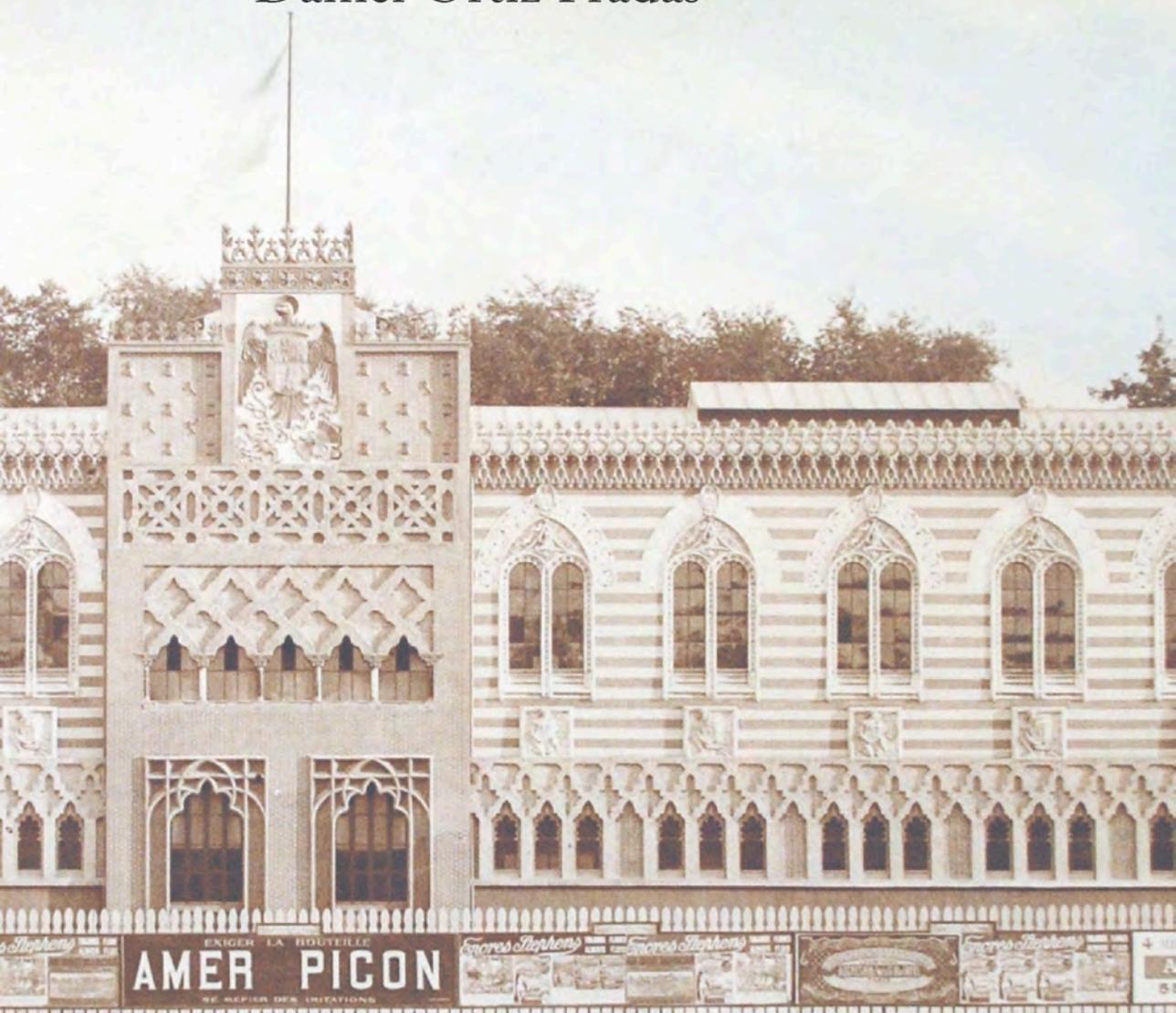


Daniel Ortiz Pradas



Arturo Mérida y Alinari

Arquitecto del eclecticismo
y medievalismo (1849-1902)

Historias de la Historia 6
Madrid, diciembre de 2023

Esta obra ha sido objeto de evaluación, tanto interna, a cargo de la editorial, como externa, efectuada por evaluadores independientes de reconocido prestigio.

Esta edición es propiedad de EDICIONES DE LA ERGASTULA y no se puede copiar, fotocopiar, reproducir, traducir o convertir a cualquier medio impreso, electrónico o legible por máquina, enteramente o en parte, sin su previo consentimiento. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Los contenidos de este libro son eminentemente académicos, siendo toda la documentación incluida en él fruto de la actividad docente e investigadora de sus autores. Siendo una publicación universitaria las imágenes se han empleado siguiendo el criterio del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre 'cita e ilustración en la enseñanza'. No obstante, Ediciones de La Ergástula ha realizado todos los esfuerzos posibles para conocer a los propietarios de todas las imágenes que aquí aparecen y por obtener los permisos de reproducción necesarios. Si se ha producido alguna omisión inadvertidamente, el propietario de los derechos o su representante legal puede dirigirse a Ediciones de La Ergástula (info@laergastula.com).

Todos los derechos reservados.

© *Arturo Mélida y Alinari.*
Arquitecto del eclecticismo y medievalismo (1849 - 1902)
Daniel Ortiz Pradas

© Ediciones de La Ergástula, S.L.
Calle de Béjar 13, local 8
28028 – Madrid
www.laergastula.com

Diseño y maquetación: La Ergástula

Imagen de cubierta: Fachada principal del pabellón español de la Exposición Universal de 1889. Fotografía cedida por Victoria Mélida.

I.S.B.N.: 978-84-16242-37-5
Depósito Legal: M-35424-2023
Impreso en España – Printed in Spain.

DANIEL ORTIZ PRADAS

Arturo Mélida y Alinari

Arquitecto del eclecticismo y medievalismo

(1849 - 1902)



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

PARTE I

Arturo Mérida y Alinari	15
1.1. Círculo familiar.....	15
1.2. La primera vocación de un artista.....	19
1.3. La formación en la Escuela de Arquitectura: alumno y maestro	20
1.4. Las primeras obras de Arturo Mérida (1873-1881)	27

PARTE II

Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo.....	57
2.1. El proyecto de restauración.....	57
2.2. Estudio y análisis de la restauración del claustro	59
2.3. Proyecto de restauración de la sacristía y escalera del claustro.....	70
2.4. Posibles actuaciones de Arturo Mérida en la iglesia del convento	73

PARTE III

La repercusión de San Juan de los Reyes en la obra de Arturo Mérida	77
3.1. Obras de arquitectura y construcción	78
3.2. Decoración de interiores: pintura y escultura.....	154
3.3. Obras de escultura.....	183
3.4. Ilustración de libros, revistas y carteles.....	212
3.5. Artes decorativas	224

PARTE IV

Arturo Mérida académico	231
-------------------------------	-----

CONCLUSIONES.....	235
-------------------	-----

ARCHIVOS, FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA	241
--	-----

ÍNDICE DE FIGURAS	255
-------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Uno de los capítulos más desdenados de nuestra historiografía artística ha sido, sin duda alguna, el de la arquitectura del siglo XIX. Esta situación de abandono se ha reconducido en los últimos años y, si bien es cierto que cada vez son más los investigadores dedicados a esta materia, aún queda mucho trabajo por realizar. El menosprecio, incluso la reprobación por parte de la mayoría de la crítica especializada ha provocado el desinterés generalizado hacia esta disciplina de dicho periodo histórico en los círculos académicos, y ello a pesar de su gran variedad, complejidad y riqueza artística. En este sentido, el siglo XIX ofrece un amplio campo de estudio que puede ser enfocado desde múltiples puntos de vista, todos ellos igualmente sugerentes.

El Ochocientos, desde el punto de vista artístico y cultural, fue un periodo caracterizado por el eclecticismo, entendido este como mezcla o heterogeneidad, pero también como estilo, aunque difícilmente encasillable bajo unas características fijas. Quizá, desde una perspectiva más objetiva por alejada en el tiempo, sea más fácil esta distinción, de modo que podemos englobar genéricamente ciertas obras dentro del “estilo ecléctico”. Pero en aquel momento la cuestión del estilo fue, precisamente, uno de los aspectos más importantes sobre los que pivotó la arquitectura del siglo XIX, pues se produjo un intenso debate en torno a la existencia o no de un estilo que pudiera identificarse con aquella época, o bien —en caso de que la respuesta a la pregunta anterior fuera negativa— sobre la dificultad de hallar uno propio, casi como si de una reflexión teórica se tratase. Al fin y al cabo, la historiografía artística estaba dando en aquel momento sus primeros pasos siguiendo el método científico basado en el pensamiento positivista; así, cada periodo histórico, incluido el siglo XIX, debía quedar descrito, analizado y clasificado según unas formas que conformarían los diferentes estilos. Es decir, a cada época le correspondería un estilo. En este sentido, la arquitectura pareció asumir el reto de encontrar el estilo que pudiera identificarse con su siglo.

Fue aquel un momento de pruebas y tanteos cuyo fin era redirigir la arquitectura hacia nuevos caminos, toda vez que los preceptos clásicos —impuestos por la Academia— dejaban de tener validez absoluta. Rotas las cadenas de la tradición, se produjo un estado de indecisión formal que terminó perfilándose en un movimiento historicista cuyo resultado fue un estilo ecléctico, aglutinante, no excluyente, con todas sus formas, variantes y particularidades tomadas de aquellos estilos del pasado cuyos elementos más

representativos mejor conviniesen a sus necesidades, readaptándolos a la arquitectura contemporánea.

Dentro de esta revisión formal y estilística del pasado, la Edad Media y la arquitectura gótica tuvieron un papel muy destacado. La lectura que de ellas hizo el Romanticismo tuvo profundas connotaciones religiosas, terminando por asociar directamente aquellos dos conceptos a la idea de espiritualidad cristiana, pura y sin mácula, aquella que el hombre había perdido y era necesario recuperar como guía de la sociedad moderna. Así pues, templos, capillas o panteones fueron construidos en el siglo XIX siguiendo los diferentes estilos medievales, aunque con especial predilección por el gótico. Un historicismo o *revival*, denominado por Patteta “tipológico” por identificar un tipo de obra —civil o, en este caso, religiosa— a un lenguaje concreto, aunque esta diferenciación pronto desbordaría sus propios límites.

A esta revisión del pasado se une, pues forma parte de la misma crisis de identidad, el anhelo por lograr una arquitectura *nacional*; es decir, una arquitectura que pudiera considerarse propia, diferente, identificable con cada pueblo o nación. El origen de esta búsqueda lo encontramos, una vez más, en el movimiento romántico. En efecto, el Romanticismo hizo del concepto de *nación* un sinónimo de libertad e independencia. Pertenecer a una nación significaba compartir una historia, una lengua, una religión, unas tradiciones; en definitiva, unos lazos comunes que definían e identificaban a un pueblo, pero también lo separaba y diferenciaba del resto. Se buscaron en el pasado aquellos momentos gloriosos de la Historia —y del Arte— en los que se alcanzaron las cotas más altas para ser reivindicados y convertidos en bandera de la nación. El arte del XIX fue, por tanto, otro elemento de cohesión, además de vehículo de expresión de esta necesidad vital de identificación. En este sentido, la arquitectura se convirtió en arte privilegiado. Cada país buscaría entre los diferentes estilos del pasado aquel que mejor pudiera representar su “esencia nacional” con el fin de hallar una arquitectura emblemática, entendida esta como expresión de su nación y fiel reflejo de la sociedad que la había creado.

La búsqueda de una arquitectura nacional se desarrolló de manera diferente según los países. En el caso de España, como en tantas otras ocasiones, fue con retraso con respecto a Europa. En Francia, Inglaterra o Alemania, desde los años treinta y especialmente en los cuarenta del siglo XIX, existió un intenso debate en torno a la arquitectura nacional; en nuestro país, la polémica no surgió, al menos tan intensamente, hasta el último tercio del siglo, coincidiendo con la Restauración. En España, como lo hiciera Portugal con el manuelino, se reivindicó la nacionalidad del estilo hispanomusulmán y, aún con mayor intensidad, del mudéjar. No obstante, existieron otras propuestas —quizá minoritarias, pero igualmente válidas— como el llamado entonces gótico hispanoflamenco, pues, como ya señalara Vicente Lampérez refiriéndose al gótico, “la arquitectura del siglo XIV se nacionaliza por el agotamiento de los modelos franceses del siglo XIII (Lampérez y Romea 1915, 2)”; es decir, se hace española e incluso se resiste a sucumbir por completo a los modelos flamenco-borgoñones en el siglo XV. Lampérez, en su defensa de lo español en el gótico, continúa añadiendo que “jamás arraigó en España el *flamboyant*” pues “en todos

los monumentos españoles de la época surgen elementos nacionales que lo desfiguran”. En suma, que el gótico que se desarrolló en España en el último cuarto de dicha centuria era genuinamente español, ya que sólo aquí se podía haber producido tan feliz mezcla de los estilos gótico y mudéjar en comunión con el incipiente Renacimiento. Esta es precisamente la clave para comprender la obra del protagonista de esta monografía, inspirada en gran parte de ella, en este periodo de la Edad Media, aunque siempre tratado con esa gran libertad dentro del eclecticismo que caracterizó a Arturo Mélida.

El escenario perfecto para el desarrollo de estas cuestiones nacionalistas fue, sin duda alguna, el de las Exposiciones Universales. Más allá del interés político, económico y social que suscitaba cada uno de estos certámenes organizados a lo largo del siglo XIX, hubo también un trasfondo artístico de primer orden. En este sentido, las Exposiciones Universales, entendidas como “museos del mundo” ofrecían la oportunidad para que los países pudieran, gracias a la libertad que ofrecía el carácter efímero de sus construcciones, mostrar a los demás su arquitectura más emblemática. Sin entrar en materia, nos gustaría destacar la Exposición Universal de París de 1889. A ella acudió España con un pabellón diseñado por Mélida; dado el sentido eminentemente nacionalista de estos certámenes, el arquitecto vio la oportunidad de mostrar a Europa las particularidades del arte español. Para ello optó por utilizar en un solo edificio los tres estilos que consideraba “genuinamente españoles” y, por tanto, nacionales; esto es, el mudéjar, el hispanoflamenco y el plateresco, para él formas de construir que convivieron en un periodo de esplendor coincidente con el reinado de los Reyes Católicos.

De cualquier modo, en el siglo XIX se produjo una profunda revalorización de la Edad Media y de su arte, especialmente de la arquitectura. No solo se emprendieron nuevas construcciones en uno u otro estilo medieval; también comenzó a generarse un especial interés por estudiar, comprender y dar a conocer los monumentos de esa época, muchos de los cuales se hallaban en una grave situación de ruina. Surge entonces lo que podríamos denominar una “conciencia patrimonial” y, con ella, las primeras restauraciones; una práctica surgida en Francia que fue extendiéndose rápidamente por el resto de Europa. Se repararon o reconstruyeron antiguos edificios, medievales en su mayoría, conformando con ello otra importante faceta del medievalismo europeo del siglo XIX.

También en el país galo se establecieron los principios metodológicos sobre restauración que, tarde o temprano, seguiría el resto de los países —salvo, quizá, Inglaterra, donde los criterios no intervencionistas se impusieron rápidamente. Estas líneas maestras las fijaría Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, célebre arquitecto francés, quien fuera también arqueólogo, dibujante, escritor e influyente teórico. Acá y allá se iniciaron procesos de restauración monumental, aunque en origen sin una base teórica estable o marco legal que las delimitara. Se produjo entonces, como han señalado algunos autores, un interesante fenómeno de simultaneidad entre los aspectos teóricos, legales y prácticos de la restauración (Navascués Palacio 1992, 60), así como un proceso de adecuación entre unos y otros en función de las necesidades suscitadas en cada momento hasta llegar a un punto de compromiso común.

En España se produce un proceso similar y a todo ello se une, al menos al principio, una falta de conocimientos históricos y artísticos, así como de experiencia en la materia por parte de los arquitectos encargados de llevar a cabo las restauraciones, cuya formación inicial partiría únicamente de las lecturas de revistas, mayoritariamente francesas. Este hecho cambiaría, sin embargo, en torno al último cuarto del siglo XIX, cuando las nuevas condiciones sociopolíticas motivadas tras la Revolución de 1868 permitieron una mayor apertura al modelo de pensamiento francés que, desde el punto de vista de la restauración monumental, se vinculaba con el método científico y modelo de actuación —basado en la “unidad de estilo”— establecidos por Viollet-le-Duc. Fue entonces cuando comenzaron a realizarse las grandes campañas de restauración y con ellas el primer intento de teorización. No obstante, no cabe duda de que uno de los factores decisivos en el avance de esta disciplina en España fue la creación en 1844 de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en cuyas aulas se formarían, en torno al *Dictionnaire raisonné d'architecture y Entretiens sur l'architecture* del arquitecto francés, las futuras generaciones de arquitectos.

En nuestro país las actuaciones requerían cierta urgencia y eran muchos los edificios que debían ser restaurados, habida cuenta del maltrato sufrido por nuestro patrimonio arquitectónico a lo largo de la primera mitad de siglo, fundamentalmente tras la Guerra de Independencia (1808-1814) y las sucesivas desamortizaciones decretadas por Mendizábal en 1836 y por Madoz en 1855. Cúmulo de desastrosos acontecimientos que se cebaron especialmente en aquellas ciudades, como Toledo, con un rico patrimonio artístico. Esta ciudad vio como sus viejos monumentos eran destruidos, profanados, convertidos en establos y corrales o, una vez enajenados, malvendidos al mejor postor, dejando todo ello un desolador panorama.

En este sentido, conviene señalar que los años que median el siglo XIX coinciden con la etapa más crítica y reivindicativa del romanticismo, cuyos poetas, escritores y artistas en general, sintieron, y así lo exclamaron, que la destrucción de los viejos monumentos suponía también la pérdida irremediable de nuestra Historia. Si a ello le unimos la especial sensibilidad de espíritu romántico por la arquitectura medieval, es fácil entender que ciudades como Granada, Córdoba o Toledo se convirtieran en el centro de sus miras y protagonista de sus obras. Uno de los ejemplos más significativos es el de Gustavo Adolfo Bécquer, quizá nuestro escritor más romántico, quien se arrojó al arte con un pequeño ensayo dedicado a *Historia de los templos de España* (1857). En él se mezcla la historia con las leyendas, los mitos y las tradiciones, pero sin olvidar las fuentes y el espíritu crítico en sus valoraciones. Sin embargo, uno de los puntos más interesantes es, sin duda, su arrebatador lamento por las ruinas que amenazaban la pérdida irremediable del convento toledano de San Juan de los Reyes.

En el siglo XIX, siguiendo el camino trazado por otros países como Francia o Inglaterra, vieron la luz numerosas publicaciones de interés general y revistas especializadas, destacando algunas por su envergadura y carácter científico como *Monumentos Arquitectónicos de España* o *Recuerdos y Bellezas de España* entre otras; todas ellas destinadas a revelar al lector la riqueza monumental de nuestro país.

En muchas ocasiones el deseo de conocer por sí mismos lo que se ha descubierto en las lecturas, induce a algunos a viajar y visitar estas ciudades y los monumentos descritos. Esta situación hizo comprender a las Autoridades competentes la necesidad de prestar mayor atención a las cuestiones de protección y salvaguardia del patrimonio artístico dando comienzo las primeras legislaciones en torno a la restauración monumental. Destaca la Real Orden de noviembre de 1850 por la que se prohibía derribar los edificios de interés artístico, restaurándolos y respetando “el pensamiento primitivo, acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica y procurando que las partes antiguas se asemejen y parezcan de una misma época”. Un marco legal que, como ha señalado el profesor Navascués, encierra toda la teoría de restauración española, basada fundamentalmente en la escuela francesa de Viollet-le-Duc y que estuvo vigente, salvo leves modificaciones, hasta la Ley de Patrimonio Artístico de 1933.

Sin embargo, el siglo XIX no es sólo grandes construcciones neomedievales o aparatosas restauraciones de edificios, es también el siglo de la ciudad. Las grandes capitales europeas crecen como consecuencia del nuevo modelo social y económico y se expanden más allá de sus límites históricos, produciendo un desarrollo urbanístico no siempre bien planificado. En el caso español, ciudades como Barcelona o Madrid crecieron exponencialmente dando lugar a los llamados “ensanches”. En Madrid, por ejemplo, existió un movimiento especulativo en torno a los antiguos terrenos del *pósito*, situados entre el Paseo del Prado y la Plaza de la Independencia formando un “triángulo de oro” donde adinerados burgueses y personajes de la alta sociedad aprovecharon para comprar solares, antes baldíos, y construir en ellos palacetes unifamiliares o viviendas destinadas al arriendo. En todo caso, ya fuera por la edificación de obra nueva como por la reforma de antiguas propiedades lo cierto es que se requería la intervención de técnicos y profesionales de la arquitectura que llevaran a cabo dichos trabajos, pero también una serie de artistas que se encargaran de la decoración en función de los gustos y modas del momento.

En estas ciudades que crecen y se reordenan urbanísticamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se produce otro interesante fenómeno relacionado nuevamente con el sentimiento nacionalista del momento. Cada país buscó honrar y recordar a sus personajes y héroes más ilustres cubriendo sus calles y grandes avenidas con obras conmemorativas, subvencionadas por el Estado, pero también por iniciativa privada.

Se debe tener presente que este componente de eclecticismo y medievalismo que se trasluce en el arte y la arquitectura del siglo XIX no se percibe en España, al menos de forma tan evidente, hasta el comienzo del último cuarto del siglo, coincidiendo con el periodo de la Restauración Alfonsina, el cual vendrá de la mano de una generación de arquitectos formada en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid con nombres tan importantes como Velázquez Bosco (1843-1923), Repullés y Vargas (1845-1922) o Mélida y Alinari, arquitecto galardonado en multitud de ocasiones, respetado y afamado en los círculos de la alta sociedad madrileña y que, sin embargo, ha sido un gran desconocido para el público en general.

Por tanto, se hacía necesario, respondiendo al reto lanzado hace ya más de ochenta años por Román Loredo en su apéndice de la obra de Karl Woermann, *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*, realizar un estudio de la vida y obra de Arturo Mélida y Alinari.

PARTE I

Arturo Mélida y Alinari

El veinticuatro de julio de 1849, en el domicilio familiar de la madrileña calle de las Huertas, nació Arturo Mélida, el cuarto hijo de Nicolás Mélida Lizana y Leonor Alinari Adarve, un destacado matrimonio de la alta sociedad de la capital.

1.1. CÍRCULO FAMILIAR

Nicolás Mélida, de origen aragonés, fue un ilustre jurisconsulto y diputado en las Cortes durante varios años, trabajó en el Tribunal de Cuentas y llegó a ser secretario del rey Alfonso XII, contando con los más distinguidos reconocimientos oficiales del momento: fue Caballero de Gran Cruz de la Orden del Mérito de San Luis de Parma, Oficial de la Imperial de la Legión de Honor de Francia y Comendador de la Orden de Isabel la Católica. Su madre, Leonor, de origen italiano por parte de padre, perteneció a una familia aristocrática de Florencia y bien pudo ser ella la que transmitiera a sus hijos no sólo el porte y educación de su condición social, sino también el amor y sensibilidad por las artes.

En este ambiente culto y refinado creció Mélida, en el seno de una familia acomodada de la alta burguesía, bien situada y relacionada con destacados miembros de la aristocracia y del mundo de la política y cultura madrileñas. Por su parte, Mélida continuó este camino al contraer matrimonio en 1873, una vez concluidos sus estudios, con Carmen Labaig (Fig. 1), procedente de una ilustre familia murciana¹.

Arturo fue el cuarto de diez hermanos, tres mayores que él, Enrique, Federico y Alberto y seis menores: Carmen y Pilar, fallecidas a temprana edad, José Ramón, Julio,

1 Tuvo con Carmen 9 hijos, aunque cuatro de ellos no llegaron a edad adulta. La hija mayor, Carmen, marquesa de Algera de Gres al contraer matrimonio con Pedro Calderón de la Barca, murió en 1923; Nicolás, se dedicó a las armas y llegó a ser teniente de infantería, aunque falleció a los veintidós años; Luís, también de vocación militar, fue nombrado teniente coronel de infantería y ocupó cargos importantes en la Administración hasta su muerte en 1948; María, de la que poco se conoce salvo, quizá, su generosidad con el Museo Nacional del Prado; y finalmente Julia, la menor de todos los hermanos y autora de conocidas obras de novela rosa, cuya defunción se produjo en 1968.

Luis y Nicolás. Federico y Alberto siguieron los pasos de su padre y estudiaron leyes. A pesar de su prematura muerte, ambos llegaron a ocupar cargos importantes en la Administración, Federico como oficial en la de Puerto Rico y Alberto como cónsul de España en Lisboa.

Fue Enrique quien, aunque licenciado en derecho, prefirió consagrar su vida a la pintura, abriendo el camino de las bellas artes a sus hermanos Arturo y José Ramón, dentro una familia vinculada por tradición al ejército y la judicatura.

Enrique Mérida (1838-1892) continuó el camino de su padre, el derecho, pero su vocación le hizo simultanear estos estudios con los de dibujo y pintura, mientras frecuentaba la compañía de artistas ilustres del momento.

El primer maestro de Enrique fue José Méndez, pintor de tendencia mística, al cual, según Beruete, abandonó pronto por ser tan dispares sus caracteres y formas de entender la pintura. Tras la separación comenzó a pintar por su cuenta, iniciando su aprendizaje en la copia de modelos del natural. Esta afición, que compaginaba con su trabajo en el Tribunal de Cuentas, se convirtió en dedicación y profesión cuando sus amigos, casi todos ellos pintores como Palmaroli, Araujo o Suárez Llanos, lo animaron a presentar su trabajo al público. Este hecho se produjo por primera vez en la Exposición franco-española de Bayona de 1864, donde obtuvo mención de honor con la obra *El verdugo y su víctima*. A partir de entonces rara fue la exposición donde no figurara una muestra de su trabajo, en muchos casos premiada. Ejemplo de ello es el lienzo *La antesala del Príncipe de la Paz*, galardonada en la Exposición Universal de Viena de 1873; o su conocido y popular entonces, *Se agitó la fiesta*, que obtuvo segunda medalla en la Exposición Nacional de 1876 y fue adquirida por el Estado español (Beruete 1892, 292 – 293).

En el ámbito de los Salones y Exposiciones, Enrique Mérida acudió no sólo presentando su obra sino también como miembro de sus jurados. Especial atención merece su actuación en la Exposición Universal de París de 1889 en la que trabajó en colaboración con sus hermanos en la instalación de la sección de Bellas Artes y como jurado de la misma, por cuya actuación fue nombrado Caballero de la Legión de Honor.

Fue Enrique Mérida un reconocido retratista y son numerosos los retratos que llevan su firma. Sobresalen especialmente aquellos que realizó por encargo de miembros de la alta burguesía y aristocracia madrileñas con los que los hermanos Mérida tuvieron constante relación tanto personal como profesional. Es el caso, por ejemplo, del duque de Villahermosa, para el que pintó un retrato de su hija o de Hipólito Finat quien le encomendó también un retrato de sus hijos.

No menos importantes fueron sus colaboraciones con escritores del momento para los que realizó numerosas ilustraciones. El ejemplo más significativo fue, quizás, el encargo de Pérez Galdós para la ilustración de sus *Episodios Nacionales* que haría junto con su hermano Arturo.

Hasta 1882, fecha en la que se trasladó a Francia, conjugó su vocación artística con su trabajo en el Tribunal de Cuentas, encontrando tiempo para escribir varios artículos sobre diversos aspectos de la pintura española en la revista *El Arte en España* de la que



Figura 1. Arturo Mélica y su mujer Carmen Labaig. Archivo de Victoria Mélica.

Enrique fue uno de sus fundadores, así como sobre el desarrollo de las Bellas Artes en España que publicó en *La Voz del Siglo*.

En aquel mismo año, Enrique Mélica contrajo matrimonio en París con su prima María Bonnat, hermana del pintor francés Léon Bonnat (1833-1922). En aquella ciudad permaneció el pintor desarrollando su carrera artística hasta su fallecimiento en abril de 1892.

Es muy posible que el menor de los hermanos Mélica, José Ramón (1856-1933), viendo el camino seguido por sus hermanos en el mundo del arte, los éxitos y fama

logrados por ambos, siguiera el paso de aquellos. Después de realizar el bachillerato en Arte en el Instituto del Noviciado de Madrid, ingresó en 1873 en la Escuela Superior de Diplomática. Entre sus profesores entonces destacaban nombres de la talla de Manuel Assas, Juan Facundo Riaño o Juan de Dios de la Rada —quien se convertiría en el protector y patrocinador del joven Mérida— y obtuvo el título dos años después. Un año más tarde, en 1876, fue nombrado “aspirante sin sueldo” en el Museo Arqueológico Nacional, siendo destinado a la Sección I de Prehistoria y Edad Antigua, ingresando definitivamente en 1881 como miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. Nombrado en 1884 jefe de aquella Sección I, se ocupó del inventario, ordenación y catalogación de los objetos de la colección y de la creación de la Sala de Antigüedades Ibéricas.

De su paso por la dirección del Museo de Reproducciones Artísticas entre 1901 y 1915 resultó la ampliación de la colección permanente del museo y la publicación de su catálogo a lo que se unió una intensa labor personal de cursos y conferencias sobre las piezas expuestas, así como a diferentes aspectos de la Historia del Arte.

En 1916 José Ramón regresó al Museo Arqueológico como director, ocupando el cargo hasta su jubilación en 1923. En esta institución permaneció de manera honorífica y con el beneplácito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta 1930, fecha en la que presentó su dimisión del cargo, quedándose vinculado al museo como presidente de su Patronato. Bajo su dirección, el Museo vio renovar y organizar sus instalaciones, sus fondos se ampliaron de manera notable con la adquisición de piezas arqueológicas de gran valor e interés y, sobre todo, las colecciones se dispusieron siguiendo un sistema metodológico y didáctico que permaneció vigente durante largo tiempo.

Nombrado profesor de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo impartió en ella cursos de Historia del Arte Egipcio, Historia comparada del Arte Griego y de Escultura Antigua Española, publicando posteriormente sus trabajos en manuales de Historia del Arte Egipcio y Griego. Esta labor docente continuó, esta vez como catedrático de Arqueología, en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, donde obtuvo la plaza en 1912, hasta su jubilación en 1927.

La gran capacidad de trabajo que caracterizó a los Mérida hizo de José Ramón un prolijo escritor. La lista completa de sus obras, entre manuales sobre arte y arqueología, catálogos, artículos en revistas especializadas y periódicos o conferencias publicadas, sería demasiado extensa para recogerla en este lugar. Por este motivo sólo mencionaré aquí y brevemente, una serie de obras que tienen especial interés, no sólo por tener un carácter puramente literario, sino porque José Ramón confió a su hermano Arturo la ilustración de algunas de ellas. En concreto, Arturo ilustró las novelas *Diamantes americanos* (1882) para la que realizó tres dibujos, y *A orillas del Guadarza* (1887) ilustrada con una cincuentena de sus composiciones. Pero son también de José Ramón las novelas históricas *Sortilegio de Karnak* (1880) y *Salomón, Rey de Israel* (1894), además de las costumbristas *El demonio con faldas* (1884), *Luisa-Minerva* (1886) *Don Juan Decadente* (1894) y *Siete veces feliz* (1901).

CONCLUSIONES

Hasta aquí el resultado de mi trabajo. No sé si he logrado superar el reto lanzado por Román Loredó, es el lector quien debe decidirlo. En cualquier caso, el principal objetivo de esta monografía era dar a conocer la figura artística de Arturo Mélida, en el contexto artístico español de la segunda mitad del siglo XIX y más concretamente en el ámbito de la restauración monumental y de la arquitectura, marcada por el imperante eclecticismo historicista de la época.

La obra de Arturo Mélida es abundante y abarca múltiples disciplinas. Arquitecto incansable, comenzó a trabajar al poco tiempo de terminar sus estudios, manteniendo una intensa labor creadora que sólo pudo parar su repentino fallecimiento. Existe, sin embargo, un hito que marcó la vida personal y profesional de Mélida, me refiero a la restauración del convento de San Juan de los Reyes de Toledo, una empresa ardua y laboriosa que ocupó al arquitecto hasta el final de su vida y que, a su vez, supuso un punto de inflexión en su carrera artística.

Es por ello por lo que se hacía necesario trazar este estudio a partir de dos apartados tratados independientemente, pero estrechamente conectados e hilvanados por un hilo cronológico. Por un lado, las primeras obras de juventud y la restauración del convento toledano y, por otro, la posterior producción artística de Arturo Mélida. Esta división, estructurada en tres partes bien diferenciadas, ha permitido establecer una serie de conclusiones en relación con uno y otro apartado.

En el primero de ellos se estudia, como se ha visto, el entorno social y personal de Arturo Mélida y su formación como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ello se hace teniendo como punto de partida el ambiente cultural y artístico del momento. Sin duda alguna la educación y el entorno familiar de Mélida fueron esenciales en el desarrollo de su profesión, al menos inicialmente. De familia acomodada y ocupando puestos relevantes en la sociedad tuvo quizá más facilidades en su comienzo, pues sin este hecho quizá no habría tenido la oportunidad, a pesar de su talento, de realizar aquellos trabajos iniciales, sobre todo decorativos, siendo tan joven y sin haberse forjado aún un nombre en el mundo del arte. La alta sociedad madrileña, cerrada y elitista, abrió las puertas al arquitecto, y en ese exclusivo mundo, el apellido Mélida comenzaría a extenderse rápidamente.

En este sentido, una de las aportaciones de este trabajo es la identificación y puesta en valor de muchas obras desconocidas por completo de Arturo Mélida en este periodo de

inicio de su carrera profesional; obras de juventud como las realizadas en Burgos para la familia de los Liniers —en este caso no sólo decorativas sino también de construcción— así como las ejecutadas en Madrid. Trabajos de carácter totalmente ecléctico, de indecisión estilística, pero en los que se puede intuir el camino que seguiría el arquitecto años después.

No obstante, a pesar de tratarse de obras tempranas, se aprecia claramente en ellas la formación teórica del arquitecto, no sólo la aprendida en la Escuela de Arquitectura, sino también, y muy especialmente, en las lecturas de Eugène Viollet-le-Duc. El pensamiento de este arquitecto y teórico francés caló profundamente en Arturo Mélida quien rápidamente asumió como propios los principios de aquél. Pero como ocurre en todos los casos, existió un proceso de maduración. Así, por ejemplo, en estas primeras obras burgalesas parece interpretar literalmente los modelos de vivienda propuestos por Viollet-le-Duc, en cuyo caso estaban pensados en función de la casuística francesa y no de la española, con fachadas rematadas en piñón o agudos torreones de pizarra. Acepta y aplica, por tanto, los principios del francés sin un juicio crítico meditado, pero a medida que fue profundizando en ellos terminó por convertirse en un fiel seguidor de su teoría arquitectónica, especialmente en lo referente a la restauración monumental.

Varios factores confluyeron en esta rápida asimilación de los fundamentos de Viollet-le-Duc por parte de Arturo Mélida. Por un lado, la *francofilia* mostrada siempre por los hermanos Mélida, no sólo a través de estrechas relaciones personales y profesionales sino también, y sobre todo, ideológicas e intelectuales, a través de su vinculación con la Institución Libre de Enseñanza así como de sus miembros más destacados como Aureliano de Beruete o Manuel Bartolomé Cossío, entre otros, quienes fomentarían y difundirían el pensamiento positivista francés en España a raíz de su aceptación tras los cambios políticos y sociales suscitados después la Revolución de 1868. Por otro lado, su formación como arquitecto en la Escuela de Madrid entre 1868 y 1873, precisamente coincidiendo con el periodo de esplendor de Viollet-le-Duc, pues no sólo culminaba en estos años sus trabajos más importantes, sino también, en la década de los sesenta, se publicaron además los últimos libros del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, o su conocido *Entretiens sur l'Architecture*; obras que se convertirían en manuales de referencia obligada para los estudiantes de arquitectura, como así ocurrió en España. Con todo ello es fácil entender la rápida asimilación por parte del arquitecto de los principios metodológicos establecidos por Viollet-le-Duc, tanto de sus planteamientos teóricos sobre la arquitectura medieval como los de la restauración monumental.

La admiración de Mélida por el arquitecto francés es innegable, sus referencias a él, especialmente en las memorias descriptivas, son siempre en términos de alabanza, llamándolo, en más de una ocasión, “maestro”. Esta admiración se traduce, como he señalado a lo largo de este trabajo, en un seguimiento total de la teoría francesa, cuyos principios fundamentales siguió fielmente en su proyecto de restauración de San Juan de los Reyes, el cual se basa claramente en la idea de que restaurar significa también, según los casos, completar o terminar la obra con nuevos añadidos con el fin de devolver

al edificio a su primitivo esplendor, siguiendo la máxima violetiana de: “restaurar un edificio no es sólo conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino restablecerlo a un estado completo que puede no haber existido en un momento determinado”³⁵⁵.

Se pueden encontrar en la memoria del proyecto muchos más puntos en común con el pensamiento de Viollet-le-Duc, recogido en el término “restauración”, incluido en el *Dictionnaire raisonné*, que nos sirven para poner de relieve la deuda de Mélida con el arquitecto francés. La comparación entre los dos textos resulta muy significativa en este sentido. Así, por ejemplo, cuando Viollet-le-Duc menciona la necesidad de elaborar un estudio previo de las fuentes existentes, gráficas y documentales, antes de acometer un proceso de restauración, observamos que Mélida actúa en función de ello, pues en la primera parte de la memoria expone sus fuentes, busca otros modelos parecidos que fueran del mismo autor, época o estilo para fundamentar su proyecto.

No obstante, donde mejor se aprecia esta influencia es en la actitud de Mélida frente a su intención de terminar la traza primitiva de San Juan de los Reyes que sitúa a Mélida como un claro ejemplo de seguidor de Viollet-le-Duc, como lo fuera Juan de Madrazo en su intervención en la catedral leonesa. Para el francés, el arquitecto encargado de una restauración debía dominar a la perfección el estilo empleado en el edificio tratado y además entender y comprender su técnica, la mecánica de su construcción, conocer cada mínimo detalle como si hubiera sido él quien lo hubiera trazado, hasta llegar a un punto que adivinara, intuyese lo que el arquitecto original hubiera hecho en ese caso. A este respecto Mélida llegó a asumir la personalidad de Juan Guas como arquitecto director de las obras, a ver el edificio con sus ojos, planteando una hipótesis constructiva en su proyecto que parece no admitir discusión. Llega a tal punto la identificación que reclama, en el pliego de condiciones, la misma consideración que el arquitecto de los Reyes Católicos tuvo en el siglo XV.

Existen más conexiones entre la teoría de Viollet-le-Duc y la práctica de Arturo Mélida, como, por ejemplo, la necesidad de reunir la mayor cantidad posible de fragmentos originales, para, si fuera posible, reconstruir el edificio con dichos elementos, en una suerte de anastilosis. Un procedimiento que Mélida aprovechó del ya realizado en años anteriores.

Además, existe en Mélida, al igual que en Viollet-le-Duc, la misma preocupación por rodearse de una cuadrilla de obreros bien cualificados, formados en las técnicas tradicionales y expertos en el trabajo artesano, casi con un carácter gremial con el fin, si cabe, de mantener hasta en los componentes extra artísticos, la “unidad de estilo”. En definitiva, Mélida fue un convencido seguidor y defensor de los postulados de Viollet-le-Duc y en San Juan de los Reyes tuvo la oportunidad de llevar a la práctica una restauración basada en las propuestas del arquitecto francés, convirtiéndose en uno de los ejemplos más destacados dentro del contexto de la restauración monumental española de finales del siglo XIX.

De la labor de Mélida en San Juan de los Reyes ya di detenida cuenta, hace unos años, en una monografía dedicada a tan destacado monumento toledano. La presente

355 Eugène Viollet-le-Duc (vol. VIII, 1866) p. 14.

que ahora concluyo sólo contiene un breve resumen que recoge las aportaciones más señaladas del arquitecto, pero sin olvidar la importancia que este proyecto supuso para su desarrollo profesional y las repercusiones que tuvo en su obra.

Comienza tras ello el tercer apartado de este trabajo, que he denominado genéricamente *La repercusión de San Juan de los Reyes en la obra de Arturo Mélida*. Se hace en él un catálogo de las obras de Mélida, siguiendo el mismo esquema que en el primer apartado —añadiendo también escultura— para que la comparación entre uno y otro resulte más sencilla.

De todos ellos destaca el primer punto, *Obras de arquitectura y construcción* pues es aquí donde observamos con claridad la importancia que tuvo en la vida de Mélida la restauración de San Juan de los Reyes. Más de veinte años de su vida dedicó a restaurar y reconstruir el claustro e iglesia de este monumento toledano, tiempo en el que aprendió a comprender el edificio, las características intrínsecas de la obra y de su estilo, y a estudiar y comparar con la de San Juan otras construcciones de la época. Todo ello caló profundamente en Mélida cuyas obras a partir de entonces estarían marcadas por un profundo espíritu “neoisabelino”.

Sus obras arquitectónicas, comenzando por el magno proyecto de construcción de la Escuela de Industrias Artísticas de Toledo, ejemplo característico del eclecticismo de Mélida y de su concepto de arquitectura funcional, pasando por la capilla sepulcral de los marqueses de Amboage en el Cementerio de San Isidro, hito constructivo de gran originalidad por la combinación y empleo del hierro y la cerámica vidriada, y terminando por obras menores y de carácter efímero como los pabellones de la Exposición de ganados en Madrid de 1882, están inspiradas directamente en el arte desarrollado en tiempos de los Reyes Católicos. En ocasiones, algunos elementos están tomados literalmente de la obra de uno de sus arquitectos más característicos de aquel periodo, Juan Guas o de otras construcciones contemporáneas del siglo XV.

Obras realizadas en Toledo, pero también en Madrid y en otros lugares de la geografía española, destacando en el ámbito europeo el Pabellón español de la Exposición Universal de París de 1889 en el que parece querer demostrar al mundo la originalidad de la arquitectura española del último cuarto del siglo XV, periodo de transición en el que confluyen bajo el reinado común de los Reyes Católicos estilos como el mudéjar, el gótico y el renacimiento, configurando, como la mezcla de todos, un estilo único, nacional, que parece, según la visión de Mélida, tener en Toledo el foco principal de irradiación.

Este carácter “neoisabelino” parece diluirse cuando se trata de obras de *reforma y decoración de interiores*, aunque quizá por quedar su libertad creadora coartada por las exigencias de los clientes que le hacían los encargos. A pesar de ello, en ocasiones y cuando se ha podido cotejar con las obras conservadas, podemos observar como en determinados trabajos, Mélida incluye elementos decorativos que, de una forma u otra, se podrían identificar con aquel periodo, destacando, cuando se trata de obras ornamentales, la inspiración en otro ejemplo característico del siglo XV, Alberto Durero.

Precisamente la obra pictórica y gráfica de este artista alemán servirá como modelo para numerosas ilustraciones de Arturo Mélida, tanto en novelas como en prensa

periódica. En este trabajo se extrae y reproduce una gran cantidad de dibujos del arquitecto realizados sobre diferentes soportes —revistas o carteles— que ejemplifican claramente esta idea. Sin embargo, Mérida es un artista profundamente ecléctico y posee al mismo tiempo un estilo personal e inconfundible apreciable en otros trabajos de ilustración como sus acuarelas para la edición española de la novela de Ebers, *La hija del Rey de Egipto*, donde deja relucir un mundo orientalizante de figuras recortadas sobre fondos planos que reutilizará en más de una ocasión. Pero supo adaptarse a las necesidades y gustos del cliente realizando, por ejemplo, los dibujos para la ilustración de los *Episodios Nacionales* de Galdós.

Como artista completo que fue, también realizó numerosos trabajos escultóricos, unos fueron concluidos y otros quedaron en proyecto. A lo largo de este estudio se ha logrado documentar, incluso fotográficamente, numerosas obras de Arturo Mérida que hasta el momento se desconocían o no se habían citado, como el ángel custodio para la iglesia de San Francisco de Madrid o el proyecto para levantar en el parque del Retiro un monumento en memoria de Alfonso XII, por citar dos ejemplos. Más allá de su calidad como escultor, variable, aunque siempre correcta, destaca sobre el conjunto de sus obras el sepulcro de Cristóbal Colón, donde se muestra como un artista original y novedoso y, una vez más, inspirado en la escultura medieval como base de su obra, buscando recrear la estética de la del siglo XV. Heraldos y emblemas relacionados con los Reyes Católicos sitúan a esta escultura, de bronce esmaltado y policromo, como una obra única en su género y época.

En definitiva, podemos concluir a partir de la revisión de sus obras que, a pesar de ser Arturo Mérida un representante característico del eclecticismo del último cuarto del siglo XIX, en su faceta arquitectónica parece inclinarse por un historicismo claro que mira hacia una época concreta, la de los Reyes Católicos, momento de encrucijada estilística, rico en matices y múltiples influencias, como lo es también el arte del siglo XIX. Con ello Mérida parece dar respuesta a una reflexión o pregunta clave de aquel periodo, es decir, si existía o no un estilo específico del siglo XIX y, lo que es quizá más importante, a través de sus obras parece posicionarse de manera clara en relación al debate surgido entonces a nivel europeo, y que en España tiene también su reflejo, sobre la existencia o no de una arquitectura nacional, es decir, genuina de cada país, pues con el ejemplo de sus obras parece reivindicar como estilo nacional, no el mudéjar que fue la opción más seguida y valorada por los arquitectos contemporáneos que respondieron con nuevas revisiones historicistas del estilo, sino el surgido en tiempos de los Reyes Católicos, siendo para Mérida San Juan de los Reyes un modelo paradigmático del mismo.