

Los orígenes del Modernismo en Murcia y su obra más representativa: la casa de Díaz Cassou

POR

JUAN MORENO SANCHEZ

“La discontinuidad —el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente— se abre sin duda sobre una erosión del exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen. Llevado al límite, el problema que se plantea es el de las relaciones entre el pensamiento y la cultura: ¿Cómo es posible que el pensamiento tenga lugar en el espacio del mundo, que tenga algo así como un origen y que no deje, aquí y allá, de empezar siempre de nuevo?”.

M. FOUCAULT

(“*Las Palabras y las Cosas*”, pág. 57)

LA FORTUNA CRITICA DEL MODERNISMO

Desde hace aproximadamente unos diez años, estamos asistiendo a la revalorización de uno de los fenómenos más complejos y contradictorios de la historia del arte y de la cultura. Como ha ocurrido con otros períodos artísticos (Barroco y Manierismo —sobre todo—), el Modernismo, también ha sufrido esas distintas fases de encuentro, descubrimiento y valoración, en que se mueve la teoría y la crítica del arte, hasta conducir a un determinado estilo a figurar dentro de una escala de valores —que puede o no estar preestablecida—, siempre y cuando el punto de partida de este mecanismo lleve consigo una desinteresada objetividad, para comprobar en la justa medida su validez dentro de un contexto histórico.

El punto de encuentro y primer descubrimiento del "Art Nouveau", se produce según Tschudi Madsen en Alemania y en torno al año 1925, cuando ya los ecos de esta cultura han desaparecido, a pesar de que todavía Gaudí seguía tenazmente empeñado (como ocurriera también con Monet respecto al Impresionismo) en llevar hasta sus últimas consecuencias su particular investigación, en su obra más discutida: el templo de La Sagrada Familia (1). Pocos años después aparecerá Dalí en escena. Dos artículos suyos publicados en 1929 y 1930, marcan, según parece, el redescubrimiento del Modernismo, precisamente en los años en que la cultura modernista quería ser totalmente olvidada con el triunfo del racionalismo (2).

El rescate definitivo, será hacia los años 1950 (3), y desde entonces la fortuna crítica de este brevísimo período de la historia del arte irá en aumento hasta la década de 1960-70, en que se registra una aparatosa revalorización, de alguna forma estimulada por un criticismo lucrativo (4), cuyas consecuencias más inmediatas no se han hecho esperar con la aparición masiva de publicaciones sobre "Art Nouveau", a veces sin otro interés que la propia rentabilidad editorial; que están provocando que se diluyan los auténticos perfiles de un período, que pese a su problemática y, en ciertos aspectos, discutible validez histórica (nos referimos ante todo, a su pretendido revisionismo estético-social del producto artístico) (5) sig-

(1) S. Tschudi Madsen. *Art Nouveau*, Madrid, 1967, p. 10. Se refiere en concreto a un artículo de Ernest Michalski sobre el "Jugendstyl" alemán.

(2) En 1929, Dalí publicó en *Minotaure*, "De la Beauté Terrifiante et Comestible de l'Architecture Modern Style", y consideraba "...la delirante arquitectura del "Modern Style" (del "Art Nouveau") como el fenómeno más original y extraordinario de la historia del arte". (Cit. por Tschudi Madsen, *ibid.* p. 10). Vid. asimismo, A. Kerrigan, "La reivindicación del art nouveau", en *Goya*, n.º 41, Madrid, 1961, p. 327, que menciona también el descubrimiento del "Art Nouveau" por Dalí, pero en 1932. También R. H-Guerrand. *L'art nouveau en Europe*, París, 1965, p. 203; según Guerrand, el artículo de Dalí era un ensayo titulado "La femme visible" publicado en 1930.

(3) Vid. Kerrigan, *art. cit.* p. 327.

(4) En este sentido nos parece exagerada la afirmación de P. Francastel (*Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Valencia, 1961, p. 199), al enjuiciar la labor de Bruno Zevi respecto a Van de Velde, al decir que "...Van de Velde es juzgado hoy con extrema indulgencia por aquellos que, como Zevi, son a su vez agentes propagandísticos en Europa de las ideas extranjeras más que historiadores de la arquitectura moderna". (El subrayado es nuestro).

(5) Ya en 1900, G. M. Jacques, planteaba el problema de la validez estético-social del producto "Art Nouveau" para una gran mayoría de usuarios, y se preguntaba: "¿Cómo decorar racionalmente muebles de precios correspondientes para cada una de las necesidades de la escala social?" (Vid. G. B. Jacques. "Les limites du decor", en *L'Art decoratif*, París, Janvier, 1900, p. 143).

—A. Kerrigan. *art. cit.* 328, dice que el "Art Nouveau" rehuía la "estandarización". (Precisamente, esta búsqueda de fórmulas no estandar llevaba aparejado un encarecimiento del producto artístico, que difícilmente en la época del Modernismo podía servir a una gran mayoría).

—En este aspecto, las ideas del movimiento "Arts and Crafts", y del mismo W. Morris en su enconada defensa en pro de la condición social del arte, y algu-

nificó, como generalmente se acepta, una renovación, aunque fuese epidérmica, en la metodología de las artes, que sirvió de punto de partida para posteriores exploraciones en el campo de la arquitectura y sobre todo del diseño industrial. Pero la consecuencia más grave de este exceso ha sido, como ya apuntaba Zevi en 1968, que esta revalorización haya "...ido acompañada de una irresponsable moda neoliberty, de un retroceso, de un impulso evasivo ante las exigencias contemporáneas" (6).

El término (o los términos) (7) con que se conoce este corto espacio de tiempo que Giedion llama "...un interesante entreacto entre los siglos XIX y XX" (8), no cabe ninguna duda se ha puesto peligrosamente de moda, tal vez, porque a pesar de ser un período cuya cronología podemos todavía tocarla con los dedos, como señala Benevolo "...se tiene la impresión de poner las manos sobre un acontecimiento situado ya en el pasado remoto" (9). Sin embargo el juicio que puede estar más cerca de la realidad es el de Tschudi Madsen, al pensar que nuestra época tiene evidentes contactos con el fin de siglo pasado, no sólo por el enorme interés respecto al arte aplicado, sino también por el descubrimiento de un "dualismo similar al que existía entre las fuertes presiones del desarrollo material y técnico por un lado, y por otro, al acercamiento estético de los artistas y a la evasión hacia tendencias cuyos problemas sólo afectaban a una minoría" (10). De cualquier forma, sean éstas u otras las causas que han determinado la actualización del "Art Nouveau", el caso es que la enfermiza hojarasca modernista (extraída de su aspecto más superficial) ha comenzado a extenderse y a ser otra vez morbosa y nostálgicamente venerada por unas específicas capas sociales debidamente orientadas por las técnicas comerciales neocapitalistas, que han advertido a tiempo el notable rendimiento

nos de sus lemas respecto a la producción artística, como "made by the people and for the people" (cit. por J. Gallego. "Crónica de París", en *Goya*, n.º 40, Madrid, 1961, p. 283), y "No deseo el arte para pocos, como no deseo la libertad para pocos o la educación para pocos" (cit. por V. Gregotti. "Art Nouveau", en *Cuadernos summa-nueva visión*, n.º 30, Buenos Aires, 1969, p. 21), creemos que están muy lejos de la realidad de un planteamiento sociológico del producto artístico por parte del "Art Nouveau", que fue por así decirlo todo lo contrario, aunque no en sus puntos de partida, (Vid. Tschudi Madsen, op. cit. p. 46); sí representó, en cambio, las ideas que partieron de Van de Velde, "Los XX", y posteriormente la "Libre Estética" belgas, que se resumían en el aforismo "el arte en todo" (Vid. R. H-Guerrand. op. cit. p. 181, al hablar de Jean Lahor, otro reformista más o menos utópico, como Morris, en Francia).

(6) B. Zevi. "El modernismo catalán problema abierto a la cultura arquitectónica", prólogo a *Arquitectura Modernista* de O. Bohigas, p. 13.

(7) Existen unas treinta denominaciones distintas sobre este período de fin de siglo (Vid. especialmente, Tschudi Madsen. op. cit. pp. 26-27; B. Hillier. *Art Deco*, 1968, p. 10; M. Rheims. *L'art 1900*, París, 1965. p. 5).

(8) S. Giedion. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Barcelona, 1968, p. 313.

(9) L. Benevolo. *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid, 1963, p. 219.

(10) Op. cit. p. 9.

que pueden representar ciertas retrospectivas en estos años en que la historia del pensamiento y de la cultura comienza a dar inequívocas señales de desconcierto.

El modernismo es un fenómeno lo suficientemente conocido y estudiado como para que nos detengamos una vez más en su polémica; ya sea en torno a la vigencia de sus puntos de partida, en su adscripción a una burguesía, en su moderado reformismo (mucho mejor que revolución), en cuanto a una revisión de la producción artística, o bien, en su importante renovación del lenguaje arquitectónico en relación con el eclecticismo del siglo XIX, ni tampoco por último, en su triunfo desmesurado y rápida expansión y aceptación (era rotundamente lógico que ante el estancamiento que se produjo en la arquitectura y ciertas parcelas del arte del Ocho-cientos, una fórmula que representase alguna novedad —y la estética modernista la tenía— fuese rápidamente aceptada y divulgada sin pararse a pensar demasiado cuales eran los auténticos motivos de su adopción) (11). Sólo nos interesa al estudiar la difusión del Modernismo en Murcia, hacer constar que las formulaciones más significativas que aquí aparecen, les vamos a incluir en lo que llamaremos “modernismo marginado” con el fin de comprender mejor la utilización y validez del vocabulario modernista, en un intento de penetrar —aún más— dentro de lo posible en el conocimiento total del pensamiento y de la cultura que provocaron la extraordinaria vitalidad del “Art Nouveau”.

MURCIA Y EL MODERNISMO MARGINADO

No cabe duda, que el Modernismo se convirtió muy pronto en una fórmula cuya eficaz divulgación, fue poco a poco llegando hasta los lugares más apartados. El hecho de que fuese Cataluña uno de los focos más importantes de esta tendencia fin de siglo, con la singularidad que los estudios del modernismo catalán le confieren, es algo obvio que está suficientemente comprobado. Sin embargo, nos parece, de alguna manera, discutible, ese pretendido exclusivismo de que en España, solo en Cataluña se produce este fenómeno tanto cuantitativa como cualitativa-

(11) En el concreto problema de la adscripción del “Art Nouveau” a una burguesía, vid. entre otros: Tschudi Madsen (op. cit. pp. 234-35); G. K. Koenig (“Ecléttismo e Liberty”, en *Storia della Casa*, Milano, 1968, p. 297); C. Guenzi e M. Polato (“Difusione del Liberty a Milano”, en *Arte Illustrata*, n.º 37/38, Milano, 1971, p. 30); O. Bohigas (*Arquitectura Modernista*, Barcelona, 1968, p. 227. Bohigas adscribe el modernismo catalán a una burguesía progresista, pese a la popularidad de que gozó en Cataluña); A. Cirici Pellicer (*1900 en Barcelona*, Barcelona 1967, p. 11); R. H-Guerrrand (op. cit. p. 200).

mente (12). Aunque no pretenderemos en ningún momento que otras regiones españolas puedan equipararse a la catalana, por tratarse precisamente de uno de los puntos de origen en que se gestó la cultura de fin de siglo, estudios posteriores a los de Cirici (1951) y Bohigas (1968) (13), han dado a conocer, en distintas parcelas geográficas de nuestro país, la existencia de un número de obras lo bastante amplio como para que deban ser tenidas en cuenta a la hora de un balance general de la producción del "Art Nouveau" en España. Así pues, pese a que Cataluña sea el punto de referencia ineludible, y el resto de las formulaciones modernistas mantengan con esta región unas estrechas relaciones, y, de alguna forma una dependencia más o menos tributaria, esto no quiere decir, que tengamos que circunscribirnos forzosamente al marco geográfico catalán, al estudiar el Modernismo.

Es evidente que la mayoría de las obras de esta cultura, que encontramos a lo largo y ancho de la geografía española, representaron poco más que la mera y momentánea adopción de un vocabulario, y en cierto modo, surgieron allí donde se produjo el encuentro de un cliente adinerado con un artífice que estuviese lo imprescindible informado so-

(12) En este sentido O. Bohigas afirma: "Tal como era de prever, dada la estrecha correspondencia con una situación socioeconómica que, como veremos, sólo se daba en Cataluña, y dada también la estrecha vinculación nacionalista del movimiento, es imposible encontrar muestras modernistas en el resto de la Península, si exceptuamos las obras de Gaudí y Domenech y Montaner en León y Santander —motivadas por la casual presencia de un Obispo catalán y por el mecenazgo del marqués de Comillas emparentado con los Güell—, un par de obras insólitas en Madrid, y alguna versión extraña, colonial en Canarias y en el Norte, seguramente obras primerizas de algún arquitecto que estudió en Barcelona durante los años de gran euforia modernista. El movimiento fue, pues, tanto por su densidad como por su exclusividad, un fenómeno ligado a Cataluña" (Ibid. op. cit. p. 227). Bohigas reafirma con los mismos términos su anterior exposición, en su obra, *Barcelona entre el Plú Cerdá i el barraquisme*, Barcelona, 1963, p. 27.

—Por su parte Cirici Pellicer, delimita claramente la singularidad del modernismo catalán al señalar que "...en Cataluña no hay "modern-style", ni "jugend-styl", ni "seccesionismo", ni ninguna de estas corrientes puras, sino un movimiento sincrético que recibió la denominación local de "modernista" (Cfr. *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, p. 10).

(13) Entre otros: T. Simó. *La arquitectura modernista en Valencia*, Valencia, 1970 (Tesis Doctoral inédita; existe un resumen, en separata, publicado en *Anales de la Universidad de Valencia*, 1971); S. Aldana Fernández. "Arquitectura modernista en Valencia", en *Goya*, n.º 98, Madrid, 1970); M. Seguí Aznar. "La arquitectura modernista en Mallorca", Separata del *Boletín de la Cámara de Comercio*, n.º 674, s. d.; I. García Antón. *Arquitectura modernista en Alcoy* (Tesis de Licenciatura, inédita, Madrid, 1971, que actualmente realiza su Tesis Doctoral sobre el Modernismo en Alicante y Murcia); asimismo. *El modernismo en España*, Madrid, 1969 (Catálogo de la Exposición del Modernismo en el Casón del Buen Retiro de Madrid).

—Por otra parte, edificios modernistas (sin mencionar ejemplos y labores correspondientes a artes industriales), existen prácticamente en todo el país, desde Huelva a San Sebastián, y Córdoba a Zaragoza y Gijón, por citar algunos ejemplos que recordamos.

bre las últimas tendencias que afectaban al producto artístico; estando con frecuencia desligadas de las causas que dieron lugar al surgimiento del modernismo catalán, y, en muchos casos, sin contar con las inevitables bases de industrialización y ambiente cultural adecuado, que son las ideas-fuerza comunmente admitidas en la génesis del "Art Nouveau".

Estas formulaciones modernistas que podríamos llamar marginadas, ofrecen un indudable interés, ya que se trata en el fondo, de soluciones de compromiso que informan suficientemente de lo que representó el Modernismo en áreas geográficas y culturalmente distantes de los focos principales de irradiación. Es decir, si el pensamiento y la cultura del "Art Nouveau" en sus puntos de origen —desde y donde se elaboraron los primeros programas; llámense Bruselas, Barcelona, Glasgow, París o Nancy—, partían de unos presupuestos con bastante frecuencia de gran validez teórica, y, se conseguía muy a menudo su adecuada plasmación operativa, la reelaboración de los datos modernistas, que por distintos cauces iban llegando a estas regiones marginadas, aparecen desprovistos de su contenido originario y descontextualizados de las premisas que los generaron, aunque, eso sí, mantengan la inevitable gramática formal de la época. En cierto modo son un capricho (14), algo insólito, que nace —como antes apuntábamos— del encargo de un comitente rico con categoría social reciente o no, y significa una unidad autónoma que funciona sobre todo como portavoz y testificador de una determinada ideología.

Este producto modernista aislado, desarraigado de la densa atmósfera cultural e industrial que lo provocó, creemos que ofrece ante todo un interesante "valor de cambio", o lo que Eco llama "funciones secundarias" (15), esto es, para nuestro propósito, claras y concretas funciones semánticas cuya eficacia operativa es que, por encima de todo, el producto modernista sirva a una élite para atestiguar su posición y rango social, tanto a nivel arquitectónico como si se trata de objetos de uso (joyas, mobiliario, etc.). Esta particular interpretación, que la burguesía realiza del significado del "Art Nouveau", lleva consigo provechosas connotaciones, pues en definitiva, representa la admisión y aceptación de la propia contradicción interna del estilo fin de siglo; en el sentido de esa pretendida revisión estético-social del objeto, para que pueda ser

(14) A. González Amézqueta, al estudiar muy someramente el modernismo en Madrid, califica el Palacio Longoria de J. Grases Riera (1900-1902), de "capricho formal" (Cfr. "La arquitectura madrileña del ochocientos", en *Cuadernos summanueva visión*, n.º 41, Buenos Aires, 1969, p. 30).

(15) U. Eco. *La estructura ausente*, Barcelona, 1972, pp. 343-47. Vid. también su art. "A componential analysis of the architecture sing. /Columm/", en *Semiótica*, n.º 2, La Haya, 1972, p. 98. Asimismo, M. Luisa Scalvini. *Para una Teoría de la arquitectura*, Barcelona, 1972, p. 30.

útil, y, en la medida de lo posible bello, para una gran mayoría de usuarios.

En Murcia, como en otras muchas ciudades españolas, aparece ese modernismo marginado sin que ofrezca ninguna particularidad especial, pues tanto la industria como la cultura murciana de fin de siglo (si es que se puede hablar en estos términos), están muy lejos de poder suministrar unas bases teóricas y pragmáticas a partir de las cuales se plantease la necesidad de adquirir una nueva metodología para revisar la arquitectura y las artes aplicadas.

Es bastante difícil determinar cual era el ambiente cultural murciano en los concretos años en que se produce (aunque sea de un modo parcial), la aceptación del Modernismo, pues existe una carencia casi total de datos que puedan sernos útiles a la hora de trazar unas coordenadas-base en que apoyarnos para comprobar si las afloraciones modernistas en Murcia estuvieron presididas —de algún modo— por unos presupuestos teóricos. Las escasas publicaciones locales apenas si mencionan siquiera el nombre de algunos de los artífices que realizaron las contadas obras, que puedan adscribirse al modernismo (16). Tampoco disponemos de muchos testimonios a través de la prensa murciana de la época, aunque sea aquí donde únicamente encontramos algunas alusiones, más bien como producto de los ecos de la polémica general surgida ante tal estilo, que a una preocupación local, y están referidas casi siempre a aspectos literarios (17). En el concreto campo de la arquitectura y de las artes aplicadas, las referencias se limitan a un interesante artículo sobre “arte aplicado”, a partir de la Exposición Universal de París en 1889 (18), y

(16) Solamente A. Oliver, dice hablando del pintor I. Medina Vera (1876-1918), y de su murcianismo que “Su época fue la de mayor exaltación regional. Se quiere revalorizar el “panocho”; nuestros folkloristas recogen la música vernácula...” (Cfr. *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*, Madrid, 1952, p. 75). Comentario que puede hacernos pensar en cierta conexión del ambiente cultural de la Murcia de fin de siglo con las ideas que predominaban en la época.

(17) Se trata de dos breves artículos aparecidos en el diario *El Liberal* donde se recogen aspectos del modernismo literario, que sin duda están en relación con la controversia que suscitó tal estilo en otras regiones; así por ejemplo, F. Flores García (“El Modernismo en el Teatro”, en *El Liberal*, 8 de mayo de 1903, señalaba: “El modernismo literario consiste, según sus más autorizados apóstoles, en decir cosas raras y estupendas que no haya dicho nadie dando en la extravagancia por ir en busca de la originalidad”; por su parte, M. Bueno también refiriéndose al modernismo literario (Cfr. *El Liberal*, 30 de abril de 1906), se preguntaba “¿Qué es el modernismo? ¿A qué aspira? Es una filosofía o una simple tendencia estética? ¿Será pues el modernismo una sencilla manifestación estética, circunscrita a la forma, a lo externo del arte?”

(18) Vid. L. Baglieto. “Arte aplicado”, en *La Enciclopedia*, año II, Murcia, 25 de marzo de 1889. Este es el único artículo que hemos encontrado, que pudo tener algún significado positivo en el ambiente cultural murciano de la época. Al referirse a la Exposición de París de 1889, Baglieto señalaba: “Esta alianza entre el arte y la industria espectáculo grandioso que contemplamos en el Palacio de la

breves reseñas sobre la inauguración de la Exposición de 1900 también de París (19).

Si el ambiente cultural no era demasiado propicio para intentar un replanteamiento de la producción artística y adoptar el formulario modernista de la época, la industria murciana no representaba, ni mucho menos, el otro componente-base que hubiese podido suplir tal deficiencia.

La relación de la industria murciana que hacia la primera mitad del siglo XIX nos ofrece Madoz, no tiene apenas importancia; solamente existían algunas fábricas de tejidos, jabón, curtidos, etc. (20). A finales del siglo pasado, el panorama industrial sigue siendo muy pobre, y no supera un carácter local, a pesar de que haya experimentado un lógico incremento, e incluso en la enumeración que hacia 1889 realiza Melendez-Perelló (21) de la fábricas de Murcia, hable de que se llevaba a cabo la exportación de determinados productos (22). De la detallada relación que realiza, nos interesan ante todo, una fábrica de fundición de hierro y camas de estilo inglés, una de mosaicos hidráulicos, y una "fábrica de sillería de rejilla (madera curvada) (sic) de José Llanes ...única en su clase en Murcia, donde se construyen toda clase de muebles de madera curvada (sillería de rejilla) desde la más sencilla hasta la más complicada en su dibujo, y tan sólidos que compiten con los renombrados de Viena". (La mayoría de estos centros industriales estaban ubicados cerca de la estación del Carmen a partir de la inauguración del ferrocarril en 1862) (23).

Aislados los dos componentes básicos —ambiente cultural apropiado

Universal Exposición entraña una elevada función social: nos explica que la industria después de producir sin limitaciones, necesita revestirse de un contenido que excitando nuestros sentidos por medio de objetos y representaciones en el orden de lo bello alegre el alma, dulcificando la estancia del hogar..."

(19) Sobre la Exposición de París de 1900, existe un breve comentario de A. Saissy, con motivo de la inauguración del Pabellón de España (Vid. *El diario de Murcia*, 13 de mayo de 1900), y una conferencia ya en 1906 (Vid. F. Pato. "La Exposición de 1900", en *El Liberal*, 16 de enero de 1906), sin ningún interés específico.

(20) P. Madoz. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tm. XI. Madrid, 1850, p. 742 (Según Madoz había en Murcia: 11 fábricas de paños; 12 de telas de seda; 24 de lienzos; 16 tintorerías; 29 tornos de seda; 3 fábricas de jabón; 8 de sombreros; 3 de curtidos; 3 alfarerías; una fábrica de guantes, y 3 de salitres).

(21) Vid. B. Melendez-Perelló. *Guía de Murcia*, Murcia, 1889, pp. 217-28.

(22) *Ibíd.* p. 219. Se trataba de la fábrica de perfumería de A. Morell.

(23) Es posible que Melendez-Perelló se refiriese al hablar de los muebles de Viena, a los producidos en estos años por el grupo "Secesión" (Denominación del "Art Nouveau" austriaco, cuyos representantes más conocidos son Hoffman, Obrist, O. Wagner, y donde se formaría Al Loos). (Cfr. *op. cit.* p. 220).

—De aquellas fábricas se conserva todavía el inmueble de la "Fábrica de Fundición de hierro y camas de estilo inglés".

—Respecto a la inauguración del ferrocarril, vid. especialmente. J. Frutos Baeza. *Bosquejo Histórico de Murcia y su Concejo*, Murcia, 1934, p. 257.

y desarrollo industrial— como factores indispensables para la aparición y sustentación del Modernismo, en cualquiera de sus niveles. Uno de los canales (también suficientemente conocido) por el que transcurre el “Art Nouveau”, son las exposiciones; aportación importantísima del Ocho-cientos, que en sus distintos niveles —internacionales, nacionales, regionales, provinciales y aún locales—, sirvieron para confrontar las diversas tendencias que intervenían en el diseño de los objetos, y al mismo tiempo podían ser útiles para formular unos puntos de partida y extraer consecuencias con vistas a posteriores investigaciones en torno a la producción artística e industrial.

En Murcia también se realizan varias exposiciones en los años que cronológicamente se desarrolla el Modernismo, pero no tienen categoría de atracción nacional (salvo en contadas ocasiones), y la industria murciana no estaba —como hemos visto— en condiciones de alimentar tal fuente de difusión. Estas exposiciones son ante todo, concurso de productos locales y provinciales, con fuerte predominio agrícola y ganadero, a distancia la industria (con aportes significativos de la industria minera de Cartagena y La Unión), y en último lugar, con escaso interés, bellas artes y artes aplicadas.

La primera exposición de alguna importancia se realiza en 1868, y, si bien por su cronología y carácter queda al margen del propósito de estas páginas, inaugura la serie de certámenes posteriores. La “Exposición Provincial de Bellas Artes y retrospectiva de las artes suntuarias en Murcia”, se celebró en septiembre de 1868, y su finalidad era un recuerdo-homenaje a los artistas murcianos célebres, para quienes se erigiría un monumento con los beneficios de la exposición (24). (Asimismo, en 1882 se realiza en la Plaza de Santo Domingo y de Romea, una exposición agrícola, minera e industrial, pero no tenemos apenas noticias de ella) (25).

El certamen más importante de cuantos se celebran en Murcia en estos años de finales del siglo XIX y primera década del actual es la “Exposición Minera, Agrícola, Industrial y de Bellas Artes” de 1900 (26). Inaugurada el 15 de abril, la Exposición fue un éxito, tanto por el número de expositores (intervinieron productores de Valencia, Almería y Alicante), como por su divulgación a escala nacional, pues a la inauguración asistieron corresponsales de la prensa madrileña y valenciana (27). Esta Exposición, bien organizada a través de las corporaciones munici-

(24) Vid. Catálogo de la “Exposición Provincial de Bellas Artes y retrospectiva de las Artes suntuarias en Murcia”, Murcia, 1868.

(25) Vid. R. Blanco y Rojo de Ibáñez. *Murcia en la mano*, Murcia, 1900, p. 107.

(26) Vid. A. Martínez Cañalda. *Nuestra Exposición. Murcia 1900*, Murcia, 1900.

(27) Vid. *El diario de Murcia*, 15 de abril de 1900.

pales y la prensa local, se realizó en el jardín de Floridablanca y contaba con varios pabellones, una sala de máquinas, y café-restaurante, obra del arquitecto Pedro Cerdán (28). La representación de la industria murciana fue poco notable (29), y de los expositores extraprovinciales merece destacarse la aportación de muebles curvados de la fábrica de Joaquín Lledó de Valencia, que obtuvo medalla de plata (30). Si la exposición fue rentable en esos aspectos, parece ser que económicamente significó poco menos que un fracaso, pues reunida la Junta de la Exposición a principios de julio de 1900, y efectuado el balance general de los resultados obtenidos, aparecía una deuda de unas treinta mil pesetas a los industriales y trabajadores que tomaron parte en las obras (31).

Los ecos de la Exposición de 1900 seguirán en Murcia hasta el año 1902, ante la urgente necesidad de abrir de nuevo al público el jardín de Floridablanca con la consiguiente demolición de los pabellones construidos. En varias sesiones del ayuntamiento se plantean propuestas para que se derriben estos pabellones que obstaculizaban el funcionamiento normal del mencionado jardín (32).

El año de 1900 no sólo representó para Murcia la realización de su Exposición más significativa, pues el día 16 de abril se inauguró “La Exposición Provincial de Labores de Señora y trabajos de la mujer obrera”, organizada por el diario “Las Provincias de Levante” (33); y anteriormente, a finales de marzo, se había abierto al público una pequeña pero significativa exposición “Fin de Siglo” en un conocido hotel de la capital (Hotel Patrón), con artículos de gran variedad, sobre todo de adornos y tejidos “...estilo modernista y Luis XV” (34) procedentes, se-

(28) Vid. “*El imparcial*”, Murcia 7 de abril de 1900. (Recorte aparecido en “Miscelánea de asuntos y noticias referentes a Murcia”).

—Asimismo, se hallan referencias en el Ayuntamiento de Murcia, AMM (Archivo Municipal de Murcia), AC (Actas Capitulares) 1900-1901, Sesión del 13 de abril de 1900, fl. 173 (En esta misma sesión aparecen también noticias sobre la apertura de la Exposición).

(29) Vid. *El diario de Murcia*, 10 de febrero de 1900 (Se trata de un breve comentario bajo el epígrafe “La industria local en la Exposición”).

(30) Vid. *El diario de Murcia*, 25 de abril de 1900 (Enumeración de los expositores y 14 de julio del mismo año (Relación de premios en la Exposición); Vid. también, T. Simó. op. cit. p. 245.

(31) Vid. *El diario de Murcia*, 2 de julio de 1900. (Esta noticia no aparece sin embargo, recogida en Actas Capitulares).

(32) AMM, AC, 1900-1901, Sesión del 2 de noviembre de 1900, fls. 234-36 (Propuesta para que se retiren del Jardín de Floridablanca los pabellones, y se deje tal como estaba antes de la Exposición); Sesión del 4 de enero de 1901, fl. 346 (Aún quedaban por demoler varios pabellones; sólo había desaparecido el de Floricultura); Sesión del 18 de abril de 1902, fl. 352 (Todavía no se habían derruido los pabellones de Industria y Minería).

(33) Vid. Catálogo de dicha Exposición, con las bases del concurso. Murcia, 1900.

(34) Vid. *El diario de Murcia*, 27 de marzo de 1900.

gún parece en su mayoría de París; y, por último, se celebra un importante Congreso Nacional de Agricultores, en el mes de mayo (35).

Si 1900 representó para Murcia la primera preocupación seria por no quedar al margen de los mecanismos comerciales de la época, es decir, la primera tentativa para tratar de poner a punto su producción industrial y agrícola confrontándola con otros exponentes, aunque fuesen de provincias limítrofes sobre todo, y al propio tiempo hacer que los productos murcianos fuesen conocidos de cara a una ampliación de mercados, 1904 será un interesante intento frustrado de apertura al exterior con la pretensión de una Exposición Internacional. Este paradójico proyecto no partía naturalmente de comitentes locales, y las causas por las que se eligió Murcia para esta pretendida exposición habría que buscarlas, en el relativo éxito de los certámenes de 1900, y la enorme difusión que tanto Cartagena como La Unión habían adquirido (con mucho más peso específico que la capital provincial) a partir de la minería, cuyas condiciones de rentabilidad eran suficientemente conocidas.

El hecho en que a finales de septiembre de 1903, aparece en Murcia Luis María Doncet de Clermont con el prestigioso título de Presidente de la Sociedad del Progreso de París, y con el propósito manifiesto de realizar las primeras gestiones con las autoridades, para celebrar en los meses de abril y mayo de 1904 en nuestra ciudad, una "Exposición General e Internacional de Agricultura, Industria, Artes, Minería, Maquinaria Agrícola, Automóviles, Ciclos de Higiene, Alimentación, Simientes, Abonos, etc. etc." (36). Esta ambiciosa idea no llegó a realizarse con toda la amplitud que en un principio se pensaba a pesar de existir una excelente predisposición y acogida por parte de los organismos oficiales y público murciano. Parece ser que se llegó incluso a la expedición de una Real Orden de exención de derechos de aduana, a los productores extranjeros que interviniesen, cuyas mercancías serían admitidas "como habilitadas para estas importaciones temporales" (37). A través de las noticias de la prensa local se calculaban en unos trescientos los expositores extranjeros, de Italia y Francia, además de un gran número de repre-

(35) Las noticias sobre este Congreso pueden encontrarse en varios recortes de periódicos, entre ellos "*El diario de Murcia*" y "*Heraldo de Madrid*", recogidos en "Miscelánea de asuntos y noticias referentes a Murcia".

(36) Así aparece, en *El Liberal*, 22 de septiembre de 1903.

--Vid. asimismo, AMM, AC, 1902-1903, Sesión del 25 de septiembre de 1903, fl. 358. (Solicitud de Luis María Doncet de Clermont, Presidente de la Academia de Progreso de París, para dirigir una Exposición en esta capital, en abril de 1904. Acordándose por unanimidad pasara la propuesta a la Comisión de Policía Urbana).

(37) Vid. *El Liberal*, 18 de marzo de 1904. (Breve reseña bajo el apígrafe "La Exposición").

sentaciones de varias regiones españolas (38). Sin embargo, tales noticias, según las referencias de la mencionada Exposición recogidas en Actas Capitulares del Ayuntamiento no se atenían a la realidad, pues el retraso de la inauguración —que se preveía a principios de abril— se debió precisamente a la falta de expositores, ya que los resultados de un certamen anterior organizado por Doncet de Clermont habían sido totalmente negativos (39). La inauguración definitiva se realizaría a finales de mayo de 1904, también, como la anterior de 1900, en el Jardín de Floridablanca con los pocos productos que habían llegado y sin carácter oficial (40).

El rotundo fracaso de la Exposición de 1904, no fue obstáculo para que se programara otra en 1906, mucho menos ambiciosa en sus propósitos y esta vez organizada por la propia corporación municipal a través de la Comisión de Fomento. El “Concurso-Exposición de Agricultura, Industria y Artes Manuales” de septiembre de 1906, ante las perspectivas de anteriores certámenes y con la urgencia con que se llevó a cabo su programación (41), representó, desde el primer momento, una negativa de los productos murcianos. Esta última exposición agrupó a menos de cincuenta expositores y sólo puede destacarse de la aportación industrial murciana una colección de muebles curvados y mosaicos

(38) Vid. *El Liberal*, 18 de marzo y 2 de abril de 1904.

(39) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 20 de mayo de 1904, fls. 173-74 (se había nombrado una comisión para investigar si se abría o no la Exposición, —Sesión del 13 de marzo—, con el fin de dejar libre el Jardín de Floridablanca, cuyo informe es como sigue “...habiendo sacado la penosa impresión de que, debido a la falta de objetos y utensilios de que indudablemente había la idea de instalar en aquellos amplios locales, los que tenían, en dicho día, poquísimos productos de las diversas industrias que se trataban de instalar; no debe, en modo alguno, procederse por ahora, a la inauguración oficial de aquélla, proponiendo en cambio, se dé un plazo definitivo para que dentro de él, pueda tener lugar tal acto...”).

—Por otra parte, no se especifica donde había tenido lugar esa Exposición que, también organizada por Doncet de Clermont, había significado un fracaso, únicamente se hace referencia a que los expositores españoles no sabían los resultados, y los extranjeros habían estado retenidos en la aduana de Irún y Portbou (Cfr. AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 27 de mayo de 1904, fl. 186).

(40) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 27 de mayo de 1904, fl. 187 (Recoge el acuerdo municipal de inaugurar la Exposición, “...el próximo domingo sin carácter oficial, por parte del Ayuntamiento, sin que se pueda interesar nada por la entrada, y teniendo las puertas del Jardín abiertas para el público”).

—Vid. también, R. Blanco y Rojo de Ibáñez, op. cit. p. 141.

(41) Todo lo referente a la Exposición de 1906, puede comprobarse en el Leg. n.º 2063 del AMM, en una de las carpetas bajo el apígrafe “Concurso Exposición de agricultura, industria y artes manuales en Murcia, en septiembre de 1906” (Existen varias cartas con negativas de los productores murcianos, ante el precipitado llamamiento del alcalde para que intervinieran en la Exposición).

hidráulicos (42); el resto de la relación de concursantes, son con mucho productos agrícolas, aunque en la enumeración se especificaba en la sección de industrias y derivados: carpintería, vidrio, pintura, escultura, fotografía, herrería y cerrajería, etc.

Estas exposiciones, y otras que se celebraron en la provincia (concretamente en Cartagena y Lorca) (43), podían haber tenido suma importancia en la difusión y aceptación de las corrientes modernistas en Murcia, y de hecho debieron significar una importante vía a través de la cual penetraron las muestras que encontramos en nuestra ciudad. El fracaso de estas tentativas, surgió, entre otras razones, por la falta de entusiasmo de los industriales murcianos para prestar su apoyo a este tipo de certámenes, conscientes sin duda del escaso alcance competitivo de sus productos, ciertos errores en la programación y, en última instancia, por los negativos rendimientos que de un concurso a otro se iban sucediendo, de cara a una eficacia operativa en el terreno comercial.

LA PARCIAL ACEPTACION DEL MODERNISMO EN MURCIA

Ante tales perspectivas culturales e industriales, es evidente que el desenvolvimiento y desarrollo normal del modernismo en Murcia tenía que ser muy fragmentario, y sin apenas coherencia en sus formulaciones más o menos ortodoxas. La burguesía y los artífices murcianos descubrieron, aceptaron, y utilizaron el repertorio formal modernista en fechas muy posteriores a su aparición en otras regiones españolas, e incluso a la significativa aportación que dentro de la misma provincia realizó Cartagena antes de finales del siglo pasado. En realidad, fue un episodio, una breve y parcial adopción del lenguaje modernista que cumplió unas urgentes y concretas apetencias, y se abandonó tan rápidamente y con la misma indiferencia con que había sido admitido. Si nos viésemos obligados a recortar unos perfiles cronológicos concretos tendríamos que remontarnos a 1906 y 1907 para encontrar las muestras más interesantes, dejando

(42) Los muebles curvados eran de A. Delgado y Cía.; y los mosaicos de Bernal y Brugarolas y Cía.

(43) En Cartagena se celebró el día 25 de julio de 1894, una Exposición de Bellas Artes, en la que participaron pintores de todo el país (entre ellos Joaquín Sorolla) con cerca de 380 cuadros, y en menor escala, escultura, dibujo y fotografía (Vid. "Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de 1.894, organizada por el Ayuntamiento de Cartagena", Cartagena, 1894).

—En Lorca tenemos noticias de la realización de dos Exposiciones, organizadas por la Sociedad Económica de Amigos del País de esta ciudad, en 1863 y 1874. (Vid. Catálogos: "Sociedad económica de Amigos del País de Lorca. Exposición agrícola e industrial de 1863", Lorca, 1863; y "Sociedad económica de Amigos del País de Lorca. Exposición regional de 1874", Lorca 1875).

conscientemente aparte, cualquier aparente formulación anterior; porque está claro que un rastreo en este sentido sólo podría conducirnos a descubrir una serie de detalles modernistas inconexos, cuyo interés —en nuestra intención— está limitado a merodear en torno a una terminología formal, que no sólo estaba ya explícita en todas partes, sino que incluso había comenzado a perder su primigenia vitalidad. En 1906 se termina la casa de Díaz Cassou —la obra más representativa del modernismo en Murcia—, y comienza a anunciarse Medina Noguera (1866-1935) en la prensa local como “primer introductor del estilo modernista en Murcia” (44); en 1907 realiza también Medina Noguera la aportación pictórica más interesante —por no decir única del estilo— en los paneles y techo del vestíbulo del actual Ayuntamiento de Fortuna, y de este año es asimismo el mobiliario mejor conservado y completo que hemos encontrado (45).

No cabe duda que esta aceptación momentánea y epidérmica de la cultura modernista en Murcia tiene que estar, de alguna manera, vinculada a Cartagena, que representa el venero más rico del modernismo en la provincia, y uno de los puntos clave de la difusión del “Art Nouveau” en España. Pero de todas formas, este socorrido recurso de buscar un área geográfica concreta y determinada, a través de la cual se pueda producir la irradiación posterior de un estilo en regiones vecinas, debemos utilizarlo aquí con reservas; porque en el caso del “Art Nouveau”, y concretamente, en estas fechas tardías en que aparece en Murcia, existían suficientes medios de difusión como para que no sea totalmente indispensable recordar unos puntos de referencia geográficos en el intento de buscar una genealogía específica.

La situación en que se debatía Cartagena en las últimas décadas del

(44) José María Medina Noguera (Murcia 1866-Chinchón 1935). Según M. Jorge Aragoneses. *Pintura decorativa en Murcia: Siglos XIX y XX*, Murcia, 1964, p. 270, es el “representante más genuino del Modernismo en Murcia”. Formó un taller y a él se deben la mayoría de los aspectos decorativos modernistas que encontramos en Murcia capital interviniendo muy probablemente en la Casa de Díaz Cassou. Es Medina Noguera el auténtico pintor-decorador modernista en Murcia, no Medina Vera, a pesar de la inclusión de una de sus obras en el Catálogo de *El Modernismo en España*, Cfr. op. cit. p. 69.

— El anuncio señalado aparece por primera vez en *El Liberal*, 24 de febrero de 1906.

(45) En el Ayuntamiento de Fortuna (antes de 1940, casa de M. Pérez Carrillo) se conservan ocho paneles de este pintor de clarísima filiación modernista. (Vid. Aragoneses. op. cit. p. 277, comentario e ilustraciones).

— Por otra parte, la familia Jover, residente en Murcia, adquirió una alcoba y un comedor modernista, realizados en 1907 por J. María Gómez, así como un escritorio, un crucifijo, una jardinera y una vitrina con adorno de una cabeza femenina, también en 1907, de la casa de J. Esteva de Figueras. Más mobiliario “Art Nouveau”, puede encontrarse, en la Perfumería Morell, diseñado según parece en los años finales del siglo pasado

siglo XIX era muy distinta a la que hemos observado en Murcia. La gran importancia que adquiere la minería a partir de mediados de la pasada centuria (46), la consiguiente aparición de una burguesía enriquecida y progresista, y al mismo tiempo las fatales consecuencias que para la edificación cartagenera representó el sitio de 1874 —donde gran parte de sus edificios fueron destruidos (47)—, significaron las causas principales de la aceptación masiva del modernismo, con tal densidad de construcciones que es muy posible que tras las regiones catalanas, Mallorca y Valencia, sea una de las ciudades donde la cultura de fin de siglo adquirió mayor importancia. Pero además de estos factores, contaba la aparición de un arquitecto catalán como Víctor Beltrí Roquetas (1862?-1935) que aceptó y utilizó en la mayor parte de sus obras el lenguaje modernista entroncándolo en su punto de origen, el modernismo catalán, antes de que terminara el siglo XIX (48).

Cartagena contó desde el primer momento con un soporte socioeconómico adecuado para que triunfase el modernismo. La explotación minera llevó consigo un rápido desarrollo de la industria y del comercio, y no obstante, el brusco corte que sufrió la economía cartagenera por los sucesos de 1874, se recuperó rápidamente (49), alimentada también por los aportes de La Unión que en estos años comienza su espectacular entrada en la vida de la provincia (50). Conducida por una burguesía que

(46) Bosque Maurel, al estudiar la revitalización y explotación minera que se llevó a cabo en la Sierra de Cartagena, menciona fechas anteriores a 1850, y señala, "...desde 1830 la región minera de la que Cartagena era centro, que desde la dominación romana apenas había tenido movimiento, será el sostén y el motor de su desarrollo urbano" (Vid. J. Bosque Maurel. "Cartagena: Notas de geografía urbana", en *Estudios Geográficos*, n.º 37, Madrid, 1949 p. 611).

(47) *Ibid.* pp. 614-15. Después del sitio de Cartagena del general López Domínguez, que duró cerca de 50 días, y tras el bombardeo de la ciudad, dice Bosque que "...Cartagena arrojó un balance de cerca de millar y medio de casas destruidas".

— Vid. también en este sentido, L. López-Reynoso y Blanc-F. Cassal Martínez. *Cartagena retrospectiva*, Cartagena, 1932 (Catálogo de planos y fotografías, donde puede apreciarse claramente el estado en que quedó gran parte de la ciudad después del episodio cantonal de 1873-74).

(48) Víctor Beltrí Roqueta, era natural de Tortosa, y algunas de las obras más significativas del modernismo en Cartagena se deben a él. Fue arquitecto municipal varios años, y entre sus obras realizadas en los años de 1900 a 1910 destacan: El palacio Aguirre (1901); la casa de Cervantes; el chalet de Zapata; el Gran Hotel (1910); y dos chalets de su propiedad en la calle de Alfonso XIII (entre 1904-1907). Parece ser que fue discípulo de Gaudí y Puig i Cadafalch.

—Sobre el modernismo en Cartagena ya se está realizando un trabajo mucho más sistemático, como Tesis de Licenciatura, en el Departamento de Arte de la Universidad de Murcia.

(49) Vid. entre otros, Bosque Maurel, art. cit. p. 615; y Amador de los Ríos. *Murcia y Albacete*, Barcelona, 1889, p. 598.

(50) En 1868 se crea La Unión por el general Miláns del Boch, solucionando un conflicto surgido entre los pequeños caseríos de Herrerías y El Garbanzal. En 1875, contaba ya con juzgado de primera instancia. (Vid. especialmente, A. de los

estrenaba categoría social y quería mostrar su esplendor económico, Cartagena fue poco a poco acomodando en su paisaje urbano las imposiciones modernistas. Como ha dicho Bosque Maurel “no tardó mucho esta nueva aristocracia... en adueñarse y dirigir la vida ciudadana. Dinero no faltaba y a su impulso la Cartagena del “cantón” fue rehecha y embellecida” (51). Uno de los hechos más significativos que nos informan del gran momento cultural e industrial que vivió Cartagena a final del siglo pasado, es que en esta ciudad se construyeran las primeras escuelas graduadas de España entre 1900 y 1903 (52).

El caso de La Unión es suficientemente conocido. Su aparatosa irrupción y desaparición hacen de esta “ciudad alucinante”, como la ha llamado Asensio Sáez, un original ejemplo de semiótica urbana (53). En La Unión las tipologías empleadas y su jerarquía dentro del tejido urbano nos dicen claramente cuales fueron las ideas básicas que predominaban. El mercado, una de las obras maestras de la arquitectura industrial, proyectado por Víctor Beltrí y construido por Pedro Cerdán —no por Eiffel como se venía admitiendo hasta ahora (54)—, terminado en 1907, es la unidad significativa más importante del discurso urbano, tanto por su privilegiada situación (totalmente exento y con un paseo-jardín delante de la fachada principal, que lo conecta con la arteria más relevante de la ciudad —la calle Mayor—) como por sus enormes dimensiones (pensando sin ninguna duda para una gran población con rotundas posibilidades de futuro) (Lámina 1). La connotación más significativa del mercado de La Unión es que marca el relevo de tipologías-símbolo en la ciudad que podríamos llamar industrial, donde un centro de transacción comercial sustituye a otros signos arquitectónicos tradicionales tales como el edificio-iglesia, que en este caso tiene menos notoriedad urbana que el mercado, a pesar de ser terminada hacia 1902. También en La Unión la burguesía enriquecida dejó testimonio de su vertiginoso esplendor en un ejemplo como es el gran edificio denominado

Ríos. op. cit. p. 599; A. Gil Olcina. “Evolución demográfica del núcleo minero de La Unión”. en *Cuadernos de Geografía*, Valencia, 1970, p. 207; Aragoneses. op. cit. pp. 301-302).

(51) Cfr. p. 618.

(52) Se especifica en la lápida conmemorativa de la fachada principal. Vid. asimismo F. Casal Martínez. *Historia de las calles de Cartagena*. Cartagena, 1930. p. 226.

(53) Asensio Sáez. *Libro de La Unión. Biografía de una ciudad alucinante*. Murcia, 1957.

(54) J. Vicente Mateo. *Murcia*, Barcelona, 1971. Al pie de la fotografía del mercado de La Unión, dice “Mercado de Eiffel, con su grandor vencido” (Cfr. p. 520); más adelante hablando del esplendor de esta ciudad afirma: “Se levantó entonces la iglesia del Rosarrio, el Ayuntamiento, el Mercado —de Eiffel—, el Hospital, el Liceo de Obreros...” (Cfr. p. 522).

“El Piñón”, obra asimismo de Pedro Cerdán, que representa otra tipología-clave de información del ambiente constructivo en que se debatía la historia y la cultura de una ciudad que surgió y se agotó tan rápidamente como la explotación minera. Pero el dato más interesante de significación más profunda, es que en el censo de 1899, el número de edificios con que La Unión contaba era de 5.507 de los cuales 5.392 eran viviendas de un solo piso. Estas casas de ladrillo de una sola planta, más o menos “estandarizadas”, de extraordinaria honradez constructiva, libres de las florituras decorativas modernistas, acogían en su seno al proletariado, a los inexcusables protagonistas del fulgurante nacimiento histórico de una ciudad que brotó de las entrañas de las tierras circundantes. Naturalmente, esta gran masa proletaria, sometida a los continuos vaivenes de la explotación minera y a la fluctuación comercial de los productos, no podía adoptar el modernismo. El “Art Nouveau” sí fue alegremente aceptado por la nueva burguesía; como ha dicho Asensio Sáez “en las construcciones se van imponiendo poco a poco el gusto modernista de la época: algas o cintas que se adelgazan o ensanchan según los espacios a decorar, guirnaldas de frutales, lanzadas, frisos en piedra...” (55).

LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN MURCIA

En Murcia, la producción arquitectónica de filiación modernista más o menos directa, es sensiblemente inferior en cantidad (también en calidad, salvo alguna obra concreta), a las que pueden hallarse en Cartagena, pues los arquitectos murcianos no asimilaron tan rápidamente aquellos presupuestos formales, ni existió la necesidad de realizar una urgente programación edilicia, ante unos imperativos demográficos. Murcia no experimentó, ni con mucho, la extraordinaria explosión demográfica que registraron La Unión y Cartagena (56). La observación de la población de hecho indica claramente la supremacía poblacional de

(55) *Ibíd.* p. 48.

(56) La población de hecho reflejada en los nomenclatores de 1887, 1900 y 1910, arroja el siguiente balance:

	<u>1887</u>	<u>1900</u>	<u>1910</u>
Murcia	29.949 h.	31.892 h.	32.318 h.
Cartagena	26.900 h.	41.315 h.	35.386 h.
La Unión	13.677 h.	22.342 h.	20.185 h.

— Vid. especialmente, para Cartagena: Bosque Maurel. art. cit. p. 615; y para La Unión: Gil. Olcina. art. cit. p. 211.

Cartagena a partir de 1887, y esto teniendo en cuenta que en los años que transcurren entre la elaboración de los distintos censos pueden producirse sensibles diferencias provocadas por las oscilaciones de la extracción minera (La Unión alcanzaría su cúspide demográfica, según Gil Olcina, hacia 1907, y sobre todo 1910, con más de 35.000 habitantes (57); aproximadamente la misma población que entonces contaba Murcia).

Al faltar los condicionantes demográficos que dieran lugar al desarrollo y expansión urbana, el capítulo de urbanismo en Murcia (pese a la carencia de datos con que contamos) no debió adquirir apenas importancia en los años que se admitió fugazmente el modernismo, pese a que la ciudad cuente con gran número de construcciones de finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, que han configurado en buena parte su actual fisonomía. En este sentido se realizaron algunas imprescindibles mejoras, ante todo, referentes a la dotación definitiva de un sistema de alcantarillado eficaz, dadas las enormes dificultades de drenaje por las especiales características de permeabilidad del subsuelo, con las consiguientes repercusiones en la salubridad de la ciudad. (58)

Martínez Espinosa en su interesante memoria, califica la situación urbana de Murcia (desde el punto de vista sanitario) de deplorable (59), y enumera los distintos barrios donde las condiciones de insalubridad eran poco menos que alarmantes (60). Esta denuncia del sistema de al-

(57) *Ibíd.* 212. Existen también cifras que no se atienen a la realidad como las que ofrece, A. Cegarra Salcedo, *La Unión. ciudad minera*, La Unión, 1920, p. 48, que hacia 1900 cifraba la población de La Unión en más de 40.000 habitantes.

(58) Sobre las condiciones de salubridad de Murcia en la última década del siglo XIX, véase M. Martínez Espinosa, *Reformas higiénicas más necesarias en Murcia*, Murcia, 1897. (Se trata de una memoria premiada en la feria de 1897, en donde se recoge una interesante relación de las deficiencias del alcantarillado y asfaltado de la ciudad, con una detallada enumeración de la mortalidad acaecida por enfermedades infecciosas en el quinquenio de 1891 a 1895).

(59) Después de extraer el índice de mortalidad de 1887, que era superior al 35 ‰, afirma el citado autor: "Desconsoladoras son en verdad las cifras que acabamos de consignar, pues nos ponen de manifiesto la deplorable situación sanitaria en que nos hallamos, que colocan a Murcia en la escala de las poblaciones insalubres" (Cfr. p. 14).

(60) Los barrios señalados eran S. Antolín, S. Juan, S. Lorenzo y Sta. Eulalia; con una curiosa aportación para un estudio de sociología urbana: unas habitaciones conocidas vulgarmente como "chiqueros" por su semejanza a esta dependencia de una plaza de toros, que son el colmo de la insalubridad: un pasillo central, que algunos no cuentan más de 1,50 metros de anchura, da acceso a seis u ocho viviendas, algunas de 3 por 4 metros de superficie y 3,50 de altura que dan una cubicación de 40 metros aproximadamente; en uno de los ángulos está la cocina y al fondo del pasillo el pozo y el retrete, que son comunes a todos los vecinos. Estas casas no tienen otra ventilación que la puerta y una ventana de unos cincuenta centímetros de luz". (*Ibíd.* p. 29).

cantarillado y de drenaje que afectaban a la ciudad (61), tiene eco posteriormente en 1902 con un proyecto de saneamiento que llega a autorizarse por la corporación municipal (62). En casi todas las sesiones de las Actas Capitulares de 1902-1904, se especifica un amplio programa de arreglo definitivo de calles y plazas más importantes (63). La remodelación, con asfaltado y alcantarillado de las dos arterias principales, Platería y Trapería, ambas adoquinadas a partir de 1876 y 1878 respectivamente, se realizan entre 1903 y 1907 (64). Es interesante destacar la reparación y revisión de Trapería (en estos años, Calle del Príncipe Alfonso) porque ya en 1903 se propone la idea de suprimir el paso de carruajes, durante determinadas horas del día y primeras de la noche, con el propósito de dedicar esta calle a paseo público, ya que estaba inaugurado el Casino y existían en ella buena parte de los centros públicos murcianos, y al mismo tiempo, se quería dotar a Murcia de una calle-paseo que pudiese compararse a la Calle Mayor de Cartagena (65). Además de estas mejoras urbanas que no hubieron de significar demasiado en la estructura de la ciudad, existe un importante proyecto urbanístico de 1902 que podría haber sido el origen de posteriores realizaciones. La idea de apertura de una gran vía de acceso por la parte norte de Murcia, cuyo arranque debía partir de la calle de Guirao, atravesaría la plaza de Romea por la fachada oeste del Teatro, para abrirse definitivamente junto a la actual calle de La Aurora, tenía bastante coherencia en

(61) *Ibíd.* p. 48. Respecto al pésimo sistema de alcantarillado Martínez Espinosa, señala: "...la mal llamada red de alcantarillado que no puede ser más degradable obedeciendo siempre a una mal entendida economía".

(62) AMM, AC, 1902-1903, Sesión del 14 de Noviembre de 1902, fls. 125-26. (Propuesta de Anibal Alvarez Ossorio para que se autorice un proyecto de saneamiento, acompañado de una memoria exponiendo las deficiencias del alcantarillado y la necesidad de una revisión, siendo autorizado con un plazo de dos años para su ejecución).

(63) Entre otras: Trapería, Platería, Plaza de Santa Catalina y de S. Bartolomé. De la calle de la Merced, existen noticias de su ensanche en los años 1904 y 1905.

(64) *Vid.* AMM, Leg. 3215. La subasta para el adoquinado de la calle del Príncipe Alfonso (Trapería), se realiza el 27 de agosto de 1876; y la Platería el 28 de enero de 1878, siendo arquitecto municipal, J. Ros Jiménez.

— Asimismo, AC, 1902-1903, Sesión del 13 de febrero de 1903, fl. 191.

(65) AMM, AC, 1902-1903, Sesión del 20 de febrero de 1903, fl. 196. En la Sesión del 6 de marzo del mismo año, fls. 206-207, aparece aprobada la excepción de subasta del arreglo de Trapería; J. Antonio Rodríguez, arquitecto municipal entonces, hizo el urgente proyecto a base de un sistema de alcantarillado paralelo a las fachadas.

— El alcantarillado de Platería se propone también en febrero de 1903 (Sesión del 27 de febrero de 1903, fol. 204), pero no se llevaría a cabo hasta 1907 (Sesión del 27 de julio de 1907, fols. 389-90; *vid.* asimismo, *El Liberal*, 11 de agosto de 1907), aunque la excepción de subasta —desde la Plaza de S. Bartolomé a la calle del Príncipe Alfonso—, había sido acordada en julio del año anterior (Cfr. AC, Sesión del 27 de julio de 1906, fls. 71-72).

sus puntos de partida, así como en la formulación textual del pensamiento que llevaba implícito, cuya reproducción parcial insertamos, "...opina la Comisión que ésta vía será, en su día, por la que se establecerá el movimiento y comunicación con las nuevas líneas Férreas y Estaciones que deben situarse a ese lado de la población, y, por lo tanto, que la vía propuesta no sólo es de importancia para el embellecimiento de la Capital, sino que resulta ser de absoluta necesidad para el tráfico con las futuras líneas de comunicación" (66). Este proyecto que representaba en el plano urbanístico una previsora tentativa en cuanto a las posibilidades de futuro de la ciudad no llegó a realizarse.

El último factor por medio del cual el modernismo podía —a pesar de todo— haber triunfado en Murcia, era que los arquitectos murcianos hubiesen asimilado y aceptado el lenguaje arquitectónico de su época, pero ni Justo Millán, ni Pedro Cerdán, ni José Antonio Rodríguez, los tres arquitectos mejor dotados, fueron capaces de abandonar el repertorio formal historicista y ecléctico, legado del siglo XIX, ni se plantearon la necesidad de insertar su obra en el amplio contexto del modernismo. La arquitectura de Justo Millán (natural de Hellín, que se establece en Murcia hacia 1880) (67), es en gran parte anterior a la aparición del modernismo, pero su última fase, en torno a fin de siglo, no utilizó tampoco las nuevas fórmulas. Fiel a unas moderadas tendencias historicistas, y en posición de sólidos conocimientos en técnicas de estructuras, Millán construye en Murcia el Teatro Circo (1886?) (68) —con empleo de estructura metálica en el armazón de la cubierta—, la Plaza de Toros (1887), la nave y fachada de la iglesia de San Bartolomé (1887-1889?) —la muestra más clara del historicismo ochocentista en esta ciudad; una solución entre neorrománico y neobizantino (69)—, el Asilo de las Hermanitas de los Pobres (1890-1891) y dos proyectos para la reedificación del teatro Romea, después de los incendios, en 1880 y 1900-1901 (70).

(66) AMM, AC, 1901-1902. Sesión del 12 de febrero de 1902. fl. 295. (Se acordó la propuesta, y se designó que se pasase la tramitación al arquitecto municipal que ya era J. Antonio Rodríguez).

(67) Vid. J. Espín Rael. *Artistas y artífices levantinos*. Lorca, 1931, pp. 425-26.

(68) Según Espín (Ibid. p. 425), el Teatro Circo fue terminado en 1886, mientras que Menéndez-Perelló (Cfr. op. cit. p. 181), señala la fecha de terminación en 1892, que concuerda más con la noticia de la inauguración del Teatro en 1893, recogida por J. Martínez Tornell. (Vid. *Guía de Murcia*, Murcia, 1906, p. 161).

(69) La iglesia de San Bartolomé, tenía solamente construido el presbiterio y el crucero (Vid. especialmente, Menéndez-Perelló, op. cit. p. 147; y Espín Rael, op. cit. p. 425).

(70) El Teatro Romea fue levantado por el arquitecto murciano Diego Manuel Molina con la colaboración de Carlos Mancha, y se inauguró por vez primera en octubre de 1862. En febrero de 1887, un primer incendio asoló casi totalmente el inmueble, realizando el nuevo proyecto Justo Millán, que llevaría a cabo tras otro

Los dos arquitectos murcianos de más categoría que adoptan las ideas y el formulario modernista, son Pedro Cerdán y José Antonio Rodríguez, no porque tuviesen unas pretensiones concretas de revisión del vocabulario historicista, sino porque por encima de todo contaron unas condiciones de encargo. Pedro Cerdán (1863-1947) (71), arquitecto municipal entre los años 1891-1900, y posteriormente provincial, desarrolla un amplio programa edilicio, que va desde la terminación del casino de Murcia hasta el mercado de La Unión. Influidos sin duda por la obra de Justo Millán, su aportación más interesante en el campo arquitectónico, son sus distintos edificios comerciales y grupos escolares, donde libre de cualquier tipo de connotaciones demostrativas y estilísticas, se entrega a un honrado y serio quehacer constructivo a base del empleo de ladrillo visto y la adopción de los nuevos materiales como el hierro y cristal, a veces, como en el caso del mercado de La Unión, como soluciones bastante aproximadas a los principios de Viollet-Le-Duc y de Eiffel, que han dado lugar a la confusión y asignación de este magnífico mercado al ingeniero francés, como ya hemos señalado (Lám. 2).

Esta labor arquitectónica, que de alguna manera, podría denominarse prerracionalista, la inicia Cerdán con el proyecto del actual Matadero Municipal (Carretera de Alcantarilla) en 1896 (72), y la continuará entre 1905-10, con los grupos de escuelas graduadas de Santo Domingo, San Antolín, El Carmen (Antigua Universidad), las escuelas "Andrés Baquero" y Museo Provincial (proyectadas y realizadas entre 1905 y 1908) (73), y

incendio en diciembre de 1889, su reconstrucción definitiva, inaugurándose en febrero de 1901.

— Sobre el Teatro Romea y su historia pueden verse (entre otros), los siguientes trabajos: A. Crespo. *Un viejo teatro cuenta su historia*, Murcia, 1969, espec. pp. 6-19; M. J. Aragonese, op. cit. 26-42 (Recoge todos los aspectos de la derrochación pictórica del Teatro Romea); y las siguientes Actas Capitulares, sobre la reconstrucción que ha llegado hasta nosotros: AC, 1889, Sesión del 13 de diciembre; AC, 1900, Sesión del 12 de enero; AC, 1901, Sesión del 15 de febrero; AC, 1901, Sesión del 17 de mayo; asimismo, una detallada reseña de Martínez Tornell, sobre los nombres que intervinieron, aparecida en *El diario de Murcia*, 16 de febrero de 1901.

(71) No nos vamos a detener apenas en estas páginas, en la valoración y análisis de la obra arquitectónica de Pedro Cerdán, limitándonos sólo a enumerar algunas de sus formulaciones más conocidas, ya que por su amplitud e importancia, requiere un estudio mucho más completo, que ya estamos llevando a cabo.

(72) AMM, AC, 1905-1906, Sesión del 2 de febrero de 1906, fl. 315. Relación exhaustiva de los expedientes del nuevo matadero que aún no se había construido.

—Vid. asimismo, Leg. n.º 1126; donde puede hallarse toda la documentación del matadero, así como un recorte del periódico *El Tiempo*, 21 de mayo de 1909, en el cual se notificaba la inauguración efectuada el día anterior.

(73) Todo lo referente al proyecto y ejecución del grupo escolar "Andrés Baquero" y Museo Provincial, puede comprobarse en: AMM, AC, 1905-1906., Sesión del 10 de marzo de 1905, fl. 45 (Comunicación de A. Baquero —Director del Instituto provincial y Comisario Regio para obras con destino a la Enseñanza—, en la cual se especifica que por Real Orden la Corporación Municipal debe entregar el

el mercado de Verónicas. La utilización de la temática formal claramente modernista aparece sobre todo en el actual "Colegio de Las Luisas", que debió proyectar también entre 1906 y 1908. Con la casa de Díaz Cassou, es este edificio la muestra más significativa de la estética del "Art Nouveau" en Murcia y sus relaciones de parentesco formal con la obra de Víctor Beltrí son muy evidentes, sobre todo con el palacio Aguirre que Beltrí terminó en 1901 en Cartagena (Lám. 3).

En obras anteriores al Colegio de Las Luisas, se pueden apreciar también rasgos más o menos ortodoxos del vocabulario modernista. El casino de Murcia, (comenzado por Francisco Bolarín en 1852, lo continúa José Ramón Berenguer hacia 1870-75, después intervendrá José María Marín Baldo en 1890 y finalmente Pedro Cerdán hacia 1891) (74), es un solemne "collage" arquitectónico en donde coexisten sin apenas estridencias, diversos "revivals" de origen neoclásico, neobarroco, neozarí y, por último, aportes modernistas. La fachada principal, debida enteramente a Pedro Cerdán y terminada hacia 1900 (75) es asimismo una solución híbrida, con predominio de detalles neorrococó y ciertas referencias más o menos textuales tomadas de la gramática decorativa modernista (detalles del balcón y antepechos de las ventanas, parte superior de la entrada principal, y sobre todo el diseño de carpintería y cristal de las puertas interiores). Es la única obra de la arquitectura murciana de fin de siglo que ha merecido atención por parte de revistas especializadas, y se ha considerado siempre erróneamente como lo mejor de la producción arquitectónica de Pedro Cerdán (76). Otro interesante edificio en el que aparece utilizado el lenguaje modernista, pero ya fuera de

antiguo convento de La Trinidad, para construir en este solar las escuelas graduadas y Museo provincial); AC, Sesión del 31 de marzo de 1905, fl. 56 (Se informa que Pedro Cerdán llevaba ya muy adelantados el proyecto, memoria y presupuesto de las escuelas graduadas, que deberían enviarse a Madrid. También se mencionan nuevas propuestas de la Junta de Patronato, para otras escuelas en San Antolín, y "...en el promedio Norte de la Ciudad", que serían las de Santo Domingo); AC, Sesión del 20 de octubre de 1905, fls. 269-70 (Acta de entrega del Convento de La Trinidad al Comisario Regio, para la construcción de las escuelas y Museo); y, asimismo, *El Liberal*, 1 de marzo, y 5 de mayo de 1906 (Demolición del cuartel de La Trinidad).

(74) Vid. especialmente, M, Jorge Aragoneses, op. cit. 112; y, A. Baquero. *Catálogo de los profesores de Bellas Artes murcianos*, Murcia, 1913, pp. 360-61.

(75) AMM, AC, Sesión del 13 de marzo de 1889, fl. 54. Recoge la autorización y señalamiento de la línea para edificar la sociedad titulada "El Casino", "...para sacar fachada a la calle Príncipe Alfonso, a condición de que, para levantar la misma tiene que presentar, previamente, plano de la construcción que intenta hacer". La Sesión del 5 de abril del mismo año, fl. 72, señala, por su parte, la autorización de la Comisión de Policía Urbana, para construir la fachada del Casino.

(76) Vid. *Rev. Arquitectura*, n.º 115, Madrid, 1968; y *Rev. Arquitectura y Construcción*, Barcelona, 1917, p. 67 (Aparecen fotografía y comentario del Casino de Murcia; junto a obras de Gaudí —Casa Milá—, Puig i Cadafalch, Domenech, Sagnier, F. Mora, Rucabado, etc.).

Murcia capital, es el "Piñón" en La Unión que se terminó hacia 1903. De los pabellones que Cerdán proyectó para la Exposición de 1900 sólo quedan breves reseñas que son solamente útiles para comprobar que ellos no estuvieron adscritos formalmente a la estética "Art Nouveau" (77).

Si Pedro Cerdán era suficientemente conocido a nivel local y en menor escala a nivel nacional, el otro arquitecto responsable directo de la formulación más típicamente "Art Nouveau" de Murcia, José Antonio Rodríguez, ha sido injustamente olvidado, incluso por los mismos eruditos locales que catalogaron los distintos artifices y arquitectos murcianos. Así, A. Oliver en su relación de arquitectos menciona a Rodríguez con esta escueta referencia: "Fallecido. Obtuvo el título en 1893" (78). No tendría ninguna validez constatar este hecho, si no fuera porque José Antonio Rodríguez, entre otras cosas, fue arquitecto municipal 27 años (1902-1928), realiza la casa de Díaz Cassou, es de alguna forma quien debió tener intervención directa en el proyecto de apertura de esa gran vía hacia el norte de la Ciudad, —que ya hemos mencionado—, y cuenta con edificios tan significativos en Murcia capital como la Convalecencia, la Ferretería Guillamón, el edificio comercial "La Alegría de la Huerta" y la denominada "Casa de los nueve pisos" (79). En la produc-

(77) A. Martínez Cañadas. op. cit. pp. 7, 47, 105, 114. En el breve comentario que hace de la arquitectura de los pabellones, de la Exposición en 1900, califica de "arabescos". el de Agricultura (Cfr. p. 47) y la Galería de Las Máquinas (Cfr. p. 105).

(78) *Ibid.* op. cit. p. 199.

(79) Con objeto de ofrecer un resumen lo más amplio posible, sobre la biografía y obras más importantes de José Antonio Rodríguez, incluimos las siguientes referencias:

- Nace el 30 de mayo de 1868.—Muere el 18 de abril de 1938.
- Estudió en la Academia de San Fernando, y obtuvo el título en 1893.
- Fue arquitecto municipal veintisiete años (1902-28), ganando la oposición a Ramón Lucini de Madrid, entre otros, y también arquitecto diocesano.
- Bajo su presidencia se creó una Sociedad de Mejoras y Urbanización de Murcia.

—Sus obras más significativas en Murcia y provincia son:

Murcia:

- La casa de Díaz Cassou (1900-1906).
- La Convalecencia (1910).
- La casa de los "Nueve Pisos" (proyecto, 1914 -terminada en 1941).
- Teatro Ortiz (Actual Cine Rex) (hacia 1914).
- La Alegría de la Huerta (hacia 1919 - 21).
- La Ferretería Guillamón (1920-24).
- Casa n.º 23 de Trapería (hacia 1924).
- Casa de la Sociedad de Cazadores (hacia 1927).
- Casa de García Castillo —calle de Floridablanca— (hacia 1928-29).
- Casa de N. Gómez —plaza de la Cruz n.º 3— (hacia 1929-31).
- Edificio Flomar (hacia 1930).
- Casa n.º 4 en la Plaza de Santo Domingo (hacia 1936).
- Intervino también en la construcción del edificio de la Caja de Reclutas.

ción arquitectónica de José Antonio Rodríguez, más aún que en la de Cerdán, la adopción del vocabulario modernista representó solamente una necesaria utilización (como veremos más adelante) y en una única obra, no pudiendo encontrarse ni antes ni después de la casa de Díaz Cassou, ninguna clara referencia explícita al modernismo. La mayor parte de las obras de Rodríguez pueden valorarse dentro de las tendencias que se han venido denominando novecentistas, con ciertas adiciones eclécticas. El exponente de más calidad de su programa edilicio es sin duda, el magnífico edificio de Convalecencia, proyectado en 1910 —se conserva un dibujo de la fachada principal—, que tiene una tangible relación con las formulaciones latericias de Pedro Cerdán. Lo más destacable de la aportación de Rodríguez en su concepción plástico-espacial del envase arquitectónico. Mientras que, a grandes rasgos, las construcciones de Cerdán guardan una celosa autonomía respecto al resto de edificaciones, aunque esto no quiera decir que a la hora de un proyecto no tenga en cuenta la ubicación concreta del programa a realizar, Rodríguez, concibe el volúmen arquitectónico a través de una dinámica formal; no solamente integra sus edificios en el recipiente urbano, sino que busca entre ellos y su entorno unas relaciones de conexión. Si Cerdán parte generalmente de unos expedientes ortogonales, es decir, soluciones en ángulo recto frecuentemente, Rodríguez “mueve” sus exteriores y los hace dinámicos al utilizar elementos curvos que se adecúan y articulan flexiblemente entre sí, y requieren del espectador distintos puntos de vista. Esta constatación de que la obra arquitectónica en relación con su entorno físico-próximo, tiene que funcionar como un hecho visual que

y en la Contraparada, y realizó, asimismo, un proyecto de reforma del Contraste (hacia 1905).

Cartagena:

—Edificio de Correos (derruido; hacia 1934).

El Palmar:

—Casa de B. Bernal (actual Asilo de Ancianos; hacia 1920).

Abarán:

—Teatro Cervantes (hacia 1925).

La Ribera:

—Casa de Adrián Viudes.

La Alberca:

—Chalets de Cerdá y Alemán.

—Sobre el nombramiento de J. A. Rodríguez como arquitecto municipal Vid. AMM. AC. 1901-1902. Sesión del 5 de febrero de 1902. fls. 232 - 83. y el Leg. n.º 1186.

—Se conservan asimismo los *Estatutos de la Sociedad de Mejoras y Urbanización de Murcia*, Murcia, 1900. Se trata de la institución de una sociedad anónima, cuyo objeto, según el Art. 2.º de estos Estatutos, era “La compra de terrenos y fincas. construcción de edificios, y cuanto con la construcción se relacione, especialmente en Murcia y sus alrededores”. (No existen más noticias, que sepamos, a este respecto).

ha de estar conectado con el discurso urbano, aparece en muchas de sus obras. Las interesantes soluciones en chaflán de la casa de Díaz Cassou y la Ferretería Guillamón, son ejemplos suficientemente claros, para poder comprobar su preocupación en este sentido (Lám. 4); incluso en un edificio de tan extraordinaria seriedad constructiva como es la Convalecencia, a pesar de que sean las líneas en ángulo recto las que envuelven el envase arquitectónico, la ondulación comparece suavemente en los ángulos, y recurre a una severa y brusca interrupción de la fachada principal al retratraer la línea del desarrollo normal en superficie del edificio para crear el núcleo demostrativo de la fachada con el juego de dos profundas incisiones espaciales, entre las cuales compone —sabiamente— un cuerpo prismático emergente (Lám. 5-6).

LA CASA DE DIAZ CASSOU: VICISITUDES DE SU CONSTRUCCION

La casa de Díaz Cassou (n.º 31 de la calle de Santa Teresa), es sin ningún género de duda la formulación más significativa del modernismo en Murcia, y justifica su necesaria inclusión dentro del panorama de la arquitectura modernista nacional, porque se trata posiblemente de uno de los ejemplos más claros que existen en el país de ese modernismo marginado, al que ya hemos aludido, por las siguientes razones: a) Su producción se debe sobre todo —y quisieramos decir únicamente— a unas condiciones de encargo. b) Nos parece que sus relaciones con la cultura modernista son puramente nominales, es decir, se adopta y utiliza un “lenguaje”, o, si se prefiere, un “código”, pero sin ninguna convicción en su posibilidad de futuro, de lo contrario, su autor hubiese seguido explorando y desarrollando los hallazgos que momentáneamente había “descubierto”, aunque ya cronológicamente el modernismo había comenzado su declive. c) La obra surge como respuesta, como testimonio de una burguesía que quiere de alguna forma, testificar su posición y condición social. d) Por último, se produce por el encuentro entre un comitente rico y un arquitecto capaz e ilustrado, dispuesto a solucionar unas apetencias concretas.

Para una lectura correcta de la obra tenemos que tener en cuenta desde el primer momento el proceso que determinó su aparición, esto es, tenemos que basarnos en su biografía, pues, la casa de Díaz Cassou merece tanto o más atención en sesiones del Ayuntamiento local desde 1900 a 1906 que cualquier proyecto oficial —sean la organización de las distintas exposiciones, las peticiones de escuelas graduadas o la dotación de

inmuebles públicos como mercados, palacio de justicia y lonja de contratación—, precisamente porque entran en juego los intereses de una familia con suficiente prestigio social, frente a los intereses de una comunidad, que de alguna forma, estaban representados por los organismos municipales.

Así pues, nos parece imprescindible una inclusión detallada de la biografía de la obra, por las interesantísimas connotaciones que lleva implícitas, para comprobar de que manera las causas que determinaron su erección, provocaron que José Antonio Rodríguez se viese en cierto modo, obligado a aceptar unas cláusulas formales específicas que funcionaran ante todo indicativamente.

La historia de la construcción de la mencionada casa se inicia en junio de 1900, con un proyecto de reforma y reconstrucción de la fachada principal a la calle de Santa Teresa, con avance a la línea que previamente se había designado (80), dando su conformidad la Comisión Permanente de Policía Urbana, ya en octubre de 1901, para que se realizase una ampliación superando en línea al antiguo Hospicio (edificio de mediados del XVIII), hasta quedar paralela en nivel de fachada a la casa número 29 de la misma calle, mediante previa valoración y tasación del terreno que ocupase (81) (Lám. 7- Fij. 1).

El primer problema que surgió, fue que el avance, propuesto y aprobado (82), llevaba consigo la modificación de un imprescindible sistema de drenaje de este sector de la ciudad, la acequia denominada el Val de la Lluvia, pues al adelantar la línea del nivel de fachada cortaba este cauce (83). En virtud de ello, la primera solución propuesta por el propietario de la finca José María Díaz Cassou, un año después (1902), es el desvío del cauce del Val; y acepta y se sujeta a las disposiciones acordadas, basándose en la autorización del año anterior (84). En 1903 el conflicto requiere ya la atención de la mayor parte de una sesión del ayuntamiento, acusándose al ayudante del arquitecto municipal de no haber informado con arreglo a las verdaderas líneas del plano y se propone la suspensión de las obras (85). En febrero de 1904, las Comisiones de Policía Urbana, Beneficencia y Sanidad deciden, después de estudiar el ex-

(80) AMM, AC, 1900-1901, Sesión del 8 de junio de 1900, fl. 110.

(81) AMM, AC, 1901-1902, Sesión del 18 de octubre de 1901, fl. 74.

(82) AMM, AC, 1901-1902, Sesión del 1 de noviembre de 1901, fl. 191 (Se lleva a cabo la tasación del terreno que debía ocupar el avance de la línea de fachada, y se tasa en una mil quinientas pesetas).

(83) Ya se hace constar este riesgo en la citada Sesión del 1 de noviembre de 1901.

(84) AMM, AC, 1902-1903, Sesión del 12 de diciembre de 1902, fl. 148. La Comisión permanente de policía Urbana, no encontró inconveniente en que se realizase.

(85) AMM, AC, 1902-1903, Sesión del 1 de mayo de 1903, fls. 254-55-56.

pediente de Díaz Cassou, anular el permiso solicitado; primero, porque el Hospicio marcaba ya la línea que debería tener el inmueble inmediato; y, en segundo lugar, porque debido a razones de salubridad había que cubrir inmediatamente el Val de la Lluvia (86). El 15 de abril de 1904, Eloy Díaz Cassou, vuelve a insistir en el acuerdo familiar de ampliar la casa, proponiendo una nueva alternativa: que en el caso de que le Ayuntamiento acordase posteriormente ensanchar la calle de Santa Teresa, se podría destruir lo edificado sin reclamación, por su parte de indemnización alguna (87). La sesión de 22 de abril de 1904, recoge en varios folios, (de nuevo) la inminente necesidad de cubrir el Val de la Lluvia (12 meses descubierto), la posibilidad de un pleito con el dueño, se especifica que la opinión pública se está preocupando por todos estos problemas, se acuerda que el arquitecto municipal realice el presupuesto para cubrir el Val de la Lluvia, y, por último que el alcalde (Gaspar de la Peña) se entreviste y solucione la cuestión con la familia Díaz Cassou (88). El 29 de abril del mismo año, y ante el resultado negativo de las gestiones efectuadas por el alcalde, tenemos otra curiosa opción por parte de los propietarios: realizar un pequeño jardín frente al Hospicio con el fin de que no quedase relegado a segundo término, y se vuelve a insistir en la anulación del avance de la línea (89). En julio de 1904, Eloy Díaz Cassou interpone un recurso de alzada contra la anulación del acuerdo anterior, que es recogido en una comunicación del Gobernador Civil al Ayuntamiento (90). En enero de 1905, parece ser que el expediente de la casa había sido reclamado por el Presidente del Tribunal Provincial Contencioso-Administrativo, y el Alcalde propone que se nombre una comisión para conseguir del interesado eludir el pleito (91). En octubre de 1905, expone la Comisión nombrada que ha fracasado en sus gestiones, incluso en la posibilidad de indemnizar al propietario de la casa (otra alternativa, esta vez a cargo de la corporación municipal) de los gastos que hubiese realizado para evitar el pleito que ya había comenzado (92).

Esta larga, estéril e inútil polémica se solucionó finalmente en un acta de convenio firmada por ambas partes —Comisión de Policía Urbana y los señores Díaz Cassou— ya en junio de 1906; las resoluciones tomadas fueron las siguientes: primero, la línea quedaría al nivel del

(86) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 5 de febrero de 1904, fl. 76.

(87) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 15 de abril de 1904, fl. 140.

(88) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 22 de abril de 1904, fls. 146-47-48.

(89) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 29 de abril de 1904, fls. 157-58.

(90) AMM, AC, 1903-1904, Sesión del 22 de julio de 1904, fl. 233.

(91) AMM, AC, 1903-1904-1905, Sesión del 20 de enero de 1905, fl. 389.

(92) AMM, AC, 1905-1906, Sesión del 6 de octubre de 1905, fls. 174-75.

Hospicio (en este momento las obras estaban detenidas precisamente ahí); y, en segundo lugar, se abonaría la cantidad de tres mil pesetas (aproximadamente el sueldo anual de que disfrutaba el arquitecto municipal) a la familia damnificada; por último, se facultó al alcalde (ahora Antonio López Gómez) para ejecutar el convenio (93).

LA SOLUCION DE JOSE ANTONIO RODRIGUEZ

Las distintas vicisitudes en que se vio envuelta la obra a través de estos seis años, llevó consigo un continuo replanteamiento de los presupuestos iniciales por parte del arquitecto, hasta encontrar la formulación que cumpliera convenientemente unas condiciones demostrativas de encargo, y al mismo tiempo sirviera para actualizar su repertorio arquitectónico. En otras palabras, solventado ya el pleito de 1906, Rodríguez tiene que buscar una solución de fachada que responda a un triple compromiso: a) Satisfacer los intereses concretos de un comitente que llevó su causa hasta sus últimas consecuencias. b) Conseguir un producto arquitectónico que respondiese a su propia categoría profesional, máxime cuando las alternativas de la obra tenían que ser conocidas. c) Ya que existía la imposición de un nivel de línea concreto, y el edificio (por el trazado urbano) formaba una unidad diferenciada con el Hospicio (Fig. 1, Lám. 12), tenía que conectar los dos inmuebles entre sí y al propio tiempo incluirlos y relacionarlos con su entorno —urbano— próximo. Ante estas opciones, Rodríguez, tiene que realizar tres proyectos (desgraciadamente no conservados, que sepamos), pues los Díaz Cassou querían que su futura fachada fuese tan discutida como lo habían sido los trámites administrativos para acordar el marco definitivo en el que se debía ubicar. En el último proyecto, Rodríguez halla la fórmula satisfactoria, y así surge, después de una larga y penosa elaboración la obra de más calidad y claramente modernista que Murcia contiene en su estructura urbana. (Lám. 8).

La solución que lleva a cabo José Antonio Rodríguez, está muy cerca de ser magistral, (con bastante aproximación a la realidad del término) y hemos de valorarla teniendo en cuenta las premisas de que partía: compone sabiamente un chafflán en el ángulo principal del edificio, punto de unión de las dos fachadas del mismo, moviéndose en él proyecta y rompe la línea de cornisa, y en el centro organiza un limpio mirador semicircular rematado por una barandilla de hierro. (Lám. 8). Para llegar a esta conclusión Rodríguez ha investigado suficientemente (a través de

(93) AMM, AC, 1906-1907, Sesión del 8 de junio de 1906, fl. 33.

los elementos compositivos con que contaba), el aspecto creador del uso del lenguaje arquitectónico, sometiéndolo a una serie de tensiones y reelaboraciones para que respondiera a las distintas funciones que se había propuesto. Estructura la fachada acentuándola en el ángulo de convergencia, que funciona al mismo tiempo con dos alternativas: primero, como antítesis compositiva (vertical/horizontal); en segundo lugar, como núcleo de unión de las dos fachadas, ya que no interrumpe las líneas de las molduras que recorren horizontalmente —y paralelas unas a otras— toda la envoltura muraria y marcan el ritmo de división de las tres plantas, sino que las curva suavemente. Concibe después un mirador semicircular emergente, que está en relación, tanto con las directrices horizontales como verticales: a) Porque vuelve a insistir en la conexión de las molduras (el mirador no excede en dimensiones al cuerpo que marca la primera planta). b) Porque repite un recurso antitético (señala dos baquetones verticales que perforan dramáticamente los rebordes de la cornisa interrumpida, y atravesando el mirador descansan cerca de la línea de vanos de la parte baja). c) Porque a pesar de la irrupción que provoca el mirador, existe una conexión evidente entre los huecos del chafalán. d) Y por último, porque este cuerpo emergente está perfectamente conectado con el balcón de la fachada principal, a través de otros dos recursos compositivos: primero, relaciona la altura de la balaustrada del balcón con la subdivisión inferior del mirador —donde se alojan los motivos de hierro—; segundo, concibe un sistema de ménsulas de apoyo que refuerzan en distintas secuencias estos dos elementos emergentes (Lám. 8).

Todo este complejo sistema compositivo, donde un elemento provoca —en cierto modo— al inmediato, basándose en unas reglas de funcionamiento y de transformación entre sí, está rematado por una extraordinaria concepción de la cornisa. Su consecución la realiza con el uso de recursos redundantes —que son una interesante actualización, más o menos textual, de los modillones de rollo medievales—, para crear con ellos una dinámica franja de clarooscuro, y mediante rápidas cesuras espaciales conducir al sistema de cornisamiento (que funciona sobre todo como refuerzo de las insistencias horizontales), hasta articularlo con absoluta coherencia en su encuentro con la violenta aparición de esa especie de penacho que rompe el orden preestablecido, y marca la supremacía de este sector de la fachada, a partir del cual ha surgido el programa organizativo.

A través de toda esta dinámica formal Rodríguez consigue responder a ese triple compromiso ya aludido. La solución encontrada cumple perfectamente con unas funciones secundarias: a) La fachada es lo bas-

tante original e insólita, y al mismo tiempo destaca por su propia formulación del resto de edificaciones; lleva implícitos los indispensables elementos semánticos que denotan el carácter representativo de la mansión (obsérvese por ejemplo el empleo de recursos redundantes persuasivos en las ménsulas de la parte inferior del mirador y balcón, que muestran orgullosamente las iniciales Díaz Cassou) (Lám. 9); puede comprobarse que tanto la fachada principal, como la composición del chaflán, a la calle de Santa Teresa, contienen la totalidad de los significantes testificadores de la semiótica edilicia, pues la fachada lateral a la calle de Morera, es un simple muro enfoscado donde se han practicado unos huecos con absoluta uniformidad (aunque se hayan variado los recuadros de las ventanas y participen éstas de los distintos diseños de barandas de hierro que aparecen en el resto) (Lám. 8). Es decir, importaba sobre todo que el exterior a la calle de Santa Teresa que había dado lugar al pleito de la obra, tuviese las máximas connotaciones demostrativas y ello se realizó. b) Cumple así mismo perfectamente, el compromiso planteado desde el punto de vista de obra de autor; Rodríguez utiliza un lenguaje de su época, y lo desarrolla con indudable magisterio, pues resuelve la totalidad de la fachada con un intrincado sistema de relaciones entre los distintos elementos, ensamblándolos convenientemente, en un alarde de libertad compositiva y de madurez operativa; si recortamos de la obra una serie de fragmentos nos daremos cuenta de la gran validez que no sólo dentro del sistema tienen, sino también estudiados independientemente: así por ejemplo, la labor de diseño de cada uno de los elementos compositivos, remate y vanos del chaflán (ante todo la perfecta modulación de las tres ventanas rectangulares inmediatamente superiores al mirador, concebidas con una soberana limpieza), el indudable acierto (desde cualquier punto de vista) del mirador semicircular con el dinámico remate de la barandilla de hierro, la organización de la fachada a la calle de Santa Teresa con la hábil manipulación de la piedra y el ladrillo visto para crear zonas definidas, y por encima de todo la meticulosa labor de ensamblaje de la cornisa, baquetones, o molduras que recorren horizontal y verticalmente el exterior de la fachada, sometidos a una rígida disciplina constructiva (Lám. 10). c) En última instancia, cumple también perfectamente, con unos presupuestos urbanos: al tener que retrotraer la línea de fachada y quedar al mismo nivel que el Hospicio marcaba, Rodríguez tiene que plantearse otras dos alternativas; primero, la conexión de los dos edificios; que consigue —pensamos—, con la organización del balcón y ménsulas en que apoya (éstas se abren en abanico hacia la calle de Santa Teresa, y ya hemos anotado su connotación semántica) (Lám. 9), con la inserción

de la cornisa y molduras que funcionan también en este sentido (pues puede comprobarse como deja la terminación de estos elementos cortados verticalmente y sin curvar sobre el muro de la casa, que está entre el patio interior y el Hospicio, y necesitan ser completados visualmente con las líneas de la fachada del edificio contiguo) (Lám. 11), y finalmente con la utilización del ladrillo visto (que puede interpretarse si se quiere, como recuerdo de los paramentos barrocos del Hospicio, de lo contrario también podía haber elegido el enfoscado para esta fachada, pese a su carácter de prioridad) (Lám. 11-18); en segundo lugar, realizada esta operación, había que conectar estos dos núcleos con el resto de construcciones, e incluirlos dentro del discurso urbano; precisamente en este punto, es donde nos parece que Rodríguez consigue su mayor aportación, pues crea una unidad significativa (con los dos edificios) respecto a su entorno (Lám. 12), testifica la supremacía de esta parcela arquitectónica dentro del tejido urbano próximo, y niega el edificio de enfrente del chaflán (lamentablemente destruido hace unos meses) (Lám. 13-7), que justamente iniciaba en el plano urbanístico la disminución en anchura de la calle de Santa Teresa hacia la actual Avenida de José Antonio y había significado el fracaso de las tentativas de los Díaz Cassou para conseguir el avance de la línea de su casa. En conexión con esto último, está sin duda, el airoso remate que se extiende en abanico determinando formalmente el espacio exterior, reforzando por esas tres profundas perforaciones, que, de algún modo, funcionan como "receptores" espaciales y visuales en la ecuación exterior-interior.

Esta inserción del edificio, al mismo tiempo en su contexto histórico y en un contexto urbano (al que integra como hemos visto el Hospicio), con toda la elaboración de datos de la cultura arquitectónica que esta operación lleva consigo, es el hallazgo más importante de la exploración acerca del objeto arquitectónico de José Antonio Rodríguez. Hoy que en Murcia —como ocurre en cualquiera de los núcleos urbanos de antigua creación—, se están planteando los inevitables problemas de conservación de las distintas unidades artístico-históricas, y se buscan (y ofrecen ya), a menudo, falsas soluciones de compromiso entre éstas y las nuevas construcciones, merecería la pena observar este magnífico ejemplo, donde coexisten con absoluta coherencia dos tendencias, dos estilos arquitectónicos diversos como son el Barroco y el Modernismo.

LA ADOPCION DEL LENGUAJE MODERNISTA

Está claro que para conseguir los resultados requeridos, había que documentarse suficientemente a través de la historia de la arquitectura, hasta seleccionar una terminología que fuese lo bastante maleable, como para poder dotar a cada elemento de las distintas funciones requeridas. Rodríguez elije el lenguaje modernista, porque se prestaba perfectamente a unas condiciones de ductilidad compositiva y simultáneamente era capaz de connotar una serie de funciones secundarias imprescindibles. Pero esta elección —volvemos a insistir— está ante todo, en razón de ser de unos expedientes constructivos específicos, mucho más que en la consciente convicción de la validez de un determinado estilo y de una determinada cultura, aunque el legado de esta breve utilización de la poética del “Art Nouveau”, sirva después al autor para concepciones posteriores, a pesar de abandonar unas referencias lingüísticas concretas. (Lám. 4).

Este lenguaje modernista que puede haber llegado a Rodríguez por numerosos conductos, debido a su tardía aceptación, se encuentra no solamente en la totalidad de la fachada, sino también, en múltiples detalles aislados; pero estamos muy lejos de la utilización de los datos de la cultura del “Art Nouveau” como simple decoración parietal. La fachada admite parte de la variada temática formal del modernismo pero está empleada con enorme austeridad, sin concesiones a un decorativismo superfluo; de ahí, que si hubiese que buscar unas analogías formales (con todo el riesgo que un estilo como el “Art Nouveau” lleva consigo, por su extraordinaria anarquía operativa) había que pensar en Horta (ante todo), en algunas soluciones de Guimard y en ciertos aportes de Gaudí. No se trata de establecer cómodos paralelos, sino más bien, puntos de partida conceptuales en cuanto a la estructuración de una fachada. La concepción del mirador podía muy bien relacionarse con la solución de Víctor Horta en la casa núm. 12 de la Rue Turín en Bruselas (Lám. 14); el diseño del vano circular en el que se incluyen dos columnas (fachada a la calle de Santa Teresa), si se quiere, puede estar también cerca de la composición de la entrada de Héctor Guimard para el Castel Béanger; y respecto al remate en piedra del chaflán el recuerdo de la escuela modernista catalana es ineludible.

Los principios ornamentales del “Art Nouveau” que Tschudi Madsen sintetiza en “...el valor intrínseco de la línea, la fuerza orgánica de lo vegetal y el ornamento como símbolo estructural” (94), están sufi-

(94) *Ibid.* op. cit. pp. 48-49.

cientemente explícitos en la formulación de las distintas columnas que modulan y compartimentan el mirador, sobre todo los dos últimos. Aquí aparecen las inevitables referencias al mundo femenino tan querido del Modernismo (en esa especie de gorgonas que se distienden en el “golpe de látigo” —“coup de fouet”— que hizo famoso Obrist) y los motivos vegetales y florales (la columna está concebida como un tallo del que brota una apretada trama de hojas, y admite en sus capitales detalles florales que también aparecen adornando las cabezas femeninas). (Lám. 15-16).

Estos expedientes ornamentales además de ser un hecho comunicativo tienen también una función claramente estructural, pues forman el entramado por medio del cual se organiza el mirador, y ese primoroso diseño de hojas que terminan los capiteles de las columnas dan lugar a una concepción orgánica de todo el cuerpo emergente del mirador, al plegarse obedientemente sobre determinada parte del muro, generando una serie de limpios registros espaciales en armonía con las barandillas de hierro.

A través del análisis compositivo del mirador podemos comprobar también cómo Rodríguez sigue teniendo en cuenta la prioridad del eje vertical de la casa en el punto medio del chaflán, pues aquí encontramos la interrupción del ritmo de estas pequeñas columnas, el cambio en la utilización del material (ya que la media columna del centro es de madera), y asimismo el relevo del motivo decorativo que la culmina (un recuerdo regionalista, un motivo vegetal, sobre el cual coloca una particular interpretación de una venera clásica de la que emerge un torso femenino —tal vez Venus— en un detalle de crudición) (Lám. 15).

El otro componente decorativo de la temática del “Art Nouveau”, son los motivos geométricos de la fachada principal, en la cual Rodríguez estudia las distintas calidades de los materiales de que dispone, piedra y ladrillo, y los somete a un elaborado tratamiento en busca de un rendimiento plástico-espacial y comunicativo (puede observarse cómo el cuerpo central acentúa la puerta de entrada —que ya está reforzada con doble par de ménsulas, en otra interesante connotación demostrativa—, al extraer del balcón uno de esos motivos cuatrilobulados y trasladarlo a la parte superior inmediatamente encima de la columna que divide las dos ventanas centrales, y crear uno de los más claros elementos modernistas en la composición del hueco circular —injertado admirablemente— de la tercera planta) (Lám. 17).

Naturalmente, para cerrar el ciclo del vocabulario “Art Nouveau” no podían faltar el empleo del hierro en los distintos antepechos de los vanos, con gran diversificación y riqueza imaginativa en su diseño (par-

ticularmente interesantes son los de la tercera planta realizados en una bella y rítmica anarquía compositiva) (95) (Lám. 18-Fig. 2).

LA CONCEPCION DEL ESPACIO INTERNO Y LA APORTACION PICTORICA DE PEDRO GARCIA DEL BOSQUE

Nos ha parecido conveniente delimitar claramente la concepción de la fachada de la resolución del espacio interno, no por una simple cuestión metodológica, sino más bien, porque en esta obra concreta, se pueden individuar los dos presupuestos espaciales básicos con suficiente independencia como para poder afirmar que la relación exterior-interior sólo existe en razón de unos principios funcionales indispensables.

Hemos comprobado cómo el problema que debía de resolverse era sobre todo una solución de fachada, pues el interior prácticamente estaba proyectado cuando surgen las distintas propuestas del avance de la línea. Sabemos que en 1903 se había realizado ya la parte posterior del inmueble (con el comedor inclusive), con lo cual se puede pensar que la configuración del espacio interior estaba ya planificada, y no debió sufrir más alteraciones, que aquellas que determinasen la rectificación del nivel de fachada en 1906, que representaría poco más que una reducción de dimensiones.

En el plan de distribución de las distintas plantas, no encontramos nada destacable: no existe una configuración flexible del espacio, ni distintos niveles en su organización, que en cierto modo fue una de las aportaciones más interesantes de algunos arquitectos modernistas como Gaudí y Horta (96). Se trata de un simple plan en profundidad, con una escalera central a partir de la cual se distribuyen en retícula las diversas habitaciones, ocupando el salón el primer cuerpo de la fachada prin-

(95) Un diseño idéntico aparece en los antepechos de la casa n.º 18 de la calle de Cartagena, también en Murcia, y asimismo lo hemos hallado casualmente en una ciudad tan distante como Huesca (calle Porches de Galicia, n.º 3), que nos indica claramente la enorme divulgación que los motivos modernistas adquirieron.

(96) En relación con la concepción especial de la casa Tassel de Victor Horta, existen juicios bastantes dispares: mientras que Giedion (Ibíd. op. cit. p. 311), Tschudi Madsen (Ibíd. op. cit. p. 18) y L. Benevolo (Ibíd. op. cit. pp. 324-26), encuentran el plan de Horta, antitradicional y original: H. R. Hitchcock (Vid. *Architecture nineteenth and twentieth centuries*, Hardmondsworth, 1958, p. 288), no considera que haya ninguna novedad en el plan distributivo de Horta; y sobre todo, P. Francastel que afirma: "...lo que rige ante todo el plan de la casa son las costumbres locales, ya que en Bruselas todos los solares están en profundidad" (Cfr. op. cit. p. 197), y añade, "Toda la novedad y toda la osadía se deriva, en el fondo de las formas superficiales de la decoración y, principalmente, de la estrecha adherencia que une, en la escalera principal, las líneas florales de la decoración con la columna de hierro que sostiene el voladizo" (Ibíd. p. 198).

cial (aquí es donde únicamente, Rodríguez se ha preocupado de relacionar de alguna manera la concepción dinámica de la fachada con el espacio interno, pero sólo ha marcado unas referencias del exterior en la composición de los vanos, y la consiguiente resolución del chaflán que afecta al ángulo interior de las habitaciones contiguas) (97) (Fig. 3).

El interior de la Casa de Díaz Cassou, recoge con cierto esplendor un amplio programa decorativo, realizado después de 1906, que ha sido convenientemente estudiado por Jorge Aragonese (98). Tanto las pinturas de Pedro García del Bosque, como los motivos decorativos en estuco que las enmarcan, dan lugar a la creación del clima estético apetecido. Esta decoración enfermiza y decadente, que como era de esperar se despliega en las habitaciones de la planta principal de la casa, es una superflua hojarasca que funciona dentro del contexto de unos estrictos criterios del gusto burgués de la época. Las ambiguas composiciones practicadas en escayola que rodean a los lienzos pintados de los techos, varían de una habitación a otra según la jerarquía preestablecida, y adquieren en el salón su más espeso refinamiento. (Lám. 19).

Esta caprichosa decoración, como era hasta cierto punto lógico pensar, no mantiene una única temática formal ni estilística (Lám. 20), pues los motivos modernistas en escayola aparecen sustituidos a veces por otros elementos, como la rocalla neorrococó o se mezclan entre sí con difícil identificación, en una extraña heterogeneidad, que indican claramente que se aceptaba cualquier proposición sin la menor dificultad, y sin tener en cuenta cuáles eran los auténticos valores de un interior "Art Nouveau" (como fueron estudiados por ejemplo, por Horta, Endell o Gaudí). De indudable interés y sin alguna duda, mucho más cerca de una asimilación coherente de lo que representaba la estética modernista respecto a las artes aplicadas, en el sentido de una preocupación por el diseño, si pueden señalarse el barandal de hierro de la escalera (99) (Lám. 21), la obra de carpintería (debida a Diego Blesa) (Lám. 22-23), los azulejos de los arrimaderos de la entrada, y, sobre todo, el extraor-

(97) A última hora no se nos ha permitido realizar el plano de distribución de las distintas plantas de la casa, como era nuestro propósito. La planta principal que reproducimos, está hecha a una escala aproximada, y sabemos que ha sido transformada en las últimas dependencias.

(98) Op. cit. 267-269 (asimismo, 249, 251, 360); los datos biográficos sobre P. García del Bosque pp. 264-65; otras referencias a este pintor pueden verse en pp. 221, 6, 252, y 266-67 (Intervención en la decoración de la casa n.º 13 de la calle Vinader, realizada en 1889, hoy derruida).

(99) También el diseño del barandal de la escalera de la casa de Díaz Cassou, lo hemos encontrado en los antepechos de la casa n.º 4 de la calle Eduardo Blosca, en Valencia, con idéntica solución; así como, en la barandilla de la terraza del desaparecido Café Moderno de nuestra ciudad, que viene a confirmar la gran y dispersa difusión del modernismo en la primera década del siglo.

dinario diseño vegetal que cubre el frente del arco inmediatamente anterior al inicio de la escalera, que pensamos es con mucho el motivo de más calidad de todo el repertorio formal del conjunto, pese a ser un simple detalle aislado (Lám. 24-25).

La labor pictórica de Pedro García del Bosque, realizada entre 1907 y 1908, ha sido también suficientemente estudiada por Aragoneses, y su conexión con la pintura decorativa en Murcia y su provincia (100), debiéndose resaltar su no adscripción al modernismo; sin embargo, a pesar de que efectivamente en aspectos formales no debamos de incluir a García del Bosque dentro de este estilo, el soporte temático, con la constante representación de la figura femenina, sí puede entroncarse con la cultura del "Art Nouveau" (Lám. 26).

Esta aportación pictórica tiene también sugestivas connotaciones, como es el caso de la aparición de retratos de las hijas de Díaz Cassou en los tramos de la escalera, ataviadas con atuendos árabes, cuyo valor evocativo está explicado a partir de un viaje a La Alhambra (parece ser que en su origen, estos tramos estaban cubiertos de espejos; y no olvidemos la pasión de la época por esos espacios ambientales más o menos "exóticos y extraños"), que debió determinar también la realización de marcos neonazaríes en los vanos de la escalera (101). Ante este confuso y denso programa decorativo, puede pensarse que José Antonio Rodríguez queda fuera de una intervención directa, y sin duda gran parte de su ejecución tuvo que ser obra de Medina Noguera (junto con García del Bosque), por su evidente relación con los trabajos que este pintor-decorador llevó a cabo en Fortuna (102).

Como resumen final de esta exposición, habrá podido comprobarse que nuestra hipótesis de trabajo representaba en principio, poco más que un intento de incluir unas obras en un complejo contexto cultural y artístico, o cuando mucho, una vuelta a incidir en una problemática libre ya de cualquier simple tentativa de sistematización teórica, o por lo menos, lejos de cualquier polémica superficial. Sin embargo, a la vista de la documentada y singular biografía de la casa de Díaz Cassou, y al

(100) *Ibid.* op. cit. p. 267.

(101) En relación con los retratos de los tramos de la escalera, Aragoneses menciona algunos antecedentes como los de Ximenez Donoso (Escalera principal de las Descalzas Reales, de 1684), Lucas Jordán (Bóveda de la escalera principal del Escorial, 1692-93), Z. González Velázquez (Escalera del servicio de la Casita del Labrador de Aranjuez), y por último, A. Benlliure (Escalera del Palacio del Conde de Cerrajería). (Cfr. op. cit. p. 360).

(102) Motivos en escayola iguales o muy parecidos a los utilizados en la casa de Díaz Cassou, se pueden encontrar en otras mansiones de Murcia, que también debieron salir del taller de Medina Noguera, así como en la casa de Palazón de Fortuna.

mismo tiempo, debido a las especiales características que rodearon su erección, se desveló desde el primer momento la clara posibilidad de poder profundizar, en la peculiar casuística y proceso generador de una "obra de arte" que por concretas circunstancias contiene la impronta de una época y un estilo, en un grado que, a nuestro juicio, puede considerarse paradigmático.

Por otra parte, el estudio de la casa de Díaz Cassou, y por ende de la admisión de la cultura modernista en Murcia, aparte de haber permitido incorporar unas formulaciones y su entorno creativo a un amplio fenómeno artístico, ha posibilitado también que pueda esbozarse la idea de un modernismo marginado que, por así decirlo, viene a ser un "sub-producto" desglosado de uno de los períodos más dramáticos de la historia del pensamiento y de la cultura, y que al ser atestiguado convincentemente en zonas geográficas en cierto modo periféricas, como es el caso que nos ocupa, viene a refrendar, incluso paradójicamente, el alcance universal de los impulsos y motivaciones que provocaron el origen y desarrollo de tal proceso artístico y cultural.

Departamento de Arte, Murcia, julio, 1972.

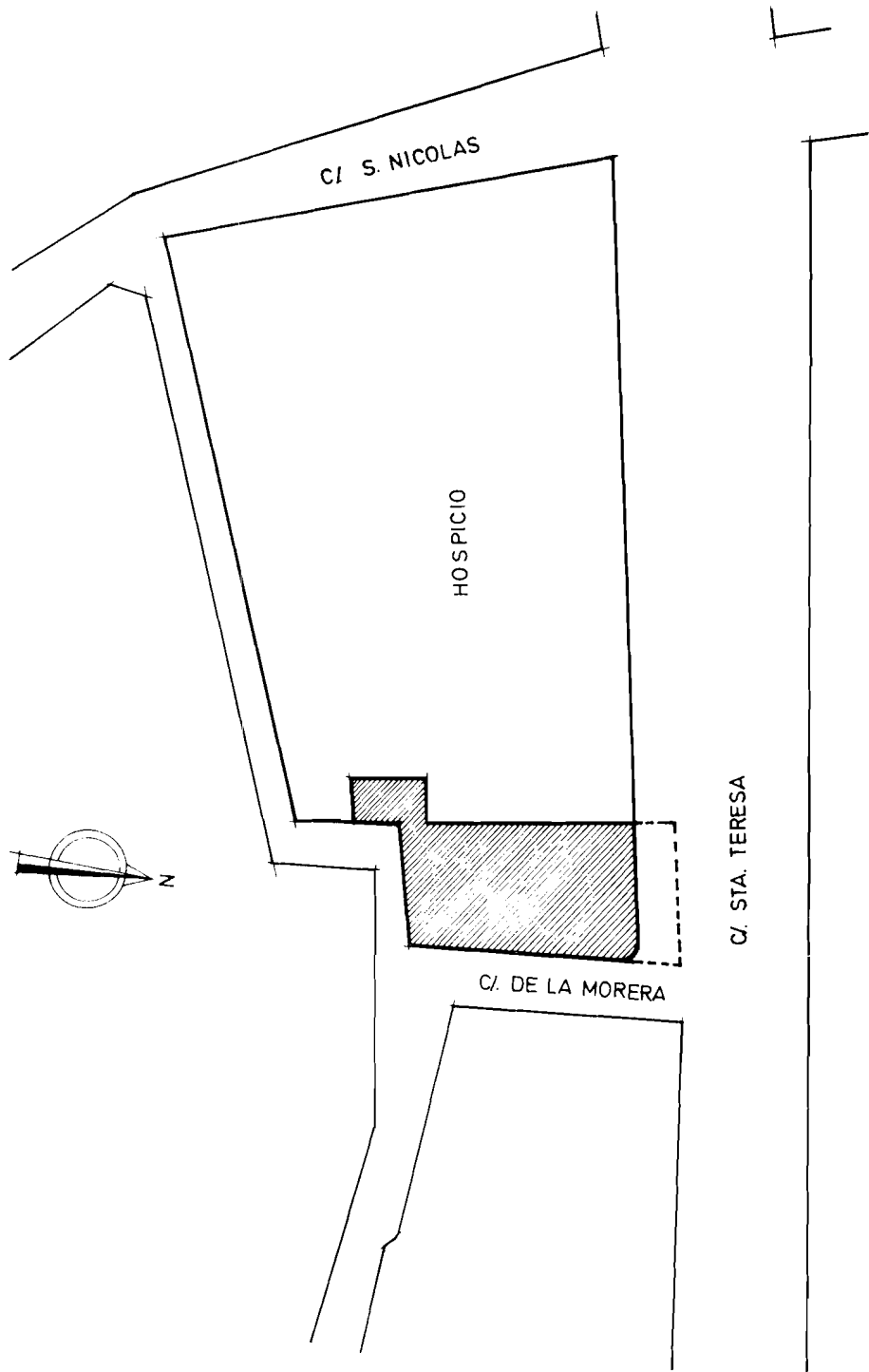


FIG. 1.—Plano de situación de la Casa de Diaz Cassou. (La línea discontinua señala el primer proyecto de ampliación).

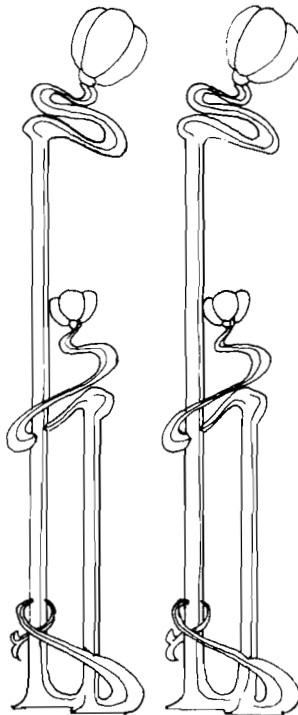


FIG. 2.—Casa de Díaz Cassou. Diseño de las Barandillas de hierro de la tercera planta.
(Dib. A. Vera).

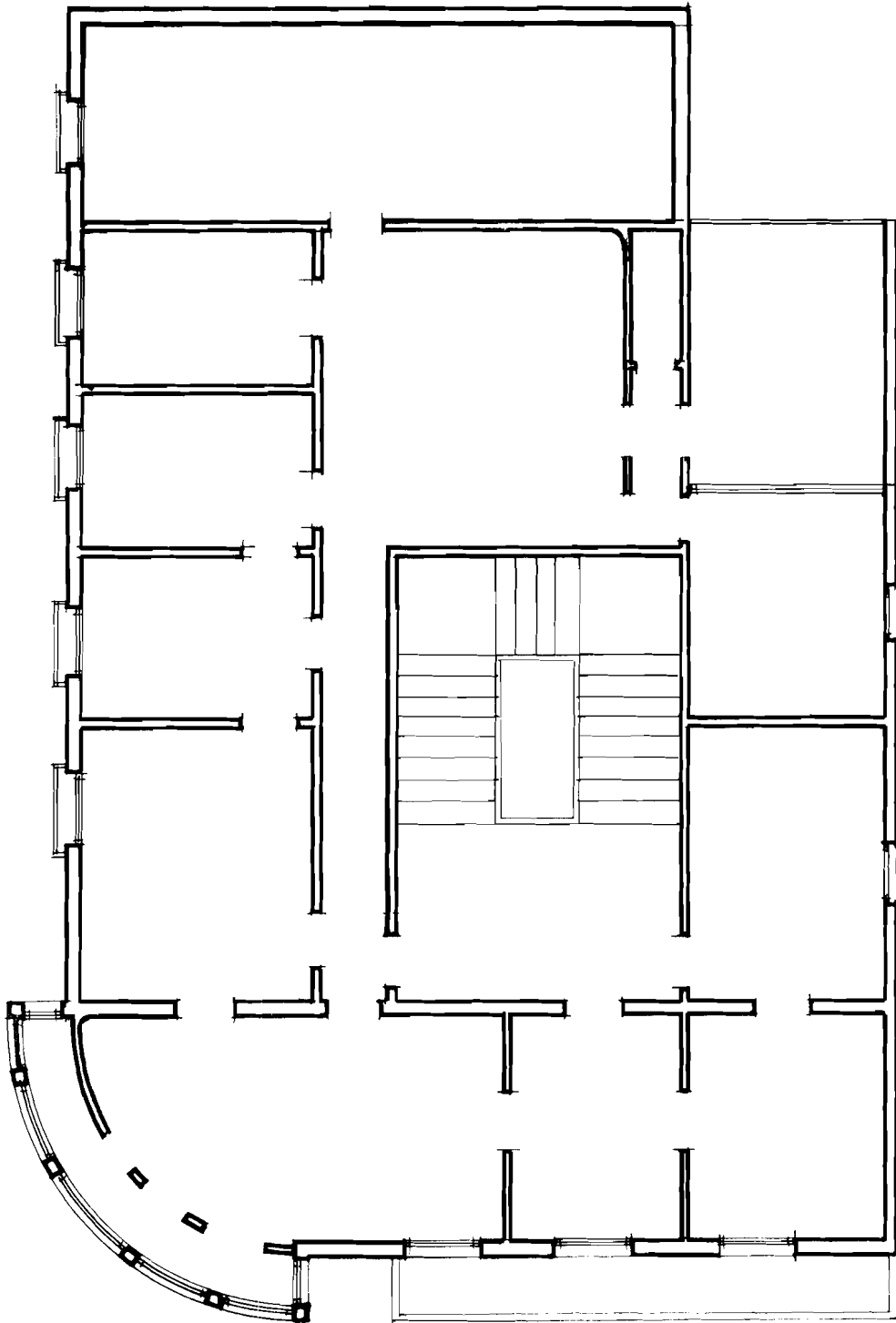
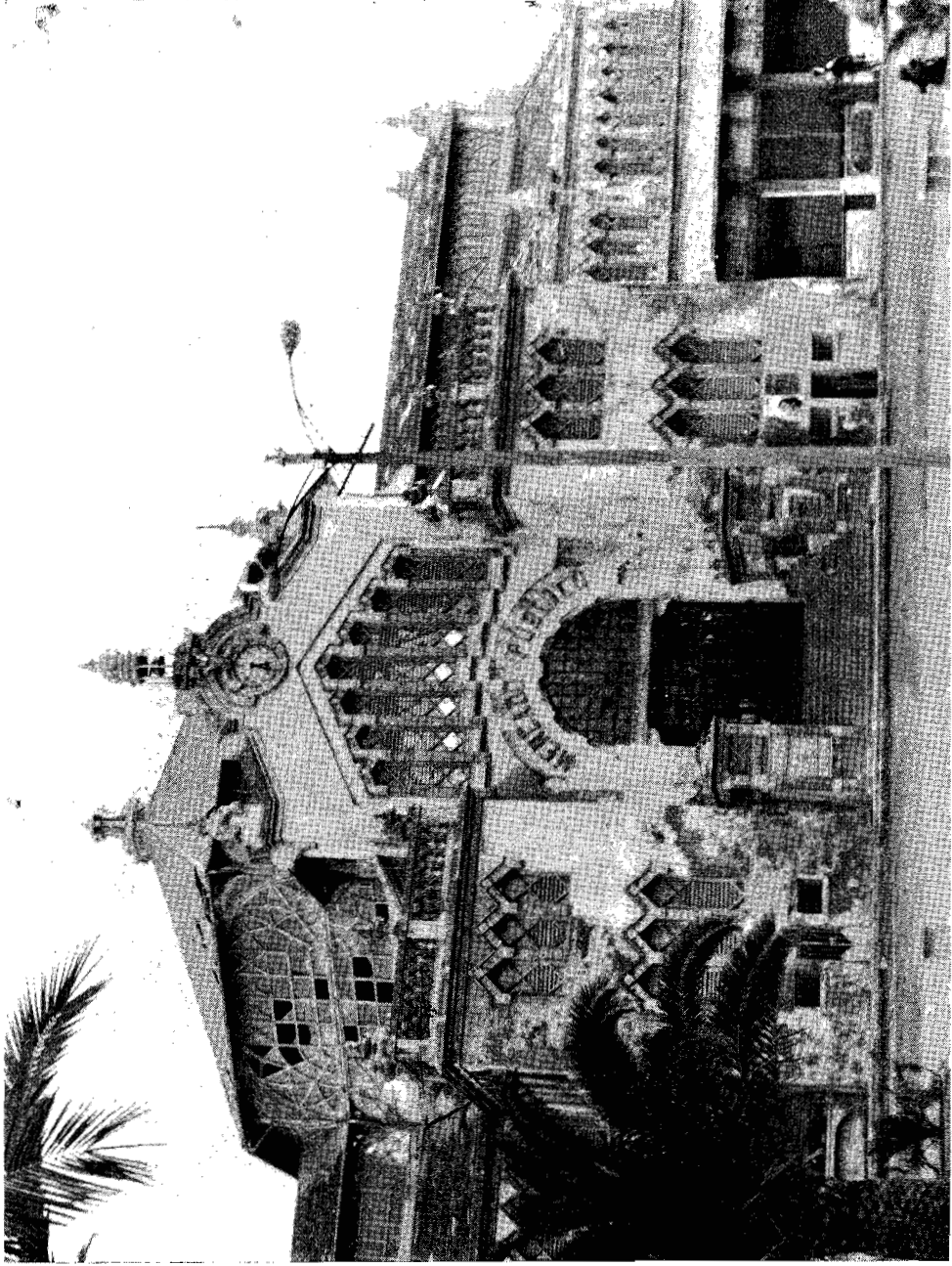
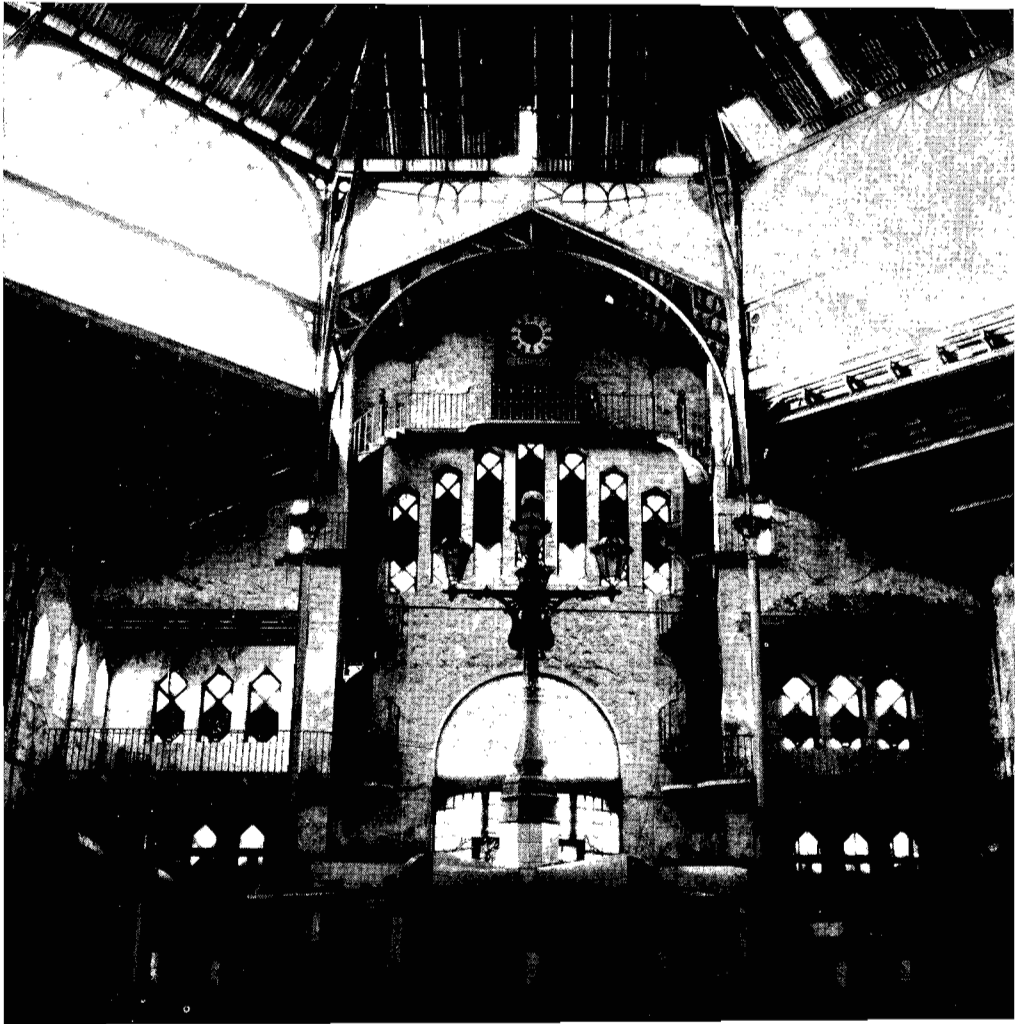


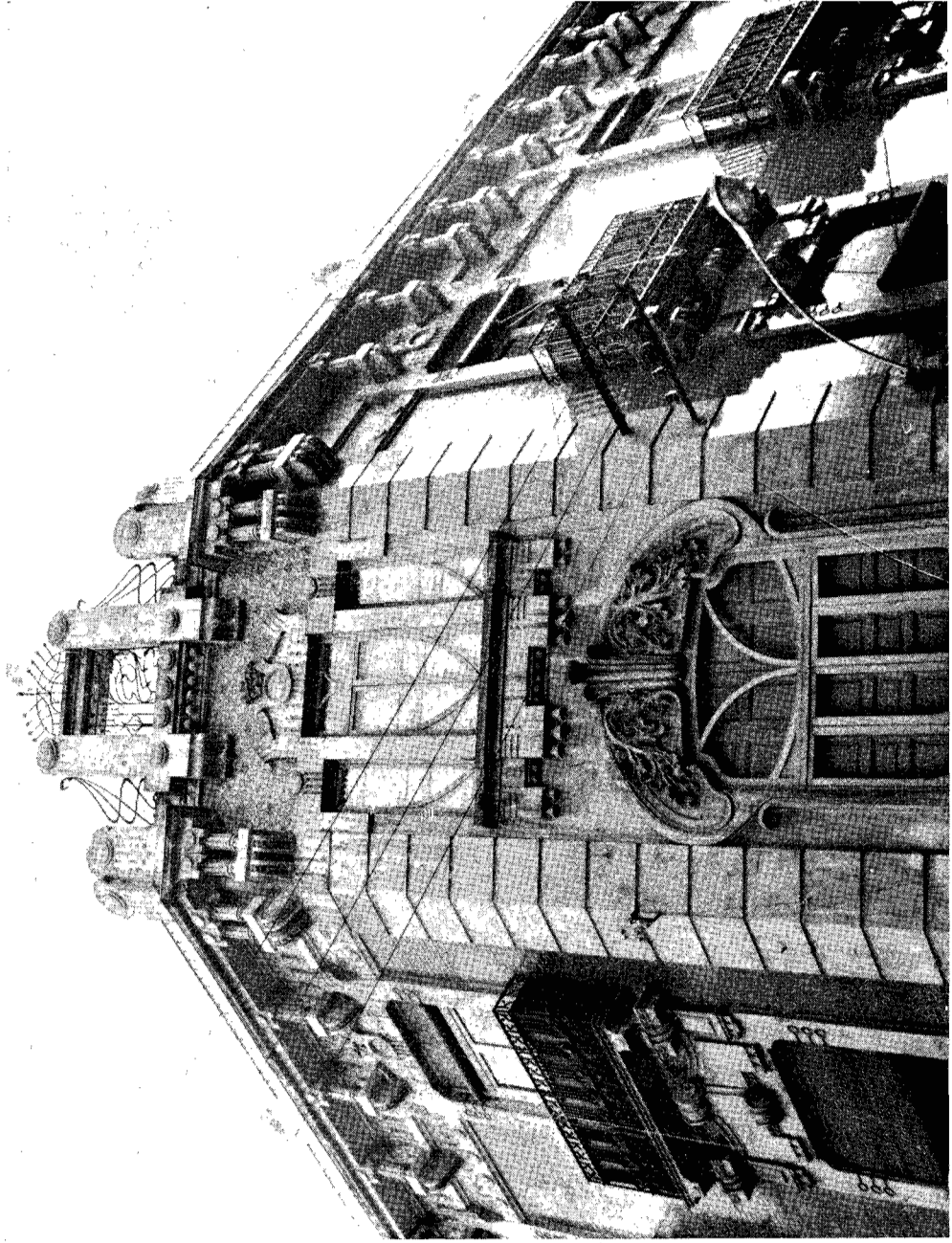
FIG. 3.—Casa de Díaz Cassou. Plano de distribución de la planta principal.
(Esc. aprox. 1 : 10). (Dib. Sáez de Haro).



LAM. 1.—V. Beltrí-P. Cerdán. Fachada principal del mercado de La Unión (Murcia). 1907.



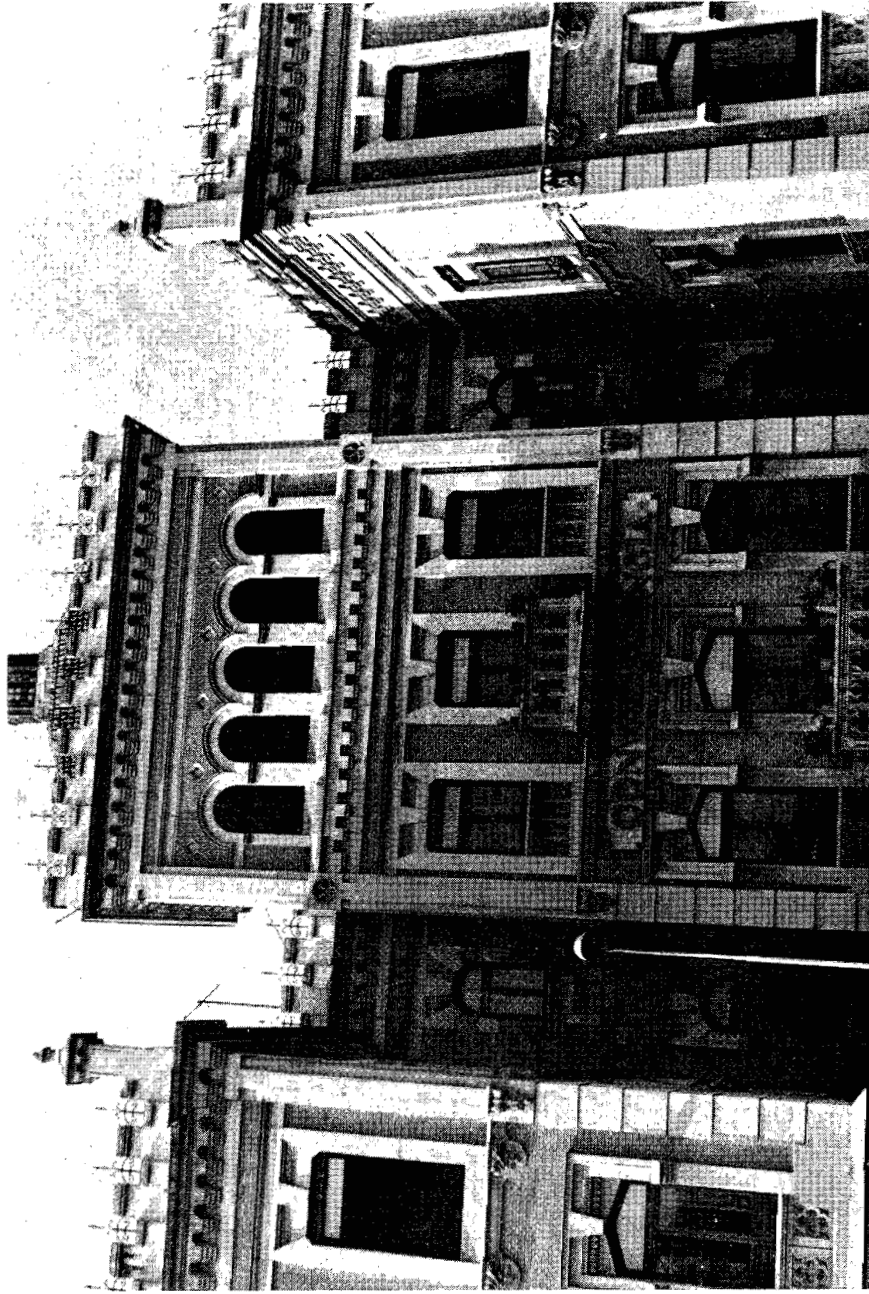
LAM. 2.—V. Veltrí-P. Cerdán. Interior del mercado de La Unión (1907).



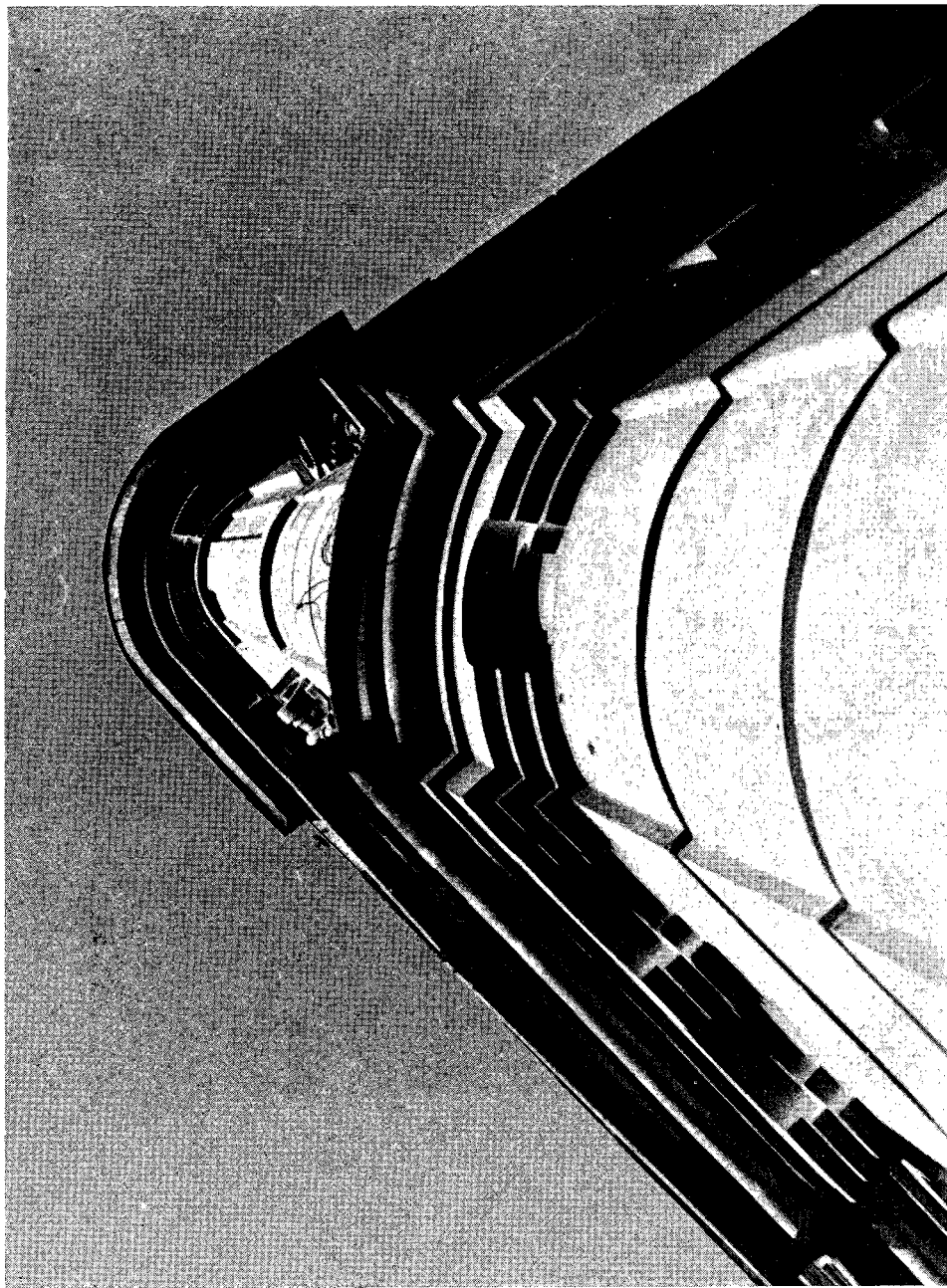
LAM. 3.—P. Cerdán. Colegio de las Luisas. Parte superior de la fachada. (Hacia 1908).



LAM. 4.—J. A. Rodríguez. Edificio de la ferretería Guillamón. Pormenor del chafalán a la calle de San Patricio. (1920-24).



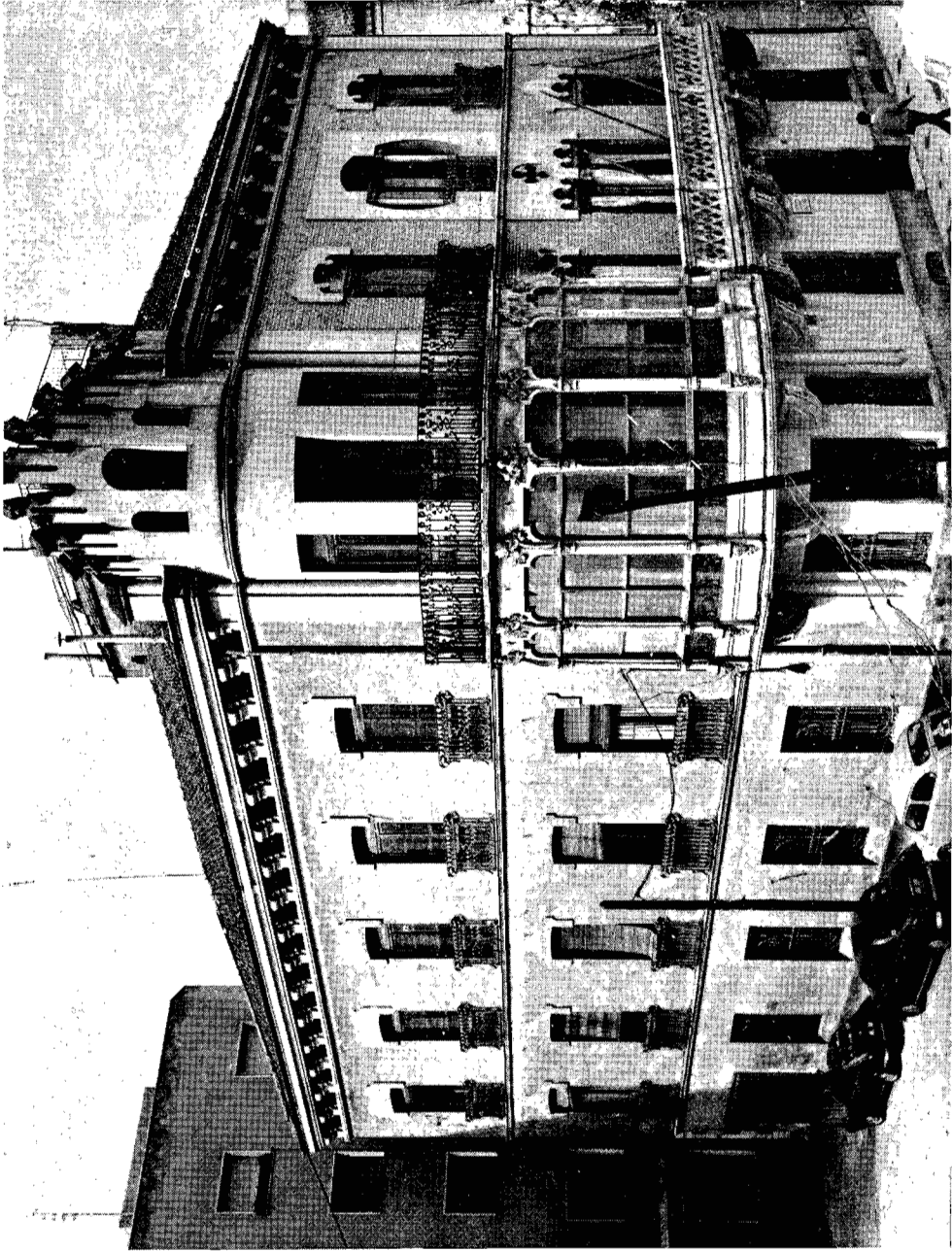
LAM. 5.—J. A. Rodríguez. Edificio de Convalecencia. Parte superior de la fachada principal. (1910).



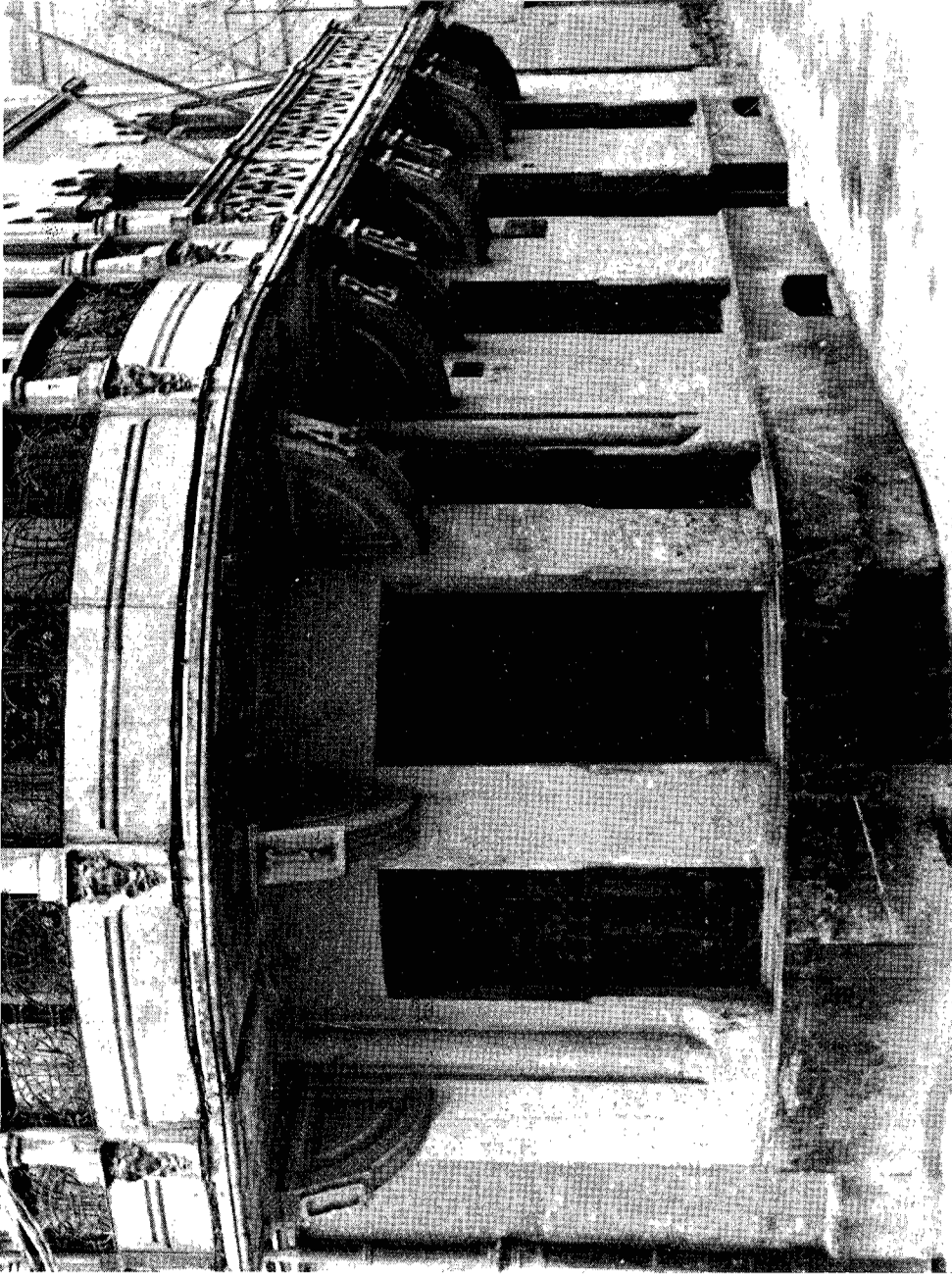
LAM. 6.—J. A. Rodríguez. Edificio de Convalecencia. Detalle de uno de los ángulos (1910).



LAM. 7.—Vista de la casa de Díaz Cassou en la alineación de la calle de Santa Teresa.
Al fondo, la casa n.º 29 antes de ser derruida. (Cfr. Fig. 1).



LAM. 8.—J. A. Rodriguez. Casa de Diaz Cassou. (1900-1906).



LAM. 9.—Casa de Díaz Cassou. Parte interior del chaflián y de la fachada principal.



LAM. 10.—Casa de Díaz Cassou. Detalle del chafán y de la fachada principal.



LAM. 11.—Perspectiva urbana de la casa de Díaz Cassou. En primer término el Hospicio de Sta. Florentina. (s. XVIII).



LAM. 12.—Ubicación de la casa de Díaz Cassou en la calle de Santa Teresa, al fondo, a la derecha, el Hospicio.



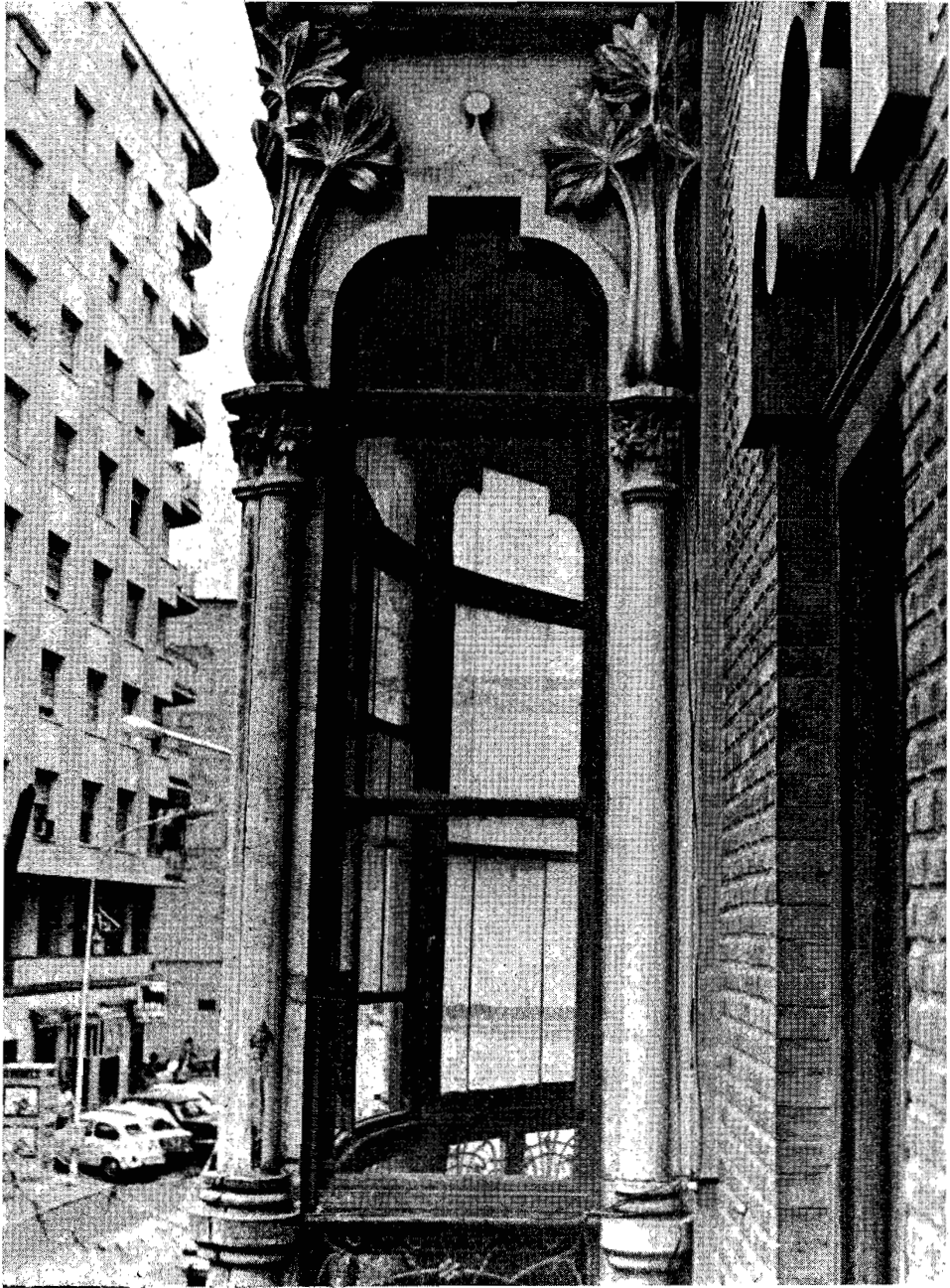
LAM. 13.—Casa de Diaz Cassou. Perspectiva frontal. En primer término, a la izquierda, la casa n.º 29 antes de su demolición.



LAM. 14.—V. Horta. Casa Tassel de Bruselas. (De "L'Art Decoratif", Paris, Fevrier, 1900).



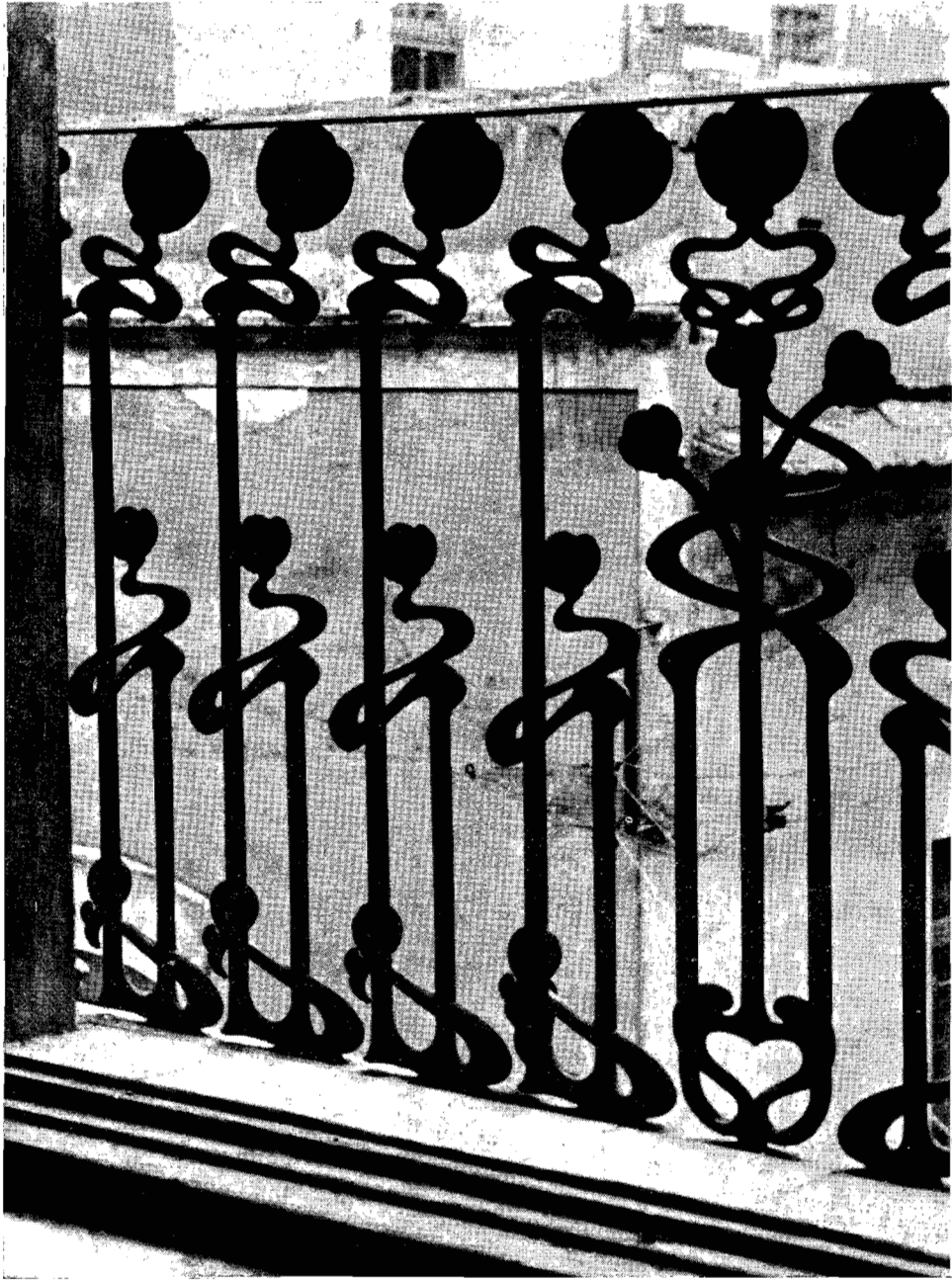
LAM. 15.—Casa de Díaz Cassou. Perspectiva del mirador.



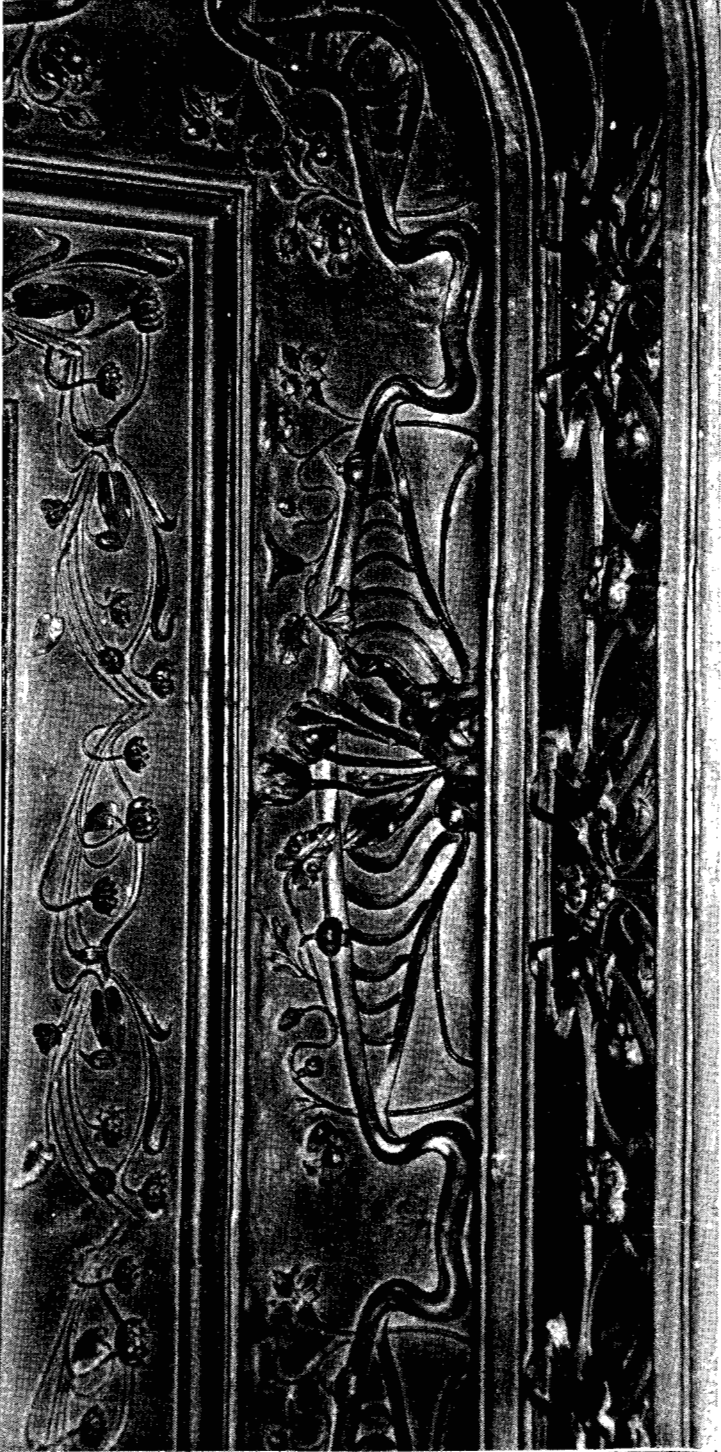
LAM. 16.—Casa de Díaz Cassou. Pormenor del mirador y de la fachada principal.



LAM. 17.—Casa de Díaz Cassou. Fachada principal a la calle de Santa Teresa.



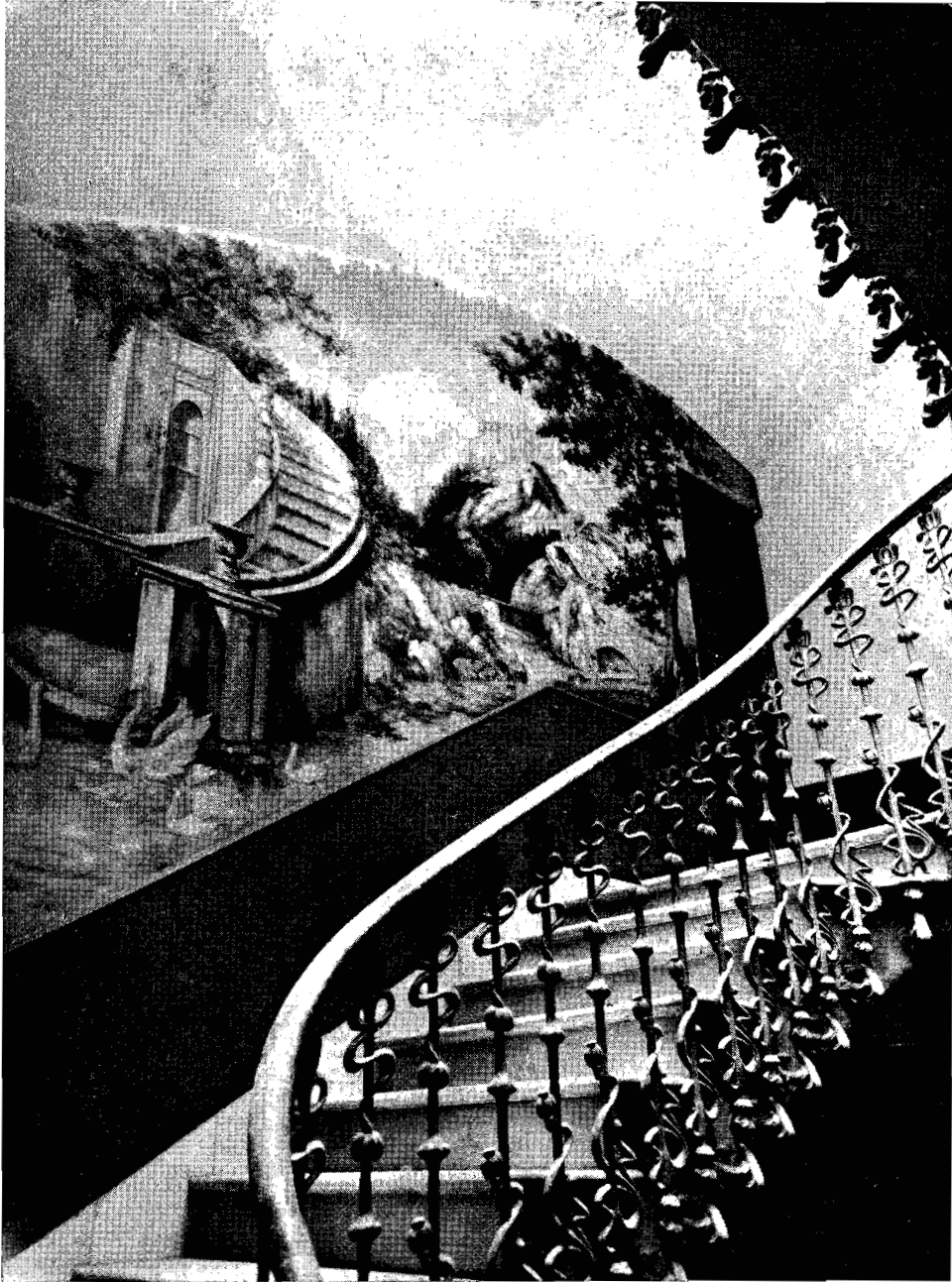
LAM. 18.—Casa de Diaz Cassou. Detalle de una barandilla de hierro de la tercera planta.



LAM. 19.—Casa de Diaz Cassou. Pormenor de los motivos en escayola del salón principal.



LAM. 20.—Casa de Díaz Cassou. Vista parcial del comedor. (Paneles pintados, de Pedro García del Bosque).



LAM. 21.—Casa de Díaz Cassou. Detalle del tramo de la escalera de la tercera planta.
(Decoración pictórica de P. García del Bosque).



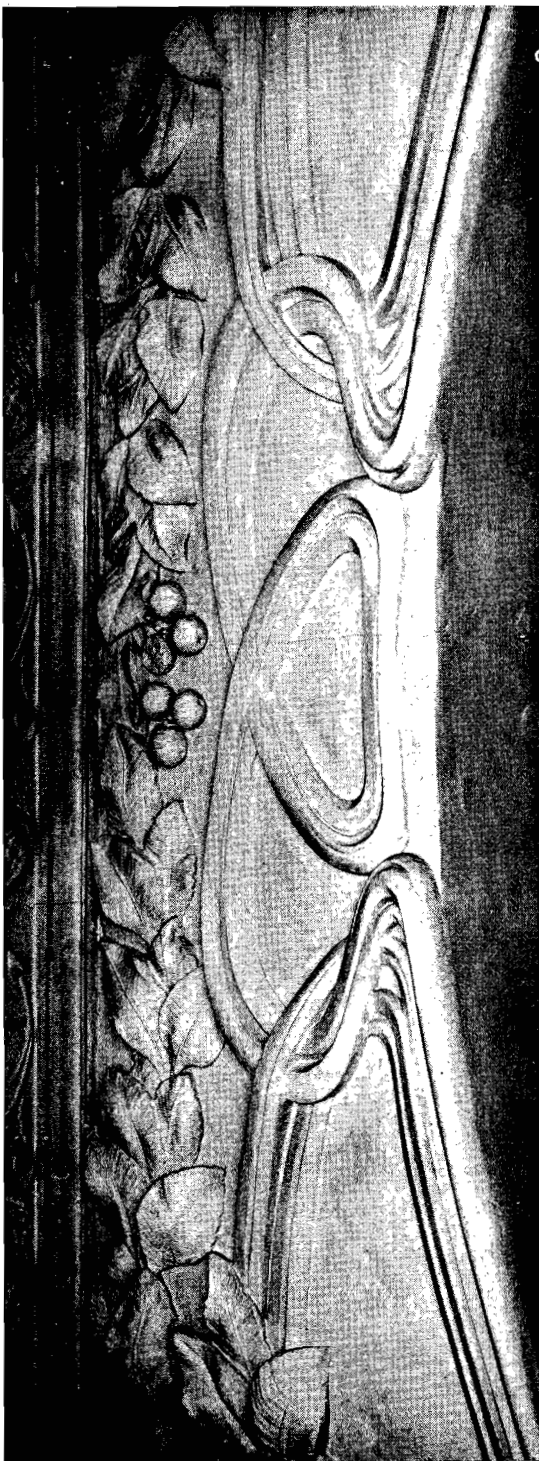
LAM. 22.—Casa de Díaz Cassou. Puerta de la entrada principal.



LAM. 23.—Casa de Díaz Cassou. Puerta interior del zaguán en la entrada principal.



LAM. 24.—Casa de Díaz Cassou. Motivo en estuco del arco interior del vestíbulo.



LAM. 25.—Casa de Diaz Cassou. Parte central de la decoración en estuco del arco interior del vestíbulo.



LAM. 26.—P. García del Bosque. Decoración pictórica del techo del salón de la casa de Díaz Cassou.