

# EL ART DÉCO EN MELILLA: DEL ZIG-ZAG MODERNE A LA ESTÉTICA AERODINÁMICA

*Antonio Bravo Nieto*  
UNED-Universidad de Málaga, España

Durante los primeros decenios del siglo XX, el norte de África fue un ámbito privilegiado para la recepción de modelos estéticos procedentes de los grandes centros de creación europeos. Las diferentes tendencias formales e incluso otras corrientes más fundamentadas en opciones ideológicas, fluyeron con una gran soltura y generaron un ambiente propicio para la creación, el cambio y la transgresión. En este contexto, las ciudades costeras desempeñaron un papel de primer orden, convirtiéndose en motores fundamentales de todo el proceso. Estas urbes se constituyeron en laboratorios de creación debido a que acusan profundas transformaciones urbanas, dentro de un marco de rabiosa modernidad.

Melilla es una de estas ciudades que ya venía siendo objeto de una absoluta transformación desde 1907. Determinada en sus líneas fundamentales por las tendencias del Art Nouveau, la ciudad fue construyéndose a buen ritmo, mientras que los ingenieros militares trazaban nuevos ensanches y barrios. Los años veinte se iniciaron en Melilla con un golpe dramático generado por la guerra y que acabó con el optimismo y la ingenuidad anteriores. El denominado Desastre de Annual de 1921 fue un suceso demasiado cercano como para que pasara desapercibido en el seno de la sociedad melillense, pudiendo decirse que hubo un antes y un después. Curiosamente, el modernismo después de 1921 se hace más reposado y burgués, más elegante y monumental, al mismo tiempo que perdía la novedad, originalidad y fuerza de sus principios.

Y será en este ambiente de ciudad cosmopolita, plagada de obras modernistas de gran altura creativa, donde se plantea un necesario cambio de formas. El modernismo se había autoconsumido, gastado y era necesario buscar un recambio, una nueva imagen de modernidad. Desde las páginas de las revistas españolas de arquitectura, se entendía por entonces esta necesidad de varias formas. Unos opinaban que la arquitectura debía ofrecer soluciones vinculadas a las necesidades sociales, mientras que otros se debatían en aspectos más estéticos. Es interesante resaltar aquí la controversia

crítica reflejada en la revista *Arquitectura* que se mofaba de los arquitectos que discutían los aspectos formales, concretamente sobre si debían primar las líneas decorativas horizontales en los edificios, o debían ser las verticales (García Mercadal, 1927).

Ciertamente la ciudad podía asumir sin demasiados problemas un cambio de estilo en su arquitectura. El cambio no implicaba grandes sacrificios para el complejo constructivo. Los sistemas de trabajo, la organización de la construcción, la elaboración del proyecto, el entramado artesanal que giraba y abastecía a la propia arquitectura (rejería, carpintería, yeserías, estucos), no se iban a ver afectados en absoluto por un cambio de modelos, por una variación de las formas. Por esta razón, encontrado ya el norte de lo que se quería hacer, resultaba realmente fácil hacerlo; encaminar todo el sistema productivo hacia la finalidad de la construcción. Materializar el cambio, y esto es lo que se empieza a gestar en la arquitectura melillense entre 1926 y 1929. Elegimos estos años porque en este corto periodo de tiempo se produce el giro desde unos modelos modernistas de tendencia claramente geométrica, a otros ya nítidamente Art Déco.

## **LOS ANTECEDENTES: LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA MODERNIDAD Y EL IMPACTO DEL CINE MONUMENTAL**

En 1926 el ingeniero de minas Luis García Alix (prolífico autor de edificios modernistas) firma un proyecto de garaje Alfonso XIII. Este primer proyecto será transformado rápidamente en el Cine Perelló que se finaliza en 1928, y en el que ya observamos la aparición de detalles ornamentales que nos anuncian un cambio. En la fachada encontramos unos mascarones con rasgos felinos y se observa la rígida geometrización de sus elementos decorativos, mientras que en el interior el palco principal ya destila la elegancia y el diseño propios del Art Déco (Fig. 1). Sin embargo, García Alix no deja de realizar en esta obra un proyecto modernista fuertemente influenciado por la Sección vienesa. Este es el mismo caso que apreciamos en el arquitecto Enrique Nieto con los Almacenes Montes, y sobre todo para un proyecto de envergadura como fue el Cine Teatro Kursaal (1929) (Fig. 2). En el Kursaal, Nieto despliega ya un lenguaje determinado profundamente por la monumentalidad de lo geométrico, por la contundencia de las formas que nacen directamente de la Secesión, pero que al mismo tiempo se apartan radicalmente de la producción modernista floral característica de la arquitectura melillense anterior.

Por su parte, entre 1930 y 1931, el escultor Juan López López gesta uno de los monumentos más significativos de la ciudad. Este escultor, que por entonces se estaba formando en Madrid, elabora el monumento a los Héroes de las Campañas de Ma-

rruecos, con unas formas totalmente reveladoras de la nueva corriente: un gran monolito geométrico compuesto con una clara idea de verticalidad para expresar con contundencia movimiento. En este conjunto se aprecian referentes a la escultura española del momento, entre otros a la obra del escultor Vitorio Macho. La Victoria con alas que corona el monumento es un canto a la de Samotracia, un guiño al dinamismo helenístico que cobra una gran contundencia y cuyas formas entran de lleno en el Art Déco: la mezcla de la imagen de la mujer clásica, el ímpetu y sobre todo, una composición totalmente dinámica, elemento muy querido de la nueva estética (Fig. 3).

Pero sin duda, el gran revulsivo del Art Déco en Melilla, la pieza urbana que más ha definido e influido en el desarrollo de este estilo en la ciudad fue el Monumental Cinema. Obra de un arquitecto de Cartagena, Lorenzo Ros Costa, el proyecto es firmado en junio de 1930 (Fig. 4). El Monumental fue un hito urbano de su momento, pero al mismo tiempo aunó todo un esquema de trabajo bajo la dirección atenta del maestro de obras Agustín Sánchez (auténtico director de las obras) que aplicó con minuciosidad los detalles que el arquitecto le iba enviando por carta (puesto que el técnico no quiso navegar y por tanto nunca estuvo en Melilla). Los talleres artesanales tuvieron que renovarse profundamente en sus modelos formales: los estucadores ensayando nuevas tonalidades cromáticas muy distintas de las modernistas, los yeseros estilizando los elementos decorativos que ahora ya no son flores y guirnaldas, sino rayos, copas, geometrificaciones, esgrafiados... Todo un nuevo lenguaje que se vehicula mediante la forja, la carpintería, los yesos, las lámparas, la forma de iluminar. Las referencias nos llevan a buscar imágenes en las grandes capitales del momento. El hall, las escaleras, el vestíbulo nos transportan a un mundo de cine que tan certeramente ha estudiado Juan Antonio Ramírez (1993); un mundo de decorados, de luces, de contrastes. El gran espacio central queda determinado por varios pisos de palcos que transportaban a los melillenses a las ciudades más fulgurantes, a Nueva York, a París, bajo lámparas que hacían vibrar unos colores hasta entonces desconocidos: verde gris, ráfagas de oro y plata oxidada. Se trataba de un desmedido esfuerzo que llegaba a su fin el 3 de marzo de 1932, día en el que se inauguraba un edificio de 1.350 metros cuadrados y que permitía un aforo para 2.500 personas.<sup>1</sup> El Art Déco había llegado a Melilla,

1. El Monumental Cinema solo conserva actualmente su fachada principal, habiendo perdido todo su interior y fachada lateral. Un bochornoso ejercicio de especulación urbanística y de mal gusto arquitectónico, permitió uno de los mayores atentados contra el patrimonio de Melilla, pero al mismo tiempo fue un revulsivo para reactivar la concienciación ciudadana a la hora de proteger su patrimonio.

y no lo había hecho de forma anónima y callada, sino con una de las mayores escenificaciones urbanas y sociales que podrían haberse realizado en la ciudad.

## **LA LLEGADA DEL ZIG-ZAG MODERNE A MELILLA. EL TRABAJO DEL ARQUITECTO ENRIQUE NIETO**

El impacto de la obra de Ros, se ve confirmado unos meses después por un trabajo del que hasta ese momento había sido el gran defensor del modernismo: el arquitecto Enrique Nieto. En octubre de 1930 firma un proyecto de edificio en la calle Reyes Católicos n.º 4, en el que despliega un pleno lenguaje Art Déco: líneas quebradas, decoración esgrafiada en hueco relieve, perfiles de balcón triangulares y hexagonales, fachada compuesta por grandes pilastras que rematan en rotundos cuerpos geométricos. Nieto, que por entonces ya contaba con 50 años, cambia su forma de hacer, y lo hace con la misma soltura con la que había dominado las formas modernistas. (Fig. 5) Esta obra resulta el decálogo de un gran compositor de fachadas, un genial dibujante y un profesional que sabía aplicar con precisión una escala elegante a sus proyectos. La idea burguesa de arquitectura seguía triunfando ahora con unas formas diferentes, pero a fin de cuentas, de una manera ornamental y distinguida.

Por otra parte, la llegada de la II República escenifica un nuevo panorama político y social para España en general y para Melilla en particular. La consolidación del Art Déco se va a producir en un contexto nuevo, un contexto de cambios, de incertidumbres y que en cierto modo necesitaría una escenificación, circunstancia que en el ámbito urbano y artístico lo facilitará este estilo.

Enrique Nieto durante este periodo va a realizar algunas de sus obras más significativas. El arquitecto supo variar una forma de componer que durante veinte años le había dado magníficos resultados, y asumió una estética en la que su forma de componer vuelve a brillar a gran altura. De este grupo de obras destacaremos el Palacio Municipal y varios edificios en las calle Avenida de la Democracia n.º 8, General Chacel n.º 8, Avenida n.º 11 y Cándido Lobera n.º 2-4. Todas ellas tienen una curiosa lectura, porque su factura es plenamente Art Déco, pero sus raíces más evidentes son totalmente sezesionistas. La reflexión es clara, el viejo maestro de la escuela de Barcelona había desplegado en Melilla hasta ese momento un estilo ondulante y floral, pero a partir de 1930 asume como Art Déco formulaciones que entran dentro de las corrientes modernistas más ligadas a la Sezesión vienesa. De nuevo encontramos como uno de los pilares fundamentales de lo que se llamó Art Déco, procedía fundamental-

mente del modernismo geometrizable ligado a la escuela vienesa. Este modernismo evolucionado hacia formas estilizadas, monumentales, es el que encontramos en Melilla de la mano de Enrique Nieto y que en esta ciudad adquiere plenamente la forma del Zig-zag Moderne.

El Palacio Municipal es un proyecto de 1933 (Fig. 6), que surge después de haberse celebrado un concurso nacional donde diferentes arquitectos, representando estilos muy diversos, compitieron por alzarse con el premio. Sin embargo Nieto será el encargado de formular un proyecto definitivo, consiguiendo sin duda la propuesta más interesante de todas. Desarrollado sobre un solar irregular de fachada cóncava, plantea un edificio de composición muy a lo Beaux Arts, con eje central remarcado entre dos torreones con reminiscencias Hoffmanianas, y dos alas laterales que terminan en sendos cuerpos que encuadran la composición. Los detalles ornamentales entran plenamente dentro del nuevo estilo: vanos quebrados, figuras geométricas, la elegancia de las torres vienesas, carpinterías, forjas, etc. La larga duración de las obras debido a la Guerra Civil (se inaugura en 1949) determinó que algunos de los salones interiores estén realizados en un estilo mucho más clásico y barroco, como el Salón Dorado, mientras que otros espacios conservan totalmente el diseño Art Déco, caso del actual Salón de Plenos.

Entre 1934 y 1935 Nieto proyecta un edificio en la avenida de la Democracia formando chaflán (Fig. 7). La idea de resaltar el chaflán estableciendo un eje vertical en la composición de la fachada rematado por una cúpula hemisférica, es un elemento nuevo en este arquitecto, y en esta obra queda materializado con gran efectividad. El lenguaje de esta realización nos pone en contacto con las tendencias Art Déco más cosmopolitas, y alejada esta vez de la Sección. Miradores hexagonales, altas pilastras de capitel mixtilíneo, ritmos y claroscuros de cuerpos en fachada con una disposición casi barroquizante, forman uno de los conjuntos más monumentales y efectistas de los que Nieto desarrolla durante este periodo. Sin embargo, las referencias vienesas sí son claras en otros proyectos, como los que ejecuta en las calles General Chacel n.º 8 (1936) (Fig. 8),<sup>2</sup> en Avenida n.º 11 (1936) (Fig. 9) o en un bloque de viviendas en la avenida Cándido Lobera n.º 2-4, donde rescata esas coronaciones o remates verticales

2. Verdadera transposición de una obra del arquitecto Ferrés i Puig en la avenida de Gracia en Barcelona de 1916.

propias del Sezecionismo,<sup>3</sup> dentro de una modulación de las fachadas que nos anuncia una fase muy ornamentada de la arquitectura (Fig. 10).

Es realmente sorprendente y evidencia la pericia del arquitecto catalán, la versatilidad a la hora de utilizar lo antiguo como nuevo, de rescatar elementos del Modernismo vienés, para dotarlo de una nueva actualidad. Y todo esto, lo conseguía encajando perfectamente las formas en nuevos contenidos, demostrando cómo el consumo de imágenes por parte de una sociedad ávida por el cambio, podía ser saciado buscando en viejos repertorios que todavía podían ofrecer modelos, pautas y sobre todo, adaptabilidad dentro de un Art Déco que se mostraba más como una confluencia de tendencias que como un corte con la arquitectura anterior.

Nieto además, desarrolla esta obra en un contexto difícil, por la aparición en Melilla desde 1929 de un arquitecto joven y especialmente dotado para el diseño, Francisco Hernanz Martínez. Hernanz, va a revolucionar el campo constructivo melillense con un diseño más moderno, ligado a los postulados de la Escuela de Arquitectura de Madrid donde se había formado. Tampoco hay que descartar en este proceso, la influencia que dos arquitectos como Mauricio Jalvo Millán y José Joaquín González Edo van a tener en los últimos años veinte y primeros treinta en Melilla, con la ejecución de trabajos que también rechazan el modernismo floralista, sin ornamentación alguna y que basaban su efecto decorativo en los contrastes cromáticos generados por el uso de azulejos bicromos en fachada.

El orgullo profesional de Enrique Nieto le lleva a apartarse tanto de la desornamentación ecléctica de Jalvo o de González Edo, como de la arquitectura moderna y aerodinámica de Hernanz. Salvo contadísimos ejemplos, Nieto desarrolla durante este periodo, que podríamos llamar republicano, una obra fiel a sus postulados anteriores (siempre una arquitectura ornamentada), intentando mantener una difícil separación con la impactante arquitectura de Hernanz, que va a caracterizar a la ciudad hasta 1936.

## **EL TRIUNFO DE LA ESTÉTICA DE LA MÁQUINA: EL ART DÉCO AERODINÁMICO Y LA OBRA DE FRANCISCO HERNANZ MARTÍNEZ**

Francisco Hernanz Martínez (1896) fue un profesional formado en la escuela de Arquitectura de Madrid, perteneciendo a la denominada Generación de 1923 (la de Luis

3. Por ejemplo encontramos estos remates en la estación de ferrocarril del Norte, en Valencia, obra de Demetri Ribes de 1906.

Gutiérrez Soto). Su forma de proyectar será radicalmente diferente a la de Nieto, tanto por edad, como por las distintas sensibilidades que manifiestan las dos escuelas españolas de arquitectura de las que ambos procedían: Madrid y Barcelona.

Hernanz contraponía a Nieto no solo su juventud, sino una nueva forma de entender la arquitectura, visible no solo en el planteamiento formal de los edificios sino en un estudio más elaborado de los interiores y del diseño. Su llegada a Melilla se produce en octubre de 1929 con motivo de ser destinado como arquitecto de Construcciones Civiles del Protectorado con sede en Beni Enzar. Aunque a su cargo se encontraban todas las obras oficiales de la zona Oriental del Protectorado, podemos afirmar que desde esa fecha hasta noviembre de 1936 (fecha de su partida a Tetuán), va a desplegar en Melilla un ingente trabajo de proyección y construcción de edificios privados.

Hernanz, asume durante estos años el papel del arquitecto renovador, de la opción novedosa y por ello firma un número realmente sorprendente de proyectos. En algunos se muestra más en la línea ornamental y realiza varios trabajos dentro de las modulaciones más zig-zagueantes del estilo Déco, como vemos en dos edificios de 1932, uno en la calle Gran Capitán n.º 6 y otro en Fernández Cuevas n.º 15. Sin embargo, el verdadero espíritu de Hernanz empieza a ser visible en sus propuestas más desornamentadas, donde juega con los volúmenes generando atrevidas modulaciones que sorprendieron a la sociedad melillense y que incluso generaron alguna crítica, por su atrevimiento.<sup>4</sup> Sin embargo, lo prolífico de su producción descarta cualquier idea de rechazo popular a sus propuestas, y debemos pensar más bien en todo lo contrario.

Entre 1932 y 1933 realiza uno de sus edificios más contundentes y de perfiles más geométricos. En la calle Ibáñez Marín n.º 1 (Fig. 11) proyecta un bloque de viviendas con dos fachadas que forman ángulo recto, y utiliza el vértice para situar unos balcones cuadrangulares, generando una perspectiva en la que macla volúmenes sin apenas elementos ornamentales, salvo las características bandas horizontales de los diseños aerodinámicos. La perspectiva de este edificio es realmente privilegiada por su posición urbana, y fue sin duda un perfecto escaparate de lo que Hernanz entendía como modernidad.

4. Una de las escasas referencias críticas sobre arquitectura en los medios locales de Melilla la encontramos en la revista *Vida Marroquí*, enero de 1936, n.º 474, «nuestra ciudad se «moderniza» a paso gigantesco, perdiendo con ello su característico sello de españolismo. Así vemos la entrada a la carretera de Hidum, calle de Carlos de Arellano a cuyo fondo se observa la iniciativa de cubistas edificios que le dan un aire extranjerizante, cuanto tanto bello puede realizarse de estilo verdaderamente andaluz...».

Después de este edificio no volvemos a encontrar ninguna otra obra suya en la que más desinhibidamente muestre su aprecio por las formas cuadrangulares, cúbicas, y angulosas salvo un trabajo en la calle General Astilleros n.º 25 (Fig. 12) que analizaremos más adelante. Todas sus obras posteriores se decantarán, probablemente por deseo de los propietarios, por modulaciones curvas, que resultan más suaves a la vista y que permiten una mayor plasticidad. Entre 1933 y 1936 la actividad de Hernanz se convierte en frenética y los ejemplos son muchos.

En algunos casos se nos muestra totalmente cercano a los postulados expresionistas de Mendelshon, como podemos ver en una obra para Bertila Seoane en Avenida de la Democracia n.º 15 (Fig. 13), que nos recuerda al edificio de la Berliner Tageblatt de Berlín. En esa misma calle, las propuestas formales son diferentes en los siete edificios consecutivos que realiza, cada uno con una formulación estética distinta. Emplea por ejemplo las superficies más curvas y elegantes en el n.º 9 (1934) (Fig. 14), fachada que articula con balcones ensamblados que buscan ese admirado aspecto maquinista, jugando con los contrastes de color y las seriaciones compositivas, etc.; elementos que volvemos a ver en los números 11 (Fig. 15), 13 y 14 de la misma calle (1935). En cada uno de ellos, Hernanz consigue demostrar su pericia como renovador, enseñando lo que por entonces parecía difícil de entender en una ciudad monopolizada por el ornamento figurativo: que la combinación de volúmenes, la articulación cromática de fachadas y la estudiada disposición de los elementos, conseguía efectos decorativos de tanto o mayor impacto que los modelos ornamentales anteriores.

En el fondo, la que se pretendía novedosa arquitectura, no era sino una revolución de formas, una nueva manera de seguir generando una arquitectura bella, elegante, pero con un lenguaje aparentemente opuesto. El cruce y combinación de las líneas verticales (habitualmente se utiliza el chafán para romper la horizontalidad) con las horizontales (balconadas), conseguía un dinamismo muy característico de esta arquitectura; tendencia enfrascada en buscar efectos de velocidad, admiración por la estética de los barcos y los aviones, que eran sin lugar a dudas los novedosos mitos de una modernidad que se presentaba como refinada y sutil. Por esa razón, es también Art Déco.

El Zig-zag Moderne y la estética máquina, parecen aparentemente dos planteamientos estéticos muy diferentes, pero en el fondo son una misma forma de entender el diseño arquitectónico. A la postre, legaron la misma idea de ciudad: una metrópolis elegante y bien diseñada.

La vinculación con la máquina pasa de ser inspiración o metáfora, para convertirse en realidad en varios trabajos vinculados directamente con familias ligadas al negocio de los automóviles. Este es el caso de la casa que realiza entre 1933 y 1936 para



la familia Parres en la calle O'Donnell n.º 41 (Fig. 16), de tendencia aerodinámica, o para la misma familia y como negocio de venta de la marca Chevrolet en la calle General Astilleros n.º 25, un atrevido bloque prismático con amplias bandas horizontales que se remarcan cromáticamente para romper la monotonía de sus fachadas.

Las últimas obras de Hernanz en Melilla son un proyecto para Marcelo Azu- lay en la calle General Pintos (1935) (Figs. 17 y 18), que resume muy bien las contradicciones de una ciudad a fin de cuentas limitada en los aspectos constructivos, pues el contraste entre el proyecto y la realización, muestra claramente las limitaciones a la hora de plasmar la idea del arquitecto, a veces, utópica. Sin embargo, tanto proyecto como realización quedan como magníficas muestras del deseo de vanguardia. Finalmente en 1936 proyecta un edificio que será su último trabajo en Melilla, una casa en la calle Sidi Abdelkader n.º 6 (Fig. 19), en la que parece que nos ha querido dejar una muestra de su mejor capacidad, y sin duda una de las mejores obras aerodinámicas no sólo de Melilla sino de la propia arquitectura española.

1936 nos muestra a dos profesionales profundamente diferentes. Ese año Nieto proyectó sendas casas en la calle General Chacel n.º 8 y en Avenida n.º 11, mientras que Hernanz, firmaba su proyecto en la calle Sidi Abdelkader. Sin embargo, la salida precipitada de Hernanz de Melilla nos desvela a posteriori una interesante realidad; la tan pretendida diferencia, no era más que una forma de distinguir su producción respecto a la del otro. Una forma de acentuar las características propias frente a la actividad del arquitecto competidor.

Sorprendentemente, cuando Nieto se queda de nuevo sólo en la construcción de la ciudad, no tendrá ningún problema en asumir todas las enseñanzas de Hernanz y de plasmarlas en nuevas obras y soluciones: es el tercer y último canto del cisne del genial arquitecto catalán que, ya con 60 años, emprende una nueva aventura estética.

## **EL ART DÉCO Y LAS ARTESANÍAS DE LA CONSTRUCCIÓN**

En todo este proceso de producción y adaptación de formas y en esta serie de edificios que hemos venido reseñando, existe lógicamente el reflejo de la voluntad de sus respectivos creadores, la voluntad proyectual. Pero al mismo tiempo, desde la renovación que representó en la práctica artesanal la construcción del Cine Monumental, todos los talleres de Melilla fueron renovando sus líneas de creación-producción, y lo hicieron aceptando plenamente las fórmulas Art Déco que se impusieron sin demasiadas resistencias.

Son múltiples los ejemplos que nos delatan este cambio. El tratamiento del colorido en las fachadas pretende ensayar una nueva fórmula de buscar la novedad basándose en el uso de colores poco utilizados hasta ese momento. Surgen tonalidades poco usuales en el tratamiento de los interiores e incluso de las fachadas, aunque de este tema nos ocuparemos en el apartado siguiente. Los portales se visten de azulejos de color amarillo que combinan con franjas negras. Los techos se cubren de estucos naranjas y verdes, acompañados por plafones de escayola plagado de rayos y líneas fulgurantes.

La carpintería es otro de los trabajos artesanales donde el Déco se despliega con mayor profusión, combinando la característica talla en geometrizarciones, rayos, copas y juegos geométricos que dan muy buen resultado en la madera. Las aberturas superiores de las puertas principales de entrada a los edificios asumen también formas geométricas donde la forja juega también en esa compenetración buscada en una obra de arte que pretende ser total. Los portales nos abren nuevas realizaciones, las contraportas, los pasamanos de escaleras que asumen formas delirantes en todas las combinaciones posibles, la forja de las propias escaleras, espacio abierto a la seriación, a las combinaciones de líneas horizontales y verticales y a la creatividad desbordada (Fig. 20).

Un elemento interesante de esta profusión decorativa es comprobar cómo la mayor parte de la decoración que podemos encontrar en los edificios de Melilla se corresponde con la fase geométrica o zigzagueante del estilo, y son contadísimos los casos en los que las formas aerodinámicas son asumidas por las artesanías. Lógicamente, encontraremos muchos casos de edificios aerodinámicos, en los que las artesanías corresponden a la otra tendencia, demostrando una vez más cómo la propia concepción de la obra de arquitectura busca una imagen de belleza, que pretende constituirse en obra de arte con un carácter cercano a la obra escultórica. De ahí que en todos los edificios el arquitecto busque y trabaje precisamente esa imagen visual del edificio, encajado en la trama urbana, estudiando su situación en la manzana y potenciando sus caracteres más plásticos y sensoriales (Fig. 21).

## **EL TRIUNFO DEL COLOR: LA ARQUITECTURA ESGRAFIADA DE ENRIQUE NIETO**

España no puede desprenderse de algunas fechas que han marcado trágicamente su historia más reciente. 1936 es una de ellas, y este año también sirve como corte inevitable para una época. Arquitectónicamente hablando, las consecuencias son evidentes

porque el nuevo estado que surge después de la guerra propugna un nuevo estilo, una nueva forma de entender la arquitectura como mensaje político. Eso lógicamente podía derivar en una reflexión: que el Art Déco podría ser sustituido o incluso identificado como un arte republicano. Sin embargo, el estado no supo o no pudo dar una coherencia formal a sus deseos, por lo que el Art Déco y su suerte, estuvieron más ligados a cuestiones personales que ideológicas.<sup>5</sup> Concretando, si el arquitecto o los profesionales que habían desarrollado el estilo habían estado comprometidos políticamente con las ideas republicanas o progresistas, la muerte o el exilio acabaron radicalmente con sus producciones. Pero en otras localidades los arquitectos que habían estado ligados al Art Déco lo estuvieron a las ideas del nuevo Régimen de Franco, por lo que no tuvieron la necesidad de variar sus códigos formales. Y este fue el caso de Melilla, aunque indirectamente la guerra provocó que Francisco Hernanz tuviera que marcharse para asumir la jefatura del Servicio de Arquitectura del Protectorado en Marruecos. Enrique Nieto volvía a encontrarse como único arquitecto de la ciudad.

Lo más sorprendente, es que fue entonces cuando el viejo profesional asume con fuerza todas las enseñanzas que Hernanz había plasmado en la ciudad. Podríamos interpretar que mientras que el arquitecto aerodinámico permanece en la ciudad, Nieto desarrolla proyectos dentro de esa mezcla entre Déco y Sezeción, pero en cuanto se encuentra sólo, asume las formas aerodinámicas y expresionistas dentro de su práctica. Y este capítulo es, sin duda, su canto del fénix, aunque desarrollado con una brillantez que sorprende por sus resultados y que delata a un autor versátil y con amplia capacidad de adaptación.

En 1937 y 1939 encontramos dos obras donde Enrique Nieto ensaya claramente el camino de un nuevo episodio de su arquitectura. En la calle Gerona n.º 7 (1937) (Fig. 22) realiza un proyecto de vivienda donde las formas cúbicas determinan una fachada tratada asimétricamente. Sorprende el mirador prismático desnudo, en una racionalidad que nunca antes habíamos observado en Nieto. También destaca por el uso de los paramentos exteriores con estucos de tonos rojizos esgrafiados en placas verticales y horizontales con formas geométricas de claro contenido Art Déco.<sup>6</sup> En 1939

5. En 1940, se erige un monumento a los combatientes caídos en la Guerra Civil del bando nacionalista, y las formas que asume el escultor Vicente Maeso son claramente Art Déco, simbolizadas en el águila estilizada que sirve de frontal al conjunto.

6. Estas formas esgrafiadas no son nuevas en Melilla y ya las habíamos visto en algunos proyectos de Francisco Hernanz en la calle Fernández Cuevas y en la Avenida de la Democracia.

proyecta un gran edificio en la avenida Duquesa de la Victoria n.º 24 (Fig. 23) marcado también por las formas cúbicas de sus dos miradores laterales de composición prismática. Racionalismo desornamentado si no fuera porque toda la superficie del edificio está estucada y con abundantes esgrafiados en tonos anaranjados, dotando al conjunto de un cromatismo realmente impactante en el conjunto de la calle y que sin ese colorido pasaría totalmente desapercibido. En estos dos trabajos, Nieto sigue curiosamente el mismo camino que emprendió Hernanz, ensayar con las formas cúbicas, para luego iniciar la exploración con las formas redondeadas, de perfiles suavizados.

Varios proyectos de Nieto elaborados en la primera mitad de los años cuarenta nos sitúan en esta dinámica. Edificios en las calles Aragón n.º 21 (Fig. 24) y n.º 16, Ibáñez Marín n.º 12, plazuela de Jaén n.º 2 o en Sagasta n.º 2 y n.º 1 nos presentan proyectos de viviendas unifamiliares, cuya fachada o fachadas marcadas por miradores o cuerpos cúbicos de perfiles muy redondeados se articulan en libertad compositiva. Edificios que presentan en su gran mayoría la fachada estucada en tonos muy vivos: rojizos, naranjas, verdes, ofreciendo un fuerte contraste cromático. La decoración esgrafiada Art Déco se sitúa en las sobreventanas, en los paños, recercados, o incluso en la mayor parte de la superficie disponible. Forman motivos repetitivos con líneas, círculos de rayos, bandas verticales, hojas de palma estilizadas y una desbordante caligrafía ornamental.

En estas obras se mezcla una composición que hunde sus raíces sobre todo en la arquitectura expresionista, en los efectos escultóricos de volúmenes, y que se envuelve en una elegante piel estucada con tonos marmóreos y decorada con esgrafiados. La obra más significativa fue un edificio en la calle Jacinto Ruiz Mendoza n.º 39 (Fig. 25), actualmente desaparecido, que modulaba su fachada en salientes curvos llenos de esgrafiados de textura muy original. Estos dibujos también los podíamos ver en una serie de obras en la calle Mar Chica, también desaparecidos. La conservación de estas fachadas estucadas es de una gran complejidad por la endeblez de sus materiales y su desaparición paulatina ha sido una constante a lo largo de los últimos decenios.

Estas texturas también se aplicaron sobre edificios de viviendas, como la reforma de un edificio ecléctico en la calle Sidi Abdelkader n.º 9 (Fig. 26), donde Nieto juega con las dos fachadas y con el chaflán para generar una superficie dinámica y cubierta totalmente por estucos y esgrafiados.

En otros casos, Nieto juega con esas composiciones, pero eludiendo utilizar el estuco, y genera obras más en la línea desornamentada aunque de una gran fuerza expresiva. Destaca entre todas una obra en la calle Juan Rios n.º 7 (Fig. 27), en la que la altura del edificio le permite jugar con los cuerpos volados, utilizando uno centrado en el primer piso, y dos laterales en el segundo, generando una de las fachadas más atrac-

tivas por insólita de toda esta época, un último guiño a la vanguardia europea en la arquitectura melillense.

Posteriormente, y pasada esta época donde consigue fundir la vanguardia con el Art Déco, el arquitecto de 65 años se va introduciendo en una fase final, agotada ya en la posibilidad de seguir ofreciendo modelos de modernidad, y aunque vemos guiños aerodinámicos en algunos trabajos como en el edificio de la calle Villegas n.º 7-9 (1947-1949), podemos considerar que el Art Déco ya había tocado a su fin. Algo que también es muy evidente si vemos cómo las distintas artesanías y talleres dejan de plasmar el estilo de los rayos y de las luces en todos los elementos anteriormente descritos.

La extraordinaria persistencia del Art Déco en Melilla, hasta mediados de los años cuarenta, está íntimamente ligada a la que también fuera extraordinaria prolongación del modernismo. Ambos son fenómenos característicos de una ciudad que asumió con fuerza estas corrientes porque estaba inmersa en un proceso de búsqueda de la modernidad basado en las formas. Proceso en el que resulta especialmente difícil establecer un cambio, truncar la corriente.

El último destello Art Déco que vemos en Melilla, viene de forma tardía y de la mano del ingeniero catalán Carlos Buhigas que construye una fuente luminosa en 1971 en el monumento de los Héroes de las Campañas situado en la Plaza de España, dando luz y color y trayendo a Melilla los tardíos reflejos de la exposición de Barcelona de 1929.

Por todas estas consideraciones, Melilla, asumida hasta nuestros días exclusivamente como ciudad modernista, debe ser sin embargo definida con más propiedad como ciudad del Art Nouveau y del Art Déco.



# L'ART DÉCO À MELILLA: DU ZIG-ZAG MODERNE À L'ESTHÉTIQUE AÉRODYNAMIQUE

*Antonio Bravo Nieto*  
UNED-Université de Málaga, Espagne

Pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le nord de l'Afrique fut un milieu privilégié en ce qui concerne la réception de modèles esthétiques procédant des grands centres européens de création. Les différentes tendances formelles et même d'autres courants plus fondés sur des options idéologiques, se divulgèrent avec grande efficacité et générèrent une ambiance propice à la création, au changement et à la transgression. Dans ce contexte, les villes côtières jouèrent un rôle de premier ordre, se convertissant alors en moteurs fondamentaux de tout le processus. Ces cités se constituèrent en laboratoires de création compte tenu des transformations urbaines très profondes qu'elles ont supportées à l'intérieur d'un cadre de modernité débordante.

Melilla est l'une de ces villes qui avaient déjà fait l'objet d'une transformation absolue depuis 1907. Déterminée en ce qui concerne ses lignes fondamentales par les tendances de l'Art Nouveau, la ville se construisit peu à peu à bon rythme, pendant que les ingénieurs militaires traçaient de nouvelles zones d'expansion et de nouveaux quartiers. Les années vingt commencèrent à Melilla par un coup dramatique produit par la guerre et qui mit un terme à l'optimisme et à l'ingénuité antérieurs. Le dénommée Désastre d'Annual de 1921, fut un événement trop proche pour qu'il passe inaperçu au sein de la société de Melilla. Nous pouvons donc dire qu'il y eut un avant et un après. Curieusement, l'Art Nouveau postérieur à 1921 devient plus sérieux et bourgeois, plus élégant et monumental, et en même temps il perdait la nouveauté, l'originalité et la force de ses débuts.

Et ce sera dans cette ambiance de ville cosmopolite, replète d'oeuvres Art Nouveau de haut niveau créatif, que l'on envisagera un changement nécessaire de formes. L'Art Nouveau s'était auto-détruit et il était nécessaire de chercher un substitut, une nouvelle image de modernité. Depuis les pages des revues espagnoles d'architecture, on interprétait alors cette nécessité de diverses manières. Les uns pensaient

que l'architecture devait offrir des solutions liées aux besoins, alors que d'autres discutaient sur des aspects plus esthétiques. Il est intéressant de souligner sur ce point la controverse critique reflétée dans la revue *Arquitectura* qui se moquait des architectes qui discutaient sur les aspects formels, notamment si dans les bâtiments les lignes décoratives horizontales devaient primer ou si ce devaient être les verticales.

Il est vrai que la ville pouvait assumer sans trop de problèmes un changement de style dans son architecture. Le changement n'impliquait pas de grands sacrifices quant à l'ensemble de la construction. Les régimes de travail, l'organisation de la construction, l'élaboration du projet, la trame artisanale autour de laquelle était axée l'architecture même et qui l'approvisionnait (feronnerie, charpenterie, plâtrerie, stucs, n'allaient pas du tout être affectés par un changement de modèles, par une variation des formes. C'est pourquoi, une fois déterminé le chemin à suivre, pour réaliser ce qui était prévu, il s'est avéré vraiment facile de le faire; orienter tout le système productif vers la finalité de la construction. Matérialiser le changement, c'est ce qui commence à se préparer dans l'architecture de Melilla entre 1926 et 1929. Nous avons choisi ces années-là parce que pendant cette courte période, le tournant s'est produit à partir de modèles Art Nouveau à tendance clairement géométrique, vers d'autres déjà nettement Art Déco.

## **LES ANTÉCÉDENTS: LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE MODERNITÉ ET L'IMPACT DU CINÉMA MONUMENTAL**

En 1926 l'ingénieur des mines Luis García Alix (auteur prolifique de bâtiments Art Nouveau) signe un projet de garage dans la rue Alfonso XIII. Ce premier projet sera rapidement transformé en Cinéma Perelló qui s'acheva en 1928, et dans lequel nous observons déjà l'apparition de détails ornementaux qui nous annoncent un changement. Sur la façade, nous trouvons des mascarons aux traits félines et on observe la géométrisation rigide de ses éléments décoratifs, tandis qu'à l'intérieur la loge principale révèle déjà l'élégance et le dessin propres à l'Art Déco (Fig. 1). Cependant, García Alix ne manqua pas de réaliser dans cette oeuvre un projet Art Nouveau fortement influencé par la Sezession Viennoise. Nous observons le même cas chez l'architecte Enrique Nieto avec les Entrepôts Montes, et surtout pour un projet d'envergure tel que le fut le Cinéma Théâtre Kursaal (1929) (Fig. 2). Dans le Kursaal, Nieto déploie d'un langage profondément déterminé par la monumentalité du géométrique, par la puissance des formes qui naissent directement de la Secesión, mais qui



en même temps s'éloignent radicalement de la production florale Art Nouveau caractéristique de l'architecture antérieure de Melilla.

Pour sa part, entre 1930 et 1931, le sculpteur Juan López López conçoit un des monuments les plus significatifs de la ville. Ce sculpteur, qui à l'époque étudiait à Madrid, élabore le monument aux Héros des Campagnes du Maroc, avec des formes totalement révélatrices du nouveau courant: un grand monolithe géométrique composé avec l'idée évidente de verticalité pour exprimer le mouvement avec vigueur. Dans cet ensemble, on peut apprécier des références à la sculpture espagnole de l'époque, entre autres à l'oeuvre du sculpteur Vitorio Macho. La Victoire ailée qui couronne le monument est un chant à la Victoire de Samothrace, un clin d'oeil au dynamisme hellénistique qui acquiert une grande importance et dont les formes correspondent pleinement à l'Art Déco: le mélange de l'image de la femme classique, l'énergie et surtout, une composition totalement dynamique, élément très apprécié par la nouvelle esthétique (Fig. 3).

Mais sans aucun doute, le grand stimulant de l'Art Déco à Melilla, l'oeuvre urbaine qui a le mieux défini et le plus influencé le développement de ce style dans la ville fut le Cinéma Monumental. Oeuvre d'un architecte de Carthagène, Lorenzo Ros Costa, le projet est signé en juin 1930 (Fig. 4). Le Monumental fut un événement urbain marquant à son époque, mais en même temps il établit tout un plan de travail sous la direction attentive de l'entrepreneur Agustín Sánchez (authentique chef de chantier). Celui-ci appliqua avec minutie les détails que l'architecte lui envoyait par lettre (puisque le technicien ne voulut pas prendre le bateau et par conséquent il n'alla jamais à Melilla). Les ateliers artisanaux durent se renouveler profondément quant à leurs modèles théoriques: les stucateurs expérimentaient de nouvelles tonalités chromatiques très différentes de celles de l'Art Nouveau, les plâtriers stylisaient les éléments décoratifs qui n'étaient plus à présent des fleurs et des guirlandes, mais des traits, des coupes, des géométrisations, des sgraffites... Tout un langage nouveau qui se transmet grâce à la feronnerie, la menuiserie, les plâtres, les lampes, les différents éclairages. Les références nous amènent à chercher des images semblables dans les grandes capitales de l'époque. Le hall, les escaliers, la galerie, nous transportent dans un monde de cinéma que Juan Antonio Ramírez (1993) a étudié avec tant de finesse; un monde de décors, de lumières, de contrastes. Le grand espace central est configuré par plusieurs étages de loges qui transportaient les habitants de Melilla vers les villes les plus éblouissantes, Paris, New York, sous des lampes qui faisaient vibrer des couleurs jusqu'alors inconnues: un gris-vert, des fafales d'or et d'argent oxydé. Il s'agissait d'un effort démesuré qui aboutissait le 3 mars 1932, jour de l'inauguration d'un bâtiment de 1350 mètres car-

rés et qui avait une capacité de 2500 places.<sup>1</sup> L'Art Déco était arrivé à Melilla et il ne l'avait pas fait de façon anonyme et silencieuse mais avec une des plus importantes mises en scène urbaines et sociales qui auraient pu se réaliser dans la ville.

## **L'ARRIVÉE DU ZIG-ZAG MODERNE À MELILLA. LE TRAVAIL DE L'ARCHITECTE ENRIQUE NIETO**

L'impact de l'oeuvre de Ros est confirmée quelques mois plus tard par un travail de celui qui jusqu'à ce moment là abati été le grand défenseur de l'Art Nouveau: l'architecte Enrique Nieto. En octobre 1930, il signe un projet de bâtiment au numéro 4 de la rue Reyes Católicos, dans lequel il déploie un langage totalement Art Déco: lignes brisées, décoration en sgraffite dans les concavités en relief, profils de balcon triangulaires et hexagonales, façade composée de grands pilastres qui s'achèvent en des corps géométriques précis. Nieto qui à l'époque avait déjà 50 ans, change de façon de faire, et il le fait avec la même facilité avec laquelle il avait dominé les formes de l'Art Nouveau (Fig 5). Cette oeuvre représente les règles d'or d'un grand créateur, d'un dessinateur génial et d'un professionnel qui savait appliquer avec précision une gamme élégante à ses projets. Maintenant, l'idée bourgeoise de l'architecture continuait à triompher avec des formes différentes, mais en fin de compte, d'une façon ornementale et distinguée.

D'autre part, l'arrivée de la IIe République mit en scène un nouveau panorama politique et social pour l'Espagne en général et pour Melilla en particulier. La consolidation de l'Art Déco va se produire dans un nouveau contexte, un contexte de changements, d'incertitudes et qui, d'une certaine façon aura besoin d'une mise en scène, circonstance qui, dans le domaine urbain et artistique, sera facilitée par ce style.

Pendant cette période, Enrique Nieto va réaliser quelques unes de ses oeuvres les plus significatives. L'architecte sut modifier une manière de composer qui durant vingt ans lui avait donné des résultats magnifiques, et il assumait une esthétique dans laquelle sa manière de composer brille de nouveau de tout son éclat. Dans cet ensem-

1. Actuellement le Cinéma Monumental conserve seulement sa façade principale, car son intérieur et sa façade latérale n'existent plus. Une pratique honteuse de spéculation immobilière et de mauvais goût architectural, a permis un des attentats les plus graves contre le patrimoine de Melilla, mais, en même temps il constitua un stimulant qui permit une nouvelle prise de conscience de la part des habitants au moment de protéger leur patrimoine.

ble d'oeuvres, nous remarquerons l'Hôtel de Ville et plusieurs bâtiments au numéro 8 de la Avenida de la Democracia, au 8 de la rue General Chacel, au 11 de la Avenida et au 2-4 de la rue Cándido Lobera. Elles ont toutes une interprétation singulière parce que leur facture est pleinement Art Déco, mais leurs origines les plus évidentes appartiennent totalement au mouvement germanique de la Sezession. L'analyse est nette, le vieux maître de l'école de Barcelone avait déployé à Melilla jusqu'à ce moment-là un style ondulant et fleuri, mais à partir de 1930 il assume comme Art Déco des formulations qui se trouvent dans les courants Art Nouveau plus liés à la Sezession viennoise. De nouveau, nous voyons comment un des piliers fondamentaux de ce qui s'appela Art Déco, venait fondamentalement de l'Art Nouveau géométrisant associé à l'école viennoise. Cet Art Nouveau qui évolua vers des formes stylisées, monumentales, est celui que nous découvrons à Melilla chez Enrique Nieto et qui acquiert pleinement la forme du Zig-Zag Moderne.

L'Hôtel de Ville est un projet de 1933 (Fig. 6), qui surgit après la célébration d'un concours national où différents architectes, représentant des styles très divers, se présentèrent pour remporter le prix. Cependant Nieto sera chargé de formuler un projet définitif car sa proposition était, sans doute, la plus intéressante de toutes.

Construit sur un terrain irrégulier à la façade concave, il projette un bâtiment avec une structure très Beaux Arts, avec un axe central qui se détache entre deux grosses tours qui nous rappellent Hoffmann, et deux ailes latérales qui terminent chacune en deux corps de bâtiment qui encadrent l'ensemble. Les détails ornementaux font totalement partie du nouveau style: baies polygonales, figures géométriques, l'élégance des tours viennoises, menuiseries, feronneries, etc. La longue durée des travaux à cause de la Guerre Civile (il est inauguré en 1949) fut à l'origine de la réalisation en un style beaucoup plus classique et barroque de certains des salons intérieurs, tel que le Salón Dorado, tandis que d'autres espaces conservent complètement le design Art Déco comme c'est le cas pour le Salón de Plenos actuel.

Entre 1934 et 1935 Nieto projette un bâtiment en angle dans l'avenue de la Democracia (Fig. 7). L'idée de faire ressortir l'angle en établissant un axe vertical dans la structure de la façade couronné par un dôme hémisphérique est un élément nouveau chez cet architecte, et dans cette oeuvre il se matérialise avec une grande efficacité. Le langage de cette création nous met en rapport avec les tendances les plus cosmopolites de l'Art Déco, et cette fois-ci, éloignée de la Sezession. Bow-windows hexagonaux, hauts pilastres au chapiteau mixtiligne, rythmes et clairs-obscur de volumes sur la façade avec une disposition presque barroque, forment un des ensembles les plus monumentaux et impressionnants de tous ceux que Nieto met en oeuvre pendant cette période. Cepen-

dant, les références viennoises sont très claires dans d'autres projets, comme ceux qu'il exécute au numéro 8 de la rue General Chacel (1936) (Fig 8),<sup>2</sup> au numéro 11 de la Avenida (1936) (Fig 9) ou dans un ensemble d'immeubles aux numéros 2-4 de l'avenue Cándido Lobera, où il récupère ces couronnements verticaux propres au Sécessionisme,<sup>3</sup> dans une modulation des façades qui nous annonce une phase très ornementale de l'architecture (Fig 10).

C'est véritablement surprenant et cela prouve l'habileté de l'architecte catalan, la versatilité au moment où il utilise l'ancien comme du neuf, où il récupère les éléments de L'Art Nouveau viennois, pour le doter d'une nouvelle actualité. Et il y parvenait en adaptant parfaitement les formes dans de nouveaux contenus. Il démontrait ainsi comment la consommation d'images de la part d'une société avide de changement, pouvait être rassasiée en cherchant dans de vieux répertoires qui pouvaient encore offrir des modèles, des règles et surtout une adaptabilité à l'intérieur d'un Art Déco qui se présentait plus comme une confluence de tendances que comme une coupure avec l'architecture antérieure.

De plus, Nieto mène à bien cet ouvrage dans un contexte difficile, à cause de la venue à Melilla dès 1929 d'un jeune architecte spécialement doué en dessin, Francisco Hernanz Martínez. Hernanz va bouleverser le domaine de la construction à Melilla avec un dessin plus moderne, liée aux postulats de l'École des Architectes de Madrid où il avait reçu sa formation. Nous ne devons pas non plus exclure dans ce processus, l'influence que deux architectes tels que Mauricio Jalvo Millán et José Joaquín González Edo vont exercer à la fin des années vingt et au début des années trente à Melilla, avec l'exécution d'oeuvres qui rejetaient aussi l'art nouveau floral, sans aucune ornementation et qui fondaient leur effet décoratif sur les contrastes chromatiques produits par l'usage de carreaux de faïence bichromes sur les façades.

L'orgueil professionnel de Nieto l'amène à s'écarter tant de l'absence d'ornements éclectiques de Jalvo ou de González Edo, que de l'architecture moderne et aérodynamique de Hernanz. Hormis de rares exemples, Nieto forge pendant cette période, que nous pourrions appeler républicaine, une oeuvre fidèle à ses postulats antérieurs (toujours une architecture ornementée), en essayant de maintenir une séparation difficile avec l'architecture impressionnante d'Hernanz, qui va caractériser la ville jusqu'en 1936.

2. Authentique transposition d'une oeuvre de l'architecte Ferrés i Puig dans l'avenue de Gracia dans la Barcelone de 1916.

3. Par exemple, nous trouvons ces couronnements dans la gare du Nord à Valence, oeuvre de Demetri Ribes de 1906.

## LE TRIOMPHE DE L'ESTHÉTIQUE AÉRODYNAMIQUE: L'ART DÉCO ET L'OEUVRE DE FRANCISCO HERNANZ MARTÍNEZ

Francisco Hernanz Martínez (1896) fut un professionnel formé à l'école d'Architecture de Madrid; il appartenait à la Génération dénommée de 1923 (celle de Luis Gutiérrez Soto). Sa façon de concevoir un projet sera foncièrement différente de celle de Nieto, à cause de la différence d'âge mais aussi à cause des sensibilités divergentes dont font montre les deux écoles espagnoles d'architecture desquelles ils procédaient: Madrid et Barcelone.

Non seulement Hernanz opposait à Nieto sa jeunesse, mais aussi une nouvelle façon de concevoir l'architecture, visible non seulement dans l'approche formelle des bâtiments mais encore dans une étude plus élaborée des intérieurs et du dessin. Son arrivée à Melilla se produit en octobre 1929 en raison de son affectation en tant qu'architecte de Constructions Civiles du Protectorat qui avait son siège à Beni Enzar. Même s'il était chargé de tous les travaux officiels de la zone Orientale du Protectorat, nous pouvons affirmer que dès cette date jusqu'en novembre 1916 (date de son départ pour Tétouan), il va réaliser à Melilla un énorme travail d'élaboration de projets et de construction de bâtiments privés.

Hernanz assume pendant ces années-là le rôle de l'architecte rénovateur, d'un choix nouveau et c'est pourquoi il signe un nombre vraiment surprenant de projets. Pour certains, il suit plutôt la ligne ornementale et il réalise plusieurs oeuvres appartenant aux modulations les plus zigzagantes du style Art Déco. Nous l'observons dans deux immeubles de 1932, l'un au numéro 6 de la rue Gran Capitán et l'autre au numéro 15 de la rue Fernández Cuevas. Cependant la véritable originalité de Hernanz commence à être perceptible dans ses propositions les plus dépourvues d'ornements, où il joue avec les volumes en créant des modulations audacieuses qui surprisent la société de Melilla et qui provoquent même quelque critique, à cause de leur témérité.<sup>4</sup> Néanmoins, l'abondance de sa production exclut toute idée de rejet populaire de ses propositions, et nous devons penser plutôt tout le contraire.

4. Nous trouvons une des rares critiques sur l'architecture dans les medias de Melilla dans la revue *Vida Marroquí*, janvier 1936, numéro 474, «nuestra ciudad «se moderniza» a paso gigantesco, perdiendo con ello su característico sello de españolismo. Así vemos la entrada a la carretera de Hidum, calle Carlot de Arellano a cuyo fondo se observa la iniciativa de cubistas edificios que le dan un aire extranjerizante, cuanto tanto bello puede realizarse de estilo verdaderamente andaluz...».

Entre 1932 et 1933 il réalise un de ses bâtiments les plus convaincants avec les profils les plus géométriques. Au numéro 1 de la rue Ibáñez Marín (Fig. 11), il réalise le projet d'un bloque d'habitations avec deux façades qui forment un angle droit, et il utilise le sommet pour situer des balcons quadrangulaires, ce qui produit une perspective dans laquelle se combinent des volumes pratiquement sans éléments ornementaux, sauf les bandes horizontales caractéristiques des dessins aérodynamiques. La perspective de ce bâtiment est réellement privilégiée grâce à son emplacement urbain, et ce fut sans aucun doute une vitrine parfaite de la manière dont il concevait la modernité.

Après la construction de ce bâtiment nous n'en trouvons aucun autre dans lequel il manifeste de façon aussi ostensible son goût pour les formes quadrangulaires, cubiques et anguleuses sauf dans une oeuvre au numéro 25 de la rue General Astilleros (Fig. 12) que nous analyserons plus avant. Toutes ses oeuvres postérieures s'inclineront, obéissant probablement au désir des propriétaires, vers des modulations courbes, qui s'avèrent plus harmonieuses au regard et qui permettent une plus grande plasticité. Entre 1933 et 1936 l'activité de Hernanz devient frénétique et les exemples en sont nombreux.

Dans certains cas, il se révèle tout à fait proche des postulats expressionnistes de Mendelshon, comme nous pouvons le voir dans une oeuvre pour Bertila Seoane au numéro 15 de la Avenida de la Democracia (Fig. 13), qui nous rappelle l'immeuble de la Berliner Tageblatt de Berlin. Dans cette même rue, les propositions structurelles sont différentes pour les sept bâtiments consécutifs qu'il réalise, chacun d'eux présentant une formulation esthétique différente. Il utilise par exemple les superficies les plus courbes et élégantes au numéro 9 (1934) (Fig. 14), avec une façade qu'il élabore avec des balcons assemblés qui recherchent cet étonnant aspect machiniste, en jouant avec les contrastes de couleur et les successions de dessins, etc.; éléments que nous retrouvons aux numéros 11 (Fig. 15), 13 et 14 de la même rue (1935). Pour chacun d'eux, Hernanz arrive à démontrer son habileté en tant que rénovateur, en montrant ce qui alors paraissait difficile à comprendre dans une ville monopolisée par l'ornementation figurative: que la combinación de volumes, l'articulation chromatique de façades et la disposition étudiée des éléments, obtenait des effets décoratifs aussi importants ou même plus que les modèles ornementaux antérieurs.

En fait, celle qui prétendait être une nouvelle architecture n'était autre qu'une révolution de formes, une façon nouvelle de continuer à produire une belle architecture, élégante, mais avec un langage apparemment opposé. L'intersection et la combinaison des lignes verticales (on utilise habituellement le pan coupé pour rompre l'horizontalité) avec les lignes horizontales (balcons, belvédères), obtenait un dynamisme très caractéristique de cette architecture; tendance plongée dans la recherche

d'effets de vitesse, admiration pour l'esthétique des bateaux et des avions, qui étaient sans aucun doute les nouveaux mythes d'une modernité qui se présentait comme raffinée et subtile. C'est pour cette raison que c'est aussi Art Déco.

Le Zig-zag Moderne et l'esthétique aérodynamique semblent être deux approches esthétiques très différentes mais au fond, elles constituent une même façon de concevoir le dessin architectural. En définitive, elles légèrent la même idée de ville: une métropole élégante et bien conçue.

Le lien avec la machine cesse d'être une inspiration ou une métaphore pour se transformer, en réalité, en différentes oeuvres liées directement à des familles associées au commerce de l'automobile. C'est le cas de la maison, à tendance aérodynamique, qu'il construit entre 1933 et 1936 pour la famille Parres au numéro 41 de la rue O'Donnell (Fig. 16), ou de cet audacieux immeuble prismatique qu'il conçoit pour la même famille, comme siège du concessionnaire de la marque Chevrolet, au numéro 25 de la rue General Astilleros. Ce dernier présente de larges bandes horizontales qui se détachent chromatiquement pour rompre la monotonie de ses façades.

Les dernières oeuvres de Hernanz à Melilla sont un projet pour Marcelo Azu- lay dans la rue General Pintos (1935) (Figs. 17 et 18), qui résume parfaitement les contradictions d'une ville limitée, tout compte fait, dans ses aspects constructifs, car le contraste entre le projet et la réalisation, montre clairement les limitations au moment de concrétiser l'idée de l'architecte, parfois utopique. Cependant, tant le projet que la réalisation persistent comme de magnifiques exemples du désir d'avant-garde. Finalement en 1936 il établit le projet d'un bâtiment qui constituera son dernier ouvrage à Melilla, une maison au numéro 6 de la rue Sidi Abdelkader (Fig. 19), dans laquelle il semble avoir voulu nous montrer une preuve de son haut degré de compétence, et qui sans aucun doute est une des meilleures oeuvres aérodynamiques non seulement de Melilla mais aussi de l'architecture espagnole elle-même.

1936 nous montre deux professionnels profondément différents. Cette année-là, Nieto fit le projet de deux maisons, l'une au numéro 8 de la rue General Chacel et l'autre au numéro 11 de la rue Avenida, tandis que Hernanz signait son projet dans la rue Sidi Abdelkader. Cependant le départ précipité de Hernanz de Melilla nous dévoile a posteriori une réalité intéressante; la prétendue différence n'était rien d'autre qu'une façon de distinguer leur propre production par rapport à celle de l'autre. Une façon d'accentuer leurs propres caractéristiques par rapport à l'activité de l'architecte concurrent.

Étonnamment, lorsque Nieto se retrouve de nouveau seul dans la construction de la ville, il n'aura aucun problème pour assumer les enseignements de Hernanz et

pour les matérialiser dans de nouvelles oeuvres et solutions: c'est le troisième et le dernier chant du cygne du génial architecte catalan qui, à ses 60 ans, commence une nouvelle aventure esthétique.

## L'ART DÉCO ET LES ARTISANATS DE LA CONSTRUCTION

Au cours de tout ce processus de production et d'adaptation de formes et dans cette série de bâtiments auxquels nous venons de faire référence, il existe logiquement le reflet de la volonté de leurs créateurs respectifs, la volonté intégrée au projet. Mais en même temps, à partir de la rénovation que supposa pour la pratique artisanale la construction du Cinéma Monumental, tous les ateliers de Melilla commencèrent le renouvellement de leurs lignes de création-production et ils le firent en acceptant pleinement les formules Art Déco qui s'imposèrent sans trop de résistances.

Nombreux sont les exemples qui nous révèlent ce changement. Le traitement du coloris sur les façades prétend tester une nouvelle formule de recherche de la nouveauté en se basant sur l'utilisation de couleurs peu utilisées jusqu'à ce moment-là. Des tonalités peu usuelles surgissent pour le traitement des intérieurs et même des façades, mais nous nous occuperons de ce sujet plus avant. Les halls d'entrée se revêtent de carreaux de faïence de couleur jaune qui s'harmonisent avec des franges noires. Les plafonds se couvrent de stucs oranges et verts, accompagnés de plafonniers en plâtre parsemés de traits et de lignes fulgurantes.

La menuiserie est un autre des travaux artisanaux où le Déco se déploie avec une plus grande profusion, en combinant la sculpture caractéristique en géométrisations, traits, coupes et jeux géométriques qui donnent de très bons résultats sur le bois. Les ouvertures supérieures des portes principales d'entrée aux bâtiments adoptent aussi des formes géométriques où le fer forgé a aussi son rôle dans cette compénétration recherchée dans une oeuvre d'art qui prétend être totale. Les halls d'entrée nous ouvrent de nouvelles réalisations, les contre-portes, les mains courantes des escaliers qui prennent des formes délirantes avec toutes les combinaisons possibles, le fer forgé des escaliers eux-mêmes, espace ouvert à la sériation, aux combinaisons de lignes horizontales et verticales et à la créativité débordante (Fig. 20).

Un élément intéressant de cette profusion décorative est de constater comment la majeure partie de la décoration que nous pouvons trouver dans les immeubles de Melilla correspond à la phase géométrique ou zigzagante du style, et que très rares sont les cas dans lesquels les formes aérodynamiques sont adoptées par les artisanats.



Nous trouverons logiquement beaucoup de cas de bâtiments aérodynamiques, dans lesquels, les formes artisanales correspondent à l'autre tendance, en démontrant une fois de plus comment la conception même de l'oeuvre d'architecture recherche une image de beauté, qui prétend se constituer en une oeuvre d'art avec un caractère proche de l'oeuvre sculpturale. C'est pourquoi, dans tous les bâtiments, l'architecte cherche et travaille précisément cette image visuelle du bâtiment, encastré dans la trame urbaine, et en étudie sa situation dans le pàté de maisons et en favorise ses caractéristiques les plus plastiques et sensorielles (Fig. 21).

### **LE TRIOMPHE DE LA COULEUR: L'ARCHITECTURE SGRAFFIÉE DE ENRIQUE NIETO**

L'Espagne ne peut se libérer de certaines dates qui ont marquées tragiquement son histoire la plus récente. 1936 est l'une d'elles, et cette année-là tient lieu de rupture inévitable pour une époque. Si l'on parle d'architecture, les conséquences sont évidentes parce que le nouvel état qui surgit après la guerre favorise un nouveau style, une nouvelle façon de comprendre l'architecture en tant que message politique. Ce qui logiquement pouvait provoquer une réflexion: que l'Art Déco pourrait être remplacé ou même identifié comme étant un art républicain. Cependant, l'état ne sut ou ne put donner une cohérence formelle à ses souhaits, c'est pourquoi l'Art Déco et son sort, furent plus liés à des questions personnelles qu'à des questions idéologiques.<sup>5</sup> En résumé, si l'architecte ou les professionnels qui avaient cultivé le style s'étaient engagés politiquement avec les idées républicaines ou progressistes, la mort ou l'exil en finirent radicalement avec leurs productions. Mais dans d'autres localités, les architectes qui avaient été unis à l'Art Déco, s'attachèrent aux idées du nouveau Régime de Franco. Ils n'eurent donc pas besoin de changer leurs codes esthétiques. Ce fut le cas de Melilla, même si la guerre provoqua, indirectement, le départ de Francisco Hernanz pour assumer la direction du Service d'Architecture du Protectorat au Maroc. Enrique Nieto se retrouvait comme le seul architecte de la ville.

5. En 1940, on construit un monument à la mémoire des combattants du camp nationaliste, et les formes qu'adopte le sculpteur Vicente Maeso sont nettement Art Déco, et elles sont symbolisées dans l'aigle qui sert de fronteau à l'ensemble.

Le plus surprenant fut, qu'alors, le vieux professionnel adopta avec vigueur tous les enseignements qu'Hernanz avait exprimés dans la ville. Nous pourrions interpréter que pendant que l'architecte aérodynamique demeure dans la ville, Nieto réalise des projets qui font partie de ce mélange entre Déco et Sécession, mais dès qu'il se retrouve seul, il adopte les formes aérodynamiques et expressionnistes dans la pratique de son métier. Et ce chapitre est, sans doute, son chant du phénix, bien qu'il soit mené à bien avec un spendeur qui surprend par ses résultats et qui nous découvre un auteur versatile et qui possède une grande capacité d'adaptation.

En 1937 et en 1939 nous remarquons deux oeuvres dans lesquelles Enrique Nieto expérimente le chemin d'un nouvel épisode de son architecture. Au numéro 7 de la rue Gerona (1937) (Fig. 22) il réalise un projet de d'immeuble où les formes cubiques déterminent une façade traitée asymétriquement. Nous sommes surpris par le mirador dépouillé, conçu avec une rationalité que jamais auparavant nous n'avions observé chez Nieto. On le remarque aussi par l'utilisation des parements extérieurs avec des stucs aux tons rougeâtres sgraffiés en plaques verticales et horizontales aux formes géométriques de contenu éminemment Art Déco.<sup>6</sup> En 1939 il construit un grand bâtiment au numéro 24 de l'avenue Duquesa de la Victoria (Fig. 23) qui est aussi marqué par les formes cubiques des ses deux miradors latéraux avec une composition prismatique. Ce serait du rationalisme sans ornements si ce n'était parce que toute la superficie du bâtiment est stucquée et offre d'abondants sgraffites aux tons orangés, ce qui pourvoie l'ensemble d'un chromatisme qui produit un impact réel dans l'ensemble de la rue et qui sans ce coloris passerait complètement inaperçu. Dans ces deux constructions, Nieto suit curieusement le même chemin qu'avait entrepris Hernanz, à savoir, expérimenter les formes cubiques pour commencer ensuite l'exploration avec des formes arrondies, aux profils adoucis.

Plusieurs projets de Nieto élaborés dans la première moitié des années quarante nous situent dans cette dynamique. Bâtiments qui, aux numéros 21 (Fig. 24) et 16 de la rue Aragón, au numéro 12 de la rue Ibáñez Marín, au numéro 2 de la petite place de Jaén, ou aux numéros 2 et 1 de Sagasta, nous présentent des projets de maisons individuelles, dont la façade ou les façades marquées par des miradors ou corps cu-

6. Ces formes sgraffiées ne sont pas nouvelles à Melilla et nous les avons déjà vues dans certains projets de Francisco Hernanz dans la rue Fernández Cuevas et dans la Avenida de la Democracia.

briques aux profils très arrondis s'assemblent avec une liberté de composition. Des bâtiments qui présentent dans leur grande majorité la façade stuquée avec des couleurs très vives: des couleurs rougeâtres, des oranges, des verts, qui offrent un fort contraste chromatique. La décoration sgraffiée Art Déco se situe sur les fenêtres, les pans de mur, ou même dans la majeure partie de la superficie disponible. Ils forment des motifs répétitifs avec des lignes, des cercles de traits, des bandes verticales, des feuilles de palmier stylisées et une calligraphie ornementale débordante.

Il se mêle dans ces oeuvres une composition qui plonge ses racines surtout dans l'architecture expressionniste, dans les effets sculpturaux de volumes, et qui s'enveloppe dans une élégante peau stuquée avec des tons marmoréens et décorée avec des sgraffites. L'oeuvre la plus significative fut un bâtiment au numéro 39 de la rue Jacinto Mendoza (Fig. 25), aujourd'hui disparu, qui modulait sa façade avec des saillies courbes pleines de sgraffites à la texture très originale. On pouvait aussi voir ces dessins dans une série de constructions dans la rue Mar Chica, également disparus. La conservation de ces façades stuquées est d'une grande complexité à cause de la fragilité de leurs matériaux et leur disparition progressive fut une constante au cours des dernières décennies.

Ces textures s'appliquèrent aussi sur des immeubles, telle la rénovation d'un bâtiment éclectique au numéro 9 de la rue Sidi Abdelkader (Fig. 26), où Nieto joua avec les deux façades et avec le pan coupé pour produire une superficie dynamique et totalement couverte de stucs et de sgraffites.

Dans d'autres cas, Nieto joue avec ces compositions, mais en évitant d'utiliser le stuc, et il crée des oeuvres qui se situent plus dans la ligne dépourvue d'ornements bien que dotée d'une grande force expressive. On remarque parmi toutes, une oeuvre au numéro sept de la rue Juan Rios (Fig. 27), dans laquelle la hauteur du bâtiment lui permet de jouer avec le volume en utilisant un centré au premier étage, et deux latéraux au deuxième étage, créant ainsi une des façades les plus séduisantes, car insolite, de toute cette époque, un dernier clin d'oeil à l'avant-garde européenne dans l'architecture de Melilla.

Plus tard, et révolue cette époque où il arrive à fusionner l'avant-garde avec l'Art Déco, l'architecte de 65 ans va entrer peu à peu dans une phase finale, puisque la possibilité de continuer à offrir des modèles de modernité était déjà épuisée. Et bien que nous voyions des clin d'oeil aérodynamiques dans certaines constructions comme dans le bâtiment aux numéros 7-9 de la rue Villegas (1947-1949), nous pouvons considérer que l'Art Déco avait déjà touché à sa fin. Ce qui est aussi très évident si nous observons comment les différents artisanats et les ateliers cessent d'utiliser le style des traits et des lumières dans tous les éléments décrits antérieurement.

L'incroyable persistance de l'Art Déco à Melilla, jusque vers le milieu des années quarante, est intimement liée à celle qui fut aussi l'extraordinaire prolongation de l'Art Nouveau. Tous deux sont des phénomènes caractéristiques d'une ville qui assumait ces courants avec énergie parce qu'elle était plongée dans un processus de recherche de la modernité basé sur les formes. Processus au cours duquel il s'avère extrêmement difficile d'établir un changement, d'interrompre le courant.

C'est l'ingénieur catalan Carlos Buhigas qui nous offre tardivement la dernière étincelle Art Déco. En 1971, il construit une fontaine lumineuse pour le monument des Héros de las Campañas situé sur la Plaza de España, ce qui donne de la luminosité et de la couleur et apporte à Melilla les échos tardifs de l'exposition de Barcelone de 1929.

Par conséquent, Melilla, considérée exclusivement jusqu'à nos jours comme une ville Art Nouveau, doit être cependant définie avec plus de justesse comme ville de l'Art Nouveau et de l'Art Déco.

# FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA – SOURCES DOCUMENTAIRES ET BIBLIOGRAPHIE

Los proyectos de arquitectura referenciados en este artículo forman parte del Archivo Histórico de la Ciudad Autónoma de Melilla, que custodia los fondos de la antigua sección de Fomento del Ayuntamiento de la ciudad. Proyectos, planos y documentación administrativa permiten la reconstrucción fragmentada de este capítulo de su arquitectura. Estos proyectos ya han sido reseñados y analizados en Bravo Nieto, Antonio (1996 y 1997) y Gallego Aranda, Salvador (1996).

Les projets d'architecture référencés dans cet article font partie des Archives Historiques de la Ville Autonome de Melilla, qui conserve le fonds de l'ancienne section d'Urbanisme de l'Hôtel de Ville de la cité. Les projets, les plans et la documentation administrative permettent la reconstruction fragmentée de ce chapitre de son architecture. Ces projets ont déjà été décrits et analysés dans Bravo Nieto, Antonio (1996 et 1997) et Gallego Aranda, Salvador (1996).

- Abellan y García Polo, Carmelo (1942). *Memoria de la actuación del Ayuntamiento de Melilla en el año de 1941, redactada por el secretario D. Melilla*: Artes Gráficas Postal Express, s.d., p. 313.
- Abellan y García Polo, Carmelo (1949). *Memoria de la actuación del Excmo. Ayuntamiento de Melilla durante los años 1942 al 1948, redactada por el secretario de la Corporación D. Melilla*: Cooperativa Gráfica Melillense, p. 408.
- Bravo Nieto, Antonio (1993). «El teatro como símbolo arquitectónico. Melilla y Tánger en torno a 1911: modernismo y secesión». En: *Arquitectura y Ciudad III. Seminario celebrado en Melilla, los días 24, 25 y 26 de septiembre de 1991*. Madrid: I.C.R.B.C., p. 351 a 364.
- Bravo Nieto, Antonio (1996). *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. Melilla-Málaga: Ciudad Autónoma-Universidad, p. 700.
- Bravo Nieto, Antonio (1996). «La mirada africana: entre el Art Déco y el clasicismo. Aproximación al arquitecto Manuel Latorre Pastor». *Boletín de Arte*, n.º 17, Málaga, universidad, p. 327 a 347.
- Bravo Nieto, Antonio (1997). *La ciudad de Melilla y sus autores. Diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros, finales del siglo XIX y primera mitad del XX*. Melilla: Ciudad Autónoma, p. 211.

- Bravo Nieto, Antonio (1999). «El estuco esgrafiado. Colores y formas en la arquitectura melillense de la primera mitad del siglo XX». *Boletín de Arte*, n.º 20, Málaga, departamento de historia del arte, p. 593 a 614.
- Camacho Martínez, Rosario (1986). «Las sugerencias del art déco en la arquitectura de Melilla». *Boletín de Arte*, n.º 7. Málaga: Universidad, p. 155 a 167.
- Camacho Martínez, Rosario (1992). «El arquitecto Lorenzo Ros y Costa y la difusión del art déco en Melilla». En: *Arquitectura y ciudad. Seminario celebrado en Melilla, los días 12, 13 y 14 de diciembre de 1989*. Madrid: ICRBC., p. 57 a 66.
- Gallego Aranda, Salvador (1995). «D. José González Edo: un primer paso hacia el racionalismo en la arquitectura melillense». *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 16, pp. 235-248.
- Gallego Aranda, Salvador (1996). *Enrique Nieto en Melilla: la ciudad proyectada*. Granada: Universidad y Centro Asociado a la UNED en Melilla, p. 579.
- Gallego Aranda, Salvador (2005). *Enrique Nieto 1880-1954. Biografía de un arquitecto*. Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental, p. 239.
- García Mercadal, F. (1927). «Horizontalismo o verticalismo». *Arquitectura*, n.º 93. Madrid, enero de 1927, p. 19 a 22.
- Perez Rojas, Javier (1987). «Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla». *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del simposio nacional de Historia del Arte, CEHA. Málaga-Melilla, 1985*. Málaga: varios editores, p. 275 a 290.
- Perez Rojas, Javier (1990). *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, p. 645.
- Ramírez, Juan Antonio (1993). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Suarez Garmendia, Miguel Ángel (1981). «Sobre la metamorfosis del Cine Monumental y otros anexos». *El Telegrama de Melilla*. 26 de mayo de 1981.



Fig. 1. Teatro cine Perelló.  
Ingeniero Luis García Alix,  
1926-1928.



Fig. 2. Cine Kursaal (actual  
Nacional). Arquitecto Enrique  
Nieto Nieto, 1929.

Fig. 3. Monumento a los  
Héroes de las Campañas de  
Marruecos. Escultor Juan  
López López, 1930-1931.



Fig. 4. Monumental Cinema.  
Arquitecto Lorenzo Ros  
Costa, 1930.







Fig 5. Edificio en la avenida Reyes Católicos, 2. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1930.



Fig 6. Palacio Municipal, actual Palacio de la Asamblea de Melilla. Arquitecto Enrique Nieto, 1933-1948.

Fig. 7. Edificio en la avenida de la Democracia. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1934-1935.





Fig 8. Edificio en la calle General Chacel, 8. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1936.

Fig. 9. Edificio en la avenida  
Juan Carlos I, 11. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto, 1936.





Fig 10. Edificio en la calle Cándido Lobera, 2-4. Arquitecto Enrique Nieto, primera mitad años treinta.



Fig 11. Edificio en la calle Ibáñez Marín, 1. Arquitecto Francisco Hernanz, 1932-1933.

Fig. 12. Edificio en la calle  
General Astilleros, 25.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1933.



Fig. 13. Edificio en la avenida  
de la Democracia, 15.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, primera mitad  
años treinta.





Fig. 14. Edificio en la avenida de la Democracia, 9. Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1934.



Fig. 15. Edificio en la avenida de la Democracia, 11. Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1935.

Fig. 16. Edificio en la calle General O'Donnell, 41.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1933-1936.



Fig. 17. Proyecto de edificio  
en la calle general Pintos.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1935.

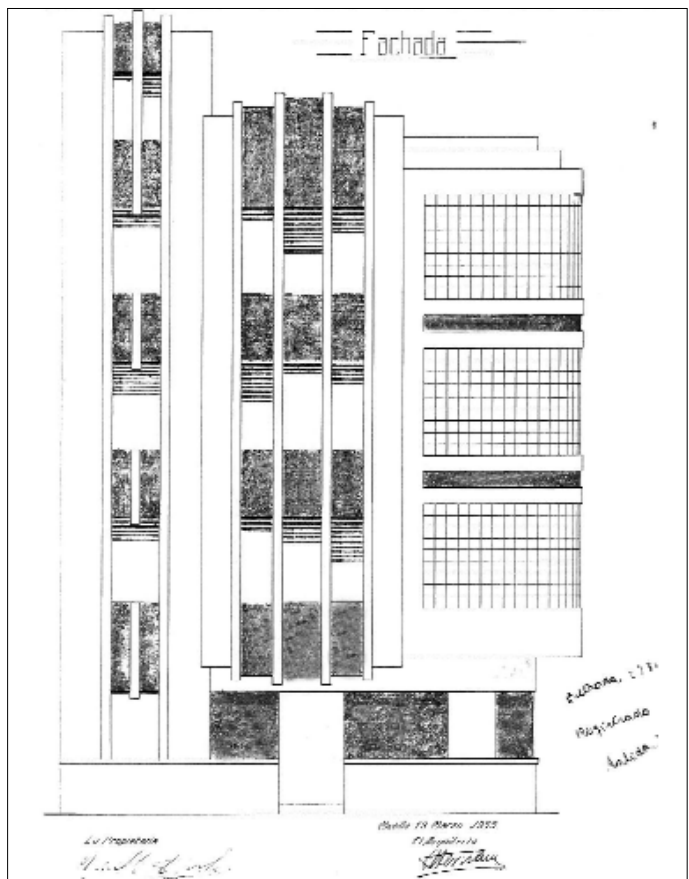






Fig 18. Edificio en la calle general Pintos. Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1935.

Fig. 19. Edificio en la calle  
Sidi Abdelkader, 6. Arquitecto  
Francisco Hernanz Martínez,  
1936.





Fig 20. Puerta en un edificio de la calle Cardenal Cisneros, 2. Arquitecto Enrique Nieto, 1934-1935.

Fig 21. Puerta en un edificio  
de la avenida de la  
Democracia. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto,  
1934-1935.





Fig 22. Edificio en la calle Gerona, 7. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1937 (desaparecido).

Fig 23. Edificio en la avenida  
Duquesa de la Victoria, 24.  
Arquitecto Enrique Nieto  
Nieto, 1939.





Fig 24. Edificio en la calle Aragón, 21. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, primera mitad años cuarenta.



Fig 25. Edificio en la calle Jacinto Ruiz Mendoza, 39. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, primera mitad años cuarenta (desaparecido).

Fig. 26. Edificio en la calle Sidi Abdelkader, 9. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, primera mitad años cuarenta.



Fig. 27. Edificio en la calle Juan Ríos, 7. Arquitecto Enrique Nieto, 1942-1944.

