en *El grito* de Edvard Munch. Me digo que cada día es un memorial de ausencias, que cada amanecer es un aullido silente de los ecos del pasado. Esto me digo mientras camino de la mano de la primera luz de la mañana. □

-
- 1) La legislación protectora patrimonial sobre Melilla ha seguido una pauta espacial centrífuga: primero afectó a Melilla la Vieja (agosto de 1953), luego al ensanche modernista (enero de 1987) y finalmente a los fuertes exteriores declarados Bienes de Interés Cultural (1990-2014).. Este proceso, se intenta actualmente rentabilizar para la obtención de la categorización de Ciudad Patrimonio de la Humanidad. Véase Tejedor Mata, Luciano, «Patrimonio de la Humanidad a través del compromiso y esfuerzo», *El Faro de Melilla*, 6 de julio de 2014.
 - 2) Urban beat *Melilla. Anuario cultural, gastronómico y lifestyle de Melilla y Riff*, Melilla, Jaume Amills, 2013, p. 20.
 - 3) BLANCO VÁZQUEZ, Luis; SIERRA PIEDRA, Gerardo, «La huella militar en el sector oriental del Protectorado Español de Marruecos (1912- 1956). Fortificaciones, acuartelamientos y posiciones en el Rif», Anejos de *Nailos. Estudios Interdisciplinarios de Arqueología* (Oviedo), 1, 2014, p. 18-41.
 - 4) Oficialmente denominado «Monumento a los héroes de España», firmado por el escultor Vicente Maeso Cayuela (bronce) y el arquitecto Enrique Nieto y Nieto (sillería), fue inaugurado en 1941 en el espacio del destruido kiosco La Peña. Véase: *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2009.
 - 5) La escultura denominada «Melilla al comandante Francisco Franco Bahamonde» (Enrique Novo Álvarez, 1977) fue realizada por acuerdo del pleno del Ayuntamiento de Melilla, que en abril de 1977 «convocó un concurso de carácter nacional, para erigir un monumento “al Generalísimo Franco”». Véase: *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla...*
 - 6) La última escultura inaugurada en la ciudad (Luis Martín de Vidales, 2013) representa a un legionario saltando sobre un parapeto de sacos terreros cargando a la bayoneta. Ubicada en el Parque Hernández, donde antes de la última remodelación de éste se encontraba una pista de patines, parece encarnar la prolongación del legionario del monumento a la victoria franquista en la guerra civil, proporcionando una nueva vuelta de tuerca a una «estética agresiva y guerrera». Delgado, Enrique, «Un monumento inapropiado», *Melilla Hoy*, 30 de septiembre de 2013.
 - 7) Desde finales de los años ochenta, los medios de comunicación aluden a la «valla de Melilla» -como en Gibraltar a la «verja»- para señalar una doble alambrada metálica, separada por un foso, que recorre su perímetro fronterizo terrestre, e intenta impedir el paso a Melilla de las personas «indocumentadas». La instalación de esta valla, que llegó a contar con una tercera, a modo de «sirga tridimensional» obedece a un proyecto de «impermeabilización» fronteriza que, hasta el momento, y pese a las continuas y costosas medidas para implementar su eficacia, no ha conseguido sellar la dinámica migratoria procedente del cercano Marruecos. Un cálculo reciente estima en 37,6 millones de euros el coste de la valla en los últimos diez años. COSTA, Tania, «La valla, “un peligro” vista desde Marruecos y un “muro de la vergüenza” desde España», *El Faro de Melilla*, 4 de julio de 2014. Véase también: RUBIO LLORENTE, Francisco, «La valla de Melilla», *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de marzo de 2014.
 - 8) Véase: MOGA ROMERO, Vicente; BRAVO NIETO, Antonio, «Diseño de arqueología industrial en el binomio arquitectura – ciudad: Melilla», en: *Arquitectura y ciudad: seminario celebrado en Melilla los días 13 y 14 de diciembre de 1989*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1992, p. 147-161; ESPINET, Miguel, «El eje del cargadero. Ciudad Autónoma de Melilla», en: *Patrimonio industrial. El cable inglés de Almería*, Almería, Diputación. Instituto de Estudios Almerienses, 2001, p. 71-81; MOGA ROMERO, Vicente, *Un siglo de hierro en las minas del Rif. Crónica social y económica, 1907-1985*, Melilla, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma; UNED, 2010.
 - 9) «La presencia de D. Enrique Nieto en Melilla, a mediados de mayo de 1909, debe considerarse como el inicio de uno de los acontecimientos más significativos que va a vivir la ciudad, en su edad contemporánea, al concentrarse en la figura del arquitecto los parámetros reconocedores de la confección estilística de nuestra urbe... Su nombramiento como arquitecto municipal (1931) es el punto y aparte, un deseo perseguido desde antaño y la consolidación de una postura penitente y constante ante las adversidades que circundan su sueño. Es la entrega oficial del cetro, y el cimbrar de una idea de ciudad...», GALLEGU ARANDA, Salvador, *Enrique Nieto: un paso por su arquitectura*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2010, p. 23 y 31. El libro fue publicado con motivo de la conmemoración en 2010 del «Año Nieto» y completado, dos años después, por el DVD *Los sonidos de la arquitectura. Mosaico sonoro sobre Enrique Nieto. Un paseo por su arquitectura*, Melilla, Fundación Melilla Ciudad Monumental, 2012.
 - 10) VELLÉS, Javier, *Melilla la bien guardada. Notas y dibujos para la restauración de sus murallas (1988-1997)*, Melilla, Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma; UNED, 1997.
 - 11) BRAVO NIETO, Antonio, *Modernismo y Art Déco en la arquitectura de Melilla*, Barcelona; Melilla, Bellaterra, UNED, 2008; BRAVO NIETO, Antonio (texto), BENDAHAN, Marcelo (fotografías), *Guía del modernismo en Melilla – Guide to Art Nouveau in Melilla*, Amsterdam: Maestro Books, 2008; TELLO GIL, Antonio, *Érase una vez. La Melilla modernista. Cuando Melilla La Vieja crece* (comic), Melilla: Patronato de Turismo, 2010.
 - 12) IVARS, J. F., «A través del espejo. Un museo secreto», *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de mayo de 2014, p. 58.
 - 13) Zaragoza, Xordica, 2012 (1ª. ed. francesa, 2006).
 - 14) Entrevista de Pedro Vallín en *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de agosto de 2012.
 - 15) «Como terminación de los cultos que durante el mes de mayo se han dedicado a la Virgen en la capilla de las minas del monte Uixan, el jueves último se ha celebrado una comunión general de los niños que asisten a las escuelas de dicho lugar... A hora conveniente los niños de ambos sexos con varios miembros de sus familias se reunieron en un ameno de las fragosidades del monte Uixan, con objeto de disfrutar de sabrosa paella aderezada por don Vicente Moga, simpático conserje de San Jerónimo, figurando entre los comensales el Padre Rosende, y los Sres. Echevarría, Garbero y Dobladez, este último alma y vida de los cultos referidos...». «Del Uixan», *El Telegrama de Rif* (Melilla), 2 de junio de 1917.
 - 16) El nombre del poblado está tomado de la montaña aledaña, *adrar Uixan*, que en la lengua amazige puede significar tanto la montaña de los chacales como la montaña de los lobos.
 - 17) Los sueldos base de los obreros de la CEMR eran muy bajos, de modo que para llegar a fin de mes había que hacer horas extraordinarias, que en Uixan se llamaban «contratas». De esta manera, los trabajadores estaban siempre bajo esta espada de Damocles, sujetos al capricho de los mandos que utilizaban este instrumento para doblegar cualquier reivindicación.
 - 18) Entre las numerosas obras especializadas sobre Barcelona, véase MONTANER, Josep María, *Barcelona. Ciudad y arquitectura*, Colonia, Taschen, 1997.
 - 19) Surgido en 1978 e integrado, además de por Dámaso Ruano, por Jorge Lindell, Manuel Barbadillo, Enrique Brinkman, Stefan von Reiszwit, Pepa Caballero...
 - 20) *Josep Tapiró. Pintor de Tánger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Universitat Rovira i Virgili, 2014.
 - 21) GARRIGA VELA, José Antonio, *El cuarto de las estrellas*, Madrid, Siruela, 2014.

Rehabilitación de la "Casa de los Cristales"

Rehabilitation of the "House of Glass"

Fernando J. Barceló Galindo / Susana Jiménez Garrido
Arquitectos

Resumen

La "Casa de los Cristales" es uno de los edificios más emblemáticos de la Ciudad de Melilla, muestra de la arquitectura de estilo neoárabe de principios del siglo XX. Su rehabilitación, tras más de 80 años desde su construcción, engloba varias actuaciones, aparte de las meramente técnicas, todas ellas imprescindibles para intervenir en cualquier edificio. Hemos intentado plasmar aquí el proceso completo, desde la decisión inicial de acometer la rehabilitación hasta la finalización de la obra, relatando los problemas a solucionar, las decisiones adoptadas en cada caso y los descubrimientos que el edificio nos deparó a través de su estudio y reparación. Conseguir la recuperación de los edificios con algún tipo de protección solo es posible a través de intervenciones integrales realizadas por profesionales cualificados. La conservación y mantenimiento posterior depende exclusivamente de sus usuarios y de la administración pública, con ayudas que fomenten la rehabilitación.

Palabras clave:

Arquitectura, arquitecto, rehabilitación, Melilla, estilo neoárabe, conservación.

El edificio popularmente conocido en Melilla como "La Casa de los Cristales" fue concebido, proyectado y construido para ser el establecimiento hotelero por excelencia en la Melilla de la segunda década del siglo XX. Así, por iniciativa del empresario y constructor catalán Ramón

Summary

The "Casa de los Cristales" (House of Glass) is one of the most emblematic buildings in the City of Melilla and an excellent sample of the neo-Moorish style architecture of the early twentieth century. Its rehabilitation, more than 80 years after its construction, involved much more consideration than solely technical issues and covered all essentials for intervention in any building. Herein we have tried to capture the entire process, from the initial decision to undertake the rehabilitation project to the full completion of the job, describing the problems to solve, decisions taken in each case and the findings that the building provided through its study and renovation. Being able to recover buildings with some sort of historical protection is only possible through comprehensive interventions by qualified professionals. Conservation and subsequent maintenance depends exclusively on its users and the public administrations that should provide aid grants to promote rehabilitation.

Keywords:

Architecture, architect, rehabilitation, Melilla, neo-Arabic style, conservation.

Gironella, propietario del Hotel Reina Victoria de la calle del General Pareja, se inaugura en enero de 1927 el Gran Hotel Reina Victoria, "situado en lo más céntrico de la Población –Cien habitaciones, cuartos de baño, ascensor. –Espléndidos salones para banquetes, bodas y bautizos.

–GRAN CONFORT" tal y como rezaba el anuncio en el periódico local *El Telegrama del Rif*.

Se levantó en la ciudad un edificio único, con una imagen vanguardista que representaba la idea de modernidad tan demandada en la época. La fachada acristalada suponía en aquellos años una ruptura con la arquitectura tradicionalmente desarrollada, no solo en la ciudad de Melilla, sino en todo el mundo. Hoy día no nos sorprende ver edificios de vidrio y acero, pero en los primeros años del siglo XX la arquitectura residencial se asociaba a pesados muros de carga en fachada perforados por pequeñas ventanas, donde el macizo predominaba sobre el hueco. Ejemplos de las primeras fachadas acristaladas podemos encontrar en el Art Nouveau, con el Hotel van Eetvelde de Víctor Horta, del año 1898 [1], (donde el uso del voladizo y la composición de fachada nos recuerda curiosamente a la "Casa de los Cristales"), o en los primeros edificios del Movimiento Moderno, en el estilo Internacional o el Racionalismo en los que la fachada acristalada se utiliza como elemento de vanguardia; la Fábrica Fagus de Peter Behrens, la escuela de la Bauhaus de Walter Gropius, o el edificio Hallidie en San Francisco de Willis Polk, son exponentes de ello.

Con la Revolución Industrial, se suceden los movimientos artísticos y arquitectónicos que pretenden desvincularse de lo clásico, para buscar una reconciliación con los nuevos materiales y técnicas constructivas.



(Figura 1) Hotel van Eetvelde de Víctor Horta y fachada de la Casa de los Cristales.

El Gran Hotel Reina Victoria es el resultado de una época en la que una vorágine de ideas rupturistas se plasma en los edificios, valiéndose para ello de materiales como el hormigón armado, el acero, el vidrio o el ladrillo, y técnicas como la prefabricación y la producción seriada.

El Encargo. Primer acercamiento al edificio. Informe de Prediagnosis

Una de las causas de la paulatina degradación de los edificios con algún tipo de catalogación en España es la dificultad de concienciar a sus propietarios de la necesidad de acometer las obras necesarias para su correcta rehabilitación y posterior mantenimiento. Bien es cierto que dichas obras suponen un coste económico elevado, que por lo general no se corresponde con los rendimientos de los arrendamientos, o simplemente es imposible de asumir por los propietarios. Las políticas existentes, en la mayoría de los casos, se centran en obligar a reparar una vez que se detecta el estado de deterioro o ruina, con sanciones más o menos elevadas, por la inactividad de los propietarios. Las ayudas públicas a la rehabilitación son escasas y suelen concederse una vez terminada la obra, lo que obliga a un desembolso económico previo.

El caso de la Rehabilitación de la "Casa de los Cristales" no fue una excepción; los propietarios del edificio recibieron orden municipal de reparaciones, viéndose obligados a iniciar los trámites para llevar a cabo la rehabilitación. Hay que insistir en este punto en la necesidad de que un arquitecto sea el encargado de dirigir todo el proceso. La presencia de un arquitecto, bien en solitario o como parte de un equipo multidisciplinar, como profesional encargado de la búsqueda de un equilibrio entre la conservación y las necesidades actuales de los usuarios es del todo imprescindible. Su actuación, lejos de ser una mera intervención técnica, debe ser un elemento mediador entre las necesidades del propietario y la protección del patrimonio, entre la normativa y la realidad, entre lo funcional y lo artístico.

La Comunidad de propietarios del edificio estaba formada en el momento de la realización del encargo, por un total de 6 propietarios, de los cuales 3 de ellos sumaban casi el 90%, repartido sensiblemente a partes iguales. La existencia de una multipropiedad complica la toma de decisiones, ya que aunque cualquier actuación debe contar únicamente con la aprobación de la mayoría, por lo general se busca la unanimidad.

Por otro lado, las actuaciones a llevar a cabo no estaban claramente definidas en la mente de los distintos propietarios, variando desde una intervención ligera que solucionara el problema de las posibles sanciones administrativas, hasta la rehabilitación integral definitiva del edificio, dependiendo de las expectativas de cada uno.

Por ello, y con el fin de poder establecer con exactitud el alcance de las obras a realizar, se propuso a la propiedad la realización de un primer informe de pre-

diagnosís donde, tras una inspección del edificio, se estableciera un esquema de actuaciones urgentes, necesarias y recomendables, que sirviera de base para aventurar un presupuesto estimado.

El edificio, tras la remodelación del año 1935, pasó a contar con locales comerciales en planta baja y oficinas en entreplanta (principal), destinándose el resto de plantas al uso de viviendas. Con el paso de los años, se sucedieron las reformas interiores, tanto en distribución como en acabados o instalaciones, conservando en contadas ocasiones los materiales originales. La última rehabilitación más o menos integral se realizó en el año 1980, cuando el color de la fachada del edificio cambió del gris original a tonos crema, pintándose los acristalamientos y la carpintería metálica en tonos verdes [2].

Funcionalmente el edificio se configura con un único portal de acceso, situado en la calle Gral. Prim, 18, que da paso un gran vestíbulo desde el que se accede al ascensor y a la característica escalera comunitaria que sirve a las distintas plantas, a razón de 2-3 viviendas por planta. Presenta cuatro patios interiores a los que ventilan algunas estancias, baños y cocinas principalmente, así como la escalera. El acceso a la azotea transitable, se realiza desde el rellano de la última planta, por medio de una escalera metálica exterior.

Sorprende la concepción funcionalista del edificio, sin que ello sea incompatible con el ornamento. Del estudio de la estructura del edificio se desprende que la misma está configurada mediante pórticos con pilares y vigas en dos direcciones ortogonales, sin muros de carga, salvo de forma testimonial en planta baja, dispuestos según una retícula de 3,2 x 3,2 m. Esta disposición regular se manifiesta en fachada, donde las pilastras con decoración en sebka que enmarcan los huecos, coinciden con los extremos de la malla en retícula, e interrumpen los cantos de los forjados que se muestran al exterior en las distintas plantas.

En el momento de la primera inspección pudimos constatar que un gran número de viviendas y algunos locales se encontraban desocupados y así habían estado durante varios años, sin contar con un mínimo de mantenimiento, en algunos casos totalmente abandonados y ocupados por colonias de palomas que disfrutaban de las comodidades del que fuera el Gran Hotel Reina Victoria.

Para el primer informe de prediagnosís estructuramos las diferentes patologías en cuatro grupos:

- Estructura (estabilidad del edificio).
- Cubiertas (evacuación de agua de lluvia y estanqueidad).
- Fachadas y muros exteriores (comportamiento termohigrométrico y estanqueidad).
- Instalaciones (funcionamiento óptimo y seguridad del usuario).

Mención aparte merecen las patologías debidas a intervenciones puntuales, debidas a la utilización de materiales inadecuados (morteros de cemento sobre



(Figura 2) Vista de la Casa de los Cristales a partir de la reforma de 1980.

muros con problemas de capilaridad, yesos expuestos a la humedad, pinturas no traspirables sobre muros de fachada, etc), o la utilización de técnicas modernas inadecuadas o mal ejecutadas.

Sin entrar a especificar todas las patologías observadas, los elementos que por su extensión o importancia obligaban a intervenir eran la carpintería metálica y vidrios que conformaban la fachada, las distintas cubiertas del edificio, las instalaciones comunitarias de abastecimiento de agua, electricidad y telecomunicaciones, y el deterioro estructural puntual de vigas, pilares o forjados.

Así, los cerramientos acristalados de la fachada, compuestos por carpintería de hierro pintado con vidrios simples de 3mm, presentaba en general un estado de oxidación que impedía la apertura o cierre de los paños practicables, perfiles deformados y paños de vidrio rotos, lo que permitía el acceso del agua de lluvia al interior, contribuyendo al mayor deterioro del edificio [3].



(Figura 3) Detalle del estado de los cierres y cristalerías.



(Figura 4) Estado de la azotea del edificio.

La azotea del edificio, a pesar de haber sido objeto de una reparación en años anteriores, presentaba falta de estanqueidad, problema que se veía incrementado por la ubicación en cubierta de numerosos depósitos de abastecimiento de agua con pérdidas, provocando constantes encharcamientos [4]. Ello repercutía en el estado del forjado de cubierta, con un elevado número de viguetas metálicas oxidadas. La misma patología presentaban las cubiertas de los distintos patios interiores del edificio. En cuanto al alero de tejazoz que corona el edificio, aunque en principio no tenía problemas de estanqueidad, el estado de las tejas cerámicas, rotas, sueltas y con pérdida del esmalte, obligaba a su reparación.

Estructuralmente, preocupaba sobremanera el desplome sufrido por toda la fachada oeste, evidenciado por las grietas en las ménsulas de planta primera y la deformación de la carpintería metálica de la fachada acristalada. Probablemente debido al menor soleamiento y mayor exposición a la lluvia y al viento, tanto los elementos estructurales como el resto de los elementos de fachada presentaban un nivel de deterioro mayor que en la fachada con orientación sur. Los cantos de forjado, pilares y vigas de hormigón armado o mixtos más expuestos en fachada y patios interiores, se encontraban en su mayoría agrietados por la oxidación y aumento de volumen del armado, provocando la disgregación del hormigón y pérdida de la capacidad resistente.

Finalmente, se hacía necesaria la renovación y centralización de las distintas instalaciones comunitarias, en su mayoría obsoletas y con graves problemas de seguridad para los usuarios.

El Proyecto. Solución de problemas

Una vez realizado el informe de prediagnóstico, se convoca una reunión con la propiedad para exponerle las conclusiones del mismo de una forma clara y breve, de manera que ésta tenga una idea lo más acertada posible de las necesidades reales del edificio, y pueda decidir el alcance

de las intervenciones a realizar y coste aproximado de las mismas. En dicha reunión se disipan dudas y descartan las actuaciones que, por desconocimiento, se esperaban de menor calado y por ende más económicas. Una de ellas fue la actuación recomendada para la carpintería metálica de la fachada acristalada, que frente a la idea de la propiedad de su posible recuperación, se propuso la completa sustitución por una fachada tipo muro cortina, de aluminio lacado, y doble acristalamiento, que redujera el peso y mejorara las condiciones de aislamiento.

En el proyecto se contemplan todas las actuaciones imprescindibles para garantizar la estabilidad estructural, estanqueidad de cubierta y fachadas, y la seguridad y correcto funcionamiento de las instalaciones comunitarias, con soluciones que minimicen el gasto de mantenimiento futuro y eviten la repetición de las patologías encontradas. Es imprescindible que el proyecto analice los factores que han provocado la degradación del edificio, para posteriormente corregirlos aportando soluciones que tengan mayor resistencia a éstos y todo ello debe hacerse de manera que no se pierdan, sino que se potencien los valores estéticos característicos del inmueble.

Ahora bien, uno de los aspectos fundamentales que debe abordar el proyecto es el cumplimiento de las distintas normativas vigentes, creadas para las obras de nueva edificación. Esto supone una gran dificultad a resolver, ya que estas normas buscan mejorar las condiciones de los edificios nuevos en relación con los antiguos, y por tanto, con casi absoluta seguridad, los antiguos no cumplen lo que han de cumplir los nuevos, o bien, para cumplirlo hay que destruir parte del edificio objeto de protección.

Por último, el proyecto debe contar ineludiblemente con una relación de partidas valoradas económicamente que reflejen todas y cada una de las actuaciones a realizar durante la obra de rehabilitación. El presupuesto es, seguramente, el documento de proyecto más importante, el cual tiene que describir con exactitud todas las actuaciones a ejecutar en la obra, de tal forma que, todo aquello que no está en el presupuesto, no está en el proyecto y por supuesto no estará en la obra. Sin embargo, en una obra de rehabilitación, y a pesar de haber realizado un examen exhaustivo de las necesidades y patologías existentes, siempre pueden aparecer imprevistos no contemplados en el presupuesto, debido a la dificultad que supone la realización previa de catas en un edificio destinado a vivienda y ocupado. La consecuencia de esto es que hasta la fase de obra no se posee un conocimiento detallado de la totalidad de soluciones técnico-constructivas y materiales presentes en el edificio, las cuales determinarán la modificación parcial de alguna de las soluciones previstas. El proyecto, por tanto, resultará inevitablemente modificado para absorber las nuevas circunstancias, y en consecuencia el presupuesto inicial se verá afectado.

Selección del contratista

Con el proyecto de obra terminado y de forma simultánea a los trámites de solicitud de licencia de obras y de subvenciones públicas, se comienza a pedir ofertas a distintas empresas constructoras ubicadas en la ciudad. Para garantizar la calidad de la ejecución de la rehabilitación es fundamental la contratación de una empresa especializada, que cuente con mano de obra cualificada en rehabilitación. Esto no siempre es posible hoy día, ya que cada vez existen menos artesanos locales que recuerden y mantengan las técnicas y uso de los materiales tradicionales. Por otro lado, la presencia de empresas especializadas en rehabilitación en la ciudad de Melilla es casi nula, y ello a pesar del enorme parque inmobiliario existente en la ciudad, que cuenta con algún tipo de protección por su interés histórico artístico.

Se invitó a 5 empresas, dos de ellas locales y tres de implantación nacional, las cuales presentaron ofertas entre los 560.535,50 € de la más baja, hasta los 718.371,03 € de la de mayor importe. Como suele ser habitual, la empresa elegida por los propietarios, CONSTRUCCIONES NORAFRICA, SL, resultó ser la más económica. Si bien, también influyó que se tratara de una empresa local, de tamaño medio, conocida por los propietarios, y con una trayectoria profesional extensa en la ciudad. Aunque sin experiencia específica en obras de rehabilitación, cuenta con personal cualificado, conoce los materiales y técnicas de última generación y tiene la solvencia económica suficiente para hacer frente a una obra de este tipo.

La Rehabilitación

1/ Descubriendo el edificio

Por muy concienzuda que sea la fase de estudios previos, lo cierto es que hasta el momento del comienzo de la obra no se conocen en profundidad las características constructivas del edificio y los problemas asociados a las mismas. Es comparable a una intervención quirúrgica, en la que el cirujano, a pesar de contar con multitud de pruebas diagnósticas previas, solo en el momento de la operación llega a conocer con seguridad la gravedad del problema. Así, cuando comenzaron los trabajos y a medida que avanzaban, al desmontar, demoler, picar y sanear, se iban descubriendo aspectos del edificio desconocidos hasta el momento.

La característica constructiva a destacar del edificio, y que fuimos descubriendo conforme avanzaba la obra, es el elevado número de elementos prefabricados con el que cuenta. Tanto en estructura, como en particiones interiores, cerramientos de fachada, o en los elementos de acabado y decorativos, los elementos prefabricados con materiales diversos suponen un porcentaje cercano al 90%. No es de extrañar, tal y como apunta Antonio Bravo en su libro *La Construcción de una ciudad europea en el contexto Norteafricano* (1996), "...en el fondo lo que

se pretendía era ofrecer calidad artesanal a la producción seriada en una fábrica,... los talleres encargados de la piedra artificial comienzan sus trabajos a principios de siglo, potenciados por el inicio de la construcción de la ciudad y la necesidad de ornamentar su arquitectura...".

Para la ejecución de la estructura vertical, compuesta principalmente por pilares de hormigón armado, así como para las bovedillas de los forjados metálicos unidireccionales, se utilizaron piezas prefabricadas de hormigón o mortero, ligeramente armadas y realizadas expresamente para la obra. Así, los pilares se conforman mediante bloques prefabricados que sirven de encofrado perdido, en los que se situaba el armado interior mediante barras lisas de acero y se rellenaban con hormigón.

En fachada, pilastrones, capiteles, columnas pareadas de planta primera, arcos lobulados, columnitas de remate en el chaflán, revestimiento de ménsulas, friso corrido bajo balconada, etc., están realizados mediante piezas prefabricadas de hormigón o mortero de cemento con *arrozillo*, ligeramente armado y de pequeñas dimensiones, para facilitar su manipulación.

Los pilastrones, que arrancando sobre las grandes ménsulas de planta primera, discurren por fachada, se conforman mediante bloques prefabricados con relieves en dos de sus caras, que al casar unos con otros forman una decoración en sebka con motivos florales. Estos pilastrones, van armados en su interior y en toda su longitud, mediante un perfil tubular de acero, dentro de una cavidad formada al efecto con los bloques prefabricados, y posteriormente rellena de hormigón.

En el interior, la prefabricación se centra principalmente en la balaustrada de la escalera, capiteles de columnas y materiales de acabado como las molduras de escayola y la solería de baldosa hidráulica.

Otra característica singular del edificio que nos sorprendió es la creación de un falso muro de fachada tras el acristalamiento. Si bien, como ya hemos indicado, se utilizó la fachada en voladizo y el acristalamiento integral como elementos de vanguardia, tras el mismo, y a pesar de que la estructura del edificio en plantas superiores está compuesta exclusivamente por pilares de hormigón armado, se construye un "falso muro", de un espesor similar a los de mampostería tradicional pero construido mediante un doble tabicón de ladrillo cerámico, dejando hueco su interior. Este "falso muro", deja una galería acristalada entre las distintas estancias y el exterior, a la que se accede por los huecos de paso practicados en él, los cuales se cierran mediante portones de madera acristalados con contraventanas interiores. Probablemente esto respondiera a la necesidad de conseguir el oscurecimiento de las distintas dependencias, unido quizás a la inseguridad que provocara en su día la desaparición del muro resistente de su ubicación habitual y la fachada en voladizo.

En la rehabilitación, y tras conocer que este "falso muro" no tiene misión resistente, algunos propietarios



(Figura 5) Detalle de las tejas, antes y después de la intervención.

han decidido con acierto eliminarlo, consiguiendo a la vez ganar espacio y una gran luminosidad para la dependencia reformada.

2/ ¿Recuperar o Reproducir?

Uno de los puntos más difíciles a la hora de realizar una intervención en el patrimonio es saber cuándo el deterioro del elemento a restaurar es tal que obliga a su demolición, para posteriormente sustituirlo por una reproducción de la pieza totalmente nueva.

La premisa, a nuestro parecer, siempre debe ser la conservación del elemento de interés, aunque generalmente la reproducción y sustitución sea la opción más fácil y en ocasiones económica.

En la "Casa de los Cristales", el avanzado estado de deterioro de algunos elementos, obligó a su completa sustitución, utilizando materiales y técnicas actuales que aseguraran una alta durabilidad y bajo mantenimiento posterior.

La dificultad aquí se centra en intentar conseguir el mismo aspecto y diseño que el original. Así, se optó por la sustitución de la carpintería de acero de la fachada acristalada por un muro cortina, de aluminio lacado y doble



(Figura 6) Detalle de los trabajos de refuerzo en la zona de las ménsulas.

acristalamiento. Aunque existen sistemas actuales que permiten ejecutar carpinterías de acero con perfiles de bajo espesor y doble acristalamiento, el menor peso del aluminio, casi una tercera parte del peso del acero, unido al bajo mantenimiento fueron puntos decisivos a la hora de la elección del sistema definitivo. Se utilizó doble acristalamiento con palillería interior para reproducir el despiece original, resaltándolo mediante el uso de vidrio traslúcido en la cara interior del doble acristalamiento. Se utilizaron vidrios templados en la cara exterior para contrarrestar los efectos de los cambios bruscos de temperatura, y vidrios de seguridad en las zonas inferiores de cada planta. El uso del vidrio traslúcido, a excepción de las ventanas practicables, impide la visibilidad, favoreciendo la intimidad en el interior y un ambiente muy luminoso.

Otros elementos en los que no fue posible la recuperación, optando por su sustitución, fueron las tejas árabes esmaltadas de los aleros de tejazoz y las barandillas de madera de las balconadas de la penúltima planta. Las tejas habían perdido casi todo su esmalte y la madera del tablero sobre el que se asentaban estaba podrida y con presencia de xilófagos, por lo que se sustituyeron por tejas mixtas esmaltadas clavadas sobre tableros fenólicos de madera hidrofugada [5]. Las barandillas de la balconada superior, también de madera y en un estado de deterioro elevado, se sustituyeron por otras de idéntico diseño, pero de acero galvanizado lacado, lo que aseguraba un prácticamente nulo mantenimiento posterior.

A la hora de actuar sobre los elementos estructurales de fachada dañados, cantos de forjados, ménsulas de planta primera, etc, fue necesario demoler parte de las piezas prefabricadas que revestían los mismos para poder realizar el refuerzo estructural necesario [6]. Por otro lado, el resto de las piezas prefabricadas se encontraban agrietadas o simplemente habían perdido parte de los relieves decorativos. Por ello se sacaron moldes en escayola de la mayoría de los elementos de interés, y tras un refinado manual se reprodujeron casi todas las piezas destacadas de la fachada, mediante un



(Figura 7) Columnas y capiteles antes y después de la intervención.

hormigón de árido fino, armado con microfibras o con alambre de acero galvanizado en función del tamaño de las piezas. Cuando no se hacía necesaria la sustitución, se optaba por el sellado de fisuras mediante la inyección de mortero de alta fluidez y resistencia con retracción compensada, o se procedía a la redefinición de líneas y pérdida de masa mediante morteros de reparación tixotrópicos, de elevada adherencia, retracción moderada e impermeables [7].

En el interior, las piezas de piedra artificial de la escalera curva, tras el relleno de coque y grietas, se pulimentaron, terminando la actuación mediante la aplicación de una resina transparente antideslizante.

En los rellanos de planta, la solería de baldosa hidráulica original, en baldosas blancas con una cenefa perimetral en negro, se encontraba muy deteriorada. Se optó por su sustitución por una solería de gres porcelánico rectificado en la que se incrustaron tres muestras de los distintos diseños de baldosa hidráulica rescatadas del interior de las viviendas desocupadas, de un interés estético muy superior [8].

3/ La decisión del color

La imagen que perdura en la mente de los melillenses de la "Casa de los Cristales" es la de los últimos 30 años, en la que tras la última restauración más o menos integral, se pintó todo el edificio, utilizando colores en tonos ocres y arena para las partes opacas, un verde oscuro para la carpintería de acero y barandilla de madera de la balconada superior (similar a las tejas originales), con el blanco de la balaustrada y las columnitas pareadas de planta primera. Probablemente muy poca gente recuerde los colores con los que contaba el edificio hace 50 años, y mucho menos en su inauguración. No se conocen documentos gráficos a color anteriores a 1980 que muestren el color original. Si bien, durante los trabajos de rehabilitación se pudieron eliminar las sucesivas capas de pintura aplicadas sobre la fachada, en carpinterías, muros y relieves, determinándose que el color más probable con el que originalmente contaba la fachada del edificio fue el gris, en distintas tonalidades, destacando los centros de los numerosos motivos florales con lo que podría ser láminas de pan de oro. Aunque en algunos acristalamientos a patios interiores se encuentran vidrios coloreados, los vidrios de la fachada exterior serían totalmente transparentes, habiendo sido pintados en blanco con la restauración de los años 80 para garantizar la privacidad interior en las viviendas.

El dilema estaba servido, la decisión de recuperar el aspecto original que tuviera en su día el Gran Hotel Reina Victoria frente a la de perpetuar la imagen última que se recordaba del edificio no se presentaba fácil. En recientes restauraciones de algunos edificios representativos de la ciudad se optó tanto



(Figura 8) Solería con la combinación entre gres porcelánico y baldosa hidráulica recuperada.

por una solución como por la otra. Así, en el Edificio del Palacio de la Asamblea se recuperaron los colores originales en *beige* y gris, con las carpinterías y persianas en color madera, lo que provocó una primera reacción de rechazo en los melillenses, acostumbrados a la singular combinación de colores (blanco, verde y rojo) de los años previos a la restauración.

Conocedores que cualquier decisión acarrearía opiniones a favor y en contra, nos decidimos por la solución más fácil, perpetuando los colores que vistió el edificio en las últimas décadas, suavizando las tonalidades. Así, para el verde de la carpintería se tomó un RAL 6011, el cual daba un aspecto de verde envejecido. Los tonos amarillos beige y ocres de las partes opacas de fachada tomaron tonalidades más amables y se "ensució" el blanco de la balaustrada y las columnas pareadas de planta primera, de forma que en conjunto, se redujera el contraste entre los distintos colores, resultando una imagen menos estridente [9].

Se utilizó la misma idea para los colores del portal de acceso y la escalera comunitaria, donde un "popurrí



(Figura 9) Trabajos de tratamiento de color.

cromático" revestía capiteles, zócalos y balaustres; se redujo el número de colores utilizados, escogiendo para los mismos tonos pastel [10].

La finalización de la obra: un punto y seguido

Desde el día siguiente a la finalización de la obra de rehabilitación, el edificio sigue en su proceso de envejecimiento, por lo que es imprescindible establecer un plan de mantenimiento (limpieza, pequeñas reparaciones y renovaciones, etc.) que siguiendo un calendario preciso consiga alargar la vida útil del edificio hasta que sea necesaria una nueva rehabilitación.

Este plan de mantenimiento debe ser, no solo de carácter correctivo, es decir, para reparar elementos dañados, sino primordialmente preventivo, de forma que evitemos que los elementos constructivos se deterioren.

En este calendario se deben definir las distintas operaciones de mantenimiento, su periodicidad, los elementos a inspeccionar y las personas o técnicos que deben realizarlas. Asimismo, se deberán anotar todas y cada una de las actuaciones o revisiones realizadas, indicando las incidencias, reformas y reparaciones que se hayan llevado a cabo. Estas fichas de mantenimiento ayudarán a la hora de realizar la próxima rehabilitación.

Así, se establecerán las revisiones a realizar en relación con la seguridad estructural, detectando por personal cualificado, posibles fisuras o grietas que anuncien un fallo de la cimentación, de los muros portantes

y pilares, o de los forjados y vigas. Se deberán inspeccionar las cubiertas, fachadas y carpinterías exteriores en busca de filtraciones que indiquen una falta de estanqueidad. La empresa de mantenimiento deberá revisar y mantener las distintas instalaciones comunitarias, evitando fugas en las redes de abastecimiento de agua, de evacuación y saneamiento, revisando el buen funcionamiento de las instalaciones eléctricas, de telecomunicaciones e iluminación.

Por último, son los usuarios del edificio los primeros interesados en que éste perdure, para evitar los gastos asociados a una rehabilitación integral. Por ello, éstos deben aprender a utilizarlo de forma que el deterioro del edificio sea lo más lento posible. Junto con el plan de mantenimiento, se deben dar unas instrucciones de (buen) uso, haciendo recomendaciones tales como cerrar las llaves de paso del agua en ausencias prolongadas, no manipular circuitos o cuadros eléctricos, no conectar a los enchufes aparatos superior a la prevista, etc. [11]

Si bien el mantenimiento corresponde a sus propietarios, es responsabilidad de todos procurar que edificios con las singulares características de la "Casa de los Cristales", perduren en el tiempo, enriqueciendo el patrimonio colectivo, desde la administración pública, fomentando la rehabilitación y procurando las ayudas necesarias, hasta el ciudadano de a pie exigiendo a los poderes públicos la recuperación del patrimonio de todos. □



(Figura 10) Caja de escalera con el colorido anterior a la intervención.



(Figura 11) Vista del edificio después de la intervención.

Intervenciones arqueológicas en el Cerro del Cubo (Melilla)

Archaeological interventions on the Hill of the Cube (Melilla)

Mari Carmen Lechado Granados
Técnico Arqueóloga. Instituto de Cultura Mediterránea

Resumen En las siguientes líneas abordaremos los trabajos de investigación arqueológica realizados en el entorno de los fuertes de Victoria Grande y Rosario a lo largo de los años 2012-2013. Los datos aportados han permitido documentar una intensa ocupación altomedieval así como nuevos elementos del sistema defensivo del siglo XVIII.

Palabras clave:
Malila, arqueología, altomedieval, siglo XVIII, fortificación.

La campaña de excavación de 2013 cierra un ciclo de proyectos llevados a cabo en el entorno de los fuertes de Victoria Grande y Rosario que han permitido profundizar en el conocimiento de la historia de Melilla. El cerro del Cubo supone un lugar de alto interés, tanto desde el punto de vista patrimonial como arqueológico ya que prácticamente buena parte de la secuencia histórica de la ciudad de Melilla se ubica en dicho lugar.

Summary In the following lines we will deal with the archaeological research works carried out in the environment of the forts of Victoria Grande and Rosario over the years 2012-2013. The data provided have allowed to documents an intense high medieval occupation as well as new elements of the defensive system of the eighteenth Century (XVIII century).

Keywords:
Malila, archeology, high medieval, eighteenth Century, fortification.

A los restos antiguos se le superpone una población islámica altomedieval y a ésta unos no menos importantes ejemplos de la arquitectura defensiva del siglo XVIII, protegida en su subsuelo por un espectacular sistema de minas y galerías.

Situación y marco histórico

A partir de la primera mitad del siglo XX comienzan a

documentarse restos arqueológicos en el llamado cerro del Cubo, aunque indudablemente éstos debieron darse mucho antes, pero debido a la falta de estudios y a la escasa documentación, tenemos muy poca información acerca de estos hallazgos. En la zona alta del cerro están constatados hallazgos de restos arqueológicos en los años 1984, 1990, 2008 y 2012, correspondiéndose a zonas de enterramientos en época tardopúnica y un asentamiento rural en época altomedieval con silos. En la ladera oriental, conocida como la Alcazaba se documentaron numerosos silos altomedievales en 1973, 1993 y 1997. En la zona occidental, conformada por el actual Parque Lobera, se localizaron restos en los años 1928, 1961, 1999 y 2007 correspondientes a una necrópolis romano-imperial y a un asentamiento rural altomedieval.

Durante época moderna el cerro del Cubo ha sido históricamente una posición de alto valor estratégico para la defensa de la plaza de Melilla, ya que su altura era mayor que la de Melilla la Vieja, por tanto su conquista y posterior asentamiento se hacía indispensable para mantener la seguridad de la fortaleza. Desde 1703 a 1715 fue fortificada la altura del cerro de manera temporal, en 1728 se daban los primeros pasos para la construcción de un fuerte¹. La muerte de Muley Ismaïl dio paso a una tímida tregua que supo aprovechar Melilla para reafirmar la presencia española en esta zona y comenzar a construir los futuros fuertes de Victoria Chica, Victoria Grande y Rosario.

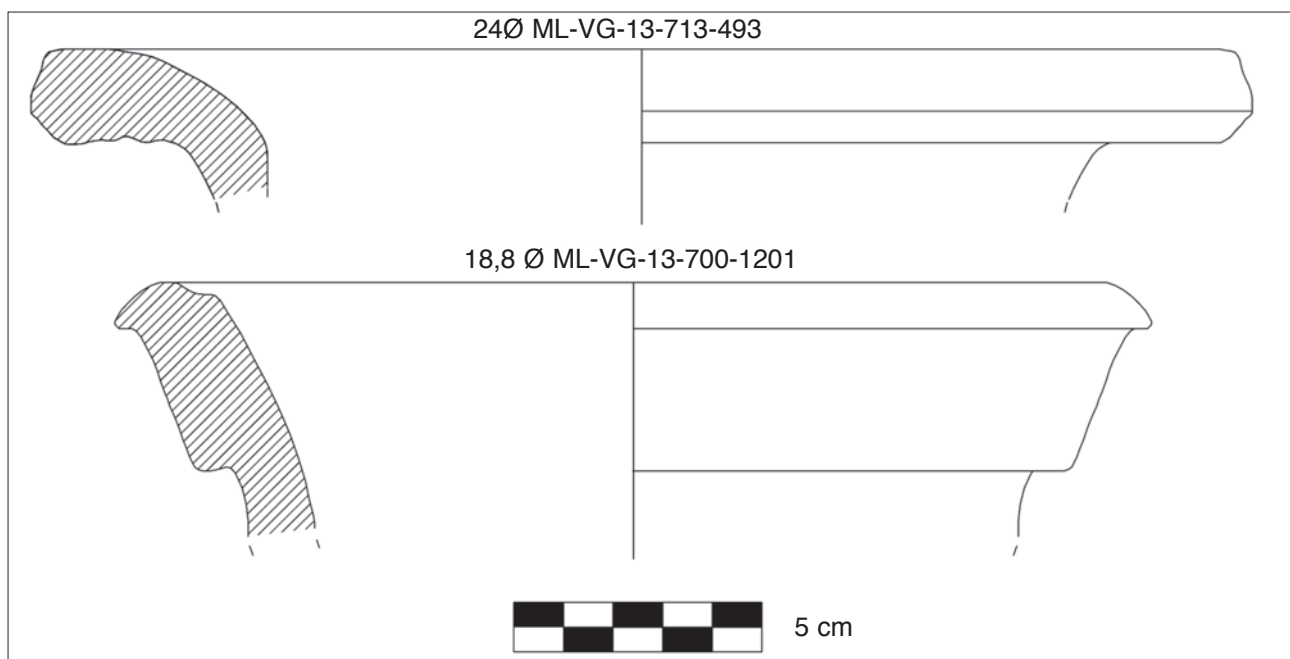
Las obras del fuerte de la Victoria (llamada Vieja o Chica) comenzaron el 19 de noviembre de 1732 de madera provisional y al año siguiente se reforzó con mampuestos. En 1736 se construyeron el reducto del Rosario y el fuerte de Victoria Grande, y en 1752, la luneta de San Antonio Alto².

Entre diciembre de 1774 y marzo de 1775, el sultán Muley Mohammed Abdalah, puso sitio a la ciudad con un ejército de 40.000 personas, lanzando sobre la ciudad 11.000 cañonazos³, sin embargo la mayor parte de las operaciones bélicas se desarrollaron en las minas, concretamente las que se encontraban en el subsuelo de Victoria Grande y Rosario. Según se recoge en el diario de Miguel Fernández de Loaiza, cayeron 105 soldados y 584 resultaron heridos⁴. Tras el asedio, estos fuertes sufrieron varias reformas ya que quedaron gravemente dañados, confiriéndoles el aspecto general que tienen en la actualidad, debiendo diferenciar los elementos añadidos en el último siglo.

Proyectos desarrollados (2012-2013)

La primera actuación de 2012 tuvo lugar del 6 al 21 de julio desarrollada por el Instituto de Cultura Mediterránea en el marco de las actividades que realiza la Vicencosejería de Juventud (dependiente de la Consejería de Fomento), ya que la excavación se propone para la realización del campo de voluntariado que organiza dicha institución. Durante una quincena, dos grupos de voluntarios llevaron a cabo labores de limpieza y excavación en la plaza de armas de la cara oeste de Victoria Grande, así como en el camino cubierto que la protege.

De la misma manera también se propuso recuperar la planta del fortín de San Antonio, situado en la contraescarpa del fuerte. Los resultados satisficieron las expectativas puestas en el sitio y de la propia Consejería de Fomento salió la propuesta de continuar con los trabajos con el fin de poner al descubierto el camino cubierto.



(Figura 1) Ánforas.

Comenzó una segunda fase del proyecto en la que se planteó la contratación de seis peones durante tres semanas más, del 24 de septiembre al 12 de octubre. El objetivo propuesto fue comprobar la existencia o no del muro y en caso afirmativo, su estado de conservación. Para ello los peones fueron despejando ambas caras del muro pero sin llegar a descubrir su cimentación ya que únicamente se quería comprobar su trazado. Se constataron algunos desperfectos y reposiciones artificiales que parecen imitar su construcción primigenia, debido en parte a la implantación de una tubería de fibrocemento que atraviesa buena parte de la excavación en este sector. De la misma manera se planteó quitar la capa vegetal de la plaza de armas de la cara oeste de Victoria Grande pero sin llegar a los niveles arqueológicos.

Al mismo tiempo, una máquina de gran tonelaje apoyada por varios camiones estuvo retirando los escombros que durante años se había ido acumulando en esta zona, especialmente en la cara norte de Victoria Grande y en la cara oeste de Rosario.

El último proyecto de 2012, de algo más de un mes de duración, se aprobó excavar el camino cubierto y el glacis histórico. Para esta fase se marcaron tres objetivos: el primero excavar en todo el perímetro al interior del muro, el segundo, excavar en una franja de 3 metros de anchura al exterior del muro, y el tercero, excavar en extensión el glacis. Éste último objetivo no pudo llevarse a cabo por falta de tiempo ya que los dos primeros requirieron más tiempo del que se había planeado en un primer momento.

Los resultados de la intervención superaron ampliamente las expectativas que se tenía en la zona al documentarse varios elementos que formaban parte del sistema defensivo del Cuarto Recinto Fortificado de Melilla, como un través en la plaza de armas de la cara norte de Victoria Grande y que hasta el momento se desconocía no ya su estado de conservación, sino su propia existencia.

La campaña de 2013 dio comienzo el 11 de marzo y finalizó el 19 de junio del mismo año. El objetivo marcado por la dirección era llegar al nivel geológico para constatar la secuencia estratigráfica de la zona y comprobar posibles estructuras en negativo que en las fases anteriores se habían puesto de manifiesto, ya que aparecieron dos silos y las zanjas de inclusión para la estacada. Así mismo, a tenor de los objetos recuperados en las fases anteriores, se pretendía confirmar una ocupación altomedieval en la zona. En cuanto a las evidencias de este periodo, señalar que los hallazgos aparecen en muchos casos aislados, ya sean en algunos de los silos localizados o en niveles inferiores del través de la plaza de armas de la cara norte de Victoria Grande.

Además pudimos corroborar a través de la arqueología lo que se plasmaba en la documentación cartográfica de los siglos XVIII-XIX, comprobando sobre el terreno las



(Figura 2) Interior del silo atravesado por una fogata.

transformaciones acaecidas con motivo del trascendental episodio del sitio de 1774-1775 en el cerro del Cubo.

Con respecto al fortín de San Antonio, en esta zona el objetivo era doble: por un lado comprobar si quedaban restos de esta fortificación y por otro, localizar la escalera y mina que lo comunicaba con Victoria Grande, ya que San Antonio no tenía acceso por la superficie, tan solo a través del sistema de galerías subterráneas. Con respecto al primero de ellos, pudimos certificar que su cimentación estaba formada por grandes mampuestos trabados con mortero e insertados en una zanja excavada en la propia roca. El acceso a las galerías subterráneas se hacía a través de una escalera de caracol, encontrada en muy buen estado de conservación.

Secuencia estratigráfica

Los diferentes proyectos realizados han dado como resultado una interesante secuencia estratigráfica, no sin antes señalar la problemática de la alta afección sufrida en época moderna y contemporánea, fruto de las continuas remociones y alteraciones del suelo.

Fase antigua

Aunque poco representada en el registro arqueológico, han sido documentados varios fragmentos de cerámica de terra sigillata y barniz negro así como diversos fragmentos de ánforas correspondientes a los modelos



(Figura 3) Depósito de tejas.

T-7.4.3.3. y Dressel 7-11 [1]. Sin embargo, no se han documentado restos constructivos pertenecientes a esta fase.

Fase medieval

Son varias las evidencias que documentan el establecimiento en esta zona de un poblamiento eminentemente rural. Por un lado, la aparición de siete silos com-



(Figura 4) Plaza de Armas de la cara oeste de Victoria Grande.

pletos y dos semidestruidos, aparecidos tanto al interior del camino cubierto como en el glacis de los fuertes, localizados en la cara oeste y norte del fuerte de Victoria Grande y oeste de Rosario, con la particularidad de que uno de ellos fue seccionado por la construcción de una fogata [2]. De otro lado, se localizó en el glacis de la cara oeste del reducto un depósito de restos de material de construcción, constituido principalmente por tejas, conformando un estrato muy compacto a causa del adobe conservado [3].

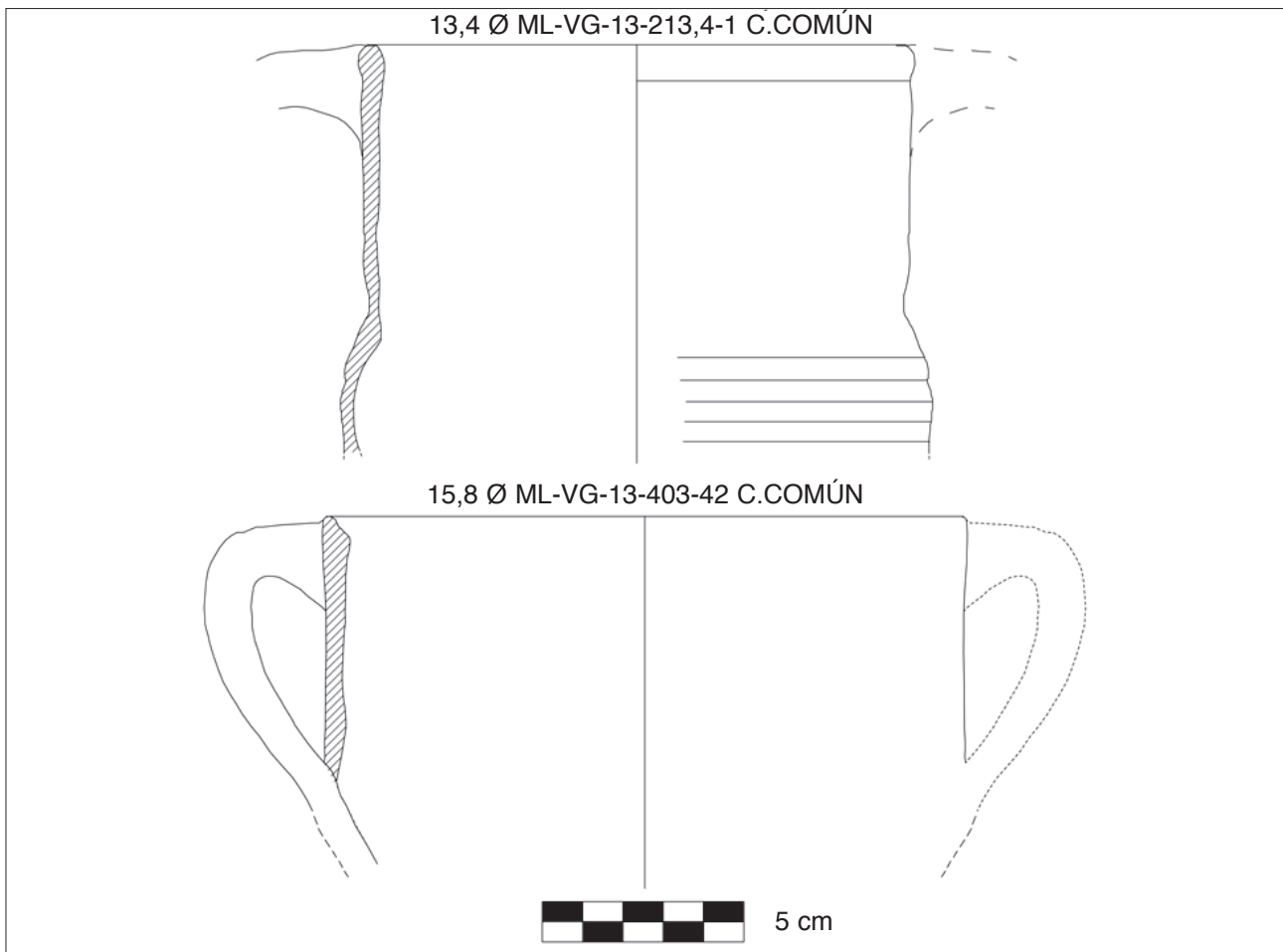
Fase moderna

Constituida principalmente por los elementos del sistema defensivo que se han conservado. En la cara oeste de Victoria Grande, la plaza de armas ha recuperado su fisionomía original con las dos plantas de los traveses y el trazado del muro del camino cubierto. Así mismo, se han puesto al descubierto las zanjas que se excavaron para insertar la estacada de madera [4].

En el vértice de la contraescarpa se ha descubierto la cimentación de la luneta de San Antonio formado por grandes sillares insertados en una zanja excavada en la roca, además de restos de su pavimento consistente en losas de piedra caliza. Los flancos miden 4,94 y 4,96 m, las caras 10,51 y 11,54 m y tienen una anchura de entre 0,94 y 1,10 m. Igualmente se ha descubierto su acceso a la red de galerías subterráneas, una escalera de caracol conservada en un estado excepcional.

En la cara norte de Victoria Grande se repiten los mismos elementos ya descritos para la cara oeste. No obstante en esta zona pudimos ver el reflejo de las obras de reforma que se llevaron a cabo después del asedio. Así vemos la desfiguración de la plaza de armas con la destrucción de uno de los traveses y la colmatación de una zanja que contenía el trazado del anterior muro del camino cubierto. Sin embargo el hecho excepcional de esta zona ha sido la recuperación de un través que conserva una altura máxima de 1'20 metros, y desciende en pendiente hasta los 0'30 metros, además, en su superficie se pueden apreciar restos del enfoscado que tendría originalmente. Se han recuperado igualmente las fogatas, pequeñas galerías practicadas en el muro del camino cubierto consistentes en un pequeño corredor de unos 7 metros y una cámara para el depósito de la pólvora.

El muro o parapeto del camino cubierto alcanza algo más de 172 metros longitud, si bien algunas zonas presentan fracturas, motivadas por la inserción de una tubería de agua o, en el vértice de la plaza de armas, por la construcción de la carretera. La altura conservada varía entre los 0,45 m y los 2,45 m frente al reducto del Rosario, aunque, cabe destacar que posiblemente la zona próxima a San Antonio alcance mayor altura ya que se hizo una cata en el glacis y pudimos comprobar que mantenía una altura de 2'50 m. En la cara oeste del



(Figura 5) Jarritos.

Rosario, el muro conserva la altura del geológico, 1,65 m en la parte más baja y 2,5 en la más alta, no quedando en él huella alguna de si tuvo un recrecimiento artificial. Por lo general, mantiene una anchura constante en torno a 80 cm. Su construcción está hecha a base de mampuestos y sillares bien trabajados en las zonas de refuerzo y trabados con mortero. Su cimentación también es variable, ya que hay tramos en los que se asienta directamente sobre el geológico y otros en los que se hace necesaria la práctica de una fosa.

Cultura material

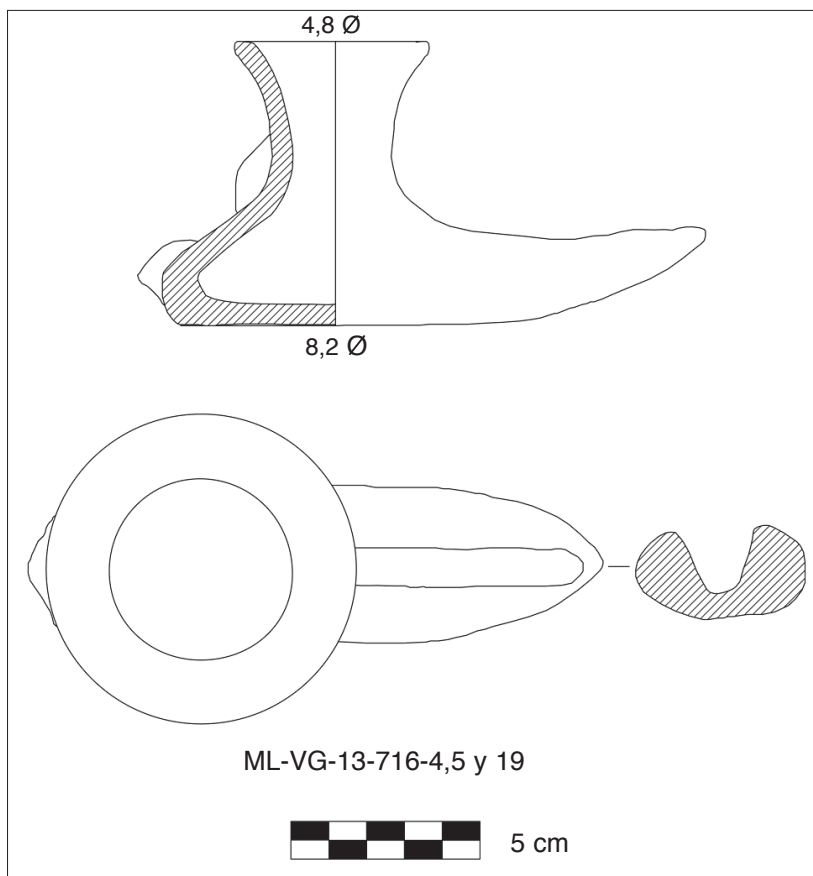
Se ha recuperado una cantidad notable de restos pertenecientes a las diversas fases de ocupación de la parte alta del cerro del Cubo. La división de la cultura material se hace en torno a las producciones de cerámica realizada a torno rápido y la hecha a mano o torno lento, mencion aparte merecen los artefactos metálicos y los restos óseos.

Cronológicamente, poseemos restos datados desde la época antigua, s. II-I a.C., hasta prácticamente la actualidad, siendo quizás los más numerosos los pertenecientes al periodo altomedieval. No obstante, a partir de aquí describiremos algunas de las tipologías recuperadas.

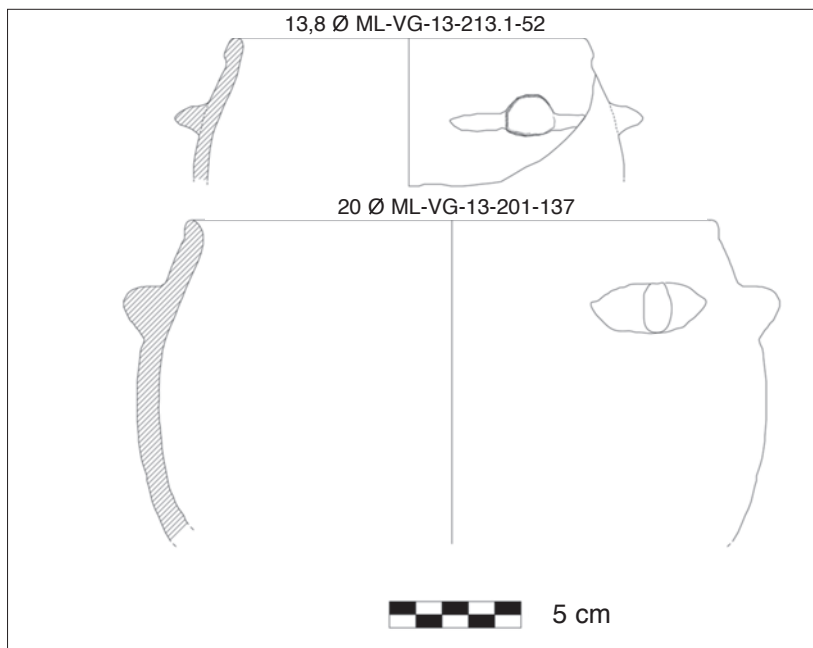
Con respecto a la cerámica realizada a torno rápido, contamos con una buena representación de jarritos/as. Son por lo general, piezas de pastas blanquecinas o rojizas, lo que denota un proceso de cocción oxidante, con desgrasantes de pequeño tamaño, casi imperceptibles. Se componen de cuerpo carenado y base plana o ligeramente convexa, cuello de paredes rectas, habiendo más variedad, y así lo presentamos, en los bordes y labios ya que hay formas con bordes simples y labio redondeado, borde vuelto y labio engrosado o borde simple con labio biselado al interior [5]. Con respecto a la decoración, ésta se localiza en los cuellos, consistiendo en una acanaladura simple o doble, en caso de que se conserve. La cuestión que se presenta más dudosa es la referente al número de asas, ya que únicamente se ha recuperado una pieza entera.

Así mismo, han sido encontrados algunos fragmentos que podrían tratarse de filtros interiores de jarritas.

Bien representado también en el registro aparece el candil. Los tipos que presentamos tienen cazoleta lenticular troncocónica, sin reborde en la base superior y piqueta alargada. En el ejemplar que se conserva casi al completo, la piqueta se separa del plano de apoyo de la cazoleta y apunta su extremo hacia arriba. El gollete es



(Figura 6) Candil.



(Figura 7) Marmitas.

de forma cónica y base acampanada. Con respecto al asa, no conservamos ninguna pero si podemos ver que enlazaría la parte inferior del gollete con la parte posterior de la cazoleta. Hemos podido ver que el orificio entre

la cazoleta y la piquera se realizaba antes de la cocción de la pieza ya que ha quedado una rebaba en el interior del depósito. Cabe decir que ninguno de los candiles recuperados mostraba vedrío o decoración alguna [6].

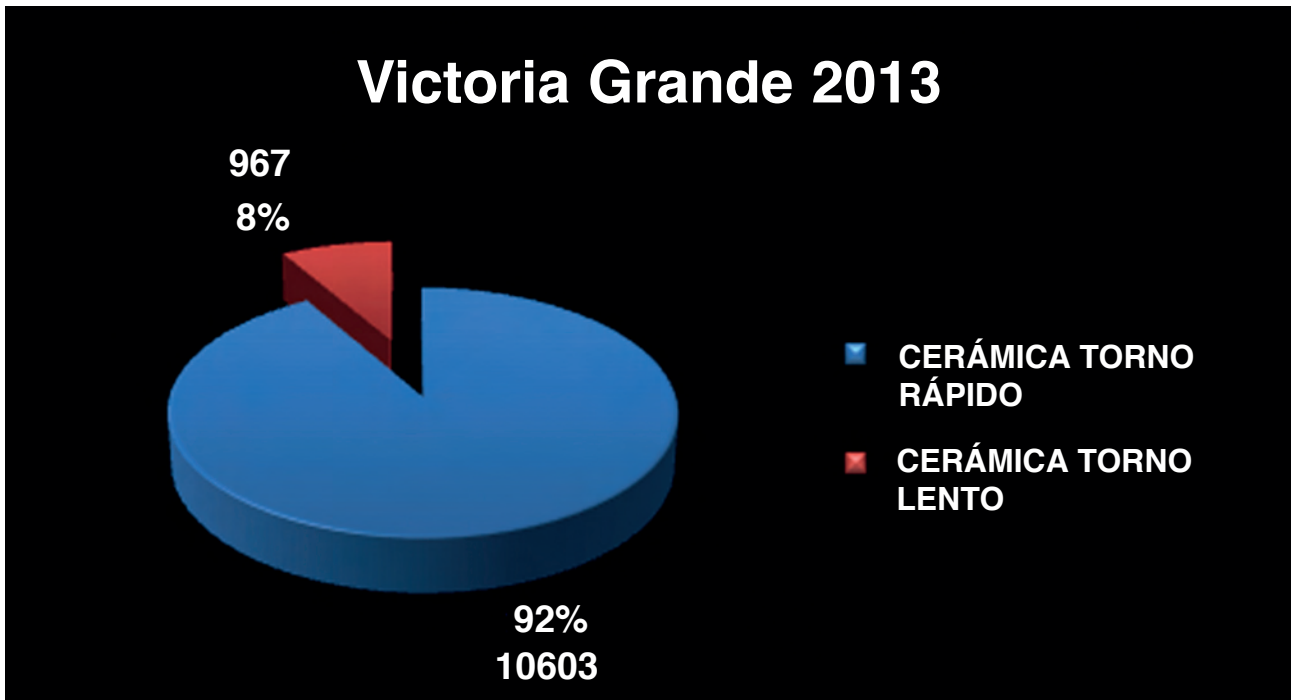
La cerámica realizada a mano o torno lento, se centra fundamentalmente en aquellas formas destinadas a la preparación y cocción de alimentos, si bien es cierto que también encontramos orzas y tinajas para el almacenaje y/o transporte de alimentos. En líneas generales, muestran pastas anaranjadas o marrones, con inclusiones de desgrasantes de mediano tamaño y con la superficie quemada a causa de su exposición al fuego, similares a los ejemplares hallados en la próxima Nakūr⁵.

Las marmitas pertenecen al tipo de vajilla de cocina y tienen una mayor capacidad ya que están destinadas a la cocción de alimentos que necesitan de más líquido para su preparación. Morfológicamente, contamos con piezas que presentan cuerpo troncocónico, borde simple y base ligeramente convexa y con aquellas cuyo borde está ligeramente exvasado, con labio redondeado o de sección triangular y base convexa. Como elemento aprehensor, suelen presentar lengüetas o mamelones de mediano tamaño [7].

Las cazuelas están reservadas para la cocción de alimentos que requieren poca cantidad de líquido por lo que no tienen paredes altas. Se distinguen por tener cuerpo troncocónico o cilíndrico con carena para diferenciar esta parte de la base, borde recto o ligeramente saliente y labio recto, engrosado al interior o con acanaladura para la tapadera. Como elementos decorativos, en su mayoría registran un cordón con decoración digital o ungluada.

Cuantificación de materiales

En las excavaciones se han recuperado un total de 35.510 fragmentos de cultura material. De ellos, 25.228 pertenecen a los denominados típicos, es decir, aquellos que nos pueden aportar algún tipo de información acerca de su tipología o datación, siendo el resto atípicos. Diferenciamos dos grupos de manufacturas, el primero está formado por las piezas manufacturadas a torno rápi-



(Figura 8) Indicadores porcentuales torno rápido y torno lento.

do, producciones que serían muy probablemente importadas de la península o de la propia costa rifeña; el segundo agrupa a las cerámicas más groseras y/o de menor calidad denominadas cerámica a mano o a torno lento-torneta, cuyas series pueden fabricarse tanto en Malila como en su entorno.

Diferenciando producciones, obtenemos que la cerámica a torno rápido supone un 92% del total de los fragmentos típicos, con 10.603 individuos mientras que la cerámica a torno lento o torneta está representada por 967 fragmentos, lo que supone un 8% del total. El total lo completa la muestra de fauna, de los que se han recogido 6.668 restos, un 37 % de la muestra cuantificada. Mención aparte merece la presencia de materiales de construcción, en su mayoría tejas, de los que se han recogido algo más de 12.000 fragmentos [8].

Conclusiones

Las distintas actuaciones arqueológicas han puesto al descubierto una importante zona de ocupación de época altomedieval a tenor de los abundantes restos de cultura material localizados. Cabría destacar el área delimitada frente al Rosario en el que apareció abundante material de construcción que, aunque éste aparece diseminado por todo el yacimiento, es esta zona con mayor concentración de tejas. Notorio resulta la alta representación de las producciones realizadas a torno rápido en detrimento de las facturadas a torno lento y que contrasta con los datos aportados por otras excavaciones para el mismo rango cronológico⁶.

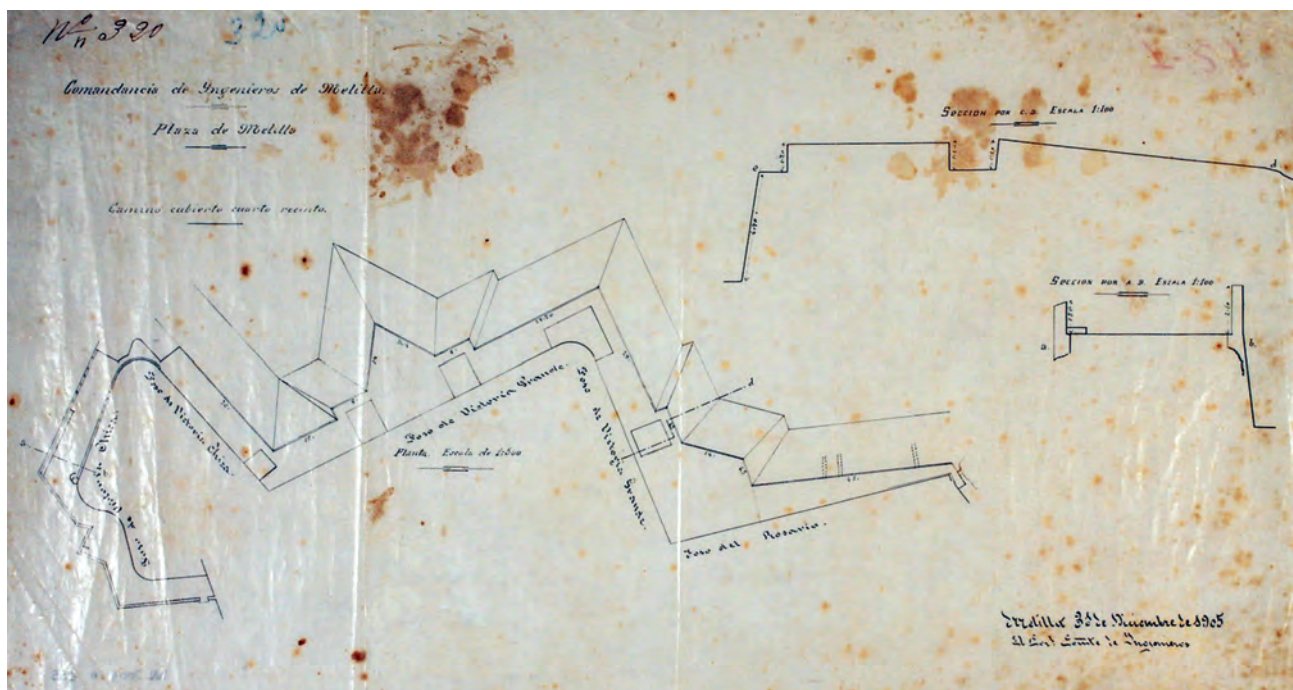
Las fuentes documentales de la época y algunas posteriores, hablaban de la riqueza agrícola de Malila⁷, dato

que puede reafirmarse arqueológicamente por medio de los silos documentados, siete completos y al menos tres más arrasados o destruidos parcialmente.

En principio, ante la falta de materiales de cronología posterior, la zona no será ocupada hasta la construcción



(Figura 9) Restos de la cimentación de la luneta de San Antonio.



(Figura 9) Camino Cubierto Cuarto Recinto. 31 de diciembre de 1905. Archivo de la Antigua Comandancia de Obras de Melilla, actual Archivo Intermedio Militar de Melilla.

del sistema defensivo del siglo XVIII. En nuestro caso, contamos con el sistema al completo compuesto por los propios fuertes (Rosario, Victoria Grande y Victoria Chica), el foso que comunicaba entre sí a las construcciones, el camino cubierto, en el que además se han podido identificar dos plazas de armas, las zanjas para la instalación de las estacadas de madera (en algunas zonas, se documenta una doble línea de zanjas) y quizás unos de los elementos más llamativos, un través prácticamente completo y las bases de otros tres.

A estos elementos debemos sumar el muro o parapeto que protegía a los elementos anteriores y la línea de fogatas que partía del propio muro adentrándose en el glacis, también inéditas hasta ahora, ya que sólo se

conocía de su existencia a través de los planos de la época.

Así mismo, a través del registro arqueológico hemos documentado las reformas que se llevaron a cabo en esta zona una vez finalizado el asedio de 1774-1775. Observamos la modificación del trazado del camino cubierto, los restos de las cimentaciones anteriores, la destrucción de un través y la desfiguración de la plaza de armas de la cara oeste de Victoria Grande.

Por último señalar la localización de la luneta de San Antonio, del que se ha documentado su potente cimentación y parte de su pavimento formado por gruesas lajas de piedra. No tenía entrada propia, siendo su acceso a través de las galerías subterráneas cuyo acceso se realizaba por una escalera de caracol [9 y 10]. □

1) MORENO PERALTA, Salvador, BRAVO NIETO, Antonio, SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel, *Melilla la Vieja. Plan especial de los Cuatro Recintos Fortificados*, Melilla, Servicio de Publicaciones, 1997, p. 354.

2) MORENO PERALTA, Salvador, BRAVO NIETO, Antonio, SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel, *Melilla la Vieja. Plan especial...*, p. 352.

3) BRAVO NIETO, Antonio, *Cartografía histórica de Melilla*, Melilla, V Centenario de Melilla, S.A., 1996, p. 64.

4) FERNÁNDEZ DE LOAIZA, Miguel, *Sitio puesto a Melilla por el Emperador de Marruecos en 1774*, Melilla, Consejería de Cultura-Ciudad Autónoma de Melilla, Alclama Ediciones, p. 114.

5) ACIÉN ALMANSA, Manuel et al. "La cerámica a mano de Nakūr (ss. IX-X) producción bereber medieval" *Arqueología y territorio medieval*, nº 6, 1999, pp. 45-70.

6) SALADO ESCAÑO, Juan Bautista, SUÁREZ PADILLA, José, NAVARRO LUENGO, Ildefonso, "Nueva aportación al conocimiento histórico de los primeros momentos de Melilla: Las cerámicas altomedievales de las excavaciones de Parque Lobera y Cerro del Cubo (Melilla) I", *Akros, la revista del Museo*, nº 4, 2005, p. 91.

7) GOZALBES CRAVIOTO, Enrique, 1987. "Melilla, ciudad musulmana" en *España y el norte de África. Bases históricas de una relación fundamental-Aportaciones sobre Melilla. Actas del I congreso hispano-aficano de las culturas mediterráneas (Melilla 11 al 16 de junio de 1987)*. Melilla, Universidad de Granada, pp.175-186.

La restauración de la colección de mapas y proyectos del Museo de la Ciudad Autónoma de Melilla

The restoration of the collection of maps and projects of the Museum of the autonomous city of Melilla

Cristina Lechuga Jiménez
Restauradora e Historiadora del Arte

Resumen Las obras elegidas para restaurar y exhibir en la exposición permanente de los Museos de Melilla, han restablecido la deuda que tenía la ciudad con su patrimonio cultural. Estos documentos estaban fechados a partir del siglo XVIII, y su altísimo nivel de ejecución, tanto técnica como plástica, por parte de los ingenieros y arquitectos militares, ha demostrado que no sólo hicieron mapas geográficos, sino que también realizaron proyectos urbanísticos con propuestas renovadoras para el embellecimiento de la ciudad.

Summary The works chosen for displaying in the permanent exhibition of the Museum of Melilla, required their restoration due to the bad general condition in which they were. These documents were dated from the XVIII century, and they have a high level of execution, both technically and plastic, carried out by military engineers and architects. In this article all the techniques applied in the restoration of this important cartographic collection are explained.

Palabras clave:
Cartografía, restauración de papel, museos, ingenieros militares.

Keywords:
Cartography, paper restoration, museums, military engineers.

Con motivo de la inauguración de los nuevos Museos de Melilla en el año 2011, Antonio Bravo –que hace algunos años fue mi profesor de Arte Islámico en la Universidad de Málaga– solicitó mi colaboración a través de la Consejería de Cultura para realizar la restau-

ración de las obras en soporte de papel que iban a formar parte de la colección permanente de esos museos. Sin embargo mi vinculación con la Ciudad Autónoma de Melilla arranca algunos años atrás, con motivo del encargo que recibí para restaurar varios legajos del



(Figura 1) Plano de 1775, grabado calcográfico, medidas 30 x 42cm, una vez restaurado.



(Figura 2) Proyecto del Balneario, acuarela h. 1940, medidas 50 x 70cm, equipo de Pedro Muguruza. Laminado, proceso de restauración.



(Figura 3) Proyecto Bloque de Viviendas en el Puerto, acuarela h. 1940, medidas 47,5 x 68 cm, equipo de Pedro Muguruza. Laminado proceso de restauración.

Peñón de Vélez de la Gomera, que fueron expuestos en una exposición que sobre este tema organizó la Comandancia General de Melilla, por lo que este nuevo encargo me vinculó de nuevo a esta hermosa ciudad.

Las obras objeto de este artículo, habían sido elaboradas en su día con diferentes técnicas, tales como: grafito, tinta china, acuarelas, guache, lápices de colores y pasteles; además de grabados calcográficos y litográficos que completaban el conjunto. Estaban realizadas sobre papeles de diferentes calidades, y sorprendentemente, una de ellas sobre seda, algo completamente inusual'. Esta realidad confirió a mi trabajo una dificultad añadida, puesto que cada documento presentaba unas características específicas y diferentes a los demás.



(Figura 4) Pyto. de Edificio para Junta Municipal y Juzgados de Melilla, tempera 1930, medidas 79 x 99cm. Arquitectos Luis Ferrero y Joaquín María Fernández Cabello (restaurado).

Respecto a la temática de las obras, todas representan a la Ciudad de Melilla, pero bajo dos conceptos muy diferentes. Por una parte mapas militares de la zona amurallada y por otra vistas de la ciudad moderna del siglo XX, gran parte de ellos realizados por el Cuerpo de Ingenieros Militares. En los mapas se aprecia la extensión geográfica que ocupaba Melilla, además de las fortificaciones e instalaciones propias del ejército [1]. Son mapas de excelente calidad, tanto en el dibujo como en la caligrafía, en los que conviene resaltar la precisión y el detalle con los que fueron realizados. He de aclarar que algunos de estos mapas se realizaron en el siglo XVIII y fueron ejecutados a mano alzada, además de dibujados y escritos con tinta china, con la dificultad que todo ello conlleva. Respecto a

los dibujos y proyectos la temática cambia completamente y las imágenes representan proyectos urbanísticos de esta ciudad. Estos proyectos son propuestas modernas de clara intención renovadora para embellecer la urbe y pertenecen al periodo comprendido entre los años 1910 a 1940. Estos bocetos transmiten la modernidad y alegría que debía respirar la ciudad en aquellos años, como se puede comprobar en la acuarela que representa el "Proyecto del Balneario" [2].

Ejecutadas por el equipo de arquitectos de Pedro Muguruza, estas representaciones escenificaban perspectivas diferentes de la ciudad, con imágenes de propuestas urbanísticas en las que se incluyen desde posibles bulevares, hasta bloques de viviendas [3], edificios emblemáticos [4] y el balneario antes citado.

En los bocetos de estos proyectos urbanísticos las técnicas empleadas para su realización son muy diferentes a las empleadas en los mapas. El dibujo se



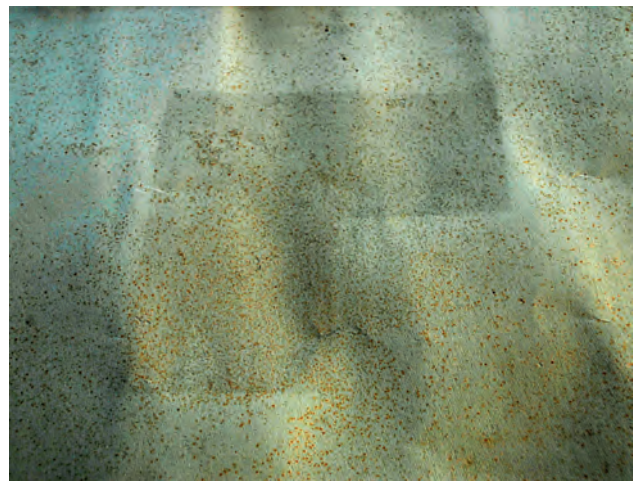
(Figura 5) Perspectiva de Bulevar, en la calle General Macías, acuarela, 1918, medidas 52,2 x 73,2. Ingeniero Tomas Moreno Lázaro (restaurado).

mantiene como línea que delimita los contornos (calles, edificios, coches, arboledas, personas...), pero las técnicas empleadas para colorearlos son variadas: acuarela, guache y pastel. En ellas se aprecia un denominador común que es su altísimo nivel de ejecución, tanto por el dominio del dibujo y el color como por la perfección en los detalles [5].

Respecto al estado de conservación de las obras propuestas antes de iniciar el trabajo de restauración, hay que constatar que los deterioros eran los habituales en soporte de papel cuando las obras no han estado protegidas de algo tan dañino como son las oscilaciones de temperatura y sobre todo por la humedad, ya que el papel por ser muy higroscópico, captura las moléculas de agua que hay en el ambiente. Dichas oscilaciones en la temperatura, desencadenan una serie de reacciones que provocan y aceleran las reacciones enzimáticas de los microorganismos, lo que favorece su proliferación.



(Figura 6) Pyto. de Edificio para Junta Municipal y Juzgados de Melilla. Degradación del papel por microorganismos, reverso de la obra antes de restaurar.



(Figura 7) Pyto. de Edificio para Junta Municipal y Juzgados de Melilla. Degradación del papel por microorganismos, reverso de la obra antes de restaurar.

Alguna de las vías de contaminación posibles en el soporte de papel son: una, que en la fabricación del papel este se hubiera contaminado con esporas, y otra, que los



(Figura 8) Proyecto del Balneario, reverso degradación del papel por xilófagos, acuarela sobre soporte de madera, antes del desmontaje.



(Figura 9) Bloques de viviendas en el Puerto, reverso degradación del papel surcos por insectos, acuarela sobre soporte de madera, proceso de desmontaje.



(Figura 11) Plano de Melilla, dibujo tinta china y acuarelas, de 1927, medidas 55,5 x 79 cm. Reverso, ondulaciones y grieta provocadas por un mal montaje de la obra con cinta adhesiva.



(Figura 10) Plano de Melilla dibujo tinta china y lápices de color de 1912-1913, medidas 1,17 x 1,20, Ingenieros topográficos. Degradación del papel por humedad, ocasionando debilidad y desgarros.

microorganismos que están en suspensión en el aire contaminado se depositen sobre la superficie del papel. Dichos microorganismos, al alimentarse de la celulosa y de las colas de las que está compuesto el papel, van degradándolo y volviéndolo frágil. Dependiendo de los microorganismos y hongos que se hayan desarrollado, el soporte se verá afectado de forma diferente, pero en todos los casos el papel perderá consistencia, y si el proceso no se detiene acabarán destruyéndolo, como podemos comprobar en algunos de los ejemplos [6 y 7].

Si a esto añadimos –como era el caso de las dos acuarelas– que estaban adheridas a un soporte de madera, el grado de contaminación aumenta al entrar en juego otros factores de deterioro. Ya no se trata solo de microorganismos, como en los casos anteriores, sino que a esto se suma los daños que ocasionan los xilófagos o bibliófagos, insectos que se alimentan de la madera y de la celulosa del papel [8 y 9].

Otro de los daños habituales si no se mantiene un sistema de conservación adecuado, es el de las manchas provocadas por el agua que crean cercos en el papel. Normalmente están ocasionadas por pequeñas fisuras en las tuberías y filtraciones de agua, o posibles goteras en las zonas donde están almacenadas las piezas. Evidentemente la humedad no solo provoca estas manchas que afean la obra, sino que también favorece que proliferen los hongos. Además el papel al humedecerse se vuelve muy frágil y se puede rasgar con facilidad al manipularlo [10].

También es frecuente encontrarnos con montajes inadecuados de las obras en soporte papel. Es cierto que hace años no existían en el mercado productos específicos para estos trabajos, así, cuando se quería sujetar una lámina a una trasera se echaba mano de la cinta adhesiva (cello o fixo) y se extendía por todo el perímetro para que “aquello” no se moviera. Como consecuencia de un problema inherente al papel, la hi-

groscoquidad, las fibras de las que está compuesto se hinchan y dilatan con la humedad, y “aquello que estaba tan sujeto”, al permanecer inmovilizado provoca arrugas, ondulaciones y hasta pequeños rasgados [11]. Además de este daño, los componentes de las cintas adhesivas antiguas no eran de pH neutro y libre de ácido, por lo que transmitían acidez a la obra provocando manchas causadas por la descomposición del adhesivo, que en algunos casos llegaban a traspasarse del reverso al anverso de la obra dejando marcado todo el perímetro [12]. En ocasiones, estas manchas son muy arriesgadas de quitar porque los disolventes que se necesitan para eliminar los adhesivos también pueden disolver los pigmentos con los que están coloreadas dichas obras.

En lo referente al montaje una de las piezas que ofreció más dificultad fue el plano de la Plaza de Melilla y sus fortificaciones, con unas medidas de 63 x 103 cm., realizado por Juan Caballero y Arigorri en 1773; un dibujo ejecutado en tinta china y posteriormente coloreado con acuarelas. Este plano estaba entelado (tela adherida al reverso del soporte), algo que probablemente se decidió hacer en algún periodo de su historia para dar más consistencia al papel. Sin embargo, esta operación que en el pasado fue útil para su conservación, ahora estaba ocasionando un deterioro muy grave, no por la tela en sí, sino por el adhesivo



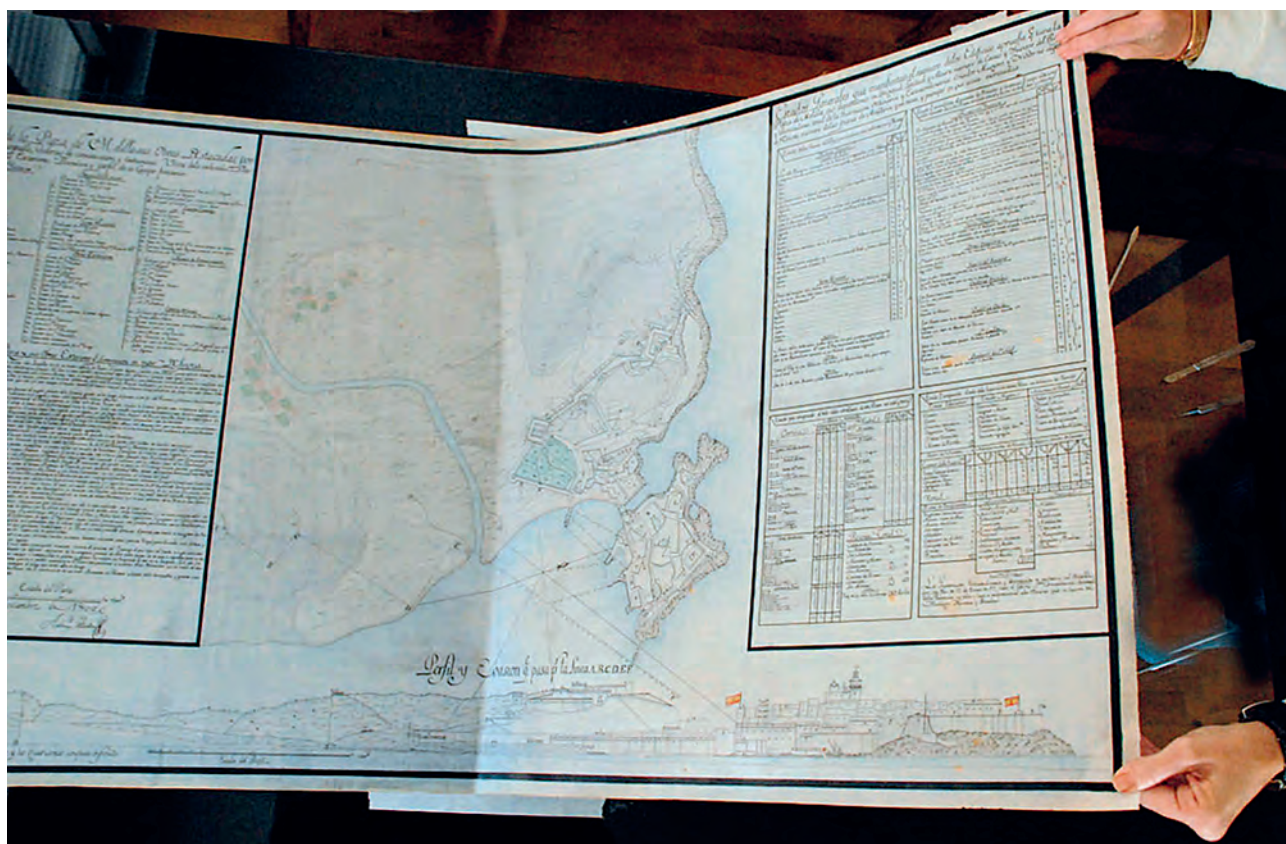
(Figura 12) Plano de Melilla, dibujo tinta china y acuarelas, de 1927, medidas 55,5 x 79 cm. Anverso, ondulaciones eliminadas obra en proceso de restauración.

utilizado, la llamada “cola de conejo” fabricada con cartílagos y pieles de animales que al ser de composición orgánica habían provocado el desarrollo y la proliferación de hongos –favorecidos por la humedad– en ella, transmitiéndose al mapa y causando daños de acidez, fragilidad y desprendimiento del soporte.

Antes de concluir el análisis de la problemática que tenían las obras a restaurar para los nuevos Museos de Melilla, he querido resaltar la pieza más delicada para mí por estar realizada en un soporte nada común: la seda.



(Figura 13) Plano de la Plaza de Melilla, dibujo tinta china en soporte de seda, de 1800, medidas 71 x 125 cm. marcas de dobleces.



(Figura 14) Plano de la Plaza de Melilla, dibujo tinta china en soporte de seda. 1800, medidas 71 x 125 cm. Eliminación de las marcas de los dobleces. Técnica italiana.

La obra a la que me refiero es el mapa realizado por Antonio Villalba en 1800, con unas medidas de 71 x 125 cm. Tanto la caligrafía como el dibujo fueron ejecutados con tinta china y dicho mapa fue posiblemente coloreado con pasteles o lápices de colores, al no poder humedecer la seda mediante el uso de colores al agua. Este mapa no estaba excesivamente manchado, aunque el mayor problema a resolver era el causado por las marcas de los dobleces ocasionados por haber per-

manecido mucho tiempo plegado, y por tanto difíciles de eliminar. En este caso era especialmente complicado a causa del soporte de seda, susceptible de poder dañarse ante cualquier tratamiento húmedo necesario para el proceso de su restauración [13 y 14].

Una vez descrita la problemática que presentaban las piezas, se puede comprobar que los daños de las obras eran debidos a un almacenaje y montaje incorrectos. En unos casos por exceso de humedad, y en otros por los montajes realizados sobre madera, tela, cinta adhesiva que oprime la movilidad del papel, y a causa del plega-



(Figura 15) Plano de la Plaza de Melilla y sus fortificaciones. de Juan Caballero y Arigorri de 1773, tinta china y guache, medidas 63 x 103cm. Proceso de separación de la tela del mapa, vapor de agua y espátula fría.



(Figura 16) Plano de la Plaza de Melilla y sus fortificaciones. 1773 Reverso del mapa una vez despegado y con restos de cola de conejo.

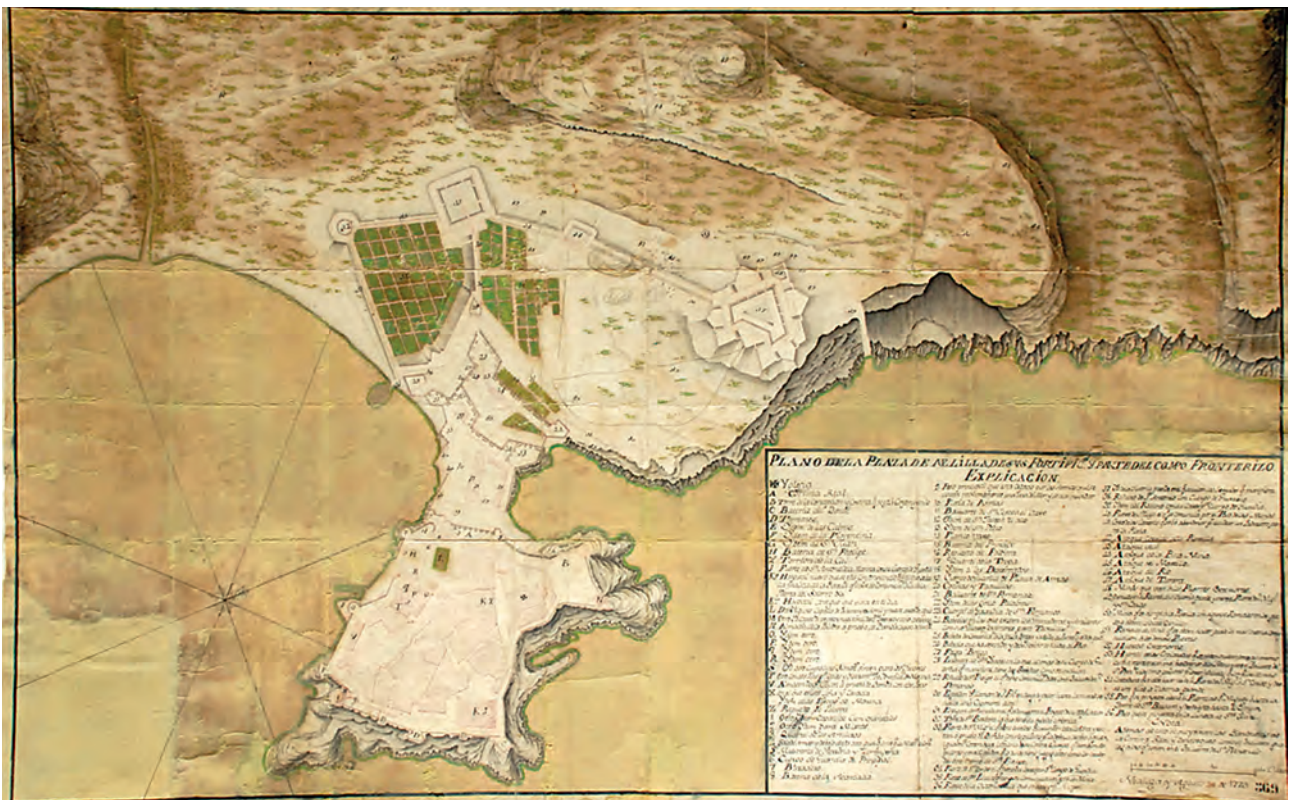
do en el almacenamiento de los planos. Respecto a los procesos de restauración y conservación que se practicaron en las piezas, al ser muy diferente su problemática –como se ve en las imágenes–, los tratamientos a realizar dependieron de las necesidades que planteaba cada obra. Las que estaban sobre cartulina adheridas con cintas adhesivas hubo que despegarlas con bisturí, espátula fría y disolventes, una vez realizada las pruebas pertinentes para cerciorarse de que estos no afectaran negativamente al soporte, a las tintas, o al color. En los casos en los que las obras estaban adheridas a la madera fue más complicado el desmontaje del soporte debido a la resistencia que ofrecía su anclaje. El caso más complicado de todos fue el del mapa entelado. Tras varias pruebas con disolventes y al no disolverse la cola de conejo como supuestamente debía hacerlo, se empleó vapor de agua, consiguiendo así reblandecerla y con la ayuda de espátulas frías se pudo separar los dos soportes [15, 16, 17 y 18].

Posteriormente a los procesos de desmontaje de las obras, comenzó la fase de limpieza mecánica. Esta operación se efectúa con las obras en seco y de lo que se trata es de eliminar todas las partículas de polvo, detritus y restos de los microorganismos e insectos depositados sobre la superficie del papel, tanto por el anverso como por el reverso. Una vez finalizada dicha operación se continuó con la fase de eliminación de



(Figura 17) Plano de la Plaza de Melilla y sus fortificaciones. 1773 Montaje y laminación del mapa sobre papel japonés.

manchas puntuales, siguiendo en cada caso un procedimiento diferente, como el específico para las manchas provocadas por cintas adhesivas, y sucesivamente con los aplicados a las manchas de agua, las ocasionadas por haberse transferido la suciedad o el tinte de la madera a la obra, o las producidas por oxidación. En todos los casos, salvo en la obra de soporte de seda, se realizó un baño acuoso con detergentes específicos. Estos baños no solo sirven para eliminar la suciedad que se queda en el entramado de las fibras, sino que las



(Figura 18) Plano de la Plaza de Melilla y sus fortificaciones. 1773 Montaje, laminación del mapa sobre papel japonés, reintegración neutra del color en injertos excesivamente grandes.



(Figura 19) Mapa, posesiones españolas en África, grabado litográfico 1850, medidas 77 x 104 cm. Francisco Coello y Pascual Madoz. marcas de dobleces por plegado.

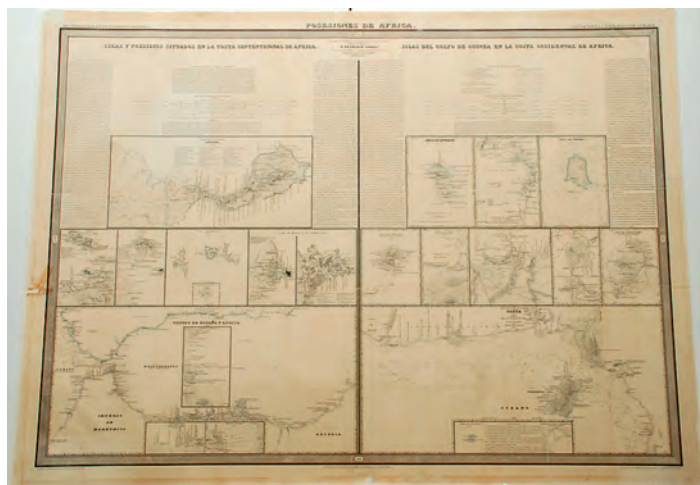
hidrata, restituyendo la estructura original del papel. Una vez concluido el baño y el posterior enjuague, como es habitual en el proceso de restauración de papel, se continuó con un baño para la eliminación de la acidez del soporte, una vez analizados los pigmentos de las obras con el método adecuado para evitar reacciones que puedan virar los colores. En este baño además de eliminar la acidez del papel, se le aporta a la obra una reserva alcalina; con ello la estructura del papel se fortalece a la vez que queda protegido ante posibles degradaciones causadas por la misma.

Otro de los procesos realizado en la mayoría de las obras que se restauraron, fue el del laminado, es decir adherir otro soporte a la obra para que tenga más consistencia. En este caso se realizó con papeles japoneses de diferentes grosores que son los habituales para estas operaciones, tanto por su estructura constituida por fibras largas que hacen que se adapte muy bien al soporte de la obra al que haya que adherirlas, como por que su pH es neutro y libre de ácido, por lo que además de dar más consistencia a la obra crean una barrera ante nuevas agresiones bio-ambientales.

Respecto al alisado de las obras, la operación requiere que el soporte esté húmedo. Esto normalmente se realiza con la ayuda de papeles secantes y tableros que ejercen presión sobre la

obra, de esta forma se consigue que la obra al secarse quede lisa, pero también la misma presión hace que la fibras de celulosa al estar húmedas se estiren y no vuelvan a su estado natural. Como en la mayoría de las obras que se restauraron se hizo el proceso de laminado, la operación se realizó conjuntamente con el de alisado, practicando una técnica italiana en la que no es necesaria la presión por peso. Esta técnica a diferencia de la del alisado por presión, repercute en beneficio de la obra, porque al no ejercer presión la fibra no se estira ni se aplasta, recuperando la estructura original del papel [19 y 20].

Finalmente en cualquier proceso de restauración en el que haya lagunas de dibujo y color en el soporte y sea necesario restablecerlas para la legibilidad de este, la reintegración de esas lagunas podrá realizarse siempre que no se falsee la imagen. Las reintegraciones que se llevaron a cabo en las obras de papel para los Museos de Melilla mantuvieron los criterios de reintegración vigentes. De esta manera se aplicaron acuarelas para reintegrar pequeñas lagunas del soporte y en los casos en los que las pérdidas de soporte eran excesivamente grandes, los injertos –realizados con papel japonés– se colorearon con pasteles, intentando neutralizar las diferencias excesivas de color [18]. □



(Figura 20) Mapa, posesiones españolas en África, grabado litográfico 1850, medidas 77 x 104 cm. Francisco Coello y Pascual Madoz. Eliminación de las marcas de los dobleces. Técnica italiana.

1) Sobre estos particulares, véase: BALDINI, Umberto, *Teoría de la restauración y unidad metodológica*, Madrid, Edit. Nerea/Nardini, 1997.
 Mc CLEARY, John y CRESPO, Luis, *El cuidado de los libros y documentos*, Madrid, Edit. Clan, 1997.
 PARMA ARMANI, Elena, "La figura plana", en MALTESSE, C. (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, ediciones Cátedra, 1980, 2003, pp.229-233.
 S.OLSCHKI, Leo, *Restauro e conservazione della opera d'arte su carta*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1981.

Melilla y los programas de gestión cultural de la Unión Europea. Un camino hacia el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad

Melilla and cultural management programmes of the European Union. A path to recognition as a World Heritage site

Juan Antonio Bellver Garrido
Historiador. Licenciado en Prehistoria

Resumen **Melilla reúne valores suficientes** para ser reconocida como Patrimonio Mundial (o de la Humanidad). Desde 2005 se viene trabajando en ello y es un anhelo permanente. En este artículo propongo que la Ciudad debe aprovechar los programas culturales europeos para canalizar los esfuerzos de todos hacia ese mismo fin. Las líneas principales deben ser los programas de itinerarios Culturales y sellos de patrimonio reconocidos tanto por la UE como por el Consejo de Europa que persiguen impulsar ideológicamente el concepto de ciudadanía europea, facilitando el camino hacia la integración. Estas instituciones aportan importantes sumas de dinero a invertir en la Ciudad fomentando esos principios y valores que se defienden desde Bruselas. Pero aunque tengan esa finalidad son, sin duda, programas poco conocidos y ese desconocimiento es el primer problema al que se debe hacer frente. No obstante esos mismos programas constituyen el mejor apoyo para nuestra mayor ilusión: Melilla como Patrimonio de la Humanidad.

Palabras clave:
Patrimonio Mundial, Unión Europea, Itinerarios Culturales.

Desde múltiples perspectivas, la Unión Europea (en adelante U.E.), pretende la mayor integración de sus Estados miembros en la futura comunidad en constante construcción. Son instrumentos de redistribución de la riqueza para contribuir a la cohesión social y económica. Entre esos instrumentos los más conocidos son los

Summary **Melilla deserves** to be recognised as a World Heritage site as it brings together numerous cultural elements. Since 2005, we have been working hard to make this dream come true. In this article, I propose that the city should take advantage of the European Cultural Programmes in order to make sure that we are all working towards the same goal. Our main focus should be the itineraries of the cultural programmes and the label heritage, which are recognised by both the E.U and the European Council which are trying to develop the idea of a European citizenship and pave the way towards integration. These institutions invest large sums of money in the city to facilitate the main principals and values which are being propounded in Brussels. These programmes are not well-known, and that lack of knowledge is the main problem which we must face. Nevertheless, these same programmes are the ones which hold our dream in their hands, which is to make Melilla a recognised World Heritage Site.

Keywords:
World Heritage, European Union, Cultural Routes.

Fondos Europeos para el Desarrollo Regional (FEDER) para obras de infraestructuras como carreteras, investigación o rehabilitación urbana, que han ayudado a transformar nuestro país favoreciendo su convergencia hacia el mismo nivel de desarrollo o valores del PIB similares a la media de la U.E. De este tipo son también las



(Figura 1) Asamblea general de las Rutas de Carlos V.

conocidas iniciativas comunitarias como los **Interregio Urban**; o el Fondo Social Europeo (FSE) orientado al apoyo de los trabajadores en situación de desempleo: Apoyos a la formación, subvenciones al empleo y el autoempleo, Escuelas Taller, Casas de Oficio, Talleres de Empleo o la Unidades de Promoción y Desarrollo que gestionó en nuestra ciudad los reconocidos Planes de Empleo. Finalmente los Fondos de Cohesión (FC) orientados principalmente al fomento de las redes de transporte y el Medio Ambiente¹. Todas estas líneas persiguen impulsar una estructura económica y laboral común a todos los estados miembros así como servir de acicate al desarrollo y de los distintos yacimientos de empleo, una estrategia que camina hacia la eliminación de las disparidades económicas y sociales, con una frontera definida en la superación para todos los estados miembros: Un PIB por habitante que no debe ser inferior al 75% de la media de la U.E.

Pero la U.E. no solo cuenta con líneas de financiación para los sectores socioeconómicos entendidos en este sentido estricto, los que podríamos calificar de productivos. La Unión persigue además una política de cohesión en el mundo de las ideas, las ideas necesarias para hacernos sentir ciudadanos de una Europa unida, de la Europa común. Esta no es una cuestión baladí; sustenta, en realidad, las bases del mismísimo proyecto europeo. Es muy contradictorio y difícil de entender que las grandes inversiones en nuestras ciudades procedentes de los Fondos estructurales comentados anteriormente supongan una parte muy importante de nuestro *boom* en desarrollo y, sin embargo, no se capta entre la población un sentimiento de construcción europea o, aún peor, no tenemos conciencia de ciudadanía europea. Pongamos como prueba de ese bajo interés de este sentimiento las elecciones al parlamento europeo. Si analizamos el índice de abstención, entre 1987 y 2004 la misma evolucionó desde el 31,48% al 54,86%², y en las celebradas el 25 de mayo de 2014, el índice ha sido 54,16%. Un mes antes de la celebración y en sondeos previos, se preveía una abstención del el 60% del

censo³. Un alarmante desencanto e injusto pues solo basta con mirar a nuestro alrededor y saber que casi todas las grandes inversiones incluidas, las que cubren el mismo desempleo que tanto nos preocupa, cuentan con un porcentaje elevado de dinero europeo. El mundo cultural tampoco es ajeno a ese hecho inversor y en este artículo intento mostrar algunas de las herramientas de financiación con que cuenta la UE. En el caso de Melilla pueden servir claramente para nuestros intereses, impulsando nuestra candidatura de Melilla como Patrimonio de la Humanidad.

No se trata pues de hacer Europa con subvenciones para infraestructuras, sino que hay que hacer un esfuerzo para saber, conocer y sobre todo sentir, que somos Europa, a la vez que combatimos enfermedades políticas como el nacionalismo mal entendido. Para ello, la UE cuenta con programas y financiación, al que no es ajeno el Consejo de Europa, que permite a los poderes públicos, sobre todo desde el punto de vista administrativo, o de la gestión de la *Rex Publica* el gestionar una política conjunta y unitaria, que tiene como finalidad la concienciación de ciudadanía europea. Es decir, es necesario incluir en lo que se conocemos como la Gestión Cultural, los principios fundamentales de la Unión, la convivencia, la interculturalidad y todos aquellos principios que se identifican con "ser europeos".

Los Programas de Itinerarios culturales son el un buen ejemplo de ello. La Ciudad Autónoma de Melilla, a través de la Fundación Melilla Ciudad Monumental, se ha adherido a la propuesta al Consejo de Europa, de Itinerario de las Rutas del Emperador Carlos V. Un proyecto que nace en 2007 de la iniciativa de una agencia de desarrollo local en la comarca de La Vera (Cáceres) y que hoy aglutina a más de una treintena localidades, regiones y entidades colaboradoras [1].

Los socios de la Red de cooperación de las Rutas de Carlos V:

ESPAÑA:

1. Ayuntamiento de Villaviciosa
2. Ayuntamiento de Laredo
3. Ayuntamiento de Colindres
4. Ayuntamiento de Limpias
5. Ayuntamiento de Ampuero
6. Ayuntamiento de Rasines
7. Ayuntamiento de Ramales de la Victoria
8. Ayuntamiento de Lanestosa
9. Ayuntamiento de Merindad de Montija
10. Ayuntamiento de Medina de Pomar
11. Ayuntamiento de Merindad de Valdivielso
12. Ayuntamiento de Mojados
13. Ayuntamiento de Barco de Ávila
14. Ayuntamiento de Tornavacas
15. Ayuntamiento de Garganta de la Olla

- 16. Ayuntamiento de Jarandilla de la Vera
- 17. Ayuntamiento de Aldenueva de la Vera
- 18. Ayuntamiento de Cuacos de Yuste
- 19. Fundación Academia Europea de Yuste
- 20. Mancomunidad de Municipios de La Vera
- 21. Mancomunidad Reserva del Saja
- 22. Ciudad Autónoma de Melilla
- 23. Ciudad de Toledo
- 24. Gobierno de Aragón

PORTUGAL:

- 25. Academia Portuguesa de la Historia

HOLANDA:

- 26. Ciudad de Flexinga (Vlissingen)

ITALIA:

- 27. Città de San Severo
- 28. Città de Bologna
- 29. Città de Castelvetro
- 30. Città de Lecce
- 31. Asamblea Regional de Sicilia.
- 32. Fundación Federico II (Sicilia)
- 33. Asociación Storico Culturale Pistonieri Sta. Maria del Rovo. Città de Cava
- 34. Città de Cava dei Terreni

BÉLGICA:

- 35. Ciudad de Gante
- 36. Ciudad de Bruselas
- 37. Coudenberg- Antiguo Palacio de Carlos V en Bruselas
- 38. Región de Bruselas – Capital

MARRUECOS:

- 39. Ciudad de Tánger

ARGELIA:

- 40. Ciudad de Orán

TÚNEZ:

- 41. Ciudad de Túnez

Entidades colaboradoras

Ciudad de Luxemburgo (Luxemburgo)

Ciudad de La Valleta (Malta)

Asociación para el Desarrollo Integral de la Comarca de La Vera

Grupo de Acción Local Asón-Agüera-Trasmiera (Cantabria)

Asociación Centro de Desarrollo Rural Merindades (Burgos)

Asociación Centro Local Adeco-Camino (Burgos)

Asociación de Desarrollo Rural Ruta del Mudéjar (Valladolid) [2].

Hoy forman parte de este gran Itinerario más de treinta municipios: en Holanda, Flexinga; en Bélgica, Gante, Bruselas y su palacio de Cudemberg; en España ciudades como Toledo, en breve plazo Granada, pero tam-



(Figura 2) : Imagen institucional de las Rutas del emperador Carlos V.

bién todas aquellas localidades donde el emperador descansó, cazó, y en definitiva vivió: Laredo, en Cantabria y Villaviciosa en Asturias localidades en las que desembarco cuando tomó posesión del trono español y años más tarde cuando inició su viaje de retiro a Yuste (Cáceres); en el Mediterráneo Sur se han sumado a la Ruta Imperial, Tánger en Marruecos, Orán en Argelia y Túnez capital, en un grupo de ciudades en el que la Ciudad Autónoma de Melilla coordina las actividades programadas.

El Programa de Itinerarios se encuentra en fase de desarrollo en nuestra ciudad. Es el programa del Consejo de Europa de Itinerarios Culturales Europeos. Un programa que asume, poco a poco, la Unión Europea como propio y que renace las viejas comunicaciones basadas en el comercio o los grandes acontecimientos históricos. El más destacado para nosotros es de las rutas del Emperador Carlos V. Conocido es que este monarca no tuvo una sede o capital durante su reinado. Su vida transcurrió en un constante viaje por los territorios heredados, tanto en Bélgica y Holanda, como España y el Mediterráneo. Los conflictos permanentes que tuvo que hacer frente también fueron una de las razones de su constante peregrinar, pero también es verdad de esta forma unió muchas tierras con su sola presencia e influencia. Sin embargo, la idea de Itinerario está basada en buscar y compartir todo aquello que nos une: la figura del Emperador, haber pertenecido a una misma estructura política, histórica y cultural.

Como factor de acompañamiento en nuestro país contamos con un sector turístico muy tradicional y de

gran desarrollo; pero, mientras hasta ahora el arte era la excusa para viajar, para fomentar el turismo, ahora se trabaja sobre la idea contraria, es decir, hacer turismo será la excusa para acercarnos al arte, la cultura y la historia, y conseguir lo más importante: desarrollar la concienciación de ciudadanía europea.

Por tanto, hablamos de lo cultural como excusa para hacer turismo frente a la idea tradicional de ver arte porque estamos haciendo turismo. Es cultura lo que hacemos no turismo exactamente, es la cultura la protagonista y el turismo se convierte en el vehículo.

Y ¿de qué nos sirven los programas de calidad cultural? Pues retengamos algunas ideas:

- Nos acerca a los demás ciudadanos de Europa.
- Nos vincula a la gran comunidad Mediterránea.
- Permite que obtengamos un papel relevante en las relaciones Norte–Sur.
- Potencia nuestra ciudad como valedora de un modelo de convivencia intercultural hacia el que camina la Unión Europea.
- En definitiva, incrementará nuestra riqueza y desarrollo como ciudad moderna y con futuro.
- El Patrimonio cultural se convierte en motor económico y social, en protagonista del desarrollo de las regiones.

Este modelo nos conduce al turismo cultural, alejado de un turismo de playa que está siendo superado por la calidad de nuestro patrimonio. Un ejemplo de esa entra-

da en circuitos culturales son los factores históricos, trabajando en los acontecimientos que nos unen. Un ejemplo es la relación entre Japón y Coria del Río (Sevilla), dónde hace 400 años desembarcó el embajador japonés Keicho Hasekura. El príncipe Naruhito realizó una visita a España en 2013 incluyendo en su agenda el pueblo con el que se ha establecido un vínculo cultural que permitirá canalizar futuras relaciones e inversiones⁴.

Ser Itinerario Europeo o acceder al reconocimiento de Sello Europeo de Patrimonio significa obtener un diploma de excelencia o reconocimiento de calidad del Consejo de Europa, con el compromiso de mantener todos los niveles de excelencia y calidad por los que se galardone la ciudad, factores que nos permitirán obtener ese reconocimiento incluye estar en la Lista Indicativa del Patrimonio Cultural de la Humanidad. Los factores han de tener en el tiempo una política de suficiencia que es necesario mantener y que se sustenta en desarrollar y promover los valores comunes que sustentan la construcción europea, concienciar sobre la importancia europea de la ciudad, en particular mediante actividades de información adecuadas y con formación de personal. Promover la Autonomía como un turismo sostenible de destino, para ello se debe facilitar el acceso al sitio mediante el uso de varias lenguas de la Unión y acometer una señalización adecuada de los lugares que queremos promocionar.

La organización de las actividades educativas, especialmente para los jóvenes, permitirá aumentar la comprensión de la historia europea y de su patrimonio común que es diverso, pero que refuerzan el sentimiento de pertenencia a un espacio común. Es necesario promocionar, por tanto, el multilingüismo.

Mejorar la imagen y el atractivo de nuestra ciudad a escala europea, entre otras cosas mediante el uso de las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y los medios digitales e interactivos, buscando sinergias con otras iniciativas europeas.

El impulso de actividades artísticas y culturales que favorezcan la movilidad de los profesionales de la cultura europea, artistas y colecciones, estimular el diálogo intercultural y fomentar la relación entre patrimonio y creación contemporánea y la creatividad es bienvenida siempre que la naturaleza específica de Melilla lo permita.

En definitiva, los Itinerarios permiten los flujos sociales y económicos, facilitando los contactos de todo tipo, contactos que nuestros antepasados tuvieron y nosotros podemos recuperar.

Pero ¿cómo se financian estos proyectos? Para el apoyo a todos estos proyectos existen los Programas Europa Creativa y Horizon 2020 con el apoyo del Ministerio de Cultura, que sirve la información a través de los llamados Puntos de Contacto Cultural.

En Melilla, dentro de esos programas podrían llevarse a cabo integrando a la ciudad en el proyecto de recreaciones históricas/festivales renacentistas y organizar un



(Figura 3) Fiestas de recreación del desembarco del Emperador en Laredo (Cantabria).

evento turístico tematizado (con un desfile, una representación musical y un mercado renacentista) [3] [4] con motivo de la conmemoración de la fortificación de la ciudad por parte de Carlos V, cuando Melilla pasa a ser plaza real y deja de depender de la nobleza medieval castellana. Esto es lo que se conocen como ferias y festivales renacentistas y recreaciones históricas en torno a las figuras históricas, en este caso entorno a la de Carlos V y su tiempo, en ciudades europeas. En nuestro caso concreto lo conocemos como Proyecto *Carolus V Festum* y pueden ser financiadas a través del programa de ayudas *Europa Creativa*.

En el Itinerario del Emperador Carlos V relaciona Melilla y el Mediterráneo Sur, recordando como los ingenieros del Emperador recorrían estos, sus territorios levantando fortalezas e infraestructuras diversas, en el caso de Melilla. Entre 1525 y 1526 se conoce el repliegue de la población de Melilla a la Villa Nueva (se refiere la crónica al actual Primer Recinto), porque el emperador Carlos V decidió reducir el perímetro de la fortaleza. Para ello firmó la Capitulación de 1527 y envió a Melilla al **ingeniero Gabriel Tadino de Martinengo** para que organizara las obras. "Se trabajó una fortaleza en lo más eminente del recinto... en donde antiguamente estaba el castillo", centrandos sus esfuerzos en el llamado Frente de Tierra. Tadino procedía de Italia y en aquellos momentos se trasladó desde Rodas recorriendo el Mediterráneo a la par que mejoraba las fortificaciones del Emperador. Otros ingenieros continuaron lo iniciado por Martinengo: Juan Vallejo, 1529, procuró la consolidación de la zona de las Puertas de la Ciudad y en 1533, **Micer Benedito de Rávena** se concentró los trabajos del Frente de Mar, obras que ejecutaría el maestro mayor Sancho de Escalante. Para 1541 el ingeniero encargado del trabajo era Francisco de Tejada. Si continuáramos la ruta Mediterránea contaríamos con fortaleza en Argelia y Túnez que recibían igualmente la visita de los ingenieros imperiales generándose un hilo conductor de relaciones culturales comunes que habría que potenciar para provecho de todos [5] [6] [7].

En este sentido hay que caminar hacia el desarrollo de las *Marcas de calidad turística*. Dentro de las líneas de acción de las Rutas del Emperador, el desarrollo y promoción de Sellos de calidad alimentarios, hosteleros y de restauración ocupa un papel determinante. Se está creando un Club de Excelencia Hostelera común a todas las ciudades de la Ruta, es un objetivo prioritario. La marca "Hospedajes Imperiales en las Rutas Europeas de Carlos V" se encuentra ya en proceso de definición y será implementado con la colaboración de las Asociaciones Profesionales de Hostelería. Para eso se prepara en relación con la industria de la Restauración, el plan de marketing y explotación turística que pretende consolidar además dos iniciativas, ambas ya con experiencias piloto.

Por un lado, la constitución del Sello de calidad



(Figura 4) Recreación del retiro del Emperador en el monasterio Yuste (Cáceres).



(Figura 5) Rehabilitación del Patrimonio Material: Uno de los aljibes de Felipe II.



(Figura 6) Revellín del emperador Carlos V en Melilla Primer Recinto.

“Fogones Imperiales en las Rutas de Carlos V” y por otro, las “Jornadas Gastronómicas Carolinas: Carlos V a la mesa”. Toda la información sobre el Itinerario está recogido en la nueva página *web*: www.itinerarcarolusv.eu, así como de las redes sociales asimiladas al proyecto.

Iniciativas como ésta obligan a una planificación económica de nuestras instituciones para los proyectos, quizás sea necesario ofrecer escalas de participación económica y en función de la cantidad de dinero que se



(Figura 7) La restauración de las murallas de Melilla, un ejemplo del cuidado del patrimonio material.

pueda/quiera cofinanciar se conseguirá una mayor consecuencia económica en nuestra ciudad. Planificación también de los mínimos desgloses por tipología de gasto, y en relación con ello explicación de la propuesta de las acciones del proyecto, por ejemplo: financiación de producción de eventos, financiación de movimiento de grupos/artistas, organización de jornadas formativas, *workshop* internacional de expertos en producción de recreaciones históricas, promoción internacional de los eventos de la red, etc.

Otra cuestión es la integración de Melilla en las aplicaciones APP (Android e iPod) de las ciudades carolinas, y la implantación de las marcas de calidad “imperiales” (“hospedajes y fogones imperiales”) en la ciudad. Son de interés principal las aplicaciones TIC para las rutas, su patrimonio y sus eventos. Es decir, la implementación de una Plataforma Integral de Difusión Tecnológica de contenidos culturales georreferenciados, relacionados con las Rutas y sus enclaves y ciudades. Mediante la generación de estos contenidos digitales y la utilización de soluciones tecnológicas basadas principalmente en el uso de Internet y los dispositivos móviles, cada vez más utilizadas por los ciudadanos, se garantiza una amplitud enorme del público objetivo de la difusión cultural, y como consecuencia una mayor dinamización de los enclaves y eventos carolinos bajo el ámbito de acción de los focos culturales principales. Las aplicaciones para móviles son herramientas de consulta sobre el terreno, que permitirán a los usuarios acceder a la información en el mismo momento en que están realizando la visita, en el momento justo en que lo necesitan. Además gracias a los dispositivos GPS integrados en sus dispositivos móviles la aplicación tendrá en cuenta la posición del usuario para ofrecerle servicios avanzados, como el cálculo de rutas, realidad aumentada, información de eventos, etc.

Este proyecto está siendo ejecutado a través de ayudas que concede el Ministerio de Cultura sin cargo algunos para la Ciudad Autónoma de Melilla a través de la Fundación Melilla Ciudad Monumental.

Otros Itinerarios del Consejo de Europa en los que Melilla puede estar interesada es el de Odyssea que desarrolla el turismo de puertos (<http://www.odyssea.eu/>). En las rutas de Carlos V, Melilla puede encabezarla futura red de ciudades turísticas del Mediterráneo que se impulsa en conjunción con las Rutas Fenicias, nuestra vinculación es más que evidente por nuestro origen urbano. Actualmente el Ministerio de Cultura diseña una nueva ruta en la que Melilla ya trabaja como socio principal: la de Fortificaciones Mediterráneas, o MEDFORTIS, junto con Italia, Albania y Croacia, entre otros asociados.

Contamos con valores añadidos muy significativos para nuestra presente candidatura a patrimonio mundial, valores que contribuyen de manera significativa al desarrollo y la promoción de los principios europeos de

convivencia, fomentamos y cuidamos ésta con la creación de la Mesa Interconfesional, en la que se reúnen las principales religiones de nuestra ciudad para conocernos mejor y consolidar el respeto a través del conocimiento. Se ha creado una institución específica para ahondar científicamente en las tradiciones y en la misma población, la nuestra que, en muchos aspectos no está estudiada o no es si quiera conocida en muchos aspectos, me refiero al Instituto de las Culturas. No sólo se ha cuidado la convivencia cultural sino que desde hace años la Fundación Melilla Monumental [8] ha ido forjando un mayor conocimiento sobre nuestro patrimonio material: Los cuatro recintos fortificados y el Modernismo, también valores únicos en nuestro entorno y que debemos defender como universales [9]

La organización de las actividades educativas, especialmente para los jóvenes, desarrollados por los programas del Ministerio de Educación, como el Comenius, contribuye al aumento de la comprensión de la historia común de Europa y de su patrimonio común, aunque diverso, y refuerzan el sentimiento de pertenencia a un espacio común a través del refuerzo educativo, Melilla participa en él desde hace años.

Debemos pues impulsar las actividades artísticas y culturales que favorezcan la movilidad de los profesionales de la cultura europea, artistas y colecciones, estimular el diálogo intercultural y fomentar la relación entre patrimonio y creación contemporánea y la creatividad es bienvenida siempre que la naturaleza específica de nuestra ciudad permita garantizar la calidad de las instalaciones de recepción tales como la presentación histórica, los visitantes información y la señalización, el teatro Kursaal es un ejemplo de ello [10].

La Ciudad Autónoma hace un permanente esfuerzo por mejorar las infraestructuras de limpieza y control medioambiental y para estar preparada para absorber un número muy superior de turistas al que ahora recibe.

Es necesario plantear una estrategia a día de hoy para desarrollar en la ciudad nuestras pretensiones como candidatura mundial, se debe desarrollar un programa sostenido de investigación en torno a la Historia, el Arte y la Cultura. La investigación, las actividades de creación de las redes culturales comentadas anteriormente, los proyectos educativos vinculados con todo esto, etc. Un ejemplo, el libro *La historia del Puerto*, publicada recientemente por la Autoridad Portuaria⁵ o la Historia de las islas Chafarinas por la UNED⁶. Por descontado que promover la conservación y difusión del Patrimonio Cultural es fundamental y si fomentamos los intercambios culturales y educativos, poniendo especial atención en los contactos entre los jóvenes de los diversos países, la promoción de nuestra ciudad será mayor. Pero todo este impulso a la circulación de acciones culturales debe permitir el acceso al conocimiento de un amplio abanico social. Para la consecución de todo esto hemos



(Figura 8) El faro de Melilla la Vieja, sede de la Fundación Melilla Ciudad Monumental.

de destinar un presupuesto para el funcionamiento actual de la gestión que deben llevar a cabo las actividades descritas (excluyendo la de mera conservación): mayor apoyo a la Fundación Melilla Monumental y al Instituto de las Culturas como herramientas de trabajo que implementen estas políticas culturales.

Para entender de qué hablamos a efectos económicos y de financiación veamos esta información sintética



(Figura 9) La Melilla subterránea un valor en alza y que concita gran interés y curiosidad dentro y fuera de la Ciudad.

de los Programas *Europa Creativa* y *Europa con los Ciudadanos* a modo de ejemplo (ver Cuadros 1 y 2 bajo estas líneas).

Como ejemplo de financiación: Cofinancian al 70%, es decir, que pidiendo un proyecto de hasta 225.000 euros, Europa aporta 175.000 €.

Por último, y fuera del ámbito de la Cultura tendríamos las ayudas de la Secretaría de Estado de Turismo, el programa *Emprendetur I+D+i*, en la que encajan temas como el de fomento de las tecnologías de información como la puesta en marcha del programa de marcas de calidad.

Insistir en que debemos conseguir la captación de fondos a través de los programas expuestos e iniciativas europeas. Melilla cuenta con una más que suficiente capacidad de gestión para ello, sobre todo si nos referimos a fondos FEDER y FSE, pero no así para captar, absorber y gestionar si de lo que hablamos es de los fondos culturales descritos en este artículo. En las ciudades receptoras de estos fondos debe haber siempre una política presupuestaria orientada a estos programas, una reserva de créditos para ellos. Los programas culturales comentados cuentan con una exigencia de calidad que controla la propia Unión y que repercute positivamente en la imagen de nuestra Ciudad en Europa y el mundo, aportando un desarrollo económico y social con solo una inversión por nuestra parte que podemos calificar de discreta.

El camino hacia el reconocimiento de Melilla como Patrimonio de la Humanidad debe estar regido por la



(Figura 10) El nuevo teatro Kursaal que la ciudad ha recuperado recientemente y es uno de los baluartes culturales de la Melilla actual.

planificación. Es un reconocimiento que pensamos debe implicar a todas las instituciones y a los mismos ciudadanos, y que los programas europeos descritos en este artículo permitirían ir acercándonos al objetivo. Pero es necesario ir modificando nuestra sociedad creando una nueva conciencia de lo público, lo europeo. La materia prima ya la tenemos: la convivencia de culturas y el patrimonio arquitectónico, es decir la comunión entre el patrimonio material e inmaterial. □

| CUADRO 1 Ejemplo de Línea de trabajo en el Programa <i>Europa Creativa</i> | | | | |
|---|----------------------|--------------------------------|-------------------|----------------|
| LÍNEA | DURACIÓN DE PROYECTO | NÚMERO DE SOCIOS PARTICIPANTES | SUBVENCIÓN MÁXIMA | COFINANCIACIÓN |
| Proyectos de cooperación europea | Máx. 48 meses | Menor escala: Mínimo 3 países | 200.000 € | 60% |
| | | Mayor escala: Mínimo 6 países | 2.000.000 € | 50% |

| CUADRO 2 Ejemplo de Línea de trabajo en el Programa <i>Europa con los ciudadanos</i> | | | | |
|---|----------------------|---|-------------------|----------------|
| LÍNEA | DURACIÓN DE PROYECTO | NÚMERO DE SOCIOS PARTICIPANTES | SUBVENCIÓN MÁXIMA | COFINANCIACIÓN |
| Redes de ciudades | Máx. 24 meses | Mínimo: Organizaciones de 4 países elegibles | 150.000 € | 70% |

1) Reglamento General: Reglamento (CE) 1083/2006 del Consejo, de 11 de julio de 2006, por el que se establecen las disposiciones generales relativas al Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), al Fondo Social Europeo (FSE) y al Fondo de Cohesión (FC).

2) Editorial: *La abstención en las europeas en España: Una tendencia al alza que podría ser record el 25-M*. Edición digital del 18 Mayo 2014 del Diario www.20minutos.es.

3) Editorial: *Resultados electorales elecciones al parlamento Europeo*. Edición digital de 26 de mayo de 2014 del Diario www.elpais.es.

4) HINOJOSA, Encarnación, 3/11/2013 "Un estudio analiza el ADN de habitantes de la localidad sevillana con el apellido Japón" en prensa www.abc.es, sección Sociedad.

5) BRAVO NIETO, Antonio, BELLVER GARRIDO, Juan Antonio (Ed.) 2009: *El Puerto de Melilla, una obra centenaria con un pasado milenario*. Autoridad Portuaria de Melilla. https://www.academia.edu/5851225/El_Puerto_de_Melilla._Una_obra_centenaria_con_un_pasado_milenario.

6) BRAVO NIETO, Antonio, BELLVER GARRIDO, Juan Antonio y GÁMEZ GÓMEZ, Sonia, Ed.2013-2014: *Chafarinas. El ayer y el presente de unas islas olvidadas*. *Aldaba* nº37 Tomos I – II. Melilla.

La ciudad de las cúpulas

The city of domes

Carlos Baeza Torres

Artista plástico y Profesor de Bellas Artes

Resumen

En este artículo, el artista plástico Carlos Baeza Torres hace un recorrido sobre su producción plástica, la mayoría óleos y dibujos, realizada a lo largo de los 35 años de trayectoria artística ininterrumpida y que, bajo el sugerente título de "La Ciudad de las Cúpulas", tiene una relación directa con los paisajes urbanos de su ciudad natal, Melilla. Mediante constantes alusiones al concepto de "ciudad ideal" o "ciudad soñada", referencias a géneros pictóricos como el "vedutismo", la pintura metafísica o el paisajismo urbano contemporáneo, explica de forma evocadora su particular tesis pictórica, así como su concepción del arte al servicio de la realidad más próxima que le rodea y que le conmociona. Apelando al lenguaje figurativo como medio válido para plasmar la singular arquitectura modernista, con sus cúpulas y elementos ornamentales, a los que homenajea en cada una de sus obras.

Palabras clave:

Modernismo, Cúpula, Figuración, Paisajismo Urbano, Realidad, dibujo, Perspectiva, Arquitectura.

Summary

In this article, the plastic artist Carlos Baeza Torres makes a tour on his plastic production, most oil paintings and drawings made over 35 years of uninterrupted artistic career and that, under the suggestive title of "The City of Domes" which has a direct relationship with the urban landscapes of his native city, Melilla. By constant allusions to the concept of "ideal city" or "dream city", references to pictorial genres such as "vedutismo" metaphysical painting or contemporary urban landscape, evocatively he explains his particular pictorial thesis as well as his conception of art in the service of the next reality that surrounds it and that shock him. Appealing to the figurative language as a valid means to capture the unique modernist architecture, with its domes and ornamental elements, which honors in each of his works.

Keywords:

Art Nouveau, Dome, Figuration, Urban Landscape, Reality, Drawing, Perspective, Architecture.

Después de visitar mi primera exposición individual, el poeta y amigo Miguel Fernández me describió en un bello y entrañable artículo como un "pintor de asedios". El escritor, tan lúcido en su retórica, se refería a los obligados, a aquellos que conmocionan en plena adolescencia.

No en vano, "EROTYKONOS", que es como se titulaba aquella muestra del año 83, recogía todo mi universo personal de obsesiones sublimadas en plena "efervescencia hormonal".

Lo cierto es que, desde muy pequeño el dibujo me sirvió para plasmar en un papel todo aquello que captaba mi atención. Lo consideraba una forma de apropiación en la que, a fuerza de repetir las formas y perfeccionar la representación de lo observado, iba descifrando

los misterios que encerraba la realidad que me rodeaba.

Así que mis libretas estaban siempre llenas de preciadas "posiciones". El artista intenta reflejar en su obra todo aquello de su entorno inmediato que siente próximo y le conmueve. Entre otras, la misión del artista es describirlo todo, lo visible y lo invisible.

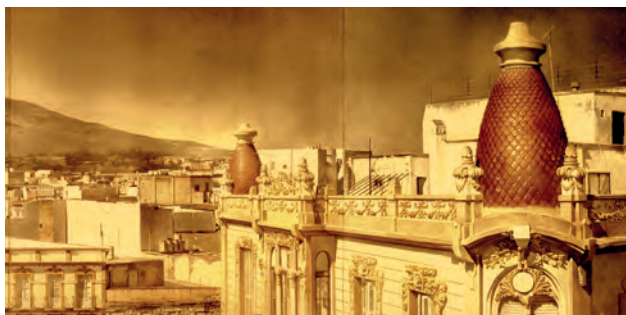
Pese a que a los artistas figurativos nos ha tocado vivir una especie de fundamentalismo anti-realista, hace mucho tiempo que aprendí a expresarme sin complejos en este lenguaje que tantos enemigos tiene dentro del mundo del arte. Sin embargo, dentro de esta corriente figurativa me ha interesado más el dibujo que, en su representación, ha ido más allá de lo meramente objetivo.

La ciudad y el arte

En cierta ocasión escuché que solo se puede amar de verdad a una ciudad hasta que ames a alguien que habite en ella. En cierto modo, todos pertenecemos a ese lugar donde alguna vez nos enamoramos. Y ese es mi caso.



(Figura 1) .-"Plaza de España". 2004. Lápiz sobre papel.100 x 50 cm.



(Figura 2) ."Mirando al Sur", 1999. Lápiz sobre papel.100 x 40 cm. (Fragmento).



(Figuras 3) ,"Mañana de Domingo", 2012. Lápiz sobre papel. 100 x 60 cm.



(Figuras 4) "Mobiliario Urbano". 2002. Lápiz sobre papel. 100 x 60 cm.

Podría haber escogido como motivo de mis pinturas urbanas cualquiera de esas ciudades inolvidables que he podido conocer, siempre de paso, pero La Ciudad de las Cúpulas es el escenario que tiene sus raíces plantadas en mi memoria.

En cada época, ha destacado siempre un artista que era capaz de interpretar las pulsiones colectivas. No ya los lugares físicos, sino los momentos estéticos, poéticos y plásticos que la ciudad ofreció a sus creadores.

Y es cuando empiezan a pesar más los intereses de los hombres que los de Dios, que la ciudad se convierte en símbolo de la creación humana y, por lo tanto, en motivo artístico.

Así habrá ciudades que estarán ligadas eternamente a un pintor, a una corriente artística concreta: La Florencia de los Médicis, La Venecia de Tiziano, la Roma de Miguel Ángel y Rafael, el Toledo del Greco, el Madrid de Velázquez y Antonio López, la Barcelona de Gaudí. Desde los paisajes abstractos de Willem de Kooning, hasta el Nueva York hiperrealista de Richard Estes, pasando por el París impresionista de Pissarro o Monet, todos tomaron el paisaje urbano como la parte fundamental de su obra.

Si cada pintor representa la ciudad que le ha tocado vivir, hay ciudades que realmente conforman la voluntad del artista.

Dijo August Endéll, escritor y arquitecto del modernismo alemán, que "a quien sabe escucharla, la metrópolis se le aparece como un ser en continuo movimiento. A quien camina por ella, le regala paisajes inagotables, riquezas que el hombre jamás podrá jamás desentrañar". Y es que, interesados como estamos por admirar y conocer lo lejano, muchas veces se nos escapan las pequeñas maravillas que tenemos al alcance de la mano.

Cuando traslado al papel o al lienzo el discreto encanto de esta ciudad africana, lo hago convencido de su singular belleza. Porque tenerla tan próxima siempre ayuda a sacar su lado más fotogénico.

"El Vedutismo"

Los paisajes urbanos forman una parte sustancial de la escena artística de la época reciente. La Ciudad de las Cúpulas recoge, por un lado, la tradición de los "veduta" del *settecento* y por otra el interés por la representación de la ciudad del nuevo paisajismo urbano contemporáneo. La ciudad aparece representada como una especie de recuerdo, casi una postal cargada de evocaciones nostálgicas.

El "vedutismo" también influyó en pintores de la talla de William Turner o Monet, es por ello que, salvando las distancias, no tengo reparos en reconocer su influencia.

Sin embargo, la composición cercana a la "escenografía", la descripción minuciosa o la cuidada utilización de la luz debe más a la elaborada organización, precisión y juegos de luces y sombras de un Canaletto o el tratamiento melancólico de Francesco Guardi que al hiperrealismo fotográfico del pintor americano Richard Estes.

La ciudad soñada

Siempre imagino esta ciudad sin coches. El ruido me molesta. En mis obras me gusta evitar signos del ruido, el ajetreo urbano o la prisa. En la Ciudad de las Cúpulas se aprecia el vacío, se oye el silencio. La ciudad impregnada de soledad busca el "alma del paisaje".

No busco el arte del instante, sino la imagen en valores absolutos de la ciudad cambiante para dejarla congelada, eterna, inmortal.

A la morfología de los elementos físicos representados se unen los factores estéticos emocionales y los estados de ánimo. Se trata de una posición intimista que antepone el testimonio de la vivencia personal a la mera captación de la realidad, buscando lo inmediatamente próximo.

La Ciudad de las Cúpulas está concebida en los términos neoplatónicos en los que la ciudad, como el ser humano, tenía un cuerpo, e incluso un alma, donde tiene cabida el azar, el accidente, la improvisación... pues la ciudad, tan bella como irreal, es un proceso donde el eclecticismo y la convivencia de estilos tienen cabida.

En la Ciudad de las Cúpulas no hay signos que hablen de un tiempo concreto. Aunque nos permita hacernos una composición bastante exacta de lo que estamos apreciando, no pretende servir como documento histórico de la transformación de una ciudad.

La realidad que intento plasmar es atemporal, pues no refleja un momento concreto en el tiempo cronológico. Siempre que puedo, evito deliberadamente cualquier testimonio, cualquier vestigio que delate el momento histórico en el que fue plasmada. Esto contribuye a idealizar su decadencia. En sus elegantes y modestas fachadas apreciamos el encanto de esos objetos que, a fuerza de ser usados, lucen con nobleza su envejecimiento. El paso inexorable del Tiempo.

Ciudad inventada, ciudad soñada. No está concebida en términos de mecanismos medibles y cuantificables. Pese a su objetividad, parecen estar pintadas al dictado de la memoria. No de lo que vemos, sino de lo que recordamos. Es, en cierto modo, una forma de idealización. La de una ciudad imaginada que empieza y termina en nosotros.

La ciudad ideal

La ciudad ideal era en la antigüedad la que los dioses construían para que en ella vivieran los hombres. Ya Platón reconocía la estrecha vinculación entre la ciudad y el arte. La ciudad platónica es una ciudad ideal.

Desde que Leonardo iniciase sus postulados, la concepción de una "ciudad ideal" (*cittá ideale*) fue uno de los objetivos del arte del Renacimiento en la Italia del *Quattrocento*. Su representación fue una obsesión para los artistas del renacimiento. Artistas como Leon Battista Alberti o Piero de la Francesca, estimulados por el descubrimiento de las leyes de la perspectiva cónica o "re-



(Figura 5) "Cinema Paradiso". 2012. Lápiz sobre papel. 100 x 60 cm.

gula albertiana", intentaron materializar esas teorías en sus espectaculares tablas. A través de calculados espacios recrearon utópicas ciudades utilizando esta nueva técnica como medio legítimo de representación.

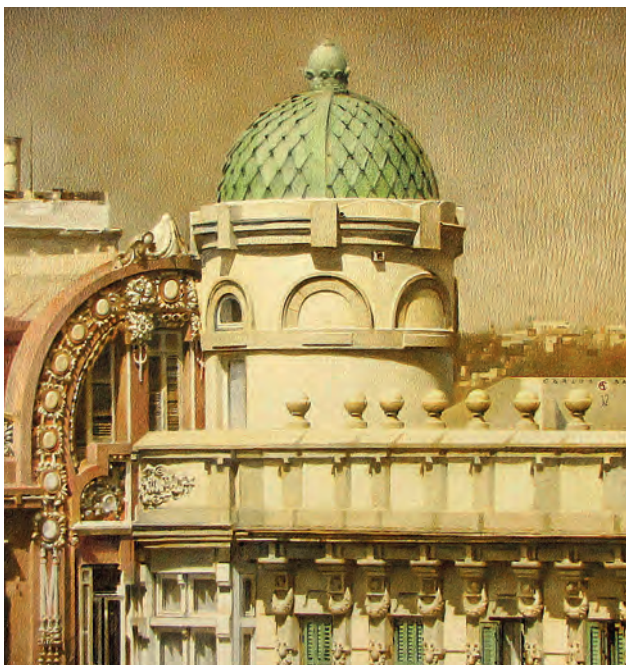
Su influencia en la "memoria icónica", que muchas veces traiciona a los artistas, es evidente en la concepción de algunas de mis panorámicas. Los edificios alineados que se alejan hacia la línea de Horizonte, con algún elemento urbano, casi siempre rematado por una cúpula y la amplitud del campo visual de muchas de mis "panorámicas" [1, 2, 3 y 4] son deudoras de las "arquitecturas inventadas" de la corte urbinesa.

El tratamiento cinematográfico de las escenas [5], el punto de vista elevado, inusual, a cota de las azoteas permite contemplar la ciudad como la sola y única protagonista de la pintura. (Sólo las palomas y las gaviotas tienen el privilegio de contemplarlas desde una perspectiva tan poco habitual).

Enmarcadas dentro del paisajismo, son vistas urbanas que describen con minuciosidad los bellos balcones adin-



(Figura 6) "Metropol", 1999. Óleo sobre tabla. 100 x 100 cm.



(Figura 7) "Metropol III". 2012. Lápiz sobre papel. 45 x 45 cm.



(Figura 8) "Cúpulas". 2010. Óleo sobre tabla. 125 x 125 cm.



(Figura 9) "Ataraxia Utópica", 1985. Litografía coloreada y collage. 20 x 60 cm.

telados, las retorcidas balaustradas, las ménsulas antropomórficas y todo un variado repertorio de elementos arquitectónicos. Con una marcada perspectiva se reproducen imágenes panorámicas de la rica orografía modernista de la ciudad.

Concebidas como recorridos visuales, las azoteas se transforman en una especie de observatorio [6, 7 y 8], donde el emplazamiento obliga al espectador a proyectarse allí mismo.

La Ciudad de las Cúpulas

Son muchos los que me han preguntado por el origen de la idea que dio título a "La Ciudad de las Cúpulas".

Todo se remonta a los años cuando era estudiante de Bellas Artes en Madrid. La época en la que el "obligado" abandono de lo cotidiano nos hacía sublimar los recuerdos que teníamos de los rincones comunes de aquella ciudad en la que habíamos crecido y deseábamos regresar. La ausencia del "ser amado" siempre nos lleva a la idealización y a crear una imagen adornada por la nostalgia de olores y colores. Era la época en la que la comparábamos con la mítica Alejandría, la ciudad que describe Lawrence Durrell en su célebre Cuarteto. La de las espectaculares cúpulas redondeadas y los altos minaretes enmarcados por palmeras, la de los cafetines de los barrios musulmanes perfumados de narguiles y té a la menta...

Y comenzamos a hablar de la "Ciudad de las Cúpulas y las Mezquitas" para referirnos a nuestra deseada pequeña patria. Un concepto de patria, para nada reaccionario. Más próximo al concepto del término alemán "Heimat". Término de difícil traducción que es el sentimiento de provenir de un lugar y estar unido a él. Ese lugar seguro que todos añoramos, que nos trae recuerdos de los días felices de la niñez y donde nos sentíamos bien.

La Ciudad de las Cúpulas pasó a ser, por lo tanto, una ciudad sublimada y "construida" a base de recuerdos, a la medida de nuestros deseos.

En "Ataraxia Utópica"(1985) [9], una obra de juventud, aparecen reunidos aquellos elementos que, por entonces, empiezan a formar parte de ese pequeño universo iconológico de "La Ciudad de las Cúpulas"



(Figura 10) "La Ciudad de las Cúpulas". 2006. Lápiz sobre papel. 100 x 20 cm.

[10]. Aunque su título habla de un desorden psicológico, aquí el término ataraxia tiene otra acepción. Debe interpretarse como la ausencia de turbación. Una proposición de ánimo propuesta por los epicúreos en la antigua Grecia, gracias a la cual una persona alcanza el equilibrio y la felicidad. Esa serenidad e imperturbabilidad que tiene que ver con el alma y los sentimientos.

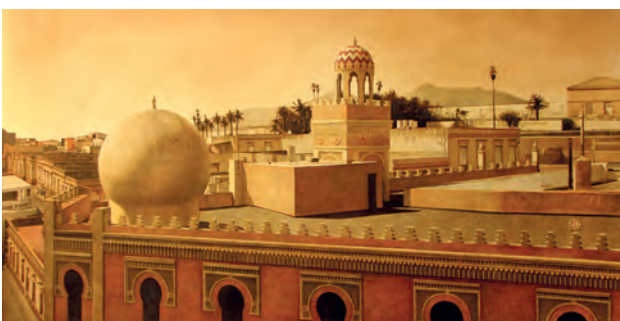
La Ciudad de las Cúpulas... Y las mezquitas

Hay ciudades milenarias que, al igual que los templos sagrados, fueron superponiendo el sello que los diferentes estilos y culturas imponían las diferentes formas de entender el arte y el pensamiento enriquecían su patrimonio. Es el devenir de los pueblos y su historia. El resultado de este mestizaje ha dado ejemplos sobresalientes de simbiosis estilística.

Y la existencia de la Ciudad de las Cúpulas no se podía entender aislada de su exótico entorno. La urbe ha crecido sometida al cartesiano trazado de su moderna expansión extramuros con la anárquica naturalidad de los pueblos de adobe del sur. Junto a las cúpulas modernistas, mi memoria visual está ligada a una visión que se remonta a mi infancia: La de la cúpula brillante



(Figura 11) "La Ciudad de las Cúpulas y las Mezquitas", 2001. Lápiz sobre papel. 100 x 30 cm.



(Figura 12) "Mezquita", 2013. Lápiz sobre papel. 100 x 52 cm.

del minarete de la Mezquita Central, flanqueada de palmeras. Su piel de "trencadís" me acompañó todos los días que, siendo muy niño, me asomaba para contemplarla desde el balcón de la casa donde nació. Desde entonces quedó ligada a sonidos y olores inconfundibles. Poder representarlos me transporta a los dorados atardeceres de aquellos paraísos ya perdidos.

Tal es el caso de obras como "La Ciudad de las Cúpulas y las Mezquitas" [11] del año 2001 o la más reciente "Mezquita" [12] del año 2013 que representan la fascinación que he profesado por un cierto "orientalismo" que quiere reflejar otra realidad ineludible del carácter de la Ciudad de las Cúpulas... Y de las Mezquitas.

"Et in Arcadia Ego" [13]

Esta obra del año 2011 resume la idea de La Ciudad de las Cúpulas.

La frase "Et in Arcadia Ego" era un "Memento Mori" muy recurrente en el Arte.

Como tal, nos recuerda la fugacidad de la vida, y ésta en concreto nos dice que alguna vez estuvimos allí, crecimos, nos enamoramos, fuimos muy felices, sufrimos... Es mi particular Arcadia.

Arcadia era el lugar más feliz y perfecto de la tierra. Una ciudad utópica donde el hombre reinaba en completa armonía con el entorno. Sus habitantes eran modelos para el resto de la humanidad.

Es un paraíso de ideal encanto y belleza casi perfecta donde la decadencia también está presente. Ese lugar idílico alejado en el Tiempo, quizás inexistente, que nos parece ya perdido para siempre. Arcadia es un lugar común donde protegerse de este Presente incierto. A cada instante, su simple recuerdo, nos parece rodeado



(Figura 13) "Et in Arcadia Ego". 2011. Lápiz sobre papel. 100 x 33 cm.



(Figura 14) "Objeto de culto" (Portada). Óleo sobre tabla. 125 x 125 cm.

de un complaciente halo de triste melancolía. Esta obra es, en cierto modo, una regresión. Un hermoso y largo viaje largo como el que describe Kavafis en su poema "Ítaca". El de la emoción que toca nuestro espíritu hacia "puertos nunca vistos antes". La "Ítaca" que tenemos en mente aunque ya no tenga nada que darnos.

Cúpulas

Desde los albores de la humanidad, la cúpula ha sido un elemento recurrente en la arquitectura. Tan ingeniosa solución fue utilizada, no sólo para cubrir un determinado espacio, sino para dotarlos de sensación de ingravidez e inmaterialidad. Rápidamente cautivó a mecenas, arquitectos y artistas de todas las épocas.

Las elegantes y poderosas formas de esta construcción sirvieron muchas veces para manifestar el poder y la hegemonía de las culturas imperantes. Su uso en templos dotaba a los edificios de un marcado carácter sagrado y añadía un significado cosmológico al simbolizar la "bóveda celeste".

Los diferentes periodos artísticos han ido dibujando el "Skyline" de las ciudades con su estilizada y solemne silueta. Tal es el caso de las espléndidas cúpulas de las mezquitas bizantinas que recortan el cielo brumoso de Estambul. O el inconfundible perfil de la Cúpula de la Roca, con su brillante piel de láminas de cobre pulido, que domina, desde cualquier punto de vista, la "Ciudad Santa" de Jerusalén.

Sin olvidar la majestuosa cúpula que hizo Miguel Ángel para la basílica de San Pedro de Roma inspirada, a su vez, en la de la catedral Toscana con la que Brunelleschi sorprendiera a toda la cristiandad con sus desafiantes dimensiones.

Pero si hay una cúpula que haya influido desde muy joven en mi particular obsesión por estas formas es la que concreta el ideal "bramantesco" en Roma. Pese a su



(Figura 15) "Presencia inquietante". Lápiz sobre papel. 100 x 45 cm.

reducida escala (debo reconocer que al visitarla me decepcionaron sus exiguas proporciones) el Templo de San Pietro in Montorio es todo un manifiesto de orden, equilibrio y armonía, produciendo una asfixiante impresión de monumentalidad.

Es precisamente esta sorprendente manipulación de la escala y la ilusión que crea en el espectador la que me inspiró obras como "Objeto de Culto" [14] o "Presencia Inquietante" [15] para hacer una metáfora visual de la tiranía y la opresión.

Arquitecturas encontradas

La serie "Arquitecturas Encontradas" [16] intenta dar respuestas al deseo de recomponer la realidad, de hacer posible el mundo intangible de las ideas. A ella corres-



(Figura 16) "Still Life", también "Homenaje a Sánchez Cotán", 2009. Óleo sobre tabla. 125 x 125 cm.

ponden algunas obras en la que la imagen se construye a partir de realidades fragmentadas con la intención de inventar otra "supra-realidad" idealizada y caprichosa, construida a la medida de mis fantasías.

Lo que vemos incumple muchas veces las leyes de la lógica, pero así es como se construyen los sueños. Las imágenes hablan por sí solas. No necesitan ser explicadas.

Esta serie evoca ambientes sombríos y abrumadores, predominan los elementos arquitectónicos en las que la presencia humana suele estar ausente. Las imágenes representadas en el espacio pictórico son sacadas de contexto y representadas con un tamaño antinatural y desproporcionado.



(Figura 17) "Pináculos", 2013. Lápiz sobre papel. 100 x 50 cm.



(Figura 18) "El Último instante del Día", 2008. Grafito, pastel y lápiz policromo. 100 x 70 cm.

Siempre me sentí fascinado por las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico o el simbolismo de Arnold Böcklin.

Estas obras tienen como finalidad crear espacios sugerentes en los que el receptor contribuya a crear el sentido definitivo de lo que representa. "Objeto de Culto" (2008) [14] es una melancólica puesta en escena, entre la denuncia y la premonición, de mis particulares objetos de culto. En este caso, exhibe la totémica presencia de una de mis cúpulas preferidas en un contexto perturbador para adelantarse a un remoto futuro donde el recuerdo del patrimonio perdido forma parte del espectáculo visual.



(Figura 19) "Avenida". Grafito, pastel y lápiz policromo sobre papel. 100 x 50 cm.



(Figura 20) "Tempus Fugit". Lápiz sobre cartón. 70 x 50 cm.

"Presencia inquietante"(2009) [15] es otra versión de la cúpula bulbosa del edificio de "La Reconquista" [17] de Enrique Nieto donde su inconfundible silueta de paraboloides truncados con su piel de escamas esmaltadas aparece en una atmósfera agobiante que recuerda a las arquitecturas irreales de Giovanni Piranesi, arquitecto y grabador del siglo XVIII.

Su presencia en un contexto tan sobrio como opresor no deja de ser cuanto menos que inquietante. Con esta serie intento que el espectador tenga una experiencia más próxima a la ansiedad, la insatisfacción o la claustrofobia.

El color de la decadencia

Hay ciertos días en los que los atardeceres en la Ciudad de las Cúpulas son dorados. La luz anaranjada del Sol en los días nítidos de poniente hace refulgir sus ornamentadas fachadas e incendia el mar de azoteas donde parece haberse detenido el tiempo.

"El último instante del día"(2008) [18] pretende captar ese último y fugaz esplendor del día, justo cuando la silue-



(Figura 21) "Cuando la Ciudad Duerme". Lápiz sobre papel. 100 x 60 cm.

ta de "mi cúpula preferida" se proyecta amenazadora sobre las fachadas amarillentas del ensanche modernista.

Es la luz del crepúsculo, el esplendor tardío de la decadencia. Porque la Ciudad de las Cúpulas intenta reflejar con sus tonos ocre las huellas del paso del tiempo que aún transmiten con dignidad sus elegantes fachadas. Como aquellas personas que, en el pasado, disfrutaron días de esplendor y se resisten a sucumbir a la obsolescencia y el olvido.

Como la mayoría de mis paisajes urbanos, el cuadro titulado "Avenida" [19] intenta reflejar, no sólo la impronta de un instante concreto, sino que pretende evocar la atmósfera atemporal que tienen los recuerdos.

La luz es protagonista indiscutible. Los primeros rayos de una clara mañana de primavera recorre la escena como el telón de un gran teatro, el de la vida que empieza a desperezarse y a fluir por las arterias del ensanche modernista. Al igual que en "Mañana de domingo"(2012) [3], pretendo captar la calma de las mañanas primaverales, cuando a la clara luz de poniente la ciudad se despierta.

Son frecuentes en mi obra las alegorías al Tiempo utilizando la forma de la espiral para representar la dinámica vital ("Tempus Fugit",1999) [20], su forma nos recuerda que el tiempo es cíclico. La ciudad, como las personas, está expuesta al desgaste del tiempo.

En la obra "Cuando la Ciudad duerme" [21] buscaba la atmósfera irreal de las ciudades en las que parece haberse detenido el tiempo. Aquí La Ciudad de las Cúpulas parece dormida, a punto de despertar de su letargo. La perspectiva frontal, la oblicuidad de las sombras y la luz que resalta la filigrana ornamental de esta armónica fachada rinden tributo a uno de mis artistas preferidos: Edward Hopper, también conocido como "el pintor de la soledad urbana".

Para terminar me permito hacer mía una cita de Ayn Rand en "El Manantial": Cambiaría el más bello atardecer del mundo por una sola visión de la silueta de La Ciudad de las Cúpulas. Particularmente cuando no se pueden ver los detalles. Solo las formas. Las formas y el pensamiento que las hizo. □

El proceso escultórico desde la óptica del escultor

The sculptural process from the standpoint of the sculptor

Jesús García-Ligero Puerta
Escultor. Licenciado en Bellas Artes

Resumen

Quizás sea la escultura la gran desconocida dentro de las artes plásticas. El proceso creativo es personal y los factores que en él influyen diferentes, y aunque se puede hablar de diversos caminos para llegar a la Idea, todos confluyen en uno común que es el procedimiento técnico para materializarla. Trataré de acercar el apasionante mundo de esta disciplina siguiendo el diario de a bordo de mi nave creativa que comienza en un laberinto mental, lleno de dudas y renuncios, y llegar a la salida que es la idea germinadora. Analizaré los diversos materiales que intervienen y los diferentes procedimientos técnicos que transformarán tridimensionalmente los conceptos e ideas que fluyeron de lo más profundo de mi ser. La correcta presentación, en relación con la luz y con el entorno, culminará una obra que será el peldaño de inicio de la interminable escalera en busca de la superación.

Palabras clave:

Granada; Melilla; España; Escultor; Escultura figurativa; Modelado; Fundición en bronce; Retrato escultórico; Monumento.

Summary

The sculpture is possibly the great unknown in the plastic arts. The creative process is personal and factors in the different influence, and although one can speak of different roads to reach the Idea, all come together in one common being the technical procedure to realize it. I will try to bring the exciting world of sculpture, following the script of the log-book my creative craft that begins in a labyrinth of mind, full of doubts and contradictions, until you reach the correct output which is the germinating idea. I'll review the various materials involved and the different technical procedures that will transform three-dimensional concepts and ideas that flowed out of my being. The correct presentation, in relation with the light and the environment, will culminate a work that will be the step of beginning of the endless ladder in search of overcoming.

Keywords:

Granada; Melilla; Spain; Sculptor; Figurative sculpture; Modeling; Cast in bronze; Sculpture portrait; Monument.

"Escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro"

Barnett Newman.

Posiblemente los factores que singularizan a la escultura respecto a otras disciplinas artísticas sean menos sugerentes para el gran público y partiendo de esta premisa el artista americano Barnett Newman llegó allá por los años cincuenta, a tal afirmación. El acercamiento al hecho artístico, desde nuestra más tierna infancia, se enfoca mayoritariamente hacia el campo

bidimensional y son escasas las incursiones en el terreno tridimensional. Del mismo modo, al observar cualquier manual de arte, podemos apreciar que frente a la innumerable bibliografía existente sobre pintura, es escasa la relativa a escultura y que ante las numerosas exposiciones que se llevan a cabo anualmente sólo una minoría se dedica exclusivamente este arte. Varias son

las claves que considero pueden influir en ese carácter minoritario. En primer lugar hay que resaltar una amplia infraestructura de espacio, maquinaria y materiales necesarios para su ejecución, y por otro los elevados costes materiales que provocan el encarecimiento de la obra además del espacio que demanda la obra para su correcta percepción.

Tratar de hacer una exposición personal de algo tan íntimo como es el hecho creativo es tarea difícil y hacerlo a través de la escritura y no desde el modelado mucho más. Como cualquier medio artístico se trata de un proceso innato y vital donde se vierten sobre la materia sentimientos, donde confluyen experiencias e influencias que acrisolan todos aquellos aspectos personales y evolutivos que hacen identificativa a la obra con su autor.

Intentaré, desde la más absoluta humildad, abrirles las puertas virtuales de mi estudio y de mi alma creativa, explicarles cómo llegué a caer en este mundo del Arte, que influencias he tenido y tengo o que me incita a crear algo nuevo. Trataré, sin perderme en el laberíntico mundo de los procedimientos técnicos, de documentar el desarrollo de mi obra desde la idea inspiradora hasta su materialización y como la propia escultura va marcando una serie de condicionantes que influyen en el resultado final de la misma. No daré lecciones en un terreno donde es difícil darlas, donde la revisión de conceptos y el reaprendizaje son continuos, donde la completa satisfacción no existe en la búsqueda continua de esa obra, algo más perfecta, que siempre será la próxima en hacer.

Formación

Mi entrada en contacto con la escultura no es circunstancial y más siendo hijo de escultor. Desde que tengo uso de razón veía a mi padre trabajar y hablar de ella. Recuerdo siendo niño cuando me preguntaban por su profesión y ante mi respuesta ponían cara de extrañeza cuando para mí era lo más normal del mundo. Aquellos

tediosos viajes estivales a Madrid para fundir algunas piezas en bronce. Aún tengo grabada la imagen al entrar en una inmensa nave donde había multitud de esculturas de un llamativo color rojo, que luego supe que era cera, mientras eran repasadas pacientemente antes de fundirlas o aquellas visitas a la Escuela de Artes y Oficios donde te recibían en sus pasillos las reproducciones de yeso, entre otras esculturas, del impresionante S. Jerónimo de Torrigiano, el magnífico Santo Entierro de Jacobo Florentino o la cantoría de Donatello en la subida de la escalera que llevaba a la clase de Vaciado donde impartía clase mi padre. Era un aula amplia, con infinidad de modelos clásicos de escayola a los que se hacían todo tipo de moldes de nombres tan sugerentes como a la francesa, a la española, a la italiana etc., creando un ambiente que bien podía recordar a los antiguas *botteghe* florentinas donde el maestro guiaba a sus discípulos en los entresijos de la profesión. Asistir en el estudio paterno al parto de multitud de obras o visitar los estudios de otros compañeros sin duda fueron marcando inconscientemente mi futura inclinación.

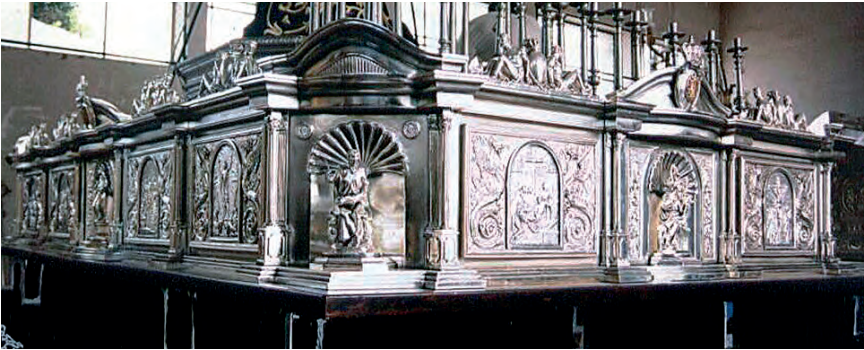
Poco a poco, mi interés por el mundo del arte se va haciendo mayor hasta que sobre los catorce o quince años decido encaminar mis pasos hacia ésta profesión, nunca mi padre me indujo a ser escultor, pero cuando lo propuse, ahí estuvo siempre para aconsejarme y para prepararme para la entrada en la Facultad de Bellas Artes.

De este modo empecé durante varios veranos en el estudio, con la inestimable ayuda de un ventilador, a dibujar de estatua con carboncillo encajando la figura en el papel y estudiando las luces y sombras con la infinidad de matices que encierran. Voy alternando el dibujo con el modelado y es entonces cuando se produce mi primer contacto con el barro. Me impresionó su textura y también su capacidad menos estética de dejar doloridos los brazos. Fueron años preparatorios que alternaba con mis estudios de bachillerato y que me permitieron conseguir el deseado objetivo de acceder a la facultad. Siempre me he considerado afortunado por tener la posibilidad de disponer de un espacio propio para el desarrollo de la actividad artística además de poder contar con una sólida experiencia a tu lado.

Los años de carrera fueron intensos. Estudié por primera vez el cuerpo humano del natural dibujándolo, pintándolo y modelándolo, disponer de modelos tanto femeninos como masculinos era todo un lujo que había que aprovechar. Amplié mis conocimientos técnicos y teóricos sobre arte, estética, anatomía, etc. a la vez que mis ojos se abrieron a otros puntos de vista artísticos menos académicos. Fue un lustro maravilloso donde compartía espacio creativo con compañeros que tenían



(Figura 1) Llamador Cofradía de la Soledad en el Calvario. Bronce bañado en plata. Granada. 1994.



(Figura 2) .Trono de la Virgen de las Lágrimas. Poliéster bañado en plata. Melilla. 1996-1997.

mis mismas inquietudes y que buscaban, como yo, esa formación que les permitiera abrirse paso en un futuro más que inmediato, en el laberíntico mundo del arte. Compaginé mis estudios superiores con mi trabajo en el estudio y completé mi formación en la Escuela de Arte, dibujando, tallando piedra y forjando chapa. Durante los últimos años de carrera y cursos de doctorado hice algunos trabajos de imaginería religiosa y orfebrería que se convirtieron en mis primeros encargos. Fueron varias esculturas religiosas en bronce, de plata cincelada o talladas en madera posteriormente dorada y policromada que aún veo procesionar en Granada los Viernes Santos [1]. El conocimiento de los materiales me abrió un abanico de posibilidades creativas inmenso.

Nada más llegar a Melilla recibo el de mayor envergadura hasta aquella fecha, un trono completo para la cofradía del Pueblo. Fueron dos años de intenso trabajo desarrollando todo un programa iconográfico alusivo a la pasión y muerte de Cristo y a la advocación franciscana de la hermandad, maquetando todos los modelos de capillas, columnas y piezas clave, completado por siete esculturas exentas y diez bajo-relieves. Eran todas piezas originales pero dentro del corsé que éste tipo de trabajos conlleva. Algunas de esas piezas están hoy en el Museo de Arte Sacro de la ciudad de Melilla [2]. Terminó mi andadura en el terreno cofrade con unos remates de varales en bronce y con la ayuda puntual en la realización por parte de mi padre del trono de la patrona de Melilla, hoy destruido por ignorancia y ceguera artística. Quizá fuese el hecho determinante para abandonar este terreno al ver una total falta de aprecio al trabajo realizado, donde se sacrifican enseres e imágenes en esa permanente vorágine de estrenar cada año o modificar lo que ya se tiene, un campo donde el arte está en permanente involución dando paso a la más evolucionada de las artesanías. Difícilmente se puede crear en un mundo anclado en el siglo diecisiete y rodeado de "críticos advocacionales".

Argumentación conceptual e influencias

Estilísticamente mi obra se iba decantando hacia la figuración realista estudiando especialmente el cuerpo humano. Son numerosos los autores de diferentes

épocas, principalmente escultores modeladores, de los que me siento deudor de sus enseñanzas, su influencia ha marcado mi modo de hacer las cosas. No se trata de imitar, simplemente valorar y estudiar aquellos elementos de su obra con los que uno se identifica. El trabajo por adición plástica del barro y su fiel transcripción posterior a otros materiales como puede ser el bronce, así como la mayor libertad conceptual, frente

a la limitación del bloque en la escultura sustractiva, hacen que me incline por quienes trabajan esta opción. También han sido otros muchos autores, en el polo opuesto a la figuración, los que han influido por la profundidad, espiritualidad y calidad que sus obras encierran. La relación entre volúmenes, huecos y entorno es común a cualquier escultura y la buena obra no está en función de gustos ni de estilo, sino en la calidad y sinceridad de quien la ejecuta.

El arte figurativo, independientemente de las influencias, se mueve en torno a la máxima de aprender a ver para saber hacer. Y es que una cosa es mirar y otra ver. Saber ver es la capacidad de seleccionar de entre la infinita cantidad de imágenes que suceden ante nuestra vista, aquellas que



(Figuras 3) Mujer Bereber. Accésit Certamen Nacional de Pintura y Escultura de Melilla. Bronce y chapa de latón batida y soldada. 2002.



(Figura 4) Monumento a S. Juan Bautista de la Salle. Bronce y acero cortén. Melilla. 2012.



(Figura 5) Retrato de Ana Detalle, Arcilla, 2014.

tienen potencial para transformarse en una idea. Emocionarse ante una imagen, observarla detenidamente, relacionar entre sí las partes que la componen y cada una de ellas con el todo es sin duda el alma de la inspiración.

Cuando surge la idea ésta demanda su materialización y al margen del terreno artístico que cada uno desarrolle, dos son los factores fundamentales que intervienen: el concepto y la técnica. Equilibrar la balanza entre ambos factores generará la obra de arte y no servirá de nada una buena idea si no se acierta en el material idóneo o se desconoce la técnica con que ejecutarla. Del mismo modo el virtuosismo técnico sin la suficiente carga creativa, aún llegando a la corrección formal, derivará en artesanía. Es ahí donde está la clave y la dificultad del proceso. Como en cualquier disciplina, la técnica se puede aprender. La destreza en el manejo de las herramientas y los materiales es cuestión de tiempo. El concepto es más complejo. Este no está basado en un aprendizaje de destrezas, sino en una formación que cataliza componentes genéticos, vivencias, influencias de otros artistas, ambiente socio-cultural, etc. y creando la identidad que hace que la obra sea reconocida como propia.

Recordando el mito de Sísifo, el proceso de aprendizaje y de experimentación no termina nunca. Cada obra es una nueva piedra que hay que subir, es un nuevo reto donde confluyen la idea y todo el peso de las obras anteriores como condicionantes que marcan para lo bueno o lo malo el futuro trabajo. La perspectiva del tiempo, el aprendizaje continuo y una mirada fiscalizadora, hacen que carencias en anteriores obras queden al descubierto. Convertirse en el crítico más intransigente con uno mismo evitando la autocomplacencia, conllevará la continua superación.

Es obvio decir que la idea de partida debe reunir todos los requisitos de lo que pretendo representar. Durante un tiempo variable voy concretándola mentalmente y tratando de visualizarla ya realizada. Es un ejercicio donde la valoro conceptualmente, estudio que elementos se van a potenciar, cual es el material idóneo para realizarla, que tamaño tendrá y todo tipo de problemática que se puede presentar en su ejecución. Esa idea puede surgir de cualquier imagen cazada que nos sugiera la temática de la obra o puede venir condicionada temáticamente si se trata de un trabajo concreto, de un encargo. Ejemplos de éstos dos tipos de ideas pueden ser Mujer Bereber [3] que surgió casi espontáneamente al observar a la madre de un alumno como llevaba colocado el hiyab enmarcando el rostro que ya de por sí era una escultura. Transformé el pañuelo, con toda la carga simbólica que lleva, en el "ostensorio" de una cara sin identidad que era un compendio de rasgos bereberes. Ejemplo de condición temática pueden ser los conjuntos monumentales de S. Juan Bautista de la Salle o del soldado de reemplazo [4].

Definida la idea en un sentido o en otro realizo mis primeros bocetos sobre papel. Son dibujos muy esquemáticos donde depuro esas formas que tenía en mente fijándolas unas veces y desechándolas otras. El estudio se hace desde varios puntos de vista para una mejor definición, la tridimensionalidad exige la visión adecuada de todos y cada uno de los perfiles de la obra. La mayoría de las veces con estos bocetos es suficiente para cerrar la idea, sin embargo cuando se trata de un proyecto monumental van acompañados de una maqueta a escala realizada en escayola donde queda concretada ayudando a una mejor visualización por parte del cliente además de servirme de guía para su posterior ampliación al tamaño definitivo.

Concretada conceptualmente, que no cerrada, procedo a preparar toda una amalgama de recursos técnicos para la ejecución. En primer lugar construyo una estructura metálica o armazón cuya función es la de sustentar el peso del barro y su molde posterior. Es el esqueleto imprescindible para modelar cuya complejidad es directamente proporcional a la de la propia escultura. Se realiza generalmente con tubos y cavillas de hierro soldadas recubriéndolo todo de tela metálica que permitirá el agarre del barro. Del buen estudio en su construcción dependerá el resultado, pues de lo contrario podría dar al traste todo nuestro trabajo, a veces por no soportar el peso haciendo que la escultura parcial o totalmente caiga y otras por no permitir modificar el modelado al aparecer algún hierro en el sitio más insospechado.

Llegado a este punto y previa comprobación de su consistencia, empiezo el modelado [5]. Modelar consiste, como con sorna me decía mi padre, en algo tan simple como “poner barro donde hace falta y quitar donde sobra”. Es dibujar en el espacio buscando la concordancia entre los múltiples volúmenes que conforman la obra. Sirva como ejemplo el retrato escultórico para ilustrar lo que estoy diciendo. El retrato, en cualquier disciplina artística, encierra la doble dificultad de plasmar de modo interpretativo los rasgos físicos y psicológicos del personaje. En el caso del retrato escultórico se complica un poco por las características inherentes a la escultura, así al estudiar sus características físicas debemos tener en cuenta, por su carácter tridimensional, que el personaje retratado deberá ser él desde cualquier punto de vista pues los puntos de observación son múltiples añadiendo a esto la monocromía del material que dificulta el reconocimiento del retratado. Prueba fehaciente de esto último se puede comprobar al ver como muchos mimos se pintan la cara de un solo color precisamente para no ser reconocidos. Será el volumen, con la potenciación de los rasgos más sobresalientes y las diferencias texturales el que nos guíe.

Es en el modelado donde queda más definida la obra, donde queda fijada la idea. La futura ubicación de la escultura, en interior o exterior, condicionará el tipo de



(Figura 6) Rusadir. Modelo en barro (Detalle) 2008.



(Figura 7) Rusadir. Modelo de escayola. 2008.



(Figura 8) Retrato de Miguel Fernández. Bronce y acero cortén. Melilla. 2009.

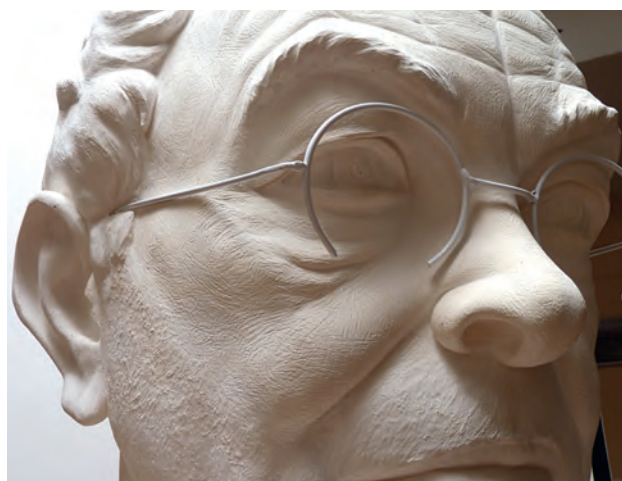


(Figura 9) Dibujo preparatorio de Fernando Arrabal. Grafito. 2010.

modelado a realizar. La intensidad de la luz solar deja planas las esculturas de modelado más delicado y sutil, de este modo cuando una escultura va a ir ubicada al exterior los volúmenes deben potenciarse más para lograr un mayor contraste entre luces y sombras. Por esta razón lo ideal es modelar siempre con luz natural pues iremos definiendo mejor los volúmenes y además tendremos el añadido que cualquier pieza trabajada con luz cenital funcionará bien bajo cualquier otra fuente lumínica evitando desagradables sorpresas [6].

La luz es clave no solo para su realización sino para su posterior exhibición y de su correcta elección dependerá que quede reforzada la idea que queremos transmitir o que sea una tara descomponiendo la obra [7]. Recuerdo una maravillosa exposición en el Palazzo Venezia de Roma de retratos escultóricos de Bernini, la sala estaba en la más absoluta penumbra y cada busto iluminado por focos que derramaban una luz tenue que acariciaba la superficie pétrea y destacando la infinidad de matices y texturas que consiguió el genio italiano. Aquella exposición me hizo entender que en una exposición de arte además de la calidad de lo realizado es fundamental su puesta en escena.

Al recibir el encargo del retrato de Miguel Fernández me encontré que las fotografías de las que disponía no mostraban, salvo una, la forma de sus ojos. El personaje siempre llevaba unas gafas que se tornaban oscuras con la luz, contratiempo que, por otro lado, era un rasgo identificativo del personaje. Tras una lucha contra aquello y agarrándome al único testimonio que tenía de aquella mirada, el retrato quedó completamente resuelto con la iluminación. Un par de focos dirigidos sobre la parte superior de la cabeza arrojan la sombra de las gafas sobre los ojos y los dejan en penumbra creando el efecto deseado que completaba la personalidad del retratado [8]. Es tal la importancia que tiene la luz para esa obra, que las fotografías realizadas de frente con flash la desvirtúan completamente.



(Figura 10) Modelo de escayola de Fernando Arrabal (Detalle) 2010.

El lento discurrir del proceso continúa para aproximarse cada vez más a su ¿final? El modelado del barro es de nuevo un paso intermedio y su delicadeza como material impide salvo cocción, su conservación. El empleo de moldes, bien perdidos, a piezas o de silicona, me permite pasar el modelo a un material intermedio más resistente como es la escayola donde sigo trabajando hasta llegar a un punto más en su concreción [9 y 10]. El concepto determinará la elección definitiva del material en función de su naturaleza expresiva y sus condicionantes físicos. Las ideas de estatismo o dinamismo, de pesado monolitismo o liviandad junto al carácter de calidez o frialdad marcarán a la pieza. Un error en la elección del material provocará la ruina conceptual de la obra. Es aquí donde radica la diferencia entre el escultor modelador y el escultor tallador, el concepto del volumen desde la adición o desde la sustracción.

Durante un tiempo trabajé la madera y la piedra. Sacaba de puntos los modelos que había previamente modelado o bien tallaba directamente alguna pieza pero veía que al pasarlos a piedra o a madera perdían la frescura del modelado y aunque trataba de suplirlo con diferentes texturas utilizando todo tipo de instrumental, no era lo mismo. De ahí que pronto me decantase por utilizar el bronce que me permite reflejar la impronta del modelado y aumentar las posibilidades expresivas en cuanto a terminaciones cromáticas. Es por ello que a día de hoy casi todas mis obras las realizo en este material, pero, el concepto a transmitir será quien determine el material idóneo.

El proceso de fundición es complejo y costoso por la cantidad de pasos que conlleva. Salvo en obras que por su envergadura me resulta imposible hacerlo, realizo la parte del trabajo que mi infraestructura me permite. Si puedo hacerlo yo no delego y no lo hago por desconfianza, pues trabajo con una fundición en Granada de grandes profesionales además de amigos en los que confío, pero la experiencia me indica que cuando se tiene que dejar parte del proceso técnico en manos ajenas, el resultado muchas veces no es completamente satisfactorio. De ésta forma tras el vaciado de las ceras y su repasado las envío a Granada y una vez fundidas las vuelvo a repasar en mi taller con fresas y limas para posteriormente cincelarlas como si de una obra de orfebrería se tratase martilleándolo y texturizando la superficie resaltando volúmenes y potenciando valores que con el vaciado siempre se pierden el modelo. Por último procedo a patinar la pieza con diferentes productos químicos que oxidan el bronce en el color y tono deseado abriendo muchas posibilidades expresivas para una misma escultura.

Una vez llegados a este punto, donde creíamos que estaba la meta descubrimos que aún quedan cosas por definir. La presentación de la obra y sus condicionantes, como anteriormente dije, son fundamentales y añade



(Figura 11) Cabezas monumentales de Juan Guerrero Zamora y Fernando Arrabal. Bronce y acero cortén. Teatro Kursaal. Melilla. 2010

ese penúltimo ingrediente al proceso creativo. La obra monumental vendrá condicionada por el entorno que determinará su tamaño evitando que pase desapercibida o que destaque en exceso, se tendrán en cuenta en el modelado las deformaciones que la perspectiva ocasiona, su orientación respecto a las vías o edificios principales que la rodean y a la luz e incluso su cromatismo evitando el mimetismo con el espacio que la circunda.

En esa misma idea de presentar la obra busco a través del plinto, del pedestal sobre el que va colocada la escultura que trascienda a ese simple elemento poliédrico de un material más o menos noble. Trato de engarzarlo como parte complementaria de la obra que refuerce, mediante algún referente simbólico a la idea que busco transmitir. Sirvan como ejemplo el retrato de Miguel Fernández sustentado sobre un plinto cuyas terminaciones simbolizan esquemáticamente la forma del plumín, plumines oxidados de acero cortén que ya dejaron de escribir. Igualmente sucede con los retratos del Kursaal [11] montados sobre unos pedestales también de acero cortén representando parte de las pilastras de la fachada principal buscando la personalización de éstos respecto al edificio donde están colocados.

Y después de todo lo expuesto y tras culminar la obra uno se pregunta, por qué surge el hecho creativo, qué

Lleva a unos hombres a crear, a otros a consumir lo creado y a otros a serle indiferente. No sabría explicar que fuerza es la que me impulsa a hacer lo que hago, pero tengo la necesidad de hacerlo, igual que necesito comer o descansar. Es algo vital y emocional y como tal lo acepto. Lo que si tengo claro es que el arte es un medio de comunicación y que junto a la poética, a la indescriptible satisfacción de hacer algo nuevo está, sin lugar a dudas, la búsqueda del reconocimiento por parte del receptor-espectador. Compartir los frutos que como idea han germinado y madurado, sentir que son reconocidos, aceptados y valorados es, con creces, la mayor ganancia que puede tener un autor. Este hecho da seguridad y disipa en parte esas dudas permanentes que surgen al crear. Vivir ese reconocimiento, bien mediante la adquisición de obra o mediante premios como los que recibí en Badajoz, Valdepeñas, Palencia, Granada o Melilla, junto al disfrute experimentado en todas y cada una de las fases del proceso, da sentido a tanto esfuerzo [12].

Siempre hay algo por hacer buscando la superación que justifique la máxima que dice que la mejor obra es aquella que aún está por hacer. Vendrán demandas que se transformarán en auténticos retos artísticos donde

deberé justificar por qué me fue encomendada esa tarea. Seguiré buscando esas ideas que al materializarse colmen mis aspiraciones con la finalidad, cuando las circunstancias lo permitan, de exponer algún día. No quiero poner fecha pues esto implicaría el ansioso condicionante de trabajar contrarreloj, sin margen de error y sin la posibilidad de hacer una selección previa de los trabajos realizados, selección para dar unidad a la exposición pero que es lo que más me cuesta definir y es la causa de tanta demora en mi idea expositiva. El proceso desde el origen hasta la culminación definitiva de la obra es tan extenso que acumular un considerable número de obras implica una importante dilatación de tiempo que provoca muchas veces desfases estilísticos que rompen la unidad expositiva.

Espero pronto cumplir ese sueño como sentido homenaje a quien me inoculó el gusanillo del arte, aquel que me dio la vida biológica, me enseñó los entresijos del oficio y me inculcó la honestidad y el respeto en esta ancestral disciplina artística. Su alma, reencarnada en sus paños de modelar, irá sin duda guiando mis manos para colocar esos pegotes de barro con la suficiente precisión para provocar la ansiada EMOCIÓN. □



(Figura 12) La señal del agua. Primer Premio Certamen Nacional de Pintura y Escultura Melilla. Bronce, acero y latón. 2006.

Akros, Revista de Patrimonio, un referente en los estudios sobre patrimonio, museología, arqueología e historia

Akros, heritage magazine, a reference in studies on heritage,
museology, archaeology and history

Antonio Bravo Nieto
Doctor en Historia del Arte. UNED

Resumen

El número 13 de la revista **Akros**, nos exige una reflexión sobre esta revista que surgió en el año 2002. Ya han sido publicados 164 artículos, y la nómina de autores asciende a 146, lo que refleja un momento de madurez y a la vez excusa para detenernos sobre la revista en sí misma. Por esta razón este capítulo pretende adentrarse en sus autores y contenidos, ofreciendo una herramienta de comprensión de su propia realidad.

Palabras clave:
Bibliografía, índices de autores, índices de artículos.

Historia de la revista y objetivos principales

Akros es una revista fundada en el año 2002, y que surge en el marco de la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla. Su objetivo se viene centrando en favorecer la investigación y difusión de diferentes aspectos relacionados con el mundo del patrimonio en todas sus facetas: la museología, la arqueología, la historia del arte y la restauración e intervención sobre el patrimonio. Se trata de una publicación académica y científica, aunque no se cierra a abordar enfoques más atrevidos, como los sugeridos dentro del mundo del arte en general. Su periodicidad es anual (norma que ha cumplido desde sus inicios hasta el momento) y publica trabajos originales, nunca antes editados o difundidos en otras revistas, libros, congresos o seminarios.

El primer número de la revista ve la luz en 2002 como *Akros, la Revista del Museo*, bajo la dirección de Rocío

Summary

The 13th issue of the magazine **Akros**, requires us all to reflect on this magazine that came out in the year 2002. 164 articles have already been published, and the list of authors amounts to 146, which reflects a time of maturity and at the same time excuse to stop us on the magazine itself. For this reason this chapter aims to study thoroughly its authors and content, offering a tool for understanding of its own reality.

Keywords:
Bibliography, indexes of authors, index of articles.

Gutiérrez González, que fue su creadora y a quien se debe la feliz iniciativa de su aparición.

Desde entonces, han aparecido 13 números, uno por año:

- Nº 1, *Akros, la Revista del Museo*, 2002, 66 p.¹.
- Nº 2, *Akros, la Revista del Museo*, 2003, 86 p.².
- Nº 3, *Akros, la Revista del Museo*, 2004, 110 p.
- Nº 4, *Akros, la Revista del Museo*, 2005, 114 p.
- Nº 5, *Akros, la Revista del Museo*, 2006, 102 p.
- Nº 6, *Akros, la Revista del Museo*, 2007, 134 p.³.
- Nº 7, *Akros, la Revista del Museo*, 2008, 94 p.⁴.
- Nº 8, *Akros*, 2009, 90 p.⁵.
- Nº 9, *Akros*, 2010, 90 p.⁶.
- Nº 10, *Akros*, 2011, 90 p.
- Nº 11, *Akros*, 2012, 114 p.⁷.
- Nº 12, *Akros, Revista de Patrimonio*, 2013, 90 p.⁸.
- Nº 13, *Akros, Revista de Patrimonio*, 2014, 102 p.

La revista ha ido enriqueciéndose desde su primer número, ganando en diversidad, aunque estos cambios han sido más significativos en los últimos números, 11 y 12, en los que el espíritu inicial de la revista se reorienta hacia una mayor apertura temática, englobando el patrimonio en general.

A partir de 2013 la revista inicia una nueva etapa que pretende respetar escrupulosamente el espíritu de sus orígenes y asumir al mismo tiempo nuevas visiones y temas renovados que nos permitan enriquecer los horizontes de esta revista de investigación.

Relación de artículos y autores.

Revista 'Akros', nº 1 a 13, años 2002 a 2014

Actualmente resulta de gran interés poder contar con análisis de contenido de las publicaciones científicas, lo que permite su correcta percepción por parte de la comunidad a la que está encaminada y de los mecanismos para su indización. En el total de los 13 números publicados de la revista *Akros* hemos contabilizado 164 artículos que han sido escritos por 145 autores diferentes.

El contenido temático de la revista es muy homogéneo y está centrado fundamentalmente en aspectos vinculados con el patrimonio, entendido en los diversos campos de la museología, la gestión del patrimonio, la restauración, la arqueología, la historia y la historia del arte, la historia de la arquitectura y otros aspectos artísticos.

Los artículos que abordan materias relacionadas con la historia y la historia del arte ocupan el 40% del total (67 trabajos). Dentro de este amplio grupo destacan los vinculados con el periodo de la Antigüedad (30 artículos), que forman el núcleo más compacto de todos los que hemos analizado.

También destacan los vinculados con la historia contemporánea, que suman 20 trabajos, seguidos ya a distancia los relacionados con los tiempos prehistóricos, medievales y la Edad Moderna. El segundo gran núcleo de aportaciones son las que agrupamos en las ciencias de la museología y la gestión del patrimonio, que abarcan el 24% del total de artículos publicados (39 trabajos).

Por su interés en la revista *Akros*, hemos individualizado de los grupos anteriores dos áreas de interés muy definidas: la arqueología y la historia de la arquitectura, que no hemos contabilizado en los cómputos anteriores.

La arqueología es tratada directamente en 23 trabajos (15% del total), que aparece muy equilibrada en todos sus periodos: Prehistoria, Edad Antigua y Medioevo. Por su parte, la arquitectura está representada en 24 trabajos (15% del total), tratándose de artículos

casi en su totalidad vinculados con el siglo XX, y se enmarcan tanto en la propia historia de la arquitectura como en la restauración de edificios y conjuntos históricos.

Por último, otros temas como la pintura, escultura o joyería abarcan 11 artículos, y tienen un peso mucho más restringido, aunque aparecen en este análisis somero que hemos realizado del contenido de la revista.

Si analizamos la proporción de estos 164 artículos en cuanto a si su objetivo de estudio tiene un carácter más local/regional, o bien es de carácter nacional o incluso internacional, la proporción nos ofrece 101 trabajos vinculados a la problemática de Melilla y su región norteafricana (60%), frente a los 63 que se centran en aspectos muchos más generales (40%), tanto nacionales como internacionales.

Nº 1, año 2002

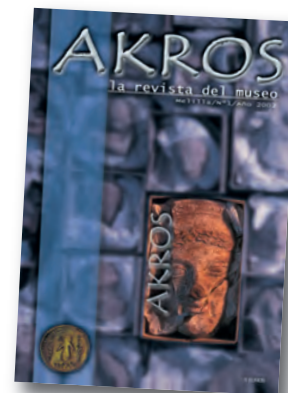
Notas de saludo y bienvenida a la revista Akros.

–Javier Martínez Monreal (Consejero de Cultura, Deporte, Festejos y Turismo. Vicepresidente 2º del Consejo de Gobierno. Melilla).

–José María Blázquez Martínez (Catedrático emérito Universidad Complutense, Académico de número Real Academia Historia).

–Rafael Feria (Director del Museo Casa de la Moneda, Presidente del Comité Español del ICOM).

–Rocío Gutiérrez González (Responsable Técnica Museo Arqueología e Historia de Melilla)



Museología

Museos en ciudades de mediano a pequeño tamaño, Juan Zozaya Stabel-Hansen (Subdirector Museo de América), 9-11.

Entrevistas

Ana Carro Rossell (Presidenta de la Asociación Española de Museólogos. A.E.M.), 12-13.

Conservación y Restauración

Tratamientos de conservación y restauración del pasador iberorromano procedente de Melilla, Amaya Martínez Felices (Licenciada en Bellas Artes, especialidad restauración), 14-16.

Arqueología

Comentarios arqueozoológicos al túmulo de "La Velilla" de Osorno en Palencia. España, Juan Antonio Bellver Garrido (Universidad de Valladolid, Instituto de Cultura Mediterránea), 17-21.

Intervención arqueológica en Plaza del Veedor (Melilla), Noé Villaverde Vega (Doctor en Arqueología, Arqueólogo Consejería de Cultura de la C. A. de Melilla), 22-27.

Espacios y elementos de la arqueología melillense: el posible ninfeo de Plaza de Armas: su significado, Pilar Fernández Uriel (Doctora en Historia Antigua, UNED, Madrid), 28-35.

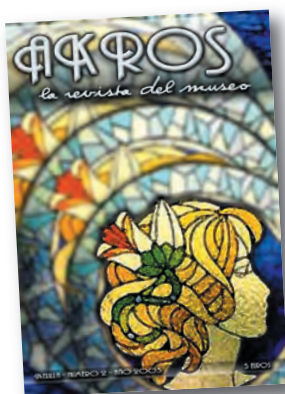
Historia

Tradicón y modernidad en el Renacimiento español: la Puerta y Capilla de Santiago de Melilla, Antonio Bravo Nieto (Doctor en Historia del Arte, Académico Correspondiente de la R. A. de San Fernando), 36-41.

Espacio y funciones urbanas de la Melilla medieval, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Historiador), 42-47.

Sandáracas, el ámbar de los dioses, en las costas de la factoría fenicia de Mogador/Kerné (Marruecos atlántico), Fernando López Pardo (Doctor en Historia Antigua, Universidad Complutense), 48-53.

La Fiesta Sed de Ramsés III: fundamentos y precedentes, Jesús Trello Espada (Sociedad Española de Ciencias de las Religiones y de la International Association of Egyptologists), 54-66.



Nº 2, año 2003

Modernismo melillense, editorial sin firma.

Museología

Gabinetes de prensa y relaciones públicas para museos, Pedro Pablo Gutiérrez (Doctor en Ciencias de la Información, Universidad de Vigo), 5-10.

Acércate a conocer: Museo de Arqueología e Historia. Melilla, Rocío Gutiérrez González (Dirección Técnica Museo de Melilla), 11-14.

Etnología

Las dos historias, Severiano Gil (Escritor), 15-22.

Las joyas bereberes elaboradas en Melilla, Claudio Barrio (Historiador), 23-28.

Historia

La vivienda en Melilla: un caso de transmisión patrimonial en el siglo XVIII, Miguel Carlos Vivancos Gómez (Doctor en Historia), 29-32.

Melilla a comienzos del siglo XIX: el drama por su supervivencia, Blas Jesús Imbroda Ortiz (Profesor de Derecho, Historiador), 33-38.

Melilla... Hacia la ciudad: Melilla en los albores del siglo XX, Ángel Castro Maestro (Historiador UNED, Melilla), 39-44.

Las tetradracmas de Alejandro Magno: una aproximación a su emisión cronológica, tipología y cecas en vida de Alejandro, Joaquín Montero Muñoz (Profesor de Humanidades y coleccionista. Benedictine University, Chicago, USA), 45-54.

La documentación de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia sobre Melilla, Jorge Maier Allende (Real Academia de la Historia. Gabinete de Antigüedades), 55-58.

Arte

La mujer griega a través de la iconografía doméstica, Pilar González Serrano (Profesora Titular de Arqueología, Universidad Complutense de Madrid), 59-68.

La fuerza de la imagen: iconografía de las princesas de la dinastía Julio-Claudia, Trinidad Nogales Basarte (Museo Nacional de Arte Romano de Mérida), Pilar Fernández Uriel (Titular UNED Madrid), 69-78.

Arqueología

Una estación neolítica al aire libre en las Islas Chafarinas. El Zafrín: Primera datación radiocarbónica, Juan Antonio Bellver Garrido (Arqueólogo), Antonio Bravo Nieto (Doctor en Historia), 79-86.

Nº 3, año 2004

De homenaje y presentaciones, Rocío Gutiérrez.

Museología

Proyecto arquitectónico de los nuevos museos, Mateo Bazataquí, Manuel Angel Quevedo (Arquitectos), 5-8.

Aproximación a la epigrafía en el Museo de Melilla, Santiago Domínguez Llosá (Instituto de Cultura Mediterránea, Asociación de Estudios Melillenses), 9-14.



Historia

Barcas exvotos de bronce de la Cerdeña Nurágica, Víctor M. Guerrero Ayuso (Universidad de las Islas Baleares), 15-26.

Representación y simbolismo de las abejas en la numismática antigua, Pilar Fernández Uriel (Titular de Historia Antigua, UNED), 27-40.

La artillería en las batallas campales en el mundo grecorromano, Rubén Sáez Abad (Licenciado en Humanidades, Director del Museo Paleontológico de Albarracín), 41-46.

Imagen de la mujer en la "Historia" de Heródoto: astucia y crueldad del universo femenino, Jesús Daniel Cepeda Ruiz (Dpto. Prehistoria e Historia Antigua, UNED. Madrid), 47-56.

El Ala III de los Astures en el Norte de África, Narciso Vicente Santos Yanguas (Titular de Historia Antigua, Universidad de Oviedo), 57-66.

Arte

La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia, Herbert González Zymla (Colaborador del Departamento de Historia del Arte I –Medieval– y miembro del Seminario de Estudios Iconográficos de la Universidad Complutense de Madrid), 67-82.

Mateo Bazataquí Soriano: análisis de su obra, José María Romano Funes (Licenciado en Historia del Arte), 83-86.

Arqueología

Nueva aportación al conocimiento histórico de los primeros momentos de Malila: las cerámicas a mano altomedievales de las excavaciones de Parque Lobera y Cerro del Cubo (Melilla) I, Juan Bautista Salado Escaño (Arqueólogo), José Suárez Padilla (Arqueólogo), Ildefonso Navarro Luengo (Director del Área de Patrimonio Histórico del Excmo. Ayuntamiento de Estepona, Málaga), 87-96.

Huerta de Reyes: un yacimiento del ateriense localizado en Melilla, Roberto Redondo Martínez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Miguel Ángel Martín Carbajo, Luis Ángel del Caño García (Gabinete de Estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico- STRATO) y Juan Bellver Garrido, Antonio Bravo Nieto, Sonia Gámez Gómez, Colela Blanco Franco, Estefanía Romero Sánchez (ICM, Instituto de Cultura Mediterránea), 97-106.

Hallazgo, recuperación y restauración de un ancla romana, Guillermo Merino (Asociación Melillense de Submarinismo), Luis Cardalligué (Director de la Casa de Oficios del Patrimonio), 107-110.

Nº 4, año 2005

Introducción, Simi Chocrón Chocrón (Consejera de Cultura y Festejos, Ciudad Autónoma de Melilla), 5

Editorial, Rocío Gutiérrez (Dirección de *Akros*), 6

Museología

El Museo Histórico Militar de Melilla, Benito Gallardo Sierra (Coronel Director), 7-12.

Centro de Reproducciones Egipcias: Fundación Gaselec, Gustavo Cabanillas (Secretario Patronato Fundación GASELEC), 13-18.

Historia

Rusaddir, oppidum et portus: sobre el concepto de ciudad en el mundo antiguo, Enrique Gozalbes Cravioto (Universidad de Castilla La Mancha), 19-26.

El ariete: la más antigua de las máquinas de asedio, Rubén Sáez Abad (Doctor en Historia, Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda), 27-32.

Alejandro Magno: sus primeras batallas, Joaquín Montero Muñiz (Historiador y Profesor en Benedictine University, Chicago, Estados Unidos), 33-42.

Praeneste y la Fortuna Primigenia: magia y religión en un culto sincrético (primera parte), Ana María Vázquez Hoys (Historiadora UNED Madrid), 43-48.

Descendientes del Gran Capitán, Miguel Villalba González (Historiador), 49-56.

Tetuán y los judíos: la vida cotidiana en el Noticiero de Tetuán (16 de agosto de 1860 - 13 de febrero de 1861), Ana María López Álvarez (Doctora en Filología Semítica, Directora del Museo Sefardí de Toledo), 57-70.

El presidio de Melilla: antecedentes histórico-normativos de la libertad condicional en España, y proyección de futuro de esta institución, Juan Rafael Benítez Yébenes (Magistrado), 71-82.

Arte

Restauración pictórica: Don Pedro de Estopiñán, óleo sobre lienzo de Miguel Delgado, Bárbara Judel Carballa (Licenciada en Bellas Artes), 83-86.

Pinacoteca de Melilla: estudio estadístico, Simón Benguigui Levy (Gerente de Instalaciones Culturales, Responsable de la Pinacoteca de la Ciudad Autónoma de Melilla), 87-92.

Arqueología

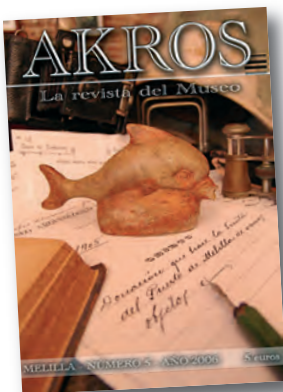
Nueva aportación al conocimiento histórico de los primeros momentos de Malila II: las cerámicas a torno



altomedievales de las excavaciones de Parque Lobera y Cerro del Cubo (Melilla), Juan Bautista Salado Escaño (Arqueólogo), José Suárez Padilla (Arqueólogo), Ildefonso Navarro Luengo (Director del Área de Patrimonio Histórico del Excmo. Ayto. de Estepona, Málaga), 93-100.

El yacimiento neolítico de Zafrín en las Islas Chafarinas (Norte de África, España): avance de los resultados de la campaña de excavación 2004, Manuel Ángel Rojo Guerra, Juan Antonio Bellver Garrido, Antonio Bravo Nieto, Rafael Garrido Pena, Iñigo García-Martínez de Lagrán, Sonia Gámez Gómez, 101-106.

El Yacimiento Arqueológico de Gassasa: notas de Historia y de Arqueología, Montaser Laoukili (Arqueólogo-Nador), traducción Antonio Bravo Nieto, 107-114.



Nº 5, año 2006

Introducción, Simi Chocrón Chocrón (Consejera de Cultura Ciudad Autónoma de Melilla), 5.

Editorial, Rocío Gutiérrez (Directora de Akros), 6

Ana Riaño: Homenaje, Severiano Gil (Presidente Círculo Cultural Sefarad), 7-8

Museología

Réplica del Delfín romano de terracota, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Técnico Museo de Arqueología e Historia, Melilla), 9-12.

"De ordine rerum": Cómo disfrutar de todas las posibilidades de la biblioteca del Museo de Melilla, Xosé A. Pequeño López (Museo de Melilla), 13-16.

"Fundación Melilla Ciudad Monumental": un novedoso sistema de gestión para los recintos históricos, José Antonio Vallés Muñoz (Presidente de la Fundación Melilla Monumental), 17-20.

Historia

XXV Aniversario de la Asociación de Estudios Melillenses, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Presidente de AEM), 21-26.

Vida cotidiana en la Melilla del siglo XVIII, Isabel María Migallón Aguilar (Historiadora, Archivo Central de Melilla), 27-32.

Historia del Cargadero de mineral de Melilla, Ginés Sanmartín Solano (Ingeniero de Minas, Asociación de Estudios Melillenses), 33-42.

Aproximación a la Historia del taoísmo religioso, María Teresa Román López (Profesora Titular Departamento de Filosofía, UNED), 43-52.

Evolución histórica y urbanística de la demarcación espacial de la Plaza de las Culturas de la Ciudad

Autónoma de Melilla, José María Romano Funes (Licenciado en Historia del Arte, Profesor Escuela de Arte "Miguel Marmolejo", Melilla), Juan Judel Carballa (Arquitecto Jefe del Gabinete Técnico de EMVISMESA, Melilla), 53-60.

Arte

Dioses y demonios marinos en el mundo etrusco: creencias, espacios, significación e iconografía, María Isabel Rodríguez López (Universidad Complutense), 61-70.

Miguel Ortiz Berrocal en Melilla, Bárbara Judel Carballa (Licenciada en Bellas Artes y Profesora en la Escuela de Arte "Miguel Marmolejo", Melilla), José Manuel Carneros Pardo (Doctor en Bellas Artes y Profesor en la Escuela de Arte "Miguel Marmolejo", Melilla), María Jurado Muñoz (Licenciada en Filología Hispánica y Profesora del IES "Juan Antonio Fernández" de Melilla), 71-76.

Inventario de bienes muebles de la Iglesia Católica en Melilla, Juan Antonio Bellver Garrido, Sonia Gámez Gómez (arqueólogos, Instituto de Cultura Mediterránea), 77-80.

Arqueología

Aportación al conocimiento de la ciudad púnico-rusaditana: excavaciones en los Jardines del Gobernador, IV fase (Melilla), Manuel Aragón Gómez (Licenciado en Historia, Arqueólogo), Mari Carmen Lechado Granados (Licenciada en Historia), Pedro Jesús Sánchez Bandera (Licenciado en Historia, Arqueólogo), Alberto Cumpián Rodríguez (Licenciado en Historia, Arqueólogo), Empresa Arqueosur, 81-92.

Parque Guadalteba: desde la pertenencia al territorio hasta su dominio y transformación del paisaje, Francisco Javier Medianero Soto (Escuela Taller Parque Guadalteba III, Consorcio Guadalteba, Campillos), José Ramos Muñoz (Universidad de Cádiz), María del Mar Espejo Herrerías (Museo Municipal de Ardales), Pedro Cantalejo Duarte (Museo Municipal de Ardales), 93-102.

Nº 6, año 2007

Introducción, Simi Chocrón Chocrón (Consejera de Cultura, Ciudad Autónoma de Melilla), 5

Arqueología: Homenaje especial, Rocío Gutiérrez (Directora de Akros), 6

Especial

Diez años de Arqueología en Melilla, Pilar Fernández Uriel, Antonio Bravo Nieto, Juan



Antonio Bellver Garrido, Manuel Aragón Gómez, Jesús Miguel Sáez Cazorla, Rocío Gutiérrez González, 7-18.

Museología

"Melilla-Sefarad". Génesis de una Exposición, Severiano Gil (Presidente del Círculo Cultural Sefarad), 19-26.

Museo de Melilla: renovación Sala Moderna y Contemporánea, Marta Fernández (Licenciada en Historia del Arte, IES Juan Antonio Fernández), 27-34.

Exposición "Una mirada al pasado": la prehistoria de las islas Chafarinas, V.V.AA. Instituto de Cultura Mediterránea, 35-42.

Historia

El Rey Massinisa y Russadir, Claudio Barrio Fernández de Luco (Historiador, Asociación Numismática de Melilla), 43-46.

Los carros como elemento de combate en el Mundo Antiguo, Rubén Sáez Abad (Doctor en Historia, Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda), 47-54.

En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas, Herbert González Zymla (Colaborador del Departamento de Historia del Arte Medieval, miembro del Seminario de Estudios Iconográficos de la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular de Historia del Arte. Escuela Superior de Diseño de Moda. Universidad Politécnica de Madrid), 55-72.

Tomás de la Reina Montero, artillero: su familia y su relación con Melilla, Miguel Carlos Vivancos Gómez (Doctor en Historia O.S.B.), 73-78.

Manuel Becerra Fernández: fotografías inéditas de su archivo particular, Guillermo Jiménez Abellán, Juan Díez Sánchez (Asociación de Estudios Melillenses), 79-86.

Las condecoraciones de la Guerra de Marruecos 1909-1927, Rafael Herranz Ybarra (Subdirección General de Patrimonio, Ministerio de Defensa), 87-96.

93 años después... El nacimiento de la Asociación de la Prensa de Melilla, Francis Alemany (Vicepresidente Asociación de la Prensa de Melilla), 97-106.

Arqueología

Rusaddir y su integración en la órbita de Roma: Excavaciones en el yacimiento "Jardines del Gobernador". Avances de los resultados de la quinta campaña 2006 (Melilla), Manuel Aragón Gómez, Pedro Jesús Sánchez Bandera, Alberto Cumpián Rodríguez (Arqueólogos), Francisco J. Álvarez Ruiz, Salvador Ramírez Berenguer (Auxiliares de Excavación), Empresa Arqueosur, 107-118.

Arqueología bíblica: el ejemplo de Tell Hatzor, Cayetana Johnson Navarro (Licenciada en Estudios Hebreos y Arameos, Universidad Complutense Madrid), 119-124.

Nuevos datos en torno a los inicios del poblamiento de la Ciudad de Ceuta: Avance preliminar de la excavación de la Plaza de la Catedral, Fernando Villada Paredes (Ciudad Autónoma de Ceuta), Joan Ramón Torres (Consell Insular d'Eivissa i Formentera), José Suárez Padilla (Arqueotectura S.L.), 125-134.

Nº 7, año 2008

Editorial, Rocío Gutiérrez (Directora de Akros), 4.

Museología

El Museo Nacional de Arqueología Subacuática en Cartagena (España), Rafael Azuar Ruiz, María Angeles Pérez Bonet, Mercedes Navarro Tito (Museo Nacional de Arqueología Subacuática, Cartagena, Murcia), 5-8.

Exposición temporal: Un Don del Nilo, Esperanza Cazorla Ramos (Historiadora, Técnico Fundación Gaselec), 9-16.

Amigos del Museo y de los Recintos Fortificados da sus primeros pasos, Daniel Aguilar Ruiz (Presidente de Amigos del Museo y de los Recintos Fortificados de Melilla), 17-18.

Historia

Archivo Intermedio Militar de Melilla, Juan Martínez Ferrol (Coronel Director Archivo Intermedio Militar de Melilla), 19-24.

El Brigadier Macías y el Informe Rivadulla, Francisco Saro Gandarillas (Historiador, Correspondiente Academia de la Historia por Melilla), 25-40.

Rusaddir: orígenes historiográficos, Enrique Gozalbes Cravioto (Historiador, Universidad de Castilla La Mancha), 41-48.

El Peñón de Vélez de La Gomera en un manuscrito de 1845, Fernando Saruel Hernández (Historiador. Asociación de Estudios Melillenses), 49-52.

La Alcazaba, cuarto recinto fortificado de Melilla la Vieja, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Técnico del Museo de Melilla), 53-62.

Arte

Estudio iconográfico de las piezas del Museo de Arqueología e Historia de Melilla, Paloma Moratinos Bernardi (Historiadora del Arte. UNED Melilla), 63-70.

Restauración y rehabilitación de Torre de la Alafia o Baluarte de Cinco Palabras, Mateo Bazataquí (Arquitecto), 71-76.



Arqueología

Geo-Radar: una nueva visión en la arqueología, Eva Gascón (Geógrafa. Empresa Geo Radar), 77-80.

La Plataforma: un punto estratégico en la Isla del Congreso, Sonia Gámez Gómez (debido a un error figura Sonia Martínez) (Arqueóloga, Instituto de Cultura Mediterránea), Cristina Tejedor Rodríguez (Arqueóloga. Arcadia. Universidad de Valladolid), 81-86.

Protección del Patrimonio Arqueológico en la ciudad de Melilla. La Carta Arqueológica Terrestre (1881-2007), Manuel Aragón Gómez (Técnico Arqueólogo del Instituto de Cultura Mediterránea), 87-94.



Nº 8, año 2009

Introducción, José Antonio Vallés (Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental), 6

Editorial, Rocío Gutiérrez (Directora de Akros), 7.

Museología

Proyecto de Musealización: Recintos Fortificados de Melilla, Maribel Vila (Productora

Ejecutiva Sono Tecno-logía Audiovisual S.L.), 9-12.

Jóvenes artistas toman "Melilla la Vieja", Bárbara Judel Carballa, Jorge Vera Sosa (Escuela de Arte Miguel Marmolejo), 13-16.

Colección Arte Sacro de Melilla: Plan Museológico, Rocío Gutiérrez González (Directora Gerente Fundación Melilla Ciudad Monumental), 17-24.

Historia

La instauración del primer Ayuntamiento de Melilla, María Elena Fernández Díaz (Licenciada en Historia, Museo de Melilla), 25-30.

Las infraestructuras portuarias de Melilla en La Edad Media, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Presidente de la Asociación de Estudios Melillenses), 31-36.

En torno a la bandera medieval de Melilla o de Gasaza, Carlos Gozalbes Cravioto (Historiador), 37-42.

Heráldica en Melilla, Miguel Villalba González (Historiador. Asociación de Estudios Melillenses), 43-50.

Arte

Intervención de piezas de arte sacro, Amaya Martínez Felices (Restauradora), 51-56.

Dioniso: los misterios de la villa de Pompeya, Pilar González Serrano (Seminario de Iconografía. Facultad de Geografía e Historia de la UCM), 57-62.

Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto: imagen y palabra, Amparo Arroyo de la Fuente (Licenciada en Historia del Arte, UCM. Diplomada en lenguas y culturas del Oriente Medio en la Antigüedad, UCM), 63-72.

Arqueología

Últimas actuaciones arqueológicas en la ciudad de Melilla, Manuel Aragón Gómez (Arqueólogo. Instituto de Cultura Mediterránea), 73-76.

Grupo de Estudios Especializados de la Antigüedad: "Instituto Mar de Alborán", Pilar Fernández Uriel (Doctora en Historia. Departamento de Historia Antigua. UNED), 77-82.

Guadalteba, desde el Pleistoceno hasta nuestros días, Francisco Javier Medianero Soto (Escuela Taller Parque Guadalteba. Consorcio Guadalteba), 83-90.

Nº 9, año de 2010

Introducción, José Antonio Vallés (Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental), 6

Editorial, Rocío Gutiérrez, (Directora de Akros), 7.

Museología

Constantino Domínguez Sánchez, Semblanza del ideólogo del Museo de Melilla, Santiago Domínguez Llosá (Historiador, Asociación de Estudios Melillenses), 8-12.

Exposición temporal Fundación GASELEC, Homenaje a Darwin, Juan Antonio Bellver Garrido (Comisario de la exposición. Instituto de Cultura Mediterránea), 13-17.

Exposición temporal museo de Melilla. Half Doll y Art Déco, Rocío Gutiérrez González (Director Gerente Fundación Melilla Monumental), 18-22.

Historia

La alcazaba o cuartel rifeño de Djenada, un modelo de arquitectura militar islámica, Antonio Bravo Nieto (Centro Asociado UNED Melilla. Departamento Historia del Arte Universidad de Málaga), 23-29.

Imágenes lúdicas de una campaña: Melilla, Juan Díez Sánchez (Historiador, Asociación de Estudios Melillenses), 1909, 30-36.

La Cohorte III de caballería de ciudadanos romanos astures en el ejército de Mauritania Tingitana, Narciso Santos Yanguas (Catedrático de Historia Antigua. Universidad de Oviedo), 37-42.

Las instalaciones portuarias de Melilla en época moderna, Jesús Miguel Sáez Cazorla (Historiador, Presidente de la Asociación de Estudios Melillenses), 43-50.



Arte

La llegada del arquitecto Enrique Nieto en el centenario de su llegada a Melilla (14 de mayo 1909), Salvador Gallego Aranda (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Granada), 51-58.

La arquitectura modernista de Melilla, la contradicción de un estilo Luis Gueilburt (Director Académico del Taller Gaudí. Universidad Politécnica de Cataluña), 59-62.

Una obra singular del Barroco norteafricano, la custodia de Sol del Peñón de Vélez de la Gomera, Antonio Bravo Nieto y Sergio Ramírez González (Doctores en Historia del Arte), 63-68.

Dos obras eclécticas en Melilla, La arquitectura historicista de los militares, Javier Vellés (Arquitecto), 69-74.

Arqueología

Nuevas investigaciones. Avances en el conocimiento histórico de Melilla y su entorno durante la antigüedad y Medioevo, Manuel Aragón Gómez (Licenciado en Historia. Técnico Arqueólogo, Instituto de Cultura Mediterránea), 75-83.

Sepulturas olvidadas, las necrópolis fenicias de la vertiente meridional del círculo del estrecho, Juan Antonio Martín Ruiz (Doctor en Historia, Universidad de Málaga), 84-90.

Losas sepulcrales del norte de Marruecos, Enrique Gozalbes Cravioto (Universidad de Castilla la Mancha), 28-35.

Investigación y metodología aplicada. El Sitio de Melilla de 1774-1775, Andrés Lora Pastor (UNED Melilla), 36-42.

El último embarque de CEMR-ETSA, José Manuel Vidal Pérez (Profesor de Secundaria en el C.C. Ntra. Sra. Del Buen Consejo), 43-49.

Unos datos sobre Orán a través de la genealogía y las relaciones de servicios de algunos oraneses ilustres, gobernadores de la plaza de Melilla (I parte) Juan Corbalán de Celis Durán (Arquitecto, Académico correspondiente de la Real Academia de Cultura Valenciana), 50-61.

Artillero, dibujante y cronista de guerra, Antonio Got Inchausti, Juan Díez Sánchez (Asociación de Estudios Melillenses), 62-66.

Arte

Restauración del sillón de estudios del rabino Abraham Hacoheh, Ángeles Díaz Rodríguez (Escuela Taller de Patrimonio de Melilla), 67-70.

Recóndito lugar del Mediterráneo. Las cuevas del Conventico, obras de restauración, Javier Vellés (Arquitecto), 71-77.

Arqueología

Nuevas estrategias La gestión del patrimonio arqueológico melillense, Manuel Aragón Gómez (Licenciado en Historia. Técnico Arqueólogo del Instituto de Cultura Mediterránea), 78-86.

Enclaves arqueológicos y su desarrollo. La comarca de Guadalteba, Javier Medianero Soto (Escuela Taller, Consorcio Guadalteba), 87-90.

Nº 10, año 2011

Saluda, Juan José Imbroda Ortiz (Presidente de la Ciudad Autónoma de Melilla), 6.

Editorial, José Antonio Vallés (Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental), 7.

Museología

Melilla, ciudad patrimonial.

La visibilidad del patrimonio intangible. El ejemplo de las cuevas del Conventico, Joan Santacana Mestre (Director Máster de Museografía Interactiva, Universidad Barcelona), Tània Martínez Gil (Investigadora, U.B.) Rafael García Barat (Director General de Thematica), 8-12.

De la colección al museo. Fondos bereberes, Rocío Gutiérrez (Fundación Melilla Monumental), Jesús Miguel Sáez Cazorla (Asociación de Estudios Melillenses), 13-18.

Historia

Morabismo en la Guelaya. Los santuarios del Cabo Tres Forcas, Sonia Gámez Gómez (Instituto de Cultura Mediterránea), 19-27.

Nº 11, año 2012

Editorial, José Antonio Vallés, (Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental), 5.

Museología

El museo etnológico de Barcelona. La colección de objetos etnográficos de la Asociación Lablad de Oulad M'Taá, Josep Fornés García (Antropólogo. Director Museo Etnológico de Barcelona), 7-13.

Proyecto museográfico. Aproximación al proyecto museográfico de los museos de Melilla (Almacenes de las



Peñuelas), Alejandro Guillén Santoro (Profesor de Geografía e Historia. IES Leopoldo Queipo. Melilla), 14-18.

El pabellón de al Andalus y la Ciencia: destino final de las rutas del Legado andalusí, Manuel Peregrina Palomares (Historiador del Arte. Gestión Cultural y Ocio S.L.), 19-23.

La gran aventura: El Universo para que lo descubras, Guillermo Tenorio (Investigador Titular Instituto Nacional de Astrofísica Óptica y Electrónica. CINAOE, Puebla México), Enrique Pérez (Profesor de Investigación CSIC. Instituto de Astrofísica de Andalucía. IAA Granada, España), 24-36.

Historia

Apuntes biográficos de Cándido Lobera en las vísperas del Centenario de la Asociación de la Prensa en Melilla (2013), María Rosa Marqués Leiva (Licenciada en Medicina y Cirugía), Salvador Gallego Aranda (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Granada), 37-47.

Aproximación a la personalidad de Enrique Nieto, a través de sus grafías, Mari Carmen Martín Garrido (Perito Calígrafo y grafitóloga. Máster en pericia caligráfica. Presidenta de la Sección de Pericia Caligráfica del CODOLI. Licenciada en Historia del Arte. UGR), 48-54.

El Dragón y la Montaña. Concurso internacional de ideas para la recuperación de la fortaleza de Fenestrelle, Fiorenzo Meneghelli (Investigador Politécnico Milano. Polo Regionale di Mantova), 55-62.

Arte

Pequeños bodegones. Singulares apuntes de naturaleza muerta en pinturas de Alonso Cano, Antonio Calvo Castellón (Catedrático en Historia del Arte. Universidad de Granada), 63-71.

Proyecto de casa para Aquiba y Yamín Benarroch (1919): patrimonio arquitectónico y capital hebreo, Salvador Gallego Aranda (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Granada), 72-82.

Enrique Nieto. Influencias y trabajos en Barcelona: primera época, Luis Gueilburt Talmazán (Escultor. Director Académico del Taller Gaudí. Universidad Politécnica de Cataluña), 83-89.

Arqueología

Megalitismo y cambio climático en el Sáhara Occidental, Francisco Carrión Méndez (Profesor Titular de Prehistoria. Universidad de Granada), 90-99.

Intervención en los baños árabes de Dólar: una apuesta por la rehabilitación arqueológica desde la contemporaneidad, Julia García González Becaria de Investigación de Historia del Arte. Universidad de Granada), 100-107.

ERA El sueño de viajar a la Prehistoria hecho realidad, María del Mar Hidalgo Barroso (Máster en Gestión Cultural. Universidad de Sevilla), 108-114.

Nº 12, año 2013

Saluda, José Antonio Vallés Muñoz (Presidente de la Fundación Melilla Ciudad Monumental), 5

Editorial, Salvador Gallego Aranda (Director de *Akros, Revista de Patrimonio*), 7

Estudios históricos

Los inicios de la presencia española en Melilla, Miguel Villalba González (Asociación de Estudios Melillenses), 9-14.

Estudiantes norteafricanos en el Colegio Mayor San Bartolomé y Santiago de Granada, Francisco Sánchez-Montes González (Profesor titular de Historia Moderna, Universidad de Granada), 15-22.

Arquitectura religiosa y docente: el colegio La Salle en su Centenario (1919-2012), Salvador Gallego Aranda (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Granada), 23-32.

Patrimonio arquitectónico y urbano

El ensanche de Tetuán: síntesis de su historia arquitectónica, Mustafá Akalay Nasser (Profesor adjunto Universidad, Paris 13), 33-39.

Estética masónica y modernismo portugués, Lisboa y el arquitecto Manuel Joaquim Norte Júnior, David Martín López (Instituto de Historia da Arte Universidade Nova de Lisboa, Dpto. de Historia del Arte Universidad de Granada), 40-47.

Arquitectura Art déco en Shangai en la época moderna, Salvador Gallego Aranda (Profesor titular de Historia del Arte. Universidad de Granada), Jiawei Gu (Doctoranda de Historia del Arte, Universidad de Granada), 48-52.

El Art Nouveau en la imagen urbana de la ciudad de México, Silvia Segarra Lagunes (máster en paisajismo, jardinería y espacios públicos. Universidad de Granada), 53-59.

Intervenciones y difusión patrimonial

Foso del Hornabeque. La variación de lo previsto por lo imprevisto, Mateo Bazataquí Gorgé (Arquitecto), 60-65.

Aproximación a la rehabilitación de la Casa del Reloj / Torre de la Vela, José Antonio Fernández Fernández (Arquitecto director de la Rehabilitación), 66-71.

La red Art Nouveau Network o la protección del Art Nouveau en Europa, Anne Lise Alleaume, Anne Sophie Riffaud-Buffat (Red Art Nouveau Network), 72-77.

Conservación e innovación en los cascos antiguos. El caso italiano, Luca Rinaldi (Soprintendente de Bienes

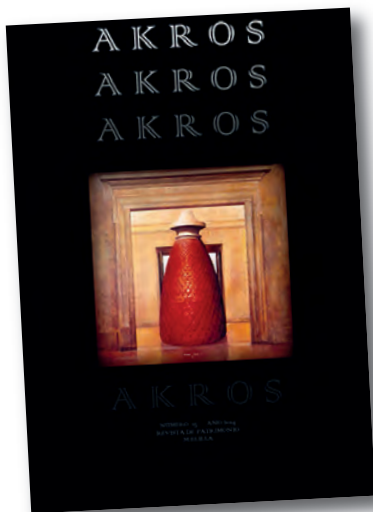


Arquitectónicos y Paisajísticos. Turín. Ministerio per i Beni e le Attività Culturali), 78-84.

Necrológicas

Adios, Profesor Bassegoda, Joan Bassegoda Nonell, (Barcelona, 1930-2012), Luis Gueilburt (Director Académico del Taller Gaudí), 85-87.

Novedades editoriales



Nº 13, año 2014

Presentación, Simi Chocrón Chocrón (Consejera de Cultura, 5. Ciudad Autónoma de Melilla).

Editorial, Antonio Bravo Nieto (Director de *Akros, Revista de Patrimonio*), 6.

Artículos de investigación: historia e historia del arte

Obras de arte desconocidas: esculturas ecuestres en bronce de los césares de Roma (de Augusto a Trajano), Pilar Fernández Uriel (Catedrática Departamento Historia Antigua. UNED), 7-16.

La Iglesia de la Purísima Concepción de Melilla: Nuevos descubrimientos en torno a las fases de su construcción, Sergio Ramírez González (Profesor departamento Historia del Arte, Universidad de Málaga), 17-24.

Archivos fotográficos de empresa: las fotos del temporal de 1949 en Villa Sanjurjo para Entrecanales y Távora, José Luis Gómez Barceló (De la Real Academia Andaluza de la Historia), 25-32.

La Odalisca en el laberinto patrimonial de Melilla, Vicente Moga Romero (Profesor UNED Melilla. Director Archivo Ciudad Autónoma Melilla), 33-42.

Artículos de restauración, rehabilitación e intervención arquitectónica

La Rehabilitación de la Casa de los Cristales, Fernando Barceló (Arquitecto), 43-50.

Artículos de museología, arqueología y gestión del patrimonio

Intervenciones arqueológicas en el Cerro del Cubo (Melilla), Mari Carmen Lechado Granados (Técnico Arqueóloga. Instituto de Cultura Mediterránea), 51-58.

La restauración de los mapas y proyectos del Museo de la Ciudad Autónoma de Melilla, Cristina Lechuga (Restauradora, Licenciada en Historia del Arte), 59-66

Melilla y los programas de gestión cultural de la Unión Europea, un camino hacia el reconocimiento como Patrimonio de la Humanidad, Juan Antonio Bellver Garrido (Historiador, Licenciado en Prehistoria), 67-74.

Creación artística

La ciudad de las cúpulas, Carlos Baeza (Artista Plástico, profesor de Bellas Artes), 75-82.

El proceso escultórico desde la óptica del escultor, Jesús García-Ligero Puerta (Escultor, Profesor de Bellas Artes), 83-90.

Varia

Akros, un referente en los estudios sobre patrimonio, museología, arqueología e historia, Antonio Bravo Nieto (Doctor en Historia del Arte, UNED), 91-102.



Índice de Autores. Revista Akros, nº 1 a 13, años 2002 a 2014

En este apartado relacionaremos en orden alfabético a todos los autores que han escrito en la revista *Akros*. El número junto a cada nombre indica el número de la revista donde aparece; si aparece duplicado se trata de dos artículos diferentes en la misma revista y si está en letra cursiva se trata de una presentación o editorial.

Se relacionan 146 autores, de los cuales un 27% son mujeres (40) y un 73% son hombres.

Prácticamente la totalidad de los autores son españoles, siendo la proporción de escritores extranjeros muy reducida (10 autores). Sin embargo es interesante el fenómeno de autores españoles que firman trabajos en representación de universidades o centros de estudios extranjeros.

La mayor parte de los autores firma un único artículo, y sólo un reducido número de investigadores (7) se pueden considerar asiduos en la revista con una nómina de trabajos que oscila entre los 6 y los 8 artículos.

- * Aguilar Ruiz, Daniel, 7
- * Akalai Nasser, Mustafá, 12
- * Alemany, Francis, 6
- * Alleaume, Anne Lise, 12
- * Álvarez Ruiz, Francisco J., 6
- * Aragón Gómez, Manuel, 5, 6, 7, 8, 9, 10
- * Arroyo de la Fuente, Amparo, 8
- * Azuar Ruiz, Rafael, 7
- * Baeza Torres, Carlos, 13
- * Barceló Galindo, Fernando, 13
- * Barrio Fernández de Luco, Claudio, 2, 6
- * Bazataquí, Mateo, 3, 7, 12
- * Bellver Garrido, Juan Antonio, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 13
- * Benguigui Levy, Simón, 4
- * Benítez Yébenes, Juan Rafael, 4
- * Blanco Franco, Colela, 3
- * Blázquez Martínez, José María, 1
- * Bravo Nieto, Antonio, 1, 2, 3, 4, 4, 6, 9, 9, 13, 13
- * Cabanillas, Gustavo, 4
- * Calvo Castellón, Antonio, 11
- * Cantalejo Duarte, Pedro, 5
- * Cardalliaguet, Luis, 3
- * Carneros Pardo, José Manuel, 5
- * Carrión Méndez, Francisco, 11
- * Carro Rossell, Ana, 1
- * Castro Maestro, Ángel, 2
- * Cazorla Ramos, Esperanza, 7
- * Cepeda Ruiz, Jesús Daniel, 3
- * Chocrón Chocrón, Simi, 4, 5, 6, 13
- * Corbalán de Celis Durán, Juan, 10
- * Cumpián Rodríguez, Alberto, 5, 6
- * Del Caño García, Luis Ángel, 3
- * Díaz Rodríguez, Ángeles, 10
- * Díez Sánchez, Juan, 6, 9, 10
- * Domínguez Llosá, Santiago, 3, 9
- * Espejo Herrerías, María del Mar, 5
- * Fera, Rafael, 1
- * Fernández Díaz, María Elena, 8
- * Fernández Uriel, Pilar, 1, 2, 3, 6, 8, 13
- * Fernández, Marta, 6
- * Fernández Fernández, José Antonio, 12
- * Fornés García, Josep, 10
- * Gallardo Sierra, Benito, 4
- * Gallego Aranda, Salvador, 9, 11, 11, 12, 12, 12
- * Gámez Gómez, Sonia, 3, 4, 5, 7, 10
- * García Barat, Rafael, 10
- * García González, Julia, 11
- * García-Ligero Puertas, Jesús, 12
- * García-Martínez de Lagrán, Iñigo, 4
- * Garrido Pena, Rafael, 4
- * Gascón, Eva, 7
- * Gil, Severiano, 2, 5, 6
- * Gómez Barceló, José Luis, 13
- * González Serrano, Pilar, 2, 8
- * González Zymla, Herbert, 3, 6
- * Gozalbes Cravioto, Carlos, 8
- * Gozalbes Cravioto, Enrique, 4, 7, 10
- * Gu, Jiawei, 12
- * Gueilburt Talmazán, Luis, 9, 11, 12
- * Guerrero Ayuso, Víctor M., 3
- * Guillén Santoro, Alejandro, 11
- * Gutiérrez González, Rocío, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 6, 7, 8, 8, 9, 9, 10
- * Gutiérrez, Pedro Pablo, 2
- * Herranz Ybarra, Rafael, 6
- * Hidalgo Barroso, María del Mar, 11
- * Imbroda Ortiz, Blas Jesús, 2
- * Imbroda Ortiz, Juan José, 10
- * Instituto de Cultura Mediterránea, 6
- * Jiménez Abellán, Guillermo, 6
- * Jiménez Garrido, Susana, 13
- * Johnson Navarro, Cayetana, 6
- * Judel Carballa, Bárbara, 4, 5, 8
- * Judel Carballa, Juan, 5
- * Jurado Muñoz, María, 5
- * Laoukili, Montaser, 4
- * Lechado Granados, Mari Carmen, 5, 13
- * Lechuga Jiménez, Cristina, 13
- * López Álvarez, Ana María, 4
- * López Pardo, Fernando, 1
- * Lora Pastor, Andrés, 10
- * Maier Allende, Jorge, 2
- * Marcos Contreras, Gregorio José, 3
- * Márquez Leiva, María Rosa, 11
- * Martín Carbajo, Miguel Ángel, 3
- * Martín Garrido, María del Carmen, 11
- * Martín López, David, 12
- * Martín Ruiz, Juan Antonio, 9
- * Martínez Felices, Amaya, 1, 8

- * Martínez Ferrol, Juan, 7
- * Martínez Gil, Tania, 10
- * Martínez Monreal, Javier, 1
- * Martínez, Sonia (ver Gámez Gómez, Sonia)
- * Medianero Soto, Francisco Javier, 5, 8, 10
- * Meneghelli, Fiorenzo, 11
- * Merino, Guillermo, 3
- * Migallón Aguilar, Isabel María, 5
- * Misiego Tejada, Jesús Carlos, 3
- * Moga Romero, Vicente, 13
- * Montero Muñoz, Joaquín, 2, 4
- * Moratinos Bernardi, Paloma, 7
- * Navarro Luengo, Ildelfonso, 3, 4
- * Navarro Tito, Mercedes, 7
- * Nogales Basarrate, Trinidad, 2
- * Pequeño López, Xosé A., 5
- * Peregrina Palomares, Manuel, 11
- * Pérez, Enrique, 11
- * Pérez Bonet, María Ángeles, 7
- * Quevedo, Manuel Ángel, 3
- * Ramírez Berenguer, Salvador, 6
- * Ramírez González, Sergio, 9, 13
- * Ramón Torres, Joan, 6
- * Ramos Muñoz, José, 5
- * Redondo Martínez, Roberto, 3
- * Riffaud-Buffat, Anne, 12
- * Rinaldi, Luca, 12
- * Rodríguez López, María Isabel, 5
- * Rojo Guerra, Manuel Ángel, 4
- * Román López, María Teresa, 5
- * Romano Funes, José María, 3, 5
- * Romero Sánchez, Estefanía, 3
- * Sáez Abad, Rubén, 3, 4, 6
- * Sáez Cazorla, Jesús Miguel, 1, 5, 5, 6, 7, 8, 9, 10
- * Salado Escaño, Juan Bautista, 3, 4
- * Sánchez Bandera, Pedro Jesús, 5, 6
- * Sánchez-Montes González, Francisco, 12
- * Sanmartín Solano, Ginés, 5
- * Santacana Mestre, Joan, 10
- * Santos Yanguas, Narciso Vicente, 3, 9
- * Sanz García, Francisco Javier, 3
- * Saro Gandarillas, Francisco, 7
- * Saruel Hernández, Fernando, 7
- * Segarra Lagunes, Silvia, 12
- * Suárez Padilla, José, 3, 4, 6
- * Tejedor Rodríguez, Cristina, 7
- * Tenorio, Guillermo, 11
- * Trello Espada, Jesús, 1
- * Vallés Muñoz, José Antonio, 8, 9, 10, 11, 12
- * Vázquez Hoys, Ana María, 4
- * Vellés, Javier, 9, 10
- * Vera Sosa, Jorge, 8
- * Vidal Pérez, José Manuel, 10
- * Vila, Maribel, 8
- * Villada Paredes, Fernando, 6
- * Villalba González, Miguel, 4, 8, 12
- * Villaverde Vega, Noé, 1
- * Vivancos Gómez, Miguel Carlos, 2, 6
- * Zozaya Stabel-Hansen, Juan, 1

1) Este número sólo contaba con depósito legal, maquetada por Contacto Publicidad e impresa por Gráficas Europa. Entonces salía al precio de 5 euros, precio que conservará hasta el número 8.

2) Desde este número ya cuenta con ISSN. 1579-0959. No consta el impresor, hecho que se repite hasta el número 9 inclusive.

3) El número 6 es el último que edita directamente la Consejería de Cultura de Melilla.

4) El número 7 es el primer número que edita la Fundación Melilla Ciudad Monumental de la Ciudad Autónoma de Melilla. Sigue sin figurar el impresor del número.

5) En el número 8 ha cambiado el nombre, simplificándose a *Akros*, aunque en los créditos se señala que es la revista del Museo de Historia y Arqueología de Melilla.

6) Impresa por Cosmomedio Editorial, que imprimirá la revista a partir de este momento. El 9 es el último número dirigido por Rocío Gutiérrez González. También es el último número donde figura como revista del Museo de Historia y Arqueología de Melilla.

7) En el nº 11 no figura director, aunque sí un coordinador, Salvador Gallego Aranda, produciéndose algunas variaciones en el staf. En el interior figura en créditos como *revista de patrimonio*. Hasta el número 10 las secciones han venido siendo las mismas, correspondiendo a Historia, Arte, Museología y Arqueología. En los números 11 y 12 se producen ciertas variaciones de las secciones que la forman.

8) En el nº 12 figura como director Salvador Gallego Aranda.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA AKROS

Akros admite artículos redactados en español, aunque está abierta a publicar trabajos en otros idiomas, siempre y cuando su interés así lo aconseje.

En la primera página del artículo, tras el título, deberá incluirse un resumen de hasta 150 palabras y un máximo de siete palabras clave, todo ello en el idioma en el que esté redactado el artículo y en inglés.

El artículo se enviará en formato del procesador de textos Word, ajustados a tamaño de página DIN-A4, escritos en una sola cara, con interlineado 1.5, en fuente Times New Roman, tamaño 12, e irán paginados.

Su extensión (comprendido texto y citas bibliográficas) será de 10 páginas, de unas 4.000 palabras o 22.000 caracteres con espacios. El número de ilustraciones será de 10. No se permitirá (salvo casos excepcionales) sobrepasar un 20% de estos límites, ni por exceso ni por defecto, por lo que por regla general se pueden contemplar de 8 a 12 folios y de 8 a 12 fotografías.

Las imágenes son parte fundamental de una revista sobre patrimonio, por lo que se recomienda un especial cuidado en su elección, que siempre es responsabilidad del autor del trabajo. Las imágenes deberán estar digitalizadas a un mínimo de 300 ppp. y deben tener un tamaño adecuado para su publicación. No se aceptarán las que no cumplan estos requisitos o carezcan de calidad suficiente. Las imágenes podrán aportarse en formato TIF o JPG. Se enviará cada imagen en un fichero individual y debidamente numerado y al final del texto se incluirá un listado o relación con los números y los correspondientes pies de fotos. En el texto deberá indicarse además la llamada a cada imagen, colocando donde corresponda el número entre corchetes en negrita. Ejemplo: [**1**].

Al aportar las imágenes para su publicación, los autores ceden los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos para la edición digital. La solicitud de los derechos de reproducción es responsabilidad exclusiva de los autores.

Las notas deben ir numeradas correlativamente a pie de página y hacer referencia a ellas en el texto con números volados (superíndices). Estos irán por delante del signo de puntuación (coma, punto y coma, punto) en los casos en los que coincidan con él. Pueden ser bibliográficas o de contenido, en cuyo caso se recomienda abreviar su extensión.

Cuando las referencias bibliográficas se citen en nota por primera vez serán completas y conforme a los criterios bibliográficos comúnmente aceptados por el mundo académico.

Los trabajos que no se ajusten a las anteriores normas de edición serán devueltos a sus autores con el fin de que sean adaptados a las mismas.

