



# El Madrid del 98

Arquitectura para una crisis: 1874-1918

Carlos de San Antonio Gómez



# **El Madrid del 98**

**Arquitectura  
para una crisis:  
1874-1918**

*Cubierta:*

◀ Edificio *Metrópolis*, Madrid.

Foto: A. L. Baltanás y E. Sánchez, 1998.

# El Madrid del 98

Arquitectura  
para una crisis:  
1874-1918

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Comunidad de Madrid**

Dirección editorial:

**Agustín Izquierdo**



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
Comunidad de Madrid

Gestión administrativa:

**Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura**

Diseño gráfico:

**Rafael Cansinos**

Preimpresión:

**Ilustración 10**

Impresión:

**BOCM**

ISBN: 84-451-1485-9

Depósito Legal: M-32345-1998

© Comunidad de Madrid

Consejería de Educación y Cultura

Secretaría General Técnica, 1998

© Carlos de San Antonio Gómez

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

[www.madrid.org/edupubli](http://www.madrid.org/edupubli)

[edupubli@madrid.org](mailto:edupubli@madrid.org)

### **Colaboradores**

Isabel La Porte Fernández-Alfaro

Paz Matud Juristo

Alfonso Valero Rodríguez

### **Fotografías**

A. Arés Gastesi: 172, 174, 176, 188, 193, 202, 206, 234, 256

COAM. (J. E. Latova): 199, 235, 268

J.M. Hernández de Robles: 259, 260, 263, 273, 111

C. de San Antonio Gómez: 185, 186, 187, 189, 192, 198, 200, 201, 208, 211, 213, 219, 221, 243, 246, 247, 249, 251, 257, 258, 261, 262, 270, 169, 179, 215, 239, 265, 122

J. R. Yuste: 173, 175, 177, 182, 183, 184, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 212, 218, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 232, 233, 236, 237, 242, 244, 245, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 264, 269, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 229, 39

Á.L. Baltanás/E. Sánchez: Portada

Las demás ilustraciones proceden del Museo Municipal de Madrid y de los fondos de la Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

## P R E S E N T A C I Ó N

La efemérides del 98 ha supuesto un encomiable esfuerzo por parte de Instituciones, artistas, críticos, historiadores, literatos, periodistas, políticos y estudiosos en general, para revisar aquellos acontecimientos desde ópticas historiográficas diversas. Han surgido, en los distintos ámbitos, múltiples iniciativas de diverso orden: publicaciones, coloquios, conferencias, exposiciones y diversas conmemoraciones.

La Comunidad de Madrid, en su afán por dar a conocer el patrimonio cultural de nuestra ciudad, ha querido sumarse, con el presente volumen, a ese evento desde la perspectiva de la arquitectura. El autor hace un análisis de la arquitectura del Madrid del cambio de siglo; un periodo lingüísticamente homogéneo, que comienza con la Restauración de la Monarquía en 1874 y, concluye con la irrupción, en nuestro país, de las primeras vanguardias artísticas en 1918. El estudio se aborda desde unas coordenadas interdisciplinares, que permiten una visión global desde un contexto cultural más amplio que el estrictamente estilístico.

En esos años la fisonomía de Madrid cambió radicalmente. Aparecieron nuevos barrios en el Ensanche del Plan Castro; Arturo Soria trazó la Ciudad Lineal, la mayor aportación española a la Historia del Urbanismo, y se abrió la Gran Vía. Se levantaron edificios que pertenecen a la memoria histórica de la ciudad como el Palacio de Comunicaciones, el Banco de España, los edificios de la Calle de Alcalá, los hoteles Palace y Ritz; los grandes conjuntos mudéjares: colegios, fundaciones, hospitales, iglesias; se embelleció el Retiro con el monumento a Alfonso XII y los Palacios de Cristal y de Velázquez; edificios oficiales; teatros; cementerios; las Estaciones de Atocha, Delicias y Norte; la Catedral de la Almudena; fábricas, depósitos del Canal de Isabel II; etc.

Presentar la arquitectura madrileña del 98, no es un oportunismo de fechas, sino la oportunidad de dar a conocer la arquitectura de una ciudad, la nuestra, protagonista y espectadora, por derecho propio, de los acontecimientos rememorados. Es, en fin, reivindicar y redescubrir un periodo arquitectónico de gran valor edilicio.

GUSTAVO VILLAPALOS SALAS  
Consejero de Educación y Cultura

---

## ÍNDICE

---

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <b>Presentación</b> ..... | <b>7</b>  |
| <b>Introducción</b> ..... | <b>11</b> |

### **ESTUDIO PRELIMINAR: DEL CREPÚSCULO DEL CLASICISMO A LOS ALBORES DE LAS VANGUARDIAS (1874-1918)**

|   |            |
|---|------------|
| <b>HERENCIA HISTÓRICA Y RUPTURA MODERNISTA</b> .....                  | <b>19</b>  |
| 1. La crisis del Clasicismo y la vuelta a la Edad Media .....         | <b>21</b>  |
| 2. Eclecticismo y condición ecléctica .....                           | <b>32</b>  |
| 3. El ideal modernista .....  | <b>40</b>  |
| 4. La arquitectura del hierro .....                                   | <b>48</b>  |
| <br>  |            |
| <b>ARQUITECTURA Y CIUDAD</b> .....                                    | <b>57</b>  |
| 1. Madrid en los ecos de la Segunda Revolución Industrial .....       | <b>59</b>  |
| 2. La vida en la ciudad .....   | <b>68</b>  |
| 3. Los planes de urbanismo y la construcción de la ciudad .....       | <b>77</b>  |
| <br>  |            |
| <b>REGENERACIÓN, 98 Y EL DILEMA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA</b> ..... | <b>95</b>  |
| 1. Decadencia, crisis y regeneración .....                            | <b>97</b>  |
| 2. Regeneración y arquitectura: Fundamentos ideológicos .....         | <b>103</b> |
| 2.1. El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza .....           | <b>103</b> |
| 2.2. El Tradicionalismo de Menéndez Pelayo .....                      | <b>113</b> |
| 2.3. El Casticismo de Unamuno y la Generación del 98 .....            | <b>118</b> |
| 3. Una mirada introspectiva .....                                     | <b>125</b> |
| 3.1. Arquitectura Nacional y Regional .....                           | <b>125</b> |
| 3.2. El Casticismo y la verdadera Tradición .....                     | <b>138</b> |
| 4. Una mirada a Europa .....  | <b>147</b> |
| 4.1. La pervivencia del Eclecticismo .....                            | <b>147</b> |
| 4.2. Influencia de la Secesión vienesa .....                          | <b>148</b> |
| 5. Antonio Palacios: Una personalidad singular .....                  | <b>156</b> |

## **GUIA DE ARQUITECTURA (1874-1918)**

|   |            |
|---|------------|
| MEDIEVALISMO .....                        | <b>169</b> |
| ECLECTICISMO .....                        | <b>179</b> |
| MODERNISMO .....                          | <b>215</b> |
| ARQUITECTURA DEL HIERRO .....             | <b>229</b> |
| ESTILOS NACIONALES Y REGIONALES .....     | <b>239</b> |
| LA SINGULARIDAD DE ANTONIO PALACIOS ..... | <b>265</b> |
| HACIA UN RACIONALISMO CONSTRUCTIVO .....  | <b>273</b> |
| <br>                                      |            |
| <b>Bibliografía</b> .....                 | <b>281</b> |

### **Índices**

|   |            |
|---|------------|
| 1. Índice onomástico de arquitectos ..... | <b>289</b> |
| 2. Índice de edificios .....              | <b>293</b> |
| 3. Índice de calles .....                 | <b>297</b> |

## INTRODUCCIÓN

*La mítica fecha del 98, cuyo centenario conmemoramos, marca un punto de inflexión en la historia de España, porque señala el comienzo de nuestro tiempo. Aunque la historia sea una secuencia articulada de periodos en los que las sucesivas generaciones no ocupan departamentos estancos, no cabe duda que ciertas fechas son hitos memorables que han cambiado su curso o, por lo menos, facilitan su comprensión al dividirla en un antes y un después. De todas formas, el 98, como señala la historiografía más reciente, no deja de ser una fecha convencional, elegida por la fuerza de los hechos de un desastre militar, ya que todos sus atributos se vinieron forjando con años de antelación coincidiendo con el desgaste del Régimen de la Restauración. Baste citar al respecto, que los ensayos de Unamuno En torno al Casticismo, textos fundamentales para comprender el nuevo espíritu que está surgiendo, se publicaron en 1895. Por otra parte, el regeneracionismo que se venía forjando no fue exclusivo de España, muchos de sus moldes provenían de la crisis de identidad francesa provocada por su derrota de 1870. La literatura de la decadencia se extendió por toda Europa, coincidiendo con la crisis del positivismo que afectó al continente.*

*Dejando al margen las comparaciones, sobre la magnitud de las afrentas sufridas por Francia ante Prusia, en 1870 y España ante los Estados Unidos, en 1898, el hecho fue que la literatura regeneracionista española del 98, nos ha transmitido una visión de la España del desastre que se ha hecho tópica. Si fue o no exagerada esa interpretación –como apunta la reciente historiografía– no es el objetivo de este trabajo verificarlo. Lo que pretendemos es, precisamente, abundar en las consecuencias de la contaminación de esa literatura del desastre en los escritos de los arquitectos y, como consecuencia, en su producción arquitectónica.*

*Pocas veces como en el 98, tiene lugar, en la historia de España, una afinidad tan acusada entre la política, la sociedad, la cultura, el arte –en todas sus dimensiones– y la arquitectura. Aparecen en todas ellas conceptos sinónimos; y, aunque en la arquitectura no pueda trazarse una perfecta simetría con las demás esferas del pensamiento, porque lo material se impone a lo espiritual, sí cabe hablar de analogía entre las diversas nociones. Así, por ejemplo, el debate de tradición frente a progreso, originó en arquitectura la controversia historicismo-modernidad; la búsqueda de la esencia nacional que trajo consigo el regeneracionismo, el término análogo arquitectura nacional; la tendencia al populismo, la arquitectura popular; el movimiento regionalista, el regionalismo arquitectónico.*

*Los límites de este estudio se establecen en un periodo relativamente homogéneo, que va desde 1874, con la Restauración de Alfonso XII, hasta el final de la Primera Guerra Mundial, en 1918. La primera fecha señala el comienzo de un sistema político y social que poco a poco se agota, en paralelo a la crisis del positivismo; y la segunda, porque coincide con el momento en que emergen las vanguardias artísticas y literarias y sus planteamientos de ruptura con todo lo anterior. Es la época de la expansión urbana de Madrid, y de sus planes de urbanismo: el Plan Castro, la Ciudad Lineal de Arturo Soria, la apertura de la Gran Vía y el Plan de Nuñez Granés. Fue también cuando se construyeron magníficos edificios y cuando la ciudad quiso ponerse a la altura de las demás capitales europeas con nuevos barrios, hoteles de lujo, etc.*

*El libro se estructura en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, titulada «Estudio preliminar: del crepúsculo del Clasicismo a los albores de las vanguardias (1874-1918)», se trata de enmarcar la arquitectura del Madrid de entre-siglos, según las directrices someramente incoadas más arriba. Se trataría, por tanto, de comprender el por qué de la arquitectura madrileña en una época de crisis política, cultural y social y el cómo de las múltiples influencias en las que se vio inmersa por ese contexto. Los debates y las acaloradas polémicas literarias y políticas, se*

*plantearon, en parecidos términos, entre los arquitectos y eso dio origen a arquitecturas diversas y contradictorias entre sí. La arquitectura de la ciudad no es una colección caprichosa de edificios, responde a una compleja trama de ideas e intereses, de estilos y modas no siempre evidentes.*

*La segunda parte es una «Guía de Arquitectura» de esos años, en la que se describen 86 edificios. Hay muchas formas de organizar una guía. Las más frecuentes son situar los edificios por orden cronológico o disponerlos por zonas o por itinerarios. En ambos casos, el inconveniente principal es el totum revolutum, la mezcla de estilos que genera confusión en el público menos iniciado. Pensamos que, en nuestro caso, el fin didáctico debía primar en la manera de organizar las obras seleccionadas. Por ello, y con el riesgo que supone toda clasificación por estilos –y más en una época caracterizada por su condición ecléctica–, hemos ordenado los diferentes edificios por capítulos, según sus afinidades estilísticas y formales. Así resultará más fácil entender las distintas corrientes, diferenciar los edificios entre sí y situarlos en el debate general del momento. Los capítulos que proponemos son: Medievalismo, Eclecticismo, Modernismo, Arquitectura del hierro, Estilos nacionales y regionales (neomudéjar, neoplateresco, neobarroco y regionalismos), La singularidad de Antonio Palacios y Hacia un racionalismo constructivo.*

*Obsérvese que la selección se hace, en orden cronológico, teniendo presente la coincidencia en el tiempo de unos movimientos con otros. Si exceptuamos el modernismo, la arquitectura del hierro (prescindiendo del aparato ornamental) y, desde otro punto de vista, el medievalismo (con el revivir del Gótico), en cuanto que busca recuperar la Edad Media –no como estilo sino como concepción del mundo–, todos los demás capítulos podrían englobarse, sin mayor dificultad, bajo el nombre genérico de eclecticismos. Sin embargo, los estilos nacionales y regionales, tienen un matiz genuinamente español que les diferencia de similares procesos reivindicativos que surgieron en Europa con el romanticismo. Esa singularidad es el carácter negativo que acompaña a la afirmación de los valores patrios de la*

*arquitectura. Negativo en un doble sentido: el del inconsciente rechazo de los llamados exotismos –la arquitectura extranjera de cualquier tendencia–; y el de la imposible definición de lo que debería ser esa quimérica arquitectura nacional moderna. Este es el caso de uno de los máximos exponentes de la crítica arquitectónica española, Torres Balbás, que siempre escribía sobre lo “que no era el estilo español”, pero nunca sobre lo que era, ya que se daba cuenta de que se trataba de buscar la esencia y no el recuerdo que traía repetir, sobre la fachada de un nuevo edificio, un fragmento de otro antiguo, aunque fuera tan noble como el Palacio de Monterrey de Salamanca, la Alhambra de Granada, la arquitectura mudéjar toledana, la Universidad de Alcalá, por poner ejemplos de edificios que entonces copiaban los arquitectos que practicaban ese estilo. También la arquitectura de Antonio Palacios, merece una consideración especial por sus contradicciones y complejidades.*

*A cada uno de estos capítulos que componen la Guía, se acompaña un breve comentario, sobre sus características estilísticas, y un plano para localizar los edificios que hemos considerado afines a esa tendencia. A cada obra le corresponde una ficha con la siguiente información:*

- *Nombre del edificio.*
- *Número de orden que facilita su localización en el fragmento del plano de Madrid que se incluye en el correspondiente capítulo.*
- *Corriente estilística a la que pertenece.*
- *Calle y número.*
- *Autor y fechas de construcción.*
- *Fotografía actual.*
- *Transportes públicos más cercanos.*
- *Descripción, haciendo referencia a las características formales del capítulo en el que se incluye y a los diversos aspectos que más interesen como, por ejemplo, su organización en planta o su valor histórico.*
- *Número de página.*

*Para facilitar las referencias cruzadas, se incluyen tres índices: el de edificios, el onomástico de sus arquitectos autores, y el de calles. Al final se adjunta una bibliografía general de las dos partes del libro.*

*La doble estructura del presente volumen permite que los lectores interesados únicamente en la guía, dispongan, como en cualquier otra, del elenco de los edificios y su descripción, pero con las ventajas organizativas que acabamos de exponer. Para el público más especializado, la parte primera del libro será el complemento necesario de la Guía, ya que esa pequeña historia de la arquitectura, desde una perspectiva abierta a otras referencias, le ayudará a entender mejor los edificios concretos.*

*Para terminar, quisiera agradecer al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid por las facilidades que me ha dado para reproducir algunas de las ilustraciones; y, especialmente, a la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, que ha hecho posible la publicación de este trabajo.*

C. de S.A.



**ESTUDIO PRELIMINAR:  
DEL CREPÚSCULO DEL CLASICISMO  
A LOS ALBORES DE LAS VAN-  
GUARDIAS**

**(1874-1918)**



**HERENCIA HISTÓRICA  
Y RUPTURA MODERNISTA**



## 1. La crisis del Clasicismo y la vuelta a la Edad Media

La filosofía de Kant originó, a través de sucesivas generaciones de seguidores: Fichte, Schelling, Hegel, y luego Schleiermacher y Schopenhauer, un idealismo que, por superación de la razón, puesta en dificultades por la crítica kantiana, enlazó con la exaltación nacional propia del romanticismo. El sueño de la razón, como sistema universal, se rompió desde el idealismo alemán, pero también desde otro ángulo, el romanticismo y su consecuencia política, el nacionalismo emergente con la caída del Imperio Napoleónico. En el ámbito de la arquitectura, la razón es sinónimo del clasicismo que encarnó la Academia con sus postulados vitruvianos sintetizados en modelos y tipos que deberían seguirse. El Imperio, paradigma del clasicismo greco-romano y expresión de su grandeza, al caer, precipitó la agonía del clasicismo en manos del romanticismo, bandera de la libertad de los pueblos de Europa contra el yugo imperial y la asfixiante tutela académica.

El romanticismo, que tuvo su esplendor en la década de los años treinta, apareció como un acto de rebeldía contra el racionalismo ilustrado en sus diversas manifestaciones. El movimiento romántico hizo dos aportaciones fundamentales contra el rigorismo académico: la exigencia de libertad creadora por encima de toda norma preestablecida de belleza, y el carácter nacional de las culturas. El ansia de libre creación les llevó a explorar mundos de misterio, desconocidos y mágicos donde experimentar todo tipo de sensaciones. Era el triunfo y la liberación del sentimiento frente a la razón. Lo exótico y lo oriental, junto con el descubrimiento de la Edad Media, fueron temas recurrentes de la estética romántica que acabó, como siempre ocurre, en moda. El romanticismo es, pues, como dice Julián Marías, “una estética del sentimiento” y “una peculiar emoción del pasado”<sup>1</sup> Si en la Ilustración, al pensar en el pasado se volvían hacia el mundo clásico, a Grecia y a Roma, los románticos prefieren la Edad Media. El recurso a la Edad Media se hizo desde una óptica profundamente falsificada, como más tarde veremos.

Si el neoclasicismo era un producto válido universalmente, el romanticismo (igualmente extendido por toda la cultura occi-

dental) se presentó, en cada país, como genuinamente autóctono, contribuyendo a la exaltación de los nacionalismos. Goethe y Wagner representan la pureza germánica; Walter Scott, la tradición anglosajona; Manzoni y Verdi, la sensibilidad italiana; Víctor Hugo, la grandeza de Francia. En España, José Zorrilla nacionalizó el romanticismo con la tradicionalidad de sus temas, por ejemplo, al revitalizar el tipo de *D. Juan Tenorio*, o Espronceda con *El estudiante de Salamanca*.

Para un racionalista la comprensión de un fenómeno suponía descubrir la norma absoluta que lo regía. En un romántico, la comprensión vendría al conocer sus orígenes y poner de manifiesto la pervivencia del pasado, para así determinar su sentido; de ahí la importancia que para los románticos tuvo la tradición. Por ello el romanticismo impulsó una mayor comprensión de la historia y de lo histórico y la revitalización de la tradición y de las tradiciones. En definitiva supuso la aparición de una corriente historicista que lo aprovechó en un principio para más tarde superarlo en un manierismo formalista. Análogamente a como el romanticismo supuso una recuperación de las literaturas nacionales de tradición medieval, como en España, la catalana y gallega y el cultivo de las lenguas y dialectos regionales; en arquitectura, el resurgir de los nacionalismos produjo la eclosión de las arquitecturas nacionales. Recordemos, al respecto, cómo en las Exposiciones Universales, organizadas en la segunda mitad del XIX, cada país acudía con un pabellón construido en el estilo que consideraba más representativo de su tradición que, por influencia romántica, generalmente era un estilo medieval.

El retorno a la Edad Media fue, en la mayoría de los casos, un recurso estético o sentimental, que les llevó “a una valoración –en primer lugar artística e histórica- del catolicismo, que los aproxima a la Iglesia romana. En muchos casos se produjo además un efectivo acercamiento religioso; pero siempre, al menos, una admiración por el culto católico, por la continuidad del Pontificado, por la espléndida realidad histórica que es –aunque solo secundariamente- la Iglesia”<sup>2</sup>. El sentimiento religioso romántico y el gusto por la belleza de la liturgia cristiana, no produjo, en la

práctica, un verdadero retorno al catolicismo sin el cual no es posible comprender el espíritu del medievo y su esencialidad creadora. Se forjó una Edad Media ficticia de la que solamente extrajeron el lenguaje formal de la arquitectura y los modelos medievales de trabajo, los famosos gremios, como ocurrió con el Arts and Crafts en Inglaterra. Y es que la racionalidad y el realismo propios de la teología tomista, obra cumbre del medievo, no casaban con el idealismo romántico; por lo que la idea del suicidio, desenlace frecuente de la literatura romántica, fue la forma más radical para expresar la absoluta libertad del hombre frente al mundo y Dios y, por ende, la no comprensión del espíritu cristiano.

Curiosamente la arquitectura gótica fue considerada como la arquitectura genuinamente nacional de países tan opuestos, en todos los sentidos, como Inglaterra, Francia, Alemania y España. En Inglaterra, el gótico pervivió como un *survival* o una continuidad histórica del *pintoresquismo* del siglo XVIII, vitalizado por la nueva moda del *Gothic revival*. Este movimiento constituyó un fenómeno particular inglés porque en ningún otro país las tradiciones medievales se habían conservado con tanta fuerza, por lo que la rehabilitación del gusto por la arquitectura gótica no supuso grandes dificultades. El debate sobre el gótico se centró, entre 1830 y 1850, en dos cuestiones fundamentales: su carácter nacional –por ello se construyó en ese estilo el Parlamento de Londres– y su raíz cristiana. Por todo el reino se levantaron innumerables iglesias góticas por la convicción de que este estilo respondía mejor que el grecorromano, de origen pagano, a las necesidades del culto cristiano. Su principal promotor fue Pugin (1812-1852), que abandonó el anglicanismo y se convirtió al catolicismo. La grandiosidad estética de la liturgia católica bajo los muros de las catedrales góticas fue, según afirma Schenk, uno de los motivos por los que la religión católica atrajo a los románticos<sup>3</sup>. De hecho, un gran número de intelectuales se convirtieron al catolicismo en aquellos años.

En Alemania también consideraron al gótico como un estilo nacional. Ya Goethe cuando contempló la catedral de Estrasburgo escribió en 1772: “Una sensación de plenitud y grandeza llenó mi alma, una sensación que, compuesta de un millar de detalles



**Modelo de Iglesia gótica francesa  
Viollet-le-Duc**

armonizadores, podía saborear y disfrutar, pero de ningún modo entender o explicar... Esto es arquitectura alemana”<sup>4</sup>. El acontecimiento que marca el hito del revivir de la Edad Media fue la conclusión de la catedral de Colonia, cuyos trabajos comenzaron en 1840. Después de la victoria sobre Napoleón se pensó que la mejor manera de perpetuar el acontecimiento y de paso consolidar los ideales de la unificación alemana era concluir la catedral. El esfuerzo colectivo haría posible llevar adelante la empresa; de esta forma se reproducían, casi literalmente, las condiciones sociales y espirituales del medievo. Paralelamente, como en los

demás países, se construyeron multitud de edificios de estilo gótico por toda la geografía alemana

En Francia la obra de Chateaubriand (1768-1848), *El genio del Cristianismo, o bellezas de la religión cristiana*, publicada en 1802, marcó el inicio del medievalismo de ese país. Propone “venerar, conservar y restaurar los monumentos medievales, en los que descansa la *belleza moral* de la civilización cristiana frente a la *belleza ideal* pagana”, con el fin de terminar con la herencia de la Razón, condenar el culto de la Antigüedad grecoromana, resacralizar la sociedad y combatir el laicismo revolucionario. Para Chateaubriand no hay otra época en la historia en la que haya mayor conjunción entre pueblo, sociedad, religión, arte y cultura. Su interés por la arqueología suscitó en toda Francia una fiebre restauradora de antiguos monumentos medievales. La restauración de mayor transcendencia fue la de Notre-

Dame de París proyectada por Viollet-le-Duc y Lassus en 1843. A partir de entonces, se construyeron por toda Francia buen número de casas privadas y edificios religiosos en estilo gótico. También en Francia se consideró al gótico como un estilo nacional y el más idóneo para construir iglesias; solo en 1852 se levantaron en el país más de cien.

\* \* \*

En España, y particularmente en Madrid, se dieron las mismas ideas del debate arquitectónico europeo. También nuestros románticos pretendieron, en el revivir de la Edad Media, la regeneración moral y artística del país. El recurso a la arquitectura gótica, que como hemos visto tuvo lugar en los países europeos, tiene su replica española en las ideas vertidas en los discursos leídos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Marqués de Monistrol y por Pedro de Madrazo. El primero concibe el gótico a la manera de Pugin, Ruskin o Chateaubriand, es decir, en lo que representa simbólicamente, ya “que sólo sobre un firme soporte ético, cristiano, podía fundarse la buena arquitectura”. Para ellos la arquitectura gótica no sólo es una opción estilística, es un camino de regeneración social, moral y religiosa, en cuanto que fue producido por una sociedad moralmente sana. De esta forma la arquitectura religiosa de la Edad Media podía aportar a la civilización presente las actitudes religiosas que no tenía.

Pedro de Madrazo entendía el gótico a la manera de Morris o Viollet-le-Duc, en la lógica de su racionalismo constructivo y estructural. Madrazo comparaba la arquitectura gótica con la *Suma Teológica* de Santo Tomás: “De tal manera es el arte ojival producto de la razón, que si bien se advierte, el sistema de construcción que en todo él domina no es otra cosa que un verdadero y formal silogismo escolástico: el empuje y el contrarresto como premisas, mayor y menor; el equilibrio como consecuencia”<sup>5</sup>. Tanto Monistrol como Madrazo plantearon formalmente la recuperación del gótico como modelo para la arquitectura contemporánea. Como recuerda Navascués, también, en la Escuela de Arquitectura de

Madrid, se enseñaban las mismas ideas en cuanto a la identificación de la arquitectura gótica con el cristianismo. Aníbal Álvarez, en sus clases de Teoría del Arte, decía que “en el siglo XIII el uso del arco apuntado llegó a ser completamente general, armonizando con el espiritualismo cristiano del que era intérprete”<sup>6</sup>.

Como en los otros países europeos, en España se acometió la construcción de numerosas iglesias góticas a raíz de la Restauración de Alfonso XII en 1874. Son los años del pontificado de León XIII en los que las relaciones Iglesia-Estado mejoraron notablemente. Por otra parte, coincidió con la renovación de la Iglesia después del Concilio Vaticano I, frente a un ambiente laicista y anticlerical. El aumento de la religiosidad y la renovación moral de la sociedad produjo, además, la construcción de nuevos conventos, seminarios, fundaciones benéficas, colegios, etc. por toda la geografía española.

Entre las iglesias que se construyeron citamos por su importancia la Basílica de Covadonga. El arquitecto italiano Roberto Frassinelli comenzó a construir una cripta románica en 1877, pero fue Federico Aparici quien derivó la estructura de la Basílica hacia el elegante neogótico, que hoy podemos admirar especialmente en sus torres inspiradas en modelos de Viollet-le-Duc. Es también interesante la Catedral del Buen Pastor de San Sebastián (1888), del arquitecto Manuel Echave. En esta ocasión, no se siguen modelos de la vecina Francia sino el tipo germánico de las torres pórtico. El resultado es una muestra sorprendente del eclecticismo del XIX que hace convivir, en un mismo lugar, el gótico con las edificaciones del Ensanche en las que abundan historicismos de diversa filiación. Otro ejemplo, quizás poco conocido por su ubicación, es el de la llamada catedral de Arucas (1907), ciudad del interior de la isla de Gran Canaria y cuna del marquesado del mismo nombre. En el paisaje típicamente canario -con su particular arquitectura de sillería e impostas, en piedra negra volcánica, contrastada con paños encalados y adornada con esmerado trabajo de marquetería- irrumpe un edificio gótico que resulta extraño en semejante paraje. De todas formas, en la isla hay vestigios del gótico tardío de los primeros años de la conquista como el de la cate-

dral de Las Palmas. La iglesia, proyectada por Manuel Vega y March, es un buen ejercicio tanto en su composición como la propia construcción.

En Madrid, el ejemplo más representativo por sus dimensiones y por lo que pudo ser es la Catedral de la Almudena. La devoción del pueblo madrileño a su patrona Santa María de la Almudena y la condición de Madrid como capital del reino pusieron de relieve, desde la época de los Austrias, la necesidad de construir en la capital un templo catedralicio bajo esta advocación. Esta aspiración fue secundada por la dinastía de los Borbones pero la oposición sistemática de la diócesis de Toledo, a la cual pertenecía Madrid, hizo imposible este anhelo que con los años fue perdiendo intensidad. Hasta mediados del siglo XIX no se dieron las circunstancias favorables para la construcción de una iglesia catedral en Madrid. En 1869 y por razones urbanísticas, se derribó la primitiva iglesia parroquial de Santa María de la Almudena, la más antigua de Madrid. En 1878 la reina María de las Mercedes, esposa de Alfonso XII, muere sin descendencia por lo que no podía ser enterrada en el Panteón Real de El Escorial. Inmediatamente



**Proyecto definitivo  
para la Catedral de la  
Almudena. Marqués  
de Cubas**

se piensa en construir un nuevo templo parroquial dedicado a la Virgen de La Almudena que a la vez albergue los restos mortales de la joven reina. El rey Alfonso XII cedió unos terrenos frente al Palacio Real, muy cerca de la antigua muralla donde se halló la imagen de la Virgen. El autor del proyecto fue el Marqués de Cubas que concibió el edificio como un magnífico templo gótico de carácter funerario, muy próximo a los parámetros neogóticos del arquitecto Viollet-le-Duc, inspirados en el programa de las primeras catedrales góticas francesas como Chartres o Reims.

Finalmente, en 1885, el Papa León XIII erige la diócesis de Madrid-Alcalá, independiente de Toledo. A partir de este momento se piensa en la posibilidad de aprovechar el mismo proyecto de iglesia parroquial que había preparado el Marqués de Cubas y convertirlo en iglesia catedralicia. Los trabajos comienzan en 1881 y la cripta se abre al culto en 1911. Sin embargo, la envergadura del primitivo proyecto y la falta de medios económicos para llevarlo a cabo hizo de esta catedral una utopía. Tras la muerte de Cubas, el proyecto empieza a entenderse como algo desmesurado e irrealizable. Los arquitectos que le sucedieron introdujeron sistemáticas transformaciones e importantes reformas en la línea de simplificar al máximo el “sueño gótico” de Cubas. El templo, finalmente, fue terminado por el arquitecto Fernando Chueca Goitia, siguiendo el criterio de enmascarar la estructura neogótica del edificio con unas fachadas que armonizaran con el vecino Palacio Real. El Papa Juan Pablo II lo consagró como Catedral el 15 de Junio de 1993, en una memorable ceremonia con la presencia de los Reyes y del Gobierno de la Nación. La cripta es la única parte del edificio que guarda relación con el proyecto original. Es de estilo neorrománico de gran pureza y calidad compositiva (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 1).

Otras muchas iglesias, exentas o como capillas de colegios y fundaciones benéficas, se construyeron en nuestra ciudad en un estilo gótico, más o menos puro (véase en la **Guía de Arquitectura**, el **Medievalismo**), aunque en otros casos, se tendió a un matrimonio con el neomudéjar. En estos ejemplos, el gótico se reservaba para la estructura del edificio y los huecos: puertas, rosetones y

ventanas; mientras que el conjunto de las fachadas, por ser generalmente de ladrillo visto, se modulaban con los consabidos aparejos mudéjares, resultando un conjunto armoniosamente ecléctico (véase en la **Guía de Arquitectura los Estilos Nacionales y Regionales**). Además de esas iglesias que son las que hemos considerado más representativas, podemos citar, entre otras, las siguientes:

Iglesia del Convento de las Siervas de María en la plaza de Chamberí (1880-1883), del Marqués de Cubas.

Iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, de E. M. Repullés y Vargas (1892), trazada en un gótico de influencia francesa, en la calle de Bravo Murillo, 93.

Iglesia del Sagrado Corazón aneja al Instituto de Puericultura y Colegio de la Paz, de autor desconocido (1900-1910), en la calle del Doctor Esquerdo, 44.

Iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (1892-1897), de Juan Bautista Lázaro, en la calle de Manuel Silvela, 14.

Iglesia de San Vicente de Paúl -la Milagrosa- (1900-1904), de Juan Bautista Lázaro, en García de Paredes, 45.

Iglesia de la Fundación Caldeiro, en la Avda. de los Toreros, 45, de Luis Cabello Lapiedra (1906-1911).

Iglesia del Colegio María Inmaculada en la calle de Fuenca-rral, 97, de autor desconocido (1910-1915).

Iglesia de las Ursulinas Nuestra Señora de Loreto, en la calle Príncipe de Vergara, 42 (1889-1898), de Juan Bautista Lázaro.

También en las Sacramentales de nuestra ciudad, encontramos en algunos panteones magníficos ejemplos de arquitectura religiosa funeraria neogótica, neorománica y de inspiración bizantina. Citamos, entre los góticos, el de Amboage del arquitecto Arturo Mélida (1888), y el de Alvarez Mon en un estilo románico-bizantino, ambos en la Sacramental de San Isidro. Hablando de arquitectura neobizantina, no podemos dejar de citar al arquitecto Fernando Arbós, que matizó ese neo con inspiraciones toscanas, en el Panteón de Hombres Ilustres (1891), (véase en la **Guía de Arquitectura**, ficha nº 2) y en la Iglesia de San Manuel y San Benito (1902-1910), (véase en la **Guía de Arquitectura**, ficha nº 3).

En cuanto a la arquitectura civil, el neogótico dejó en nuestra ciudad algunos buenos ejemplos como los palacetes Zabalburu (Casa de Heredia Spínola), en la calle Marqués del Duero, 7 (1876-1878), del arquitecto José Segundo de Lema; y el del Conde de Villagonzalo, en la Plaza de Santa Bárbara, proyectado por Juan de Madrazo y Kunt (1862-1866). Estos dos edificios son una muestra de la difusión de las ideas del racionalismo neogótico de Viollet-le-Duc. En ambos, la utilización de los materiales sigue una lógica constructiva clara: la piedra en el zócalo, en las embocaduras de huecos e impostas que dividen las plantas; y el ladrillo visto en los muros. Pero sin duda el edificio más importante dentro de este estilo es el Colegio del Pilar (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 5).

La restauración de los monumentos góticos emprendida con fuerza y con desigual resultado en toda Europa y en España, con especial relieve, en la de León, tuvo su pequeño eco en Madrid en la única iglesia gótica de la capital: la de los Jerónimos, que sufrió dos intervenciones. La primera la llevó a cabo Narciso Pascual y Colomer (1848-1859), que le añadió torres, pináculos y decoración superficial siguiendo el modelo de San Juan de los Reyes de Toledo. La otra restauración, a cargo de Enrique M. Repullés y Vargas (1879-1883), fue menos traumática y afectó únicamente al interior del templo.

\* \* \*

Como dijimos al principio, en Inglaterra, en Alemania y en Francia, con mayor o menor razón, se consideró al gótico como un estilo genuinamente nacional. En España, por motivos obvios, no fue tomado como tal, aunque, como hemos visto, no faltaran obras en este estilo. La España medieval era la de las tres culturas: cristiana, judía y musulmana. La tradición judía careció de arquitectura propia, mientras que la cristiana lo fue románica y gótica. En cuanto a la musulmana, interesó únicamente lo que podía considerarse genuinamente español, como el mudejarismo y el alhambriismo, porque lo que pretendían los románticos era precisamente

el vínculo entre arquitectura y nación. Así lo entendió José Amador de los Ríos, en el discurso que pronunció en Madrid en la Academia de San Fernando en 1859, titulado: *El estilo mudéjar en arquitectura*.

Para Ríos, el mudéjar era el resultado de la simbiosis de dos culturas muy diferentes: la cristiana y la islámica, que supieron intercambiar ideas en una síntesis perfecta logrando un estilo “propio y característico de la civilización española”. En una época de búsqueda de los fundamentos de lo que pudiera ser un estilo nacional, Ríos presentó al mudéjar como una aportación genuinamente española a la cultura universal. Años más tarde el neomudéjar, fue ampliamente difundido en multitud de construcciones y utilizado en las ocasiones en las que se quería presentar el estilo español. Sirvan de ejemplo los pabellones nacionales proyectados por Lorenzo Alvarez Capra y Arturo Mélida para las Exposiciones Universales de Viena y París en 1873 y 1889 respectivamente.

La visión romántica del mundo que subyace en este periodo histórico, tuvo una especial inclinación hacia el exotismo oriental y, en particular, hacia el mundo islámico que fue motivo de inspiración de arquitectos, músicos, pintores y literatos. La restauración de muchos de los monumentos árabes españoles, contribuyó a la recuperación de un estilo que algunos también consideraron como genuinamente nacional. De entre esos monumentos, la Alhambra de Granada, adquirió un especial significado. La atracción mágica del palacio nazarí sobre la literatura romántica como *El último Abencerraje* de Chateaubriand (1826), o los *Cuentos de la Alhambra* de W. Irving (1832), tuvo también su traducción en la arquitectura. El palacio granadino era la versión genuinamente española de un sentimiento y de una arquitectura oriental. Si en otros países también encontramos arquitecturas árabes, especialmente en algunas sinagogas de Francia e Italia, es en España donde el arabismo adquiere una configuración especial con el sinónimo que mejor le define: alhambrismo<sup>7</sup>.

En Madrid este *revival* se usó mucho como decoración en los llamados “salones árabes” que tan de moda estuvieron en el reinado de Isabel II. Así, en el Palacio de Aranjuez, la reina mandó

hacer el Gabinete árabe o Salón de Fumar que construyó, en 1848, el restaurador de la Alhambra Rafael Contreras y que, inicialmente, estaba previsto para el Palacio Real de Madrid. Después la burguesía imitó el ejemplo y proliferaron salones árabes en los palacetes de la capital como el del Palacio de Vista Alegre, primero de la reina María Cristina y luego del Marqués de Salamanca. Desgraciadamente, han desaparecido los pocos ejemplos de arquitectura en este estilo, como el Palacio Xifré, ubicado junto al Museo del Prado (1862-1865), o el patio árabe del Palacio Anglada, que reproducía el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. Como estilo nacional, también se utilizó en el Pabellón español de la Exposición Universal de París de 1878. El arquitecto Ortíz de Villajos, se inspiró para proyectar la fachada del edificio, en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada.

Sin embargo, en honor a la verdad, el estilo medieval español que verdaderamente se desarrolló en Madrid fue el mudéjar. Fue tal la proliferación de edificios civiles, militares y religiosos que podríamos considerar al neomudéjarismo como un estilo genuinamente madrileño. Desde el discurso de Amador de los Ríos en 1859 y con el impulso de Rodríguez Ayuso, verdadero artífice del estilo, el neomudéjar continuó hasta el primer cuarto del siglo XX. Por claridad metodológica trataremos de todo esto en el tercer capítulo.

## **2. Eclecticismismo y condición ecléctica**

El romanticismo originó, como hemos visto, un historicismo con la resurrección de los estilos medievales, especialmente el gótico. Este historicismo fue, en la mayoría de los casos, una simple copia de modelos góticos y no una adaptación a las necesidades de la vida moderna como propugnaban Viollet-le-Duc, Goethe, Pugin y Chateaubriand aunque no así Ruskin. El historicismo gótico respondía a una utópica recreación de un modelo de sociedad considerada ideal, como fue la del medievo cristiana; por lo que la correspondencia entre sociedad, religión y arquitectura era de una coherencia casi perfecta. El

revivir del gótico no era solo un sistema para poner coto a la decadencia arquitectónica, sino un poderoso instrumento de regeneración social. Si una sociedad moralmente sana, como lo fue la Edad Media, produjo la arquitectura gótica, la práctica de ese estilo supondría también la sanación moral de la sociedad.

Esta concepción unitaria, entre las distintas manifestaciones de la cultura, se oponía frontalmente a otra, no menos monolítica, fundamentada sobre el imperio de la razón, que no se resistía a morir aupada por los nuevos racionalistas: los positivistas de Comte, que continuaban los postulados de la Ilustración y, por tanto, de la razón ya que es precisamente la consideración racionalista del entendimiento, como facultad que no debe aceptar ninguna verdad que la trascienda, lo que implica la decisión, humilde en apariencia, de limitarse a lo empíricamente verificable. Su expresión arquitectónica era el vitruvianismo o clasicismo defendido por la Academia. Frente al exclusivismo clásico, surge el exclusivismo gótico. En 1846, se originó en Francia una fuerte controversia entre góticos y clásicos sobre cuál de los dos estilos era el más apropiado para ese momento. Si no era lógico acudir a la Edad Media en busca de un estilo, como decían los clásicos, todavía era más absurdo retroceder, como argumentaba Viollet-le-Duc, al lenguaje clásico porque también procedía de la imitación de modelos todavía más lejanos, en el tiempo, en el lugar, en el clima y en los materiales, siendo, además, un arte extranjero.

La firmeza de convicciones de los defensores del gótico no se correspondía con la de los clasicistas. En medio de esta polémica, Raoul Rochette, secretario de la Académie des Beaux-Arts de París, al atacar el exclusivismo neogótico y su pretensión de ser el único estilo válido para las necesidades del presente decía: “No hay, tanto para las artes como para las sociedades, más que un medio natural y legítimo de producirse: este es el de pertenecer a su siglo, vivir con las ideas del mismo, apropiarse todos los elementos de la civilización que encuentran a la mano; y crear obras que les sean propias, tomando en lo pasado y escogiendo en lo presente todo cuanto pueda servir a su uso”<sup>8</sup>. Esta afirmación supuso un reconocimiento explícito del eclecticismo y una renuncia al exclusivismo clasicista. Poco a poco la Aca-

demia adopta el eclecticismo en sus programas de enseñanza: “los estilos se consideran hábitos contingentes, y cualquier pretensión de exclusivismo se considera superada... El eclecticismo ya no se interpreta como una posición de incertidumbre, sino como propósito deliberado de no encerrarse en una formulación unilateral, de juzgar cada caso, de manera objetiva e imparcial”<sup>9</sup>.

En consecuencia, a partir de ese momento los arquitectos no se quedan solo con esas dos alternativas: goticismo y clasicismo. El románico, el bizantino, el egipcio, el árabe, el renacimiento..., cualquier estilo del pasado encerraba una enseñanza de la que se podía aprender. No olvidemos que por esas fechas se difundieron, en toda Europa, numerosas publicaciones de arquitecturas árabes, persas, egipcias...y aparecieron también las primeras historias universales de la arquitectura como la de Gailhabaud<sup>10</sup>. Llegó así el triunfo del eclecticismo como aptitud propia de la segunda mitad del siglo XIX. La polémica entre góticos y clásicos terminó como la controversia literaria entre románticos y clásicos en un compromiso ecléctico ya latente, en el ámbito del pensamiento, desde el siglo XVIII. La disponibilidad de múltiples opciones estilísticas acabará poniendo definitivamente en crisis el sistema exclusivo y universal del clasicismo. A partir de ese momento los códigos estéticos clásicos se relativizan dejando de tener un valor absoluto.

Con el presente en crisis, lo que se produjo a lo largo del siglo XIX, como opción metodológica, fue la vuelta al pasado en busca de ideales que sentaran las bases de la arquitectura del futuro. Las distintas posibilidades del retorno al pasado determinaron la coexistencia de opciones contrapuestas y las contradicciones aparentes que, desde el punto de vista de la unidad de estilo, se dieron en el siglo XIX no fueron más que manifestaciones de un mismo fenómeno: el Eclecticismo que tiene sus fundamentos filosóficos en Víctor Cousin. Para éste, la filosofía moderna debe fundarse en el reconocimiento de la libertad del individuo para elegir lo mejor de cualquier sistema filosófico por encima de los exclusivismos. La verdad no es absoluta, cada sistema tiene su verdad.

\* \* \*

En Madrid, la polémica entre góticos y clásicos, se siguió puntualmente a través del *Boletín Español de Arquitectura* con las crónicas que enviaba, desde París, Antonio de Zabaleta, Académico de San Fernando, profesor de la Escuela de Arquitectura y Director de la misma de 1854 a 1855. En sus crónicas criticaba por igual el exclusivismo gótico propuesto por Lassus y el eclecticismo recomendado por la Academia que, como quedó expuesto anteriormente, ya no creía en el exclusivismo clasicista. Zabaleta rechazaba el eclecticismo de la Academia, entendido como simbiosis de todos los estilos del pasado: “No nos parece muy fácil mezclar, como la misma pretende (la Academia de Beaux-Arts), los elementos diversos de todos los estilos bajo pretexto de aplicarlos a nuestros usos, sin exponernos a producir conjuntos monstruosos compuestos de informes amalgamas”<sup>11</sup>.

Esta polémica de clásicos y góticos no se dio en Madrid en unos términos tan enconados como en Europa. Ni siquiera como, señala Navascués, los románticos españoles defendieron ese exclusivismo con el ardor de sus correligionarios europeos. Citando un texto de Larra de 1836: “Libertad en la literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la medida con que mediremos”; y otro escrito de Caveda, de 1867, donde dice que la arquitectura de “intolerante y exclusiva, se hizo libre y ecléctica”<sup>12</sup>. Y es que en Madrid y en toda España, se imponía la moda del eclecticismo filosófico y arquitectónico “que escoge las opiniones más razonables”<sup>13</sup> coincidiendo, además, con el sistema político de la Restauración que fue tolerante y abierto como ningún otro lo había sido nunca.

El eclecticismo filosófico de Víctor Cousin, difundido en Francia hacia 1830, lo dio a conocer en España el catedrático Tomás García de Luna en las Conferencias que, en 1843, pronunció en el Ateneo de Madrid. Se copiaron textos y programas franceses y fue la filosofía oficial y de moda en los círculos intelectuales, literarios, parlamentarios, políticos y universitarios, desde la tercera década del siglo hasta el apogeo del krausismo. Su manera fácil, correcta y elegante sedujo a grandes sectores. A juicio de Cana-

lejas, no era el eclecticismo francés puro el que se enseñaba, sino “parodias de Cousin, y una mezcolanza de doctrinas escocesas y eclécticas”<sup>14</sup>.

Esto explica que Zabaleta fuese partidario de un eclecticismo entendido como rechazo de cualquier exclusivismo, clásico o gótico, y como posibilidad de uso de cualquier estilo adaptándolo a las nuevas necesidades. Esta adaptación habría de ser respetuosa con el propio estilo elegido, con el destino del edificio y con las condiciones del lugar: “tengamos muy presente que el primer elemento de belleza es la conveniencia, esto es, la relación armónica del edificio con su destino especial y con todas las condiciones que le imponen su situación, la naturaleza del clima, y el estado de la civilización a la que pertenece; tomemos después, al crear un edificio, los caracteres generales de sólo tal o cual gran familia de monumentos, modifiquemos el tipo que de entre ellos hayamos escogido, imprimámosle un carácter particular, y apropiémosle en lugar de copiarle”<sup>15</sup>. Este particular eclecticismo que proponía usar, en cada edificio, un único estilo: el que resultara más adecuado al programa y a las diversas condiciones de la arquitectura contemporánea, estaba muy difundido en España en las últimas décadas del XIX y en las primeras del XX. Siguiendo este criterio, el clasicismo era el estilo idóneo para la arquitectura civil y monumental, el medievalismo para los edificios religiosos, el exotismo para la arquitectura de recreo...

No obstante, el eclecticismo tal como se entiende generalmente, es en su acepción más filosófica, es decir, tomar lo mejor de cada estilo y reunirlo en un mismo edificio con mayor o menor fortuna. Son los edificios que no son ni clásicos ni medievales, son -como diría Navascués- “las obras que no habían sido vistas nunca en la historia de la arquitectura aunque el erudito, y de forma parcial, diga reconocer este detalle o aquella solución como procedente de tal o cual escuela o maestro. Son a mi juicio las obras más arriesgadas en las que se pone a prueba el talento del arquitecto que escogió el camino de lo desconocido frente a la arquitectura de patrón previo y reconocimiento asegurado”<sup>16</sup>. Esta consideración tan favorable del eclecticismo, resulta generalmente

válida si tenemos en cuenta que uno de sus logros es, precisamente, el *hacer ciudad*, es decir, la construcción de los grandes ensanches del XIX, según un patrón burgués, elegante, enfático, monumentalista y representativo, que utiliza un repertorio lingüístico de filiación clasicista: frontones, columnatas, capiteles... combinado con soltura y con criterios no necesariamente canónicos. Sin embargo, son también muchas las producciones engoladas, frías, relamidas y sin alma; un muestrario de despropósitos que hizo reaccionar, por cansancio, a los espíritus más sensibles.

El eclecticismo, como doctrina filosófica y arquitectónica, no podía satisfacer a nadie y a finales del siglo entró, en toda Europa, en una profunda crisis. La renovación de la cultura arquitectónica que había iniciado el medievalismo, aunque formalmente convencional, sirvió, según Benevolo, de soporte para las experiencias innovadoras de Morris, de Richardson, de Olbrich, de Mackintosh, de Berlage y de Wright<sup>17</sup>. Frente al Eclecticismo alzaron sus voces, entre otros, Pietro Selvatico, Camilo Boito y Otto Wagner denunciando su irracionalidad; estamos así en lo albores de las vanguardias del siglo XX. También en España, ya en 1844, Julián Sanz del Río criticó a Víctor Cousin después de visitarle en París; el célebre filósofo ecléctico perdió para él “el muy escaso concepto en que lo tenía”<sup>18</sup>. La agonía del eclecticismo, en sus diversas manifestaciones, adquirió en nuestro país características propias con la crisis del 98. En lugar de investigar por nuevos caminos, preferimos, como más adelante veremos, mantenernos al margen de los movimientos de vanguardia que convulsionaron Europa, enfrascados en la estéril búsqueda de una arquitectura nacional jamás encontrada; por lo que, de alguna manera, la condición ecléctica propia del siglo XIX, pervivió hasta bien entrado el XX, e incluso, con la arquitectura de la primera década del régimen de Franco, en forma de historicismos nacionalistas, regionalistas o academicismos clasicistas.

En resumen, la crisis del clasicismo supuso la de una época y la de un sistema. La apertura hacia la nueva arquitectura que llegaría con el Movimiento Moderno no se vio de momento. Se buscó en el medioevo como los románticos o en cualquier estilo

del pasado como los eclécticos, originando los diversos historicismos que determinaron la condición ecléctica propia del siglo XIX. El medievalismo, en su lucha contra la Academia, se agotó y ocupó su lugar el Modernismo y los sucesivos movimientos de vanguardia que culminaron con el Movimiento Moderno. Así al clasicismo universalista sucedió, momentáneamente, como reacción, una vuelta al lugar, a la región, a la nación a través de los historicismos nacionales y regionales para acabar, también como reacción, en nuevo estilo universal o internacional: el Movimiento Moderno y su difusión en el Estilo Internacional. El Movimiento Moderno rompió con la geografía e historia local, considerando a la vez, unos factores que nunca se tuvieron en cuenta. El concepto de belleza clásico, con sus diversas manifestaciones estéticas, fue sustituido por un lenguaje formal, resultante de los nuevos valores técnicos, económicos, sociales y funcionales. Apareció, aunque sin pretenderlo, una nueva estética -la estética racionalista- y, por tanto, un nuevo estilo cuyo origen, paradójicamente, fue el no tener estilo<sup>19</sup>.

\* \* \*

La polémica entre góticos y clásicos, como hemos advertido, no tuvo en España y, en particular en Madrid, tanta virulencia como en Francia. Probablemente porque quizás aquí nos diéramos cuenta de que se trataba de una discusión familiar y, precisamente por eso, más enconada, ya que no podemos olvidar que “el romanticismo y el positivismo tienen una misma matriz ideológica”<sup>20</sup>. Ya dijimos que el positivismo es el continuador del racionalismo de la Ilustración y que se desarrolla paralelamente al romanticismo y, en gran medida, en oposición a él. Pero en el fondo, en el romanticismo, late un racionalismo aunque de distinto tipo que el ilustrado, que es más empirista, débil y superficial, y de un optimismo un tanto ingenuo (manifestado en la idea de progreso continuo) con tendencia individualista. En el romanticismo hay un racionalismo de signo más idealista y, quizás más profundo, como en el pensamiento de Schelling. Si bien por caminos distintos a los

ilustrados, el romanticismo terminará favoreciendo las formas del absolutismo propias de los racionalismos e idealismos de Hegel y de Marx.

El pensamiento romántico es permeable a un abanico de ideas en el que no faltan las contradicciones, que van desde el racionalismo crítico kantiano al racionalismo idealista hegeliano. Esas contradicciones, y esas raíces comunes entre el romanticismo y los movimientos culturales, literarios y artísticos que le siguieron: historicismo, naturalismo, eclecticismo, realismo, están presentes también, en muchas ocasiones, en la arquitectura y entre los arquitectos. La dualidad de posturas que hacen compatibles todas las opciones, lo clásico y lo gótico, está presente en la mayoría de los arquitectos del XIX como Schinkel<sup>21</sup>, o como en el Marqués de Cubas, quien elogia a la vez a la Antigüedad clásica y al gótico en su discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes<sup>22</sup>. Son los mismos arquitectos quienes practican a la vez un historicismo medievalista, un clasicismo terminal o un eclecticismo a la moda. Como dice Navascués, “en el siglo XIX el eclecticismo radica, sobre todo, en el edificio y no en el arquitecto”<sup>23</sup>.

Al Madrid de la Restauración, tan necesitado de convertirse en una ciudad moderna, acorde con su condición de capital, el eclecticismo le suministró el repertorio lingüístico adecuado para los edificios monumentales, para la construcción del Ensanche propuesto por Castro y para la nueva Gran Vía. Pocos eran los edificios representativos del Madrid alfonso y menos los hoteles, los museos, los colegios, los bancos o los edificios de viviendas dig-



**Palacio de la Equitativa.**  
**J. Grasés Riera. 1882-1891**

nos de una moderna ciudad europea. Nuestros arquitectos tuvieron a su disposición un nutrido elenco: los historicismos medievales ajenos y vernáculos, el clasicismo académico en la tradición de Villanueva, el eclecticismo belga y francés, el modernismo y los estilos regionales y nacionales. Todo este material de tan distinta procedencia, bien trabado, sirvió para elaborar una producción edilicia que forjó la personalidad de nuestra ciudad, con unos parámetros similares a la arquitectura decimonónica de otras capitales europeas. En la **Guía de Arquitectura**, en el capítulo del **Eclecticismo**, puede verse una selección de magníficos edificios eclécticos, según los esquemas académicos de influencia francesa y de la extinta herencia de Villanueva. Las obras que siguen las corrientes de los estilos nacionales y regionales aunque, por su condición ecléctica, pudieran inscribirse en este lugar; su significado regeneracionista, derivado del 98, aconseja agruparlas, en la **Guía**, en un apartado distinto que hemos llamado: **Estilos Nacionales y Regionales**.

### 3. El ideal Modernista

Un movimiento de insatisfacción general que inicia la disolución del Siglo XIX y que abarcaba a todas las manifestaciones de la cultura, se extendió por Europa a caballo entre los dos siglos. Afectó al catolicismo en forma de herejía modernista, a la filosofía con el intuicionismo de Bergson y el pesimismo voluntarista de Schopenhauer, a la literatura, a la política, a las artes aplicadas, a la pintura, a la escultura y a la arquitectura. En España a ese movimiento lo denominamos modernismo.

El origen del término es controvertido especialmente en el mundo de la arquitectura<sup>24</sup>. Generalmente se le atribuye al gran poeta nicaragüense Rubén Darío que lo empleó en un artículo dedicado a Ricardo Palma. La pluma autorizada de Juan Ramón Jiménez decía, en el diario madrileño *La Voz* (18 de marzo de 1895): “el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento

reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX... Eso era el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”.

Esa actitud general a la que se refería Juan Ramón Jiménez, era la de ruptura con el arte establecido, con las normas y códigos academicistas y, en consecuencia, el compromiso con la regeneración del arte y de la arquitectura contaminados con los eclecticismos imperantes. Y también hablaba el poeta andaluz de la búsqueda de la belleza. Una belleza en la que se funden las impresiones efectistas, las sensaciones y el cuidado exquisito de la forma. Esto se traducirá en literatura en un culteranismo que, como en el barroco, hace primar la forma sobre el fondo, la perfección técnica en el manejo del lenguaje antes que la temática en sí. Y se traducirá en el arte en un concepto de estética totalitaria que abarca desde el diseño de objetos al grafismo, al mobiliario y a la arquitectura siguiendo el objetivo de la integración de todas ellas. Además, con la idea de que en la arquitectura, lo mismo que en la literatura, lo puramente ornamental es en un edificio más relevante, al menos en apariencia y en casi todos los casos, que lo puramente técnico.

Esa búsqueda de un arte nuevo tiene sus raíces en Inglaterra con el movimiento Arts and Crafts. Frente a la baja calidad estética de los objetos producidos por la industria británica, nace en Inglaterra, hacia 1850, este movimiento de oposición al empleo de las máquinas considerando que, además, éstas despojaban al trabajador de la creatividad en el desempeño de su oficio. Sus miembros creían en la supremacía del artesano, en su modo de vida, y en la superioridad de los objetos hechos a mano. Pretendían un alto nivel de calidad en el diseño y en el material, además de buscar educar a la gente para que adquirieran mayor conciencia de las artes. En su idealismo, los miembros del Arts and Crafts, creían que de esta forma mejoraría la calidad de vida de todos al adquirir la debida dignidad tanto el creador como el consumidor.

El medievalismo fue la fuente genérica de inspiración de este movimiento y las catedrales e iglesias góticas inglesas su lugar, aunque también se buscó esta inspiración vernácula en las humildes granjas campesinas. Se recurrió también a las formas orgánicas abstractas, de tradición celta. Las formas naturales, plantas, aves, animales, fueron así mismo una importante fuente de temas, especialmente para los diseños planos de telas, papeles pintados y cerámicas. Por otra parte, uno de los principios rectores de estos movimientos era que el objeto debía adaptarse a la función para la que se había construido.

La producción de los artistas de este movimiento, agrupados en gremios al estilo medieval, fue de una gran calidad estética y tuvieron que sufrir la paradoja de ver cómo sus refinados diseños no los compraba el pueblo por no poder pagarlos; se difundían con mayor eficacia en la red de comercios de lujo, *Libert's* en Londres o *Tiffany's* en Nueva York. John Ruskin y William Morris, ante todo, influyeron posteriormente de forma notable no tanto en su desprecio a la producción industrial, sino a la renovación *moral* del arte, fundamentada en la redención del artista mediante el trabajo artesanal y en la utopía de la unidad de las artes. Su desprecio a la máquina se debe entender desde la defensa idealista del hombre no manipulado por ella.

Por toda Europa se fueron difundiendo parecidos ideales: se buscaba un Arte Nuevo. Fue un movimiento individualista y antihistórico que entre 1890 y 1914, adoptó distintos nombres: *Modern Style* en Inglaterra, *Art Nouveau* en Bélgica, *Style Nouille* o *Style Guimard* en Francia; *Jugendstil* en Alemania, *Sezessionsstil* en Austria; *Liberty* o *Style florale* en Italia; y, en España, *Modernismo* o *Modernisme* en Cataluña. Se inspiraba en las teorías de Ruskin y de Morris, en el temor a la industrialización y en el deseo de poner fin al eclecticismo del siglo XIX. Se creó así un nuevo estilo que afectó a todas las esferas del arte y de la arquitectura. En su origen se trataba de introducir el arte y la arquitectura en la vida social, ponerlo al alcance de todos los ciudadanos, pero por el refinamiento y preciosismo de sus diseños solo quedaba al alcance de la burguesía. Se confiaba más en el virtuosismo de los

artesanos que en la máquina y sus productos. Sin embargo, a diferencia del Arts and Crafts, el modernismo apreciaba los beneficios de la producción en masa.

El modernismo heredó del Arts and Crafts el concepto de unidad y armonía entre los distintos oficios artísticos y artesanales, y el enunciado de nuevos valores estéticos. Aunque se pretendiera crear un nuevo lenguaje formal, siguieron aceptando algunos gustos de la época como, por ejemplo, algunos elementos góticos y rococós. La línea fluida y ondulante dominaba la forma de los objetos: cristalerías, cerámica, joyas, muebles, y de la arquitectura. Los colores eran delicados, los contrastes sutiles. Se buscaban efectos luminosos empleando materiales como el nácar, el cuerno traslúcido, el marfil y el cristal. Las formas exóticas fueron también un motivo de inspiración, especialmente las artes japonesas; aunque también motivos bizantinos. La naturaleza surtió toda su variedad de plantas y flores, especialmente las exóticas. El simbolismo influyó también en algunos pintores del Art Nouveau como Gustav Klimt. Esta corriente aludía a las obsesiones freudianas con vivas imágenes de rosas, girasoles, lirios y pavos reales.

El modernismo fue sinónimo de lujo y refinamiento también en la arquitectura que se hizo tan lujosa como los objetos hechos a mano<sup>25</sup>. El Modernismo, como afirma Ángel Urrutia<sup>26</sup>, cesa inexplicablemente hacia 1914, sin esperar siquiera a la muerte de Gaudí, ni a la de otros autores modernistas. Esto es así, porque las condiciones en que se dio cesaron bruscamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial. El lujo, el snobismo, el apoyo de la burguesía ya no podía tener lugar. Por otra parte, los excesos formales del Art Nouveau no eran posibles con las ideas que llegaban de Estados Unidos acerca de las nuevas tecnologías de producción y organización industrial. Se alumbraba un nuevo estilo basado en un simple funcionalismo.

Es comúnmente aceptado que este nuevo estilo arquitectónico no tuvo especial relevancia en Madrid, a diferencia de Cataluña en general y Barcelona en particular, ciudad emblemática en lo que al desarrollo de este estilo en España se refiere. Lo realmente interesante no es tanto esta constatación sino la investiga-

ción de las causas de esta diferencia arquitectónica entre las dos ciudades. De ese importantísimo movimiento cultural no podía estar exenta Madrid, pero lo cierto es que aquí se empleó más bien en decoración con las casi únicas excepciones de un desarrollo total del estilo en el Palacio Longoria y el desaparecido Café “Gato Negro”, en los bajos del teatro de La Comedia, sede de la tertulia de Benavente. En Barcelona, sin embargo, este estilo florecía en la arquitectura de toda la ciudad.

En primer lugar, es preciso señalar las diferencias que entre ambas ciudades pueden explicar esta disparidad. En Madrid se situaba la sede del movimiento regeneracionista que pretendía el resurgir de la nación a través de la búsqueda del alma española, en un contexto ya de moda en Europa y que subrayaba el estudio psicológico de las nacionalidades. El Regeneracionismo en España buscó el ser de la Patria en la Edad Media, en lo temporal y en Castilla, en lo geográfico, cuyas virtudes de austeridad y sobriedad querían extrapolar a toda la nación. El hecho de que en Madrid triunfaran en arquitectura los estilos llamados nacionales (neomudejarismo, neoplateresco y neobarroco) sobre los modernistas, podría deberse entonces al descubrimiento de lo español que caracteriza a la generación del 98, cuyos máximos representantes estudiaban por entonces en la capital.

Pero los estilos antiguos eran expresiones de pueblos arraigados a una tierra más amplia que lo puramente regional, como por entonces se concebía a Madrid, cuya capitalidad estaba por encima de su realidad regional, un Madrid en el que todavía tenían protagonismo las clases acomodadas de la sociedad tradicional. El Modernismo, por el contrario, era obra de una clase internacional de artistas y clientes de lujo, cuya filosofía positiva era el hedonismo intelectual y material y en el que el placer de los sentidos y la mente conectaban perfectamente con una sociedad mucho más moderna como la de la burguesía catalana de entonces, que se sentía más cercana al estilo europeo que al regeneracionismo español.

El modernismo en Cataluña debe entenderse más como un fenómeno que como un problema de expresión artística. Se trataba de “crear o expresar una conciencia nacionalista que pudie-



Casa Vicens. A. Gaudí. 1883-1888

ra oponerse al arte centralista, más que un problema de estilo”<sup>27</sup>. Sólo donde la burguesía lucha por encontrar su propia personalidad y su protagonismo, como en la Cataluña de fin de siglo, el modernismo podía florecer. La crisis del 98 afectaba a Madrid tanto o más que al resto de España. Su papel de capital de la nación y por ello sede del gobierno, se veía más comprometido por la pérdida de las últimas colonias y por el desencanto político que ello generaba en el conjunto de la población y en especial en intelectuales y escritores. La subida al trono de Alfonso XIII en mayo de 1902, después de la larga regencia de su madre, no mejo-

raría mucho la situación. Los principales resortes de la política seguían estando fundamentalmente en manos de una aristocracia poco culta y poco innovadora. Aunque la burguesía controlaba casi toda la economía, era en Madrid, poco emprendedora y audaz, más preocupada de mantener su posición social que de generar riqueza para el resto de la sociedad <sup>28</sup>.

En Cataluña, por el contrario, la incipiente burguesía, cada vez más fuerte económica e ideológicamente pretendía desarrollar el concepto de nación a través de la arquitectura según el fenómeno de la “Renaixença” catalana. El desarrollo del nacionalismo catalán en lengua y literatura pasaba también por lo arquitectónico. Es, por tanto, un componente político el que va a diferenciar el distinto desarrollo del modernismo madrileño frente al catalán. El hecho de que además fuera Castilla el ideal de los regeneracionistas, no deja tampoco de influir en la falta de eco que

un estilo tan excesivo de ornamentación podía tener en un carácter tan sobrio y austero como el castellano.

En definitiva, podríamos decir que el modernismo en Cataluña tiene el trasfondo político del nacionalismo emergente y la actitud reivindicativa de un “estilo nacional” que hunde sus raíces en el medievalismo gótico. Esa filiación gótica es muy acusada en Gaudí, no ya en los aspectos formales sino en lo espiritual, en lo cristiano que caracterizaba el revivir de la Edad Media. Nadie como él hace una síntesis entre lo que ese espíritu representa, a través de las enseñanzas de Viollet-le-Duc, al que supera audazmente en los planteamientos estructurales, y las nuevas corrientes formales contemporáneas. Por el contrario, en Madrid, el modernismo se implanta como una moda internacional, al influjo de las experiencias belgas, francesas y vienesas con algunos ejemplos excepcionales como el Palacio Longoria (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 39) o la Casa Pérez Villaamil (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 42).

El citado palacio Longoria constituye el mejor ejemplo de este estilo arquitectónico en Madrid. Construido entre 1902 y 1903 para el banquero Javier González Longoria por José Grasés Riera es en realidad una excepción en el trabajo de Grasés mucho más convencional y ecléctico. Lo que resultaría verdaderamente sorprendente a los madrileños de entonces, fue la total invasión de la fachada por la decoración modernista, tanto que las formas estructurales están al servicio de la ornamentación consiguiendo así el máximo ideal de la arquitectura modernista. Tallos, hojas, bulbos, flores..., elaborados con la mejor de las técnicas en el tratamiento del material, consiguen un resultado tal que parecen naturaleza viva alejándose de su frialdad sustancial. El resultado es un edificio totalmente tomado por la naturaleza que está a un punto de parecer real. Las formas curvas, lánguidas, la asimetría total de los balcones de piedra, evocan las formas irreales de los sueños, sólo posibles ahora que los avances técnicos permiten obviar la parte estructural.

Es el puro barroquismo del estilo, desde las mismas verjas de la puerta de la entrada hasta la balaustrada superior que rema-

ta el torreón donde grandes amapolas se alternan con los tallos gigantes, reforzando el pensamiento general imperante en el momento, por el que todo era posible para el mundo modernista. Para G. Amezcua “es una experiencia que se hizo famosa en Madrid precisamente por su anomalía. Es un capricho formal dentro del eclecticismo experimental, contemporáneo de sus obras convencionales y formalistas (del arquitecto) como el monumento a Alfonso XII del Retiro y el Teatro Lírico”<sup>29</sup>.

Para los edificios que consideramos más representativos del modernismo madrileño, véase, en la **Guía de Arquitectura**, el **Modernismo**. Otros edificios a destacar de este estilo en Madrid son:

Los edificios de viviendas de la Plaza de San Miguel 4, 6 y 8 del arquitecto Valentín Roca Carbonell construidos entre 1905 y 1911 constituyen un conjunto modernista raro en Madrid. Muy interesantes son las molduras en los balcones, representantes del estilo, tan finas y moldeadas que resultan desde la perspectiva de la calle casi dibujadas. El remate superior, que sigue el mismo ritmo decorativo rompe la línea recta natural de la fachada para constituir el triunfo definitivo de la línea curva.

El edificio del Cine Doré, hoy filmoteca nacional en la calle Santa Isabel, constituye un buen ejemplo de las tendencias populares modernistas del momento. Realizado en 1923 por el arquitecto Crispulo Moro viene a sustituir entonces a una barraca de madera que desde comienzos de siglo se dedicó a la proyección cinematográfica. Tiene una curiosa portada, simétricamente clásica pero estéticamente modernista. Lo forman unas pequeñas columnas estriadas de voluminosos capiteles que enmarcan una puerta a modo de arco. La parte superior está coronada por una balaustrada y una moldura ovalada en el centro enmarcando las letras “Cine Doré” al más puro estilo gráfico del modernismo.

El edificio del Cine San Carlos, sin embargo, ofrece menos características estéticas pero también se adorna con elementos del estilo, siendo lo más interesante la torrecilla de la esquina con división de franjas. Situado en la calle Atocha nº 125, se construyen sobre el cine varias plantas dedicadas a casas de vecindad y en la terraza se proyectaba también cine en época estival<sup>30</sup>.

Edificio de la calle Mayor nº 54 con vuelta a Milanese construida en 1915 por Joaquín de la Concha que luce magníficos hierros modernistas.

La Imprenta Municipal de la calle Concepción Jerónima nº 15 es un excelente ejemplo de arquitectura modernista industrial.

Edificio de Luchana 12, realizado en 1914 por Vicente García Cabrero, destaca por la cerrajería combada muy cuidada de los balcones principales. Muy original el portal de la casa (calle Equilaz nº 13) con decoración modernista.

Miradores de la casa de la calle de Alcalá nº 121 del arquitecto Julio Martínez Zapata rematados por una cúpula muy decorada en este estilo.

Casa de la calle Ayala nº 63 de 1905; tiene los elementos modernistas localizados sobre todo en los miradores, los hierros y los remates de las cornisas.

Pabellones construidos para la Renfe (entonces Compañía de Ferrocarriles del Norte) en el Paseo del Rey nº 30 y 32, en los que destaca la entrada y la decoración de la imposta de estilo modernista.

Edificio de viviendas de la calle Meléndez Valdés nº 13. Lo más interesante son las ménsulas de los balcones y la rejería.

La Colonia de hotelitos del Madrid moderno entre las calles Martínez Izquierdo, Francisco Silvela y la M-30.

#### **4. La arquitectura del hierro**

La correspondencia entre arquitectura y Revolución Industrial hay que buscarla, principalmente, en los aspectos ideológicos. La aparente contradicción entre romanticismo y positivismo –que no son sino dos caras de una misma moneda, la del racionalismo ilustrado, como tuvimos ocasión de explicar anteriormente<sup>31</sup> suponen para la arquitectura dos visiones complementarias. El romanticismo y su evocación goticista, trae de la mano de Viollet-le-Duc, un racionalismo constructivo –al que también antes nos hemos referido– que valoriza la estructura del edificio sobre otras

consideraciones. El positivismo aporta, a su vez, la confianza en la razón y en el método científico y, por tanto, en el progreso de la técnica como paradigma del progreso humano.

La racionalización de la construcción y la confianza en los avances de la técnica, abrían insospechadas posibilidades en la utilización de materiales tradicionales como el hierro o el vidrio, y a otros nuevos, como el hormigón armado, que aparecían en aquel momento. Surgían así elementos perturbadores para los que concebían la arquitectura únicamente como un arte. La dicotomía de si la arquitectura era Arte o Técnica y el arquitecto artista o técnico, eran temas habituales de debate en las Academias de Bellas Artes y del periodismo arquitectónico. Por otra parte, la Revolución Industrial trajo unas variables no estrictamente arquitectónicas sino más bien económicas o sociales como, por ejemplo, el liberalismo económico, la consideración mercantilista de la arquitectura por la necesidad de construir en el menor tiempo posible y al mejor precio, el hacinamiento de las masas obreras en el extrarradio de las ciudades, o las nuevas tipologías industriales: almacenes, fábricas, hangares, estaciones de ferrocarril, depósitos de agua, puentes, puertos, viaductos, etc. La arquitectura, de su acepción tradicional, pasaba a su apelativo industrial y, en el panorama profesional, al arquitecto le salía un competidor, el ingeniero.

En cuanto a la racionalización de la construcción, hay que resaltar los dos aspectos antes citados: el progreso en los procedimientos técnicos de los materiales tradicionales y el descubrimiento de otros nuevos. En esta ocasión, nos ceñiremos únicamente a lo primero ya que se trata de hablar de la arquitectura del hierro y, por eso mismo, también de cristal. Pero antes mencionar, como dato significativo, el gran avance que se dio, en el siglo XIX, a la manipulación técnica de otros materiales tradicionales como la piedra. En efecto, la ciencia de la estereotomía de la piedra, tanto en sus aspectos formales de aparejo como en el cálculo de resistencia mecánica, alcanzó la máxima cota por aquellos años como consecuencia de los tendidos de las vías del ferrocarril. En concreto, los avances fueron en el cálculo de bóvedas oblicuas nece-

sarias para los puentes ferroviarios<sup>32</sup> que también se aplicaron a otros casos.

Volviendo al uso del hierro en la arquitectura, cabe recordar que, hasta el siglo XVIII, solamente se había utilizado en la construcción, con la técnica de la forja, en casos particulares como tirantes para arcos y bóvedas y grapas y uniones entre sillares, dinteles y cornisas. En Inglaterra, a finales del XVIII, se comenzó a sustituir las estructuras de madera de las fábricas de telares por vigas y soportes de fundición. El siglo XIX fue una carrera continua de avances tanto en la técnica de la fundición como, más adelante, en la de la producción del acero que se industrializó en 1840; en 1856 comenzó su producción por el procedimiento Bessemer; en 1864, por el de Siemens-Martin; y, en 1878, por el de Thomas. Paralelamente al florecimiento de la industria siderúrgica, comenzó a despuntar la del vidrio. A principios del XIX, ya era posible fabricar en Inglaterra hojas de vidrio de 2,50 x 1,70 m. Fue a partir de entonces, cuando se estaba en condiciones de hacer la feliz asociación de ambos materiales.

Nació así una arquitectura, que al principio fue de hierro colado, en la que la principal preocupación fue la utilidad. Como si de mala conciencia se tratara, aprovechando que el hierro fundido se podía moldear, las que podían ser limpias estructuras de pilares y vigas, se “embellecían” con adornos de fundición: capiteles, basas, estrías, follaje, etc. Con las nuevas técnicas del hierro laminado, el material se desprenderá de ornamentos para, poco a poco, encontrar la forma adecuada a su tecnología y apropiada



**Galería de las Máquinas  
de la Exposición Universal  
de París. 1887-1889**

a su función. Surgirá así una espectacular arquitectura con una característica nueva que era el afán por superar logros anteriores. Así fue en el caso de los invernaderos, de las exposiciones universales, de los mercados y de las estaciones de ferrocarril, en que lo importante era cómo superar los récords de luz de las estructuras, o de la superficie edificada. Todos recordamos los hitos del Palacio de Cristal de Paxton (1851), la Galería de Máquinas de la Exposición de París (1889), o la torre Eiffel de esa misma exposición. La construcción en hierro, se adecuaba mucho mejor que los estilos tradicionales a los imperativos que caracterizarán al hombre moderno: la velocidad, el utilitarismo, la prefabricación y la economía de tiempo y de coste.

También en Madrid se difundió la nueva arquitectura del hierro, por ejemplo, en la construcción de mercados como el de San Miguel o el de la Cebada. En la capital, hasta mediados del siglo XIX, la venta en el mercado o zoco, al aire libre, no era diario, sino semanal o mensual. Al crecer la ciudad, la demanda aumentó y se hizo continua, por lo que los puestos necesitaban estabilidad para ofrecer un servicio diario. Esto obligó a su acondicionamiento definitivo y a levantar edificios destinados a ese fin. Se tomó el modelo de Les Halles de París (1854-1870), para la construcción de los mercados de la Cebada, inaugurado por Alfonso XII en 1875, y el de los Mostenses poco después. El arquitecto fue Mariano Calvo y Perreira, que hizo importar de Francia las piezas de fundición de la misma firma que colaboró en la construcción de Les Halles. Como el parisino, estos dos mercados madrileños también fueron derribados. El único mercado que queda en pie es el de San Miguel (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 54).

Los pabellones para las Exposiciones Universales, nuevo fenómeno de la era industrial, fueron, sin lugar a dudas, los edificios más espectaculares pero, también, los más efímeros. Se exhibían las nuevas maquinarias e inventos en un marco tan vanguardista como los mismos objetos que se mostraban. La naturaleza de estas exposiciones y sus dimensiones, requerían de pabellones enormes con unidad de aspecto y cierta coherencia. Además, el país representado se jugaba su prestigio tanto en el edificio como en lo que exhibía, por lo que el recinto y su archi-



**Mercado  
de Mostenses. 1925  
(Museo Municipal  
de Madrid)**

tectura pasaron a ser sinónimos de su grandeza. Se hacía necesario además que los materiales pudieran emplearse de nuevo y, por tanto, ser desmontados al término de la exposición. La rapidez de la construcción, el carácter no-estilístico y la inmediata vinculación psicológica con los productos expuestos, fueron las razones del éxito de la arquitectura del hierro. El resultado final era muy parecido al de un gigantesco invernadero, en el que la funcionalidad era el objetivo de la construcción. La reacción del público fue al tiempo de admiración y estupefacción. Pocos se dieron cuenta, en un primer momento, de lo que ese esqueleto podía suponer para otros edificios. Pero lo que desde luego escapó a la mente de muchos fue su valor estético, pues la mayoría de los arquitectos admitían, con Viollet-le-Duc, que se podía levantar un gran edificio con estructura de hierro, siempre y cuando se protegiera este armazón con revestimiento de piedra. A partir de entonces ese “armazón” adquirirá su valor en la nueva estética maquinista. Las réplicas madrileñas a estos edificios fueron los pabellones que Velázquez Bosco levantó en el Retiro: los Palacios de Cristal y de Velázquez (véase **Guía de Arquitectura**, fichas nº 50 y 52).

En cuanto a las nuevas estaciones del ferrocarril, también se siguieron modelos y técnicas francesas. En las estaciones, la estructura metálica es, a la vez, piel, elemento decorativo y su símbolo expresivo. El edificio es una mezcla perfecta de arte y técnica, de

arquitectura e ingeniería. En Madrid tenemos tres buenos ejemplos de estación: la de Atocha (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 53), la de Delicias (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 49). y la del Norte.

La tecnología del hierro pasó de los pabellones para las exposiciones universales, estaciones de ferrocarril, invernaderos, mercados, galerías comerciales, a las estructuras de los edificios importantes: bancos, hoteles de lujo, museos, etc. Además, progresivamente, se sustituyeron, en las edificaciones urbanas, los entramados de madera por los de hierro colado primero y posteriormente de acero. En Madrid el hierro se utilizó en muchos edificios hoy desaparecidos como la Cárcel Modelo, la antigua Plaza de Toros de Goya y la Casa de la Moneda de la plaza de Colón. La arquitectura del hierro fundido está presente también en el Banco de España con su magnífico patio (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 11); en edificios de Velázquez Bosco como el Ministerio de Agricultura (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 18) y la Escuela de Ingenieros de Minas (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 14); los teatros de la Comedia y María Guerrero (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 12). El acero laminado y roblonado, como estructura vista, lo utilizó Palacios en el Palacio de Comunicaciones (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 78) y en el Banco Central (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 81).

En las tentativas de resurrección de los estilos históricos, considerados exentos de verdad interior por faltarles el espíritu que en su momento les animaba, la arquitectura del hierro se alza llena de la sinceridad de una época que ya no es artesanal sino profundamente industrial y, por tanto, nueva. A partir de entonces, lo bello será lo útil.

- <sup>1</sup> MARÍAS, Julián, *Historia de la Filosofía*, Alianza, Madrid, 1985, p. 321.
- <sup>2</sup> Ibidem, p.321.
- <sup>3</sup> Véase al respecto SCHENK, H.G., *El espíritu de los románticos europeos*.
- <sup>4</sup> GOETHE en este escrito sostenía, erróneamente, que el gótico era alemán. Está comúnmente aceptado que los primeros indicios de lo que sería el estilo gótico aparecen en la Abadía de Saint Denis, en la Isla de Francia, en París.
- <sup>5</sup> MADRAZO, Pedro de, Contestación al discurso de recepción en la Academia de San Fernando de MONISTROL, Marqués de, “*La influencia del cristianismo en la Arquitectura de los siglos medios, y que el arte ojival es esencialmente cristiano*” (1868), p.105.
- <sup>6</sup> NAVASCUÉS, Pedro, “La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid”, *Madrid y sus arquitectos, 150 años de la Escuela de Madrid*, p.33.
- <sup>7</sup> Véase sobre la conveniencia de usar éste término NAVASCUÉS, Pedro, “La Arquitectura”, *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, p.72.
- <sup>8</sup> RAOUL-ROCHETTE, “Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 67.
- <sup>9</sup> BENEVOLO, Leonardo, op. cit. p. 162.
- <sup>10</sup> GAILHABAUD, J., *Monuments anciens et modernes des différents peuples à toutes les époques*, París, 1839; Londres, 1844.
- <sup>11</sup> ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos en Francia”, *El Renacimiento*, I (1847), p. 4. Este artículo publicado en *El Renacimiento* es resumen de toda la polémica y su opinión personal al respecto.
- <sup>12</sup> NAVASCUÉS, Pedro, *El siglo XIX bajo el signo del Romanticismo*, Silex, Madrid, 1992, pp. 83-84.
- <sup>13</sup> Cfr. definición del Eclecticismo del Diccionario de la Lengua Castellana de Roque Barcia.
- <sup>14</sup> Véase HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la Filosofía*, Tomo II, Herder, Barcelona, 1986, p. 482.
- <sup>15</sup> ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo...”, op. cit., p. 5.
- <sup>16</sup> NAVASCUÉS, Pedro, *El siglo XIX bajo el signo...* op. cit. p. 84.
- <sup>17</sup> BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili. Barcelona, 1974, p. 95.
- <sup>18</sup> Véase el comentario en CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza, I. Orígenes y Etapa Universitaria (1860-1881)*, Rialp, Madrid, 1962. El autor recoge el itinerario de Julián Sanz del Río hacia el descubrimiento y aceptación de la filosofía de Krause.
- <sup>19</sup> Cfr. SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, *20 años de Arquitectura en Madrid. La Edad de Plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 23-32.
- <sup>20</sup> CALATRAVA ESCOBAR, Juan y HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 34.
- <sup>21</sup> Véase al respecto, DOLGNER, Dieter, “Clasicismo y romanticismo. Una síntesis fecunda en la obra de Karl Friedrich Schinkel” en *Schinkel. Arquitecturas 1781-1841*, Catálogo de la exposición del MOPU, Madrid, 1989, pp. 79-89.

- <sup>22</sup> Véase ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos 1846-1919*, Diputación de Granada, Granada, 1987. Pp. 73-74.
- <sup>23</sup> NAVASCUÉS, Pedro, "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX" *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971, p. 113.
- <sup>24</sup> Véase al respecto: Marfany, Joan Lluís, "Sobre el significat del terme modernisme", *Recerques. Història, Economia, Cultura*, núm. 2, 1972, pp. 73-91; BOHIGAS, Oriol, "Usos del término *modernismo*", en *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1973, pp. 79-88 y Freixa, Mireia, *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-28.
- <sup>25</sup> Cfr. MOYA BLANCO, Luis: "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX" en *Atlántica*, núm. 2, 1990.
- <sup>26</sup> URRUTIA, Ángel: *Arquitectura Española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, p.43.
- <sup>27</sup> SAMBRICIO, C. y OTROS, "La arquitectura historicista y los problemas del lenguaje" *El Siglo XX*, Madrid, Alhambra, 1980.
- <sup>28</sup> Cfr. FERNÁNDEZ GARCÍA, A., "*Historia de Madrid*", *Cap.I, Madrid*.
- <sup>29</sup> "*Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*", Tomo I, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- <sup>30</sup> DEL CORRAL, José, "*Curiosidades de Madrid*", Madrid, de El País-Aguilar, 1990.
- <sup>31</sup> Véase el epígrafe nº 2: *Eclecticismo y condición ecléctica*.
- <sup>32</sup> Véase al respecto la interesante tesis doctoral inédita de GORDO MURILLO, Carlos, *Bóvedas oblicuas de cantería: Sus elementos y morfología como factores determinantes de su uso*, UPM, E.T.S.I. Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1997.



## **ARQUITECTURA Y CIUDAD**



## 1. Madrid en los ecos de la Segunda Revolución Industrial

En el periodo histórico que describimos coinciden, en la economía madrileña, dos modelos económicos diferentes. Uno tradicional, basado sobre todo en un sector terciario, casi siempre sin cualificar, con predominio de las actividades del servicio doméstico y un sector industrial con poco peso económico en el que predominan las actividades artesanales o de taller. Otro modelo, más moderno, se apoya en un sector terciario más cualificado, dedicado sobre todo a la incipiente banca, la administración y el comercio, y en una industria más dinámica y floreciente, basada en modernas unidades de producción<sup>1</sup>.

En el conjunto español, sin embargo, la transición entre el antiguo modelo económico y el que surge tras la Revolución Industrial, se realizó de forma más eficaz y acelerada en Madrid que en otros puntos. Naturalmente existían una serie de factores que propiciaron esta diferenciación. El fundamental, lo constituía la situación geográfica de Madrid en el centro geométrico de la Península. Esto le permitía una íntima conexión con la población que se concentraba sobre todo en la periferia, frente al vaciamiento del interior. Será en estos años, en los que se produce el desarrollo de las líneas de comunicación, cuando se pongan de manifiesto las ventajas de la situación de Madrid para articular económicamente todo el territorio nacional hasta lograr el concepto de mercado único, imprescindible en cualquier economía moderna. Además, el mismo carácter de capitalidad de la ciudad será un elemento clave en ese proceso. La capitalidad suponía un amplio conjunto de servicios administrativos de carácter político o económico que condicionarán el nacimiento y protagonismo del sector servicios, verdadera esencia de esta Segunda Revolución Industrial. Los agentes económicos y las unidades de producción se verán condicionados por este fenómeno. Poco a poco Madrid se irá convirtiendo en un importante centro de consumo en los primeros años del siglo XX, lo que unido a su condición de capital de la burocracia pública, que ofrece servicios y genera otros muchos, según el carácter centralizador de la nación, la convierten en sede a pro-

pósito de la nueva economía<sup>2</sup>. El amplio abanico de servicios, que va desde los educativos a los comerciales, los de transporte a las finanzas o la hostelería, constituirán un factor de atracción para empresarios, inversores o particulares que dirigen su mirada a la capital del Reino.

Sin embargo, otros factores no menos importantes van a retrasar sensiblemente la incidencia de la Revolución Industrial en Madrid, diferenciándose del resto de las capitales europeas en esta ralentización del proceso económico tradicional al moderno. Entre estos factores no podemos olvidar la pobreza económica y demográfica de su contorno, la carencia de materias primas vegetales, energéticas y minerales, base indiscutible de la industria y sobre todo de la carencia de transporte fluvial marítimo directo, a diferencia de todas las grandes capitales europeas. Por otro lado, lo reducido del propio casco urbano y la falta de agua abundante incidían directamente en este desarrollo, en el primer caso, como factor de localización de las fábricas y en el segundo, porque el agua y la electricidad eran imprescindibles. Ambos factores, una vez resueltos, provocarán una aceleración de todo el proceso. El ensanche y crecimiento de la ciudad favorecerá la implantación de las fábricas y el abastecimiento de agua que desde 1856 había asegurado el Canal de Isabel II<sup>3</sup> permitirá en los años 80 la creación de la Compañía Madrileña de Electricidad, en conexión con la AEG alemana. El uso industrial de la electricidad será, por tanto, un factor decisivo.

Otro factor de ralentización, que suele olvidarse, es la actuación del Ayuntamiento durante el último tercio del siglo XIX que dificultaba con sus medidas las iniciativas que pudieran existir en este campo. Muchas veces, industriales y comerciantes se enfrentarán a la política económica municipal ante los gastos que la capitalidad ocasionaba a la ciudad y la fuerte carga fiscal que sufría la provincia. Esto suponía una traba importante para el establecimiento de industrias que debían alejarse de la ciudad para dar salida a sus productos o bien, limitarse al consumo local, por lo que el desarrollo económico se habría paralizado indefinidamente. Y en lo que a mano de obra se refiere, hay que decir que es abundante en este momento, pero muchas veces

se nutre de inmigrantes llegados a la capital en busca de trabajo. El verdadero problema consiste en que no existen posibilidades de formación o cualificación profesional. De hecho, la Escuela de Artes y Oficios está en sus programas totalmente desvinculada de la realidad.

Un acontecimiento histórico que puede considerarse como un factor ambivalente en cuanto a la economía madrileña es el de la Guerra Mundial. El hecho de que durante la segunda década del siglo se produjese un crecimiento industrial muy fuerte no es algo casual. Considerando que España no participó directamente, se explica fácilmente que aprovechara para exportar a los países en conflicto mercancías y productos, especialmente hierro, carbón, tejidos, plomo o cereales. Sin embargo, Madrid no se benefició directamente, pues ninguno de esos productos se producía en la capital a nivel exportable. Es un dato confirmado, sin embargo, que en esas fechas aumentaron los trabajadores industriales en la capital y aumentó el nivel de vida igual que en el resto de España, pero también que las exportaciones encarecieron los precios y redujeron los productos primarios al alcance de la población. Los madrileños, ante la dificultad de conseguir alimentos, llevaron a cabo varias protestas. Pero sobre todo a partir de 1917, cuando disminuyen las exportaciones y con ellas el dinero al finalizar la guerra, cuando se produce el cierre de muchas fábricas que trajeron consigo una subida del paro. Los madrileños deciden hacer una huelga en agosto de aquel año secundando un amplio movimiento nacional de protestas. En la capital tuvo un fuerte impacto, sobre todo en las zonas menos favorecidas y las del extrarradio. En el barrio de Cuatro Caminos duraron varios días y tuvieron que ser controladas por patrullas del ejército y la guardia civil. Pero, otra prueba más de la ambivalencia económica que supuso la Gran Guerra reside en la acumulación de beneficios que las exportaciones produjeron, que fueron la causa de la aparición de nuevos bancos. Dentro del despliegue financiero del momento, el nacimiento del Banco de Crédito Industrial, en 1918, y del Banco Central, en 1919, son consecuencia directa del beneficio de aquellos años. El dinero trajo consigo, además, la aparición de comercios cada vez mayores y de industrias con más capital y más trabaja-

dores. En contrapartida, pocos fueron los empresarios que modernizaron sus industrias.

En cuanto al análisis de los sectores industriales y su localización en la capital es preciso señalar que la gran mayoría de las industrias continúan siendo los talleres artesanales. Aunque existían ya desde hace algún tiempo fábricas importantes en Madrid, como las Platerías Martínez, en las inmediaciones de la plaza que recibe su nombre o la Fábrica de Tabacos en la Glorieta de Embajadores, pocas son las que vieron nacer las últimas décadas de este siglo. La más importante, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, en la plaza de Colón. Las de mayor relieve son las de Plata y Similares Meneses, en D. Ramón de la Cruz, la Imprenta Rivadeneyra en el Paseo de San Vicente, La Fábrica de Cerveza Mahou en la calle Amaniel, la Perfumería Gal en la calle Ferraz, Cervezas El Águila y Standard Eléctrica en la Arganzuela. Supone en cualquier caso un número mucho más reducido que el de las industrias de otras capitales europeas. Algunas de estas fábricas superaban los 500 trabajadores, pero la mayoría eran pequeñas empresas o talleres con la base del trabajo familiar en su funcionamiento y una escasa participación de maquinaria. Los edificios donde se ubican no eran verdaderas fábricas, muchas veces en la parte superior del edificio estaban la vivienda del propietario y su familia.

La implantación del ferrocarril, el gas y la electricidad promovió la instalación de numerosas industrias de consumo y bienes pesados. Relacionados con el ferrocarril estaba la fábrica de hierro Otaegui, los talleres generales de la Compañía MZA o la Sociedad Jareño. La de Otaegui, en la que se fabricaba hierro laminado, fue construida por este industrial en los años 80 en el barrio de Pacífico, que se estaba convirtiendo en prototipo de barriada industrial. El ferrocarril también impulsaba industrias y talleres relacionados con el mantenimiento y funcionamiento de los trenes. En 1913 empleaban a 5.100 trabajadores directos. En el Paseo de Santa María de la Cabeza se instalaron también fundiciones que como la de M. López fabricaba tubos para la conducción de agua y gas<sup>4</sup>.

En cuanto al alumbrado eléctrico, los avances técnicos permitieron pensar en la posibilidad, a partir de 1881, de comercializar la nueva fuente de energía. Ensayos como la iluminación del Casino de Madrid, comercios, teatros, el parterre del Retiro, el Paseo del Prado o la calle de Alcalá obligaron a pensar en la creación de una fábrica central desde donde acometer la distribución del fluido, evitando los humos, ruidos y peligros de las calderas y máquinas de vapor. Por este motivo, la Sociedad Española de Electricidad y la Compañía General de Electricidad solicitaron al Ayuntamiento el tendido de cables subterráneos. Por estas fechas comenzó a plantearse como novedad el uso de la energía eléctrica de origen hidráulico que comenzaría a funcionar a partir de 1902 por las calles de Vallehermoso y Fernando el Católico hasta San Bernardo. A finales de 1901 había en España unas 859 fábricas, 648 públicas, 211 privadas. A Madrid provincia le correspondían 33. La potencia que consumía la ciudad era de 38.860 Kilowatios, con lo que seguía siendo el alumbrado de carbón cualitativamente mayor.

De entre todos los sectores destaca por su número el dedicado a la producción de “materiales de construcción, vidrio y cerámica” con 116 establecimientos censados, un 36 % del total<sup>5</sup>. El desarrollo del sector se explica por la escasa inversión del montaje de estos establecimientos y las fuertes ganancias. Madrid, además, contaba con abundantes canteras en sus cercanías de fácil explotación y bajo coste. La escasa complejidad de la producción facilitaba la utilización de jornaleros sin cualificar a los que se pagaban bajos sueldos. A partir de 1857 subirán los precios de este tipo de materiales. Si a esto unimos que desde 1860 la construcción experimenta un gran auge en Madrid, tendrán unas fuertes ganancias. Es el momento en que se está remodelando el casco antiguo y se construye el Ensanche junto al tendido del ferrocarril, además de casas de pisos para la alta demanda resultado del crecimiento demográfico de la ciudad. Se estaban llevando a cabo también obras públicas relevantes, como las de Correos o el Palacio de Comunicaciones o el tercer depósito del Canal de Isabel II, así como importantes edificios privados, como los Hoteles Palace y Ritz, el Casino

de Madrid, o los grandes edificios de la Gran Vía que se edifica por entero en estos años. La necesidad que esto supuso fue la causa de la aparición de grandes empresas constructoras, como las de Agromán, Fomento o Fierro. Todo el sector daba trabajo a más de 60.000 trabajadores. Esto explica fácilmente el protagonismo de los obreros de la construcción en el movimiento obrero madrileño. De hecho, los albañiles eran el colectivo más numeroso en las organizaciones sindicales. Era necesaria una localización periférica por la cercanía de los yacimientos de materias primas.

Los pequeños productos y objetos para el consumo directo de la población configuraban la producción predominante y en el caso de alimentos y bebidas se instalaron industrias de transformación, como las harinas, cervezas, galletas, pastas, etc. La elaboración de productos manufacturados de lujo, para atender demandas muy especializadas y muy caras, fueron objeto de fabricación en la ciudad de la Corte y la nobleza. Este sector concreto contaba con los mismos productos que los de otras capitales europeas.

La conclusión que podría derivarse de este estudio, es la de que la Segunda Revolución Industrial no tuvo un eco importante en cuanto a la industrialización efectiva de la capital. Sin embargo, el mecanismo para su desarrollo se fragua en estos años, aunque sea mucho más lentamente que el del resto de Europa. Lo que no parece tan claro es cómo reflejaron las estructuras comerciales el fenómeno de la Revolución Industrial. Desde luego, la característica del mundo comercial madrileño durante estos años es la de la multiplicidad del pequeño comercio. Tendremos que esperar a la década de los veinte para que se construya en Madrid el primer gran almacén de la capital, el del edificio Madrid-París en la Gran Vía. Esto supone unos años de retraso con respecto a lo que estaba sucediendo en otras capitales europeas. Lo que en Madrid predomina por entonces son las pequeñas tiendas familiares, con la vivienda del propietario situada muchas veces en el mismo edificio, y que alcanzan un número de setecientos cincuenta en 1903. Aunque el abanico de productos era muy amplio, el que predominaba era el de ultramarinos, comercios donde se vendían todo tipo de comestibles.

Estos pequeños establecimientos compiten entre sí para repartirse una clientela única, sobre todo cuando se trata de la subsistencia. En ellos la economía es todavía netamente precapitalista, con un factor muy importante, el del trabajo no pagado, al realizarlo miembros de la familia del comerciante fuera del régimen salarial. Incluso cuando se contrataba un dependiente la remuneración era muy escasa ya que la mayoría de las veces se le ofrecía alojamiento y manutención. El volumen de ventas era muy escaso y la abundancia de intermediarios encarecían el producto. Sobre todo las panaderías, las carnicerías y las tabernas existentes por entonces en la capital sobrepasan con mucho a las que realmente necesitaba por entonces Madrid. Entre 1903 y 1908 asistimos a las cotas más altas de saturación del mercado, al aumentar los establecimientos muy por encima de la población.

En cualquier caso, el elemento diferenciador entre el comercio propio de la Revolución Industrial y el anterior viene dado por el factor de los gremios. En el comercio tradicional pervive el monopolio gremial mientras que en el tipo capitalista este monopolio ha desaparecido. ¿Cuál es la situación, entonces, del comercio en Madrid? Los estudios nos hacen afirmar que no puede incluirse totalmente en uno u otro tipo. De hecho, en estos años de finales del XIX y primeros del XX, Madrid vive, en lo que a establecimientos comerciales se refiere, una etapa intermedia entre la desaparición del monopolio gremial y el desarrollo capitalista. En esta etapa tan compleja, los desajustes son cada vez mayores: podríamos hablar de un comercio de tipo gremial, pero sin el control interno que anteriormente impedía el crecimiento ilimitado del número de establecimientos.

¿Cómo se concreta esto en la práctica? Lo cierto es que tras la desaparición del monopolio gremial, han pervivido sin embargo los gremios con la única función de un reparto de cuotas de lo que cada establecimiento debe pagar al tesoro. En cada gremio se mantienen una serie de establecimientos de poca monta que ven reducida la cuota que pagan a Hacienda en función de su escaso volumen de ventas. Este sistema, además de anacrónico, resulta inútil para frenar el excesivo número de establecimientos en

Madrid. Podemos concluir afirmando que es preciso acabar con dicho sistema para ver a la capital totalmente integrada en la vida comercial propia de la Revolución Industrial.

Es interesante recorrer los distintos establecimientos comerciales de Madrid entre 1887 y 1927 para confirmar o desmentir tal afirmación. Los establecimientos de alimentación tienen una estructura casi estática y un crecimiento en torno al 17%. Afrontarán la crisis de fin de siglo con cambios mínimos. Las tiendas de ultramarinos son el grupo más fuerte de este sector, y las siguen en importancia numérica panaderías y carnicerías en detrimento de los comercios de producción-distribución, como las tabernas. A partir de 1917 se observará una reducción paulatina de este sector. Los establecimientos de tejidos sufrirán una tendencia a la baja, aunque las camiserías compensan esta tendencia, situándose finalmente en torno a un 15 %. Las zapaterías por el contrario sufrirán una clara evolución negativa hasta los años veinte. En cuanto al sector hostelero se aprecia un importante incremento de las casas de huéspedes madrileñas, incluso por encima de los hoteles que aumentan progresivamente hasta llegar al punto álgido en 1917. La construcción de los grandes hoteles de Madrid, el Palace y el Ritz, no está, por tanto, aislada de la evolución general. En cuanto a las tabernas, constituirán un tipo de establecimiento muy extendido y numeroso en los años finales del siglo pasado, aunque con un comportamiento muy dispar según las zonas. Hacia 1917, se ven drásticamente reducidas de la zona centro en un 43% mientras que en el resto de la ciudad no sólo se conservan, sino que además se incrementan.

Otro aspecto íntimamente relacionado con el anterior lo constituyen los mercados y mataderos de Madrid de principios de siglo. Una característica fundamental de la economía moderna lo constituía la existencia de grandes mercados bien abastecidos de recinto cerrado. Existían principalmente dos, el de la Cebada y los Mostenses que no incluían todo tipo de productos sino que se repartían el abastecimiento: frutos y verduras en el primero y pescados, aves, caza y huevos, en el segundo. Ofrecían las mejores garantías de salubridad, lo que no ocurría en los privados como

el de San Miguel, San Ildefonso o La Paz. Los mataderos, a finales de siglo, se situaban en la misma planta baja del mercado y ya bien entrado el siglo se inaugurara el Matadero Municipal de Legazpi, sin fluido eléctrico hasta 1925. Si excluimos la alimentación, el lugar del mercado por excelencia era el Rastro, en las inmediaciones de la Plaza de Cascorro. Desde sus inicios se constituyó como un mercadillo popular de objetos de todo tipo en el que se daban cita el pequeño comercio, el mercado de puestos callejeros y el intercambio directo.

A finales de siglo, el desarrollo de los bancos experimentaba cifras fluctuantes pero a partir de 1907 comienza un periodo de crecimiento regular y sostenido que se mantendrá el último decenio hasta 1927 en que comienza a ser negativo. Es curiosa la especialización en sedes financieras y de seguros a lo largo de la calle de Alcalá que ofrecían la visión de una capital de fuerte pujanza financiera. En esta calle se reunía el 53% de las Compañías bancarias incluyendo, además de las que mencionamos, el Banco de Bilbao, el Credit Lyonnais y la Unión y el Fénix en el sector de seguros.

Pocos factores como el de la revolución de los transportes aparece tan íntimamente vinculado a la Revolución Industrial. Sólo tras la implantación del ferrocarril, podrá ser una realidad la apertura del mercado nacional y el desarrollo industrial así como la localización de las industrias madrileñas. En el último cuarto del siglo XIX comienza la creación de las vías del tranvía madrileño que influyó decisivamente en el movimiento de mercancías hacia los mercados y en la movilidad de la mano de obra que produjo indirectamente; el desarrollo de algunos barrios más alejados como el de Prosperidad, Guindalera, Cuatro Caminos o Tetuán se debe directamente a este transporte. El primer tranvía unía la Puerta del Sol con el Barrio de Salamanca en 1871 y estaba tirado por mulas. En 1869 se contabilizan cuatro líneas de este tipo, todas ellas partían desde la Puerta del Sol y llegaban hasta las estaciones de ferrocarril. Posteriormente, surgirán los tranvías de vapor y finalmente los tranvías eléctricos entre 1902 y 1903. En sus comienzos contaban con billetes de primera y segunda clase, de treinta y veinte céntimos respectivamente. El mayor salto cua-

litativo se produjo en 1919, con la inauguración del ferrocarril metropolitano por Alfonso XIII que cubría el trayecto entre Sol y Cuatro Caminos. Los automóviles llegaron a Madrid con el siglo. El primero fue conducido por el alcalde Conde de Peñalver en 1898. El primer auto matriculado, sin embargo, es ya de 1907. El parque automovilístico creció de manera bastante similar al del resto de Europa, pero con la carencia de la fabricación nacional. El transporte de mercancías se llevaba a cabo con ferrocarriles de vía estrecha, el más activo cubría el trayecto desde Pacífico a la Villa de Vallecas y estaba dedicado al transporte de yeso para la construcción. Finalmente, las líneas de ferrocarril de viajeros, que conectaban Madrid con el resto de territorio nacional harán surgir las grandes estaciones que desarrollarán la arquitectura más moderna del momento.

Podemos concluir este epígrafe con la consideración de que en el Madrid de principios de siglo, la Revolución Industrial no había tenido demasiado eco. Aunque la burguesía controlaba la mayoría de los recursos industriales, era poco emprendedora y más preocupada por emparentar con la nobleza, para gozar de sus privilegios, que en invertir su dinero en nuevas industrias. Sólo el lento pero constante crecimiento de la población, comenzado ya el siglo, supuso un factor importante para el despegue de la economía. Sin embargo, si comparamos su situación con el resto de España, no sólo fue normal, sino incluso ventajosa.

## **2. La vida en la ciudad**

¿Cómo era la vida en el Madrid de principios de siglo? Ante todo, una muestra válida de la vida española de aquel momento y al tiempo una interesante singularidad que trataremos de exponer. Desde luego en Madrid se vivía, es decir, se trabajaba, se paseaba, se discutía, se compraba, se vendía, y se divertían sus gentes. La mejor manera de conocer esta realidad podría ser intentando reproducir, con todas las variedades posibles, lo que sería un día en el Madrid de la Restauración.

Por las mañanas, Madrid se levantaba muy temprano para los cocheros, obreros, lecheros, aguadores o amas de cría:

Al entrar en la calle Montera oyó una voz estentórea que pregonaba: ¡Café caliente! Y vio a un grupo de vendedores de periódicos, colilleros, barrenderos y agentes de orden público, reunidos alrededor de un hombrecillo que sacaba un brebaje oscuro y humeante<sup>6</sup>.

A continuación solían bajarse del tranvía los obreros asfaltadores de la Puerta del Sol o los que trabajaban en la pavimentación de la calle de Alcalá y de Sevilla. Las mujeres trabajadoras se iban también a la fábrica de tabaco o a las casas a pedir la ropa para lavar. Luego se dirigían con sus cestas al Manzanares, a los lavaderos municipales junto al Puente de Segovia. Ya amanecido el día, se veían entrar en los templos a los ancianos, señoras y señoritas devotas. A San Sebastián acudían las menos pudientes mientras que las Salesas o San José se repartían a las demás. Después, solía salir la criadita de turno con el encargo de comprar viandas para la comida, hacia La Cebada, San Miguel o a cualquier puestecillo de la calle que al ser más barato le permitía sisar. También los coches transitaban algo más tarde y de ellos solía bajar alguna señora que acudía a comprar jabón o polvos de arroz en la Perfumería Gal. El Madrid de la época era puro bullicio. Las gentes solían verse asaltadas por mendigos, vendedoras de lotería, castañeras y vendedores de churros. Los charlatanes aglutinaban a los ociosos en la Plaza Mayor y Pablo Iglesias arengaba a los obreros en cualquier calle. Los entierros, como el del Duque de Montpensier solían paralizar el tráfico, éste último lo hizo por toda la Plaza de Antón Martín en 1890. Los desfiles militares de la calle de Alcalá no eran cosa infrecuente y por allí mismo pasó en 1900 una gran manifestación obrera. Los curiosos se reunían junto al Palacio Real para ver salir o entrar a los coches o bien para contemplar la inauguración en 1902 de la estatua de Quevedo o de Eloy Gonzalo. Los hay que dirigían sus pasos hacia el Rastro, a encontrar cualquier objeto deseado y si no se disponía de suficiente dinero, siem-

pre podía acudir al Monte de Piedad en sus sucursales de la Plaza de San Martín o las Descalzas y empeñar cualquier pertenencia.

Daban ya las doce de la mañana, la hora en que las mujeres de los trabajadores, andando o en tranvía, llevaban el almuerzo en una cesta para sus maridos. Se reunían con ellos junto a un mantel en el suelo y sacaban el cocido seco, que la sopa no se podía transportar. Era la hora también de visita en la sala de pago del Hospital de la Princesa y la del descanso para leer el periódico. Los anticlericales leían *El Motín*; los integristas, *El Siglo Futuro*; los carlistas, *El Correo Español*, *El Movimiento Católico*; y *El Socialista*, aquellos que lo eran. En ellos colaboraban figuras de las letras como Ortega, Maeztu, Baroja, Unamuno, etc. Era también la hora en la que en verano aprieta más el sol y por eso los chiquillos solían irse a bañar al Manzanares hasta la hora de comer.

Y llegamos así a la hora de comer. Se cierran los comercios y hay un bullicio de gentes que regresan a sus casas o acuden a una fonda donde servían comidas baratas:

En una de esas fondas donde se sirven comidas de diez reales en adelante y en las que nunca faltan los manteles no muy limpios (...) los platos con cenefa verde y los cuchillos con hoja de hierro<sup>7</sup>.

Claro que si no se disponía de ningún dinero, siempre se podía ir a algún convento que repartiera “sopa boba” o a algún asilo municipal como el de San Bernardino. Por supuesto, el madrileño pudiente podía degustar un menú exquisito en el Fornos, el Lhardy o el Hotel Inglés.

Entonces, se echaba encima la hora de los toros. En Madrid, como en cualquier parte, eran la pasión nacional. Muchos madrileños tenían por estampa habitual ver pasar el coche descubierto de la Infanta Isabel camino de la plaza. Los toreros más afamados de la época eran: Lagartijo, Frascuelo, Guerrita y el Chico de la Blusa. Los aficionados acudían en 1897 a la Plaza Vieja de Madrid -la de la carretera de Aragón- para ver, por ejemplo, la gran corrida patriótica del 12 de mayo de 1898. En ella se hizo famoso el brindis de Guerrita: “brindo

por el presidente y por su acompañamiento y porque no quisiera más que se volviera un yanqui el toro”.

A media tarde el madrileño aficionado podía intercambiar palabras, ideas o chismes sin más en numerosos lugares. Las tertulias podían ser diarias, semanales o mensuales, de tarde o de noche y los lugares más frecuentados eran cafés, cervecerías, casinos e incluso librerías. Entre estas últimas destacaba la de la Fe en la Carrera de San Jerónimo, en donde se reunían Campoamor, Nuñez de Arce, Tamayo y Baus y muchos otros, así como las de las tertulias de las librerías de Murillo y San Martín<sup>8</sup>. Muy concurridas eran también las tertulias de los salones de teatros que acogían a escritores, músicos, empresarios y actores y en las que solamente se tiene noticia de que se admitiera a una mujer, la actriz María Guerrero que presidía la tertulia del Teatro Español y el de La Princesa posteriormente. Solía invitar a Echegaray, Galdós y los Quintero y luego Valle-Inclán y Martínez Sierra. El salón del Teatro Apolo era la sede de la tertulia de Arniches y el del Teatro Lara la de Martínez Sierra, Ramos Carrión o Vital Aza<sup>9</sup>.

Muy animadas eran las tertulias del Ateneo, cuyo lugar era popularmente conocido como la “cacharrería” y también de otros casinos, círculos y centros privados. Muy numerosas eran las tertulias en casas particulares, como las de la casa de Valera, de los hermanos Machado, de Villaespesa o de Baroja a la que acudían Maeztu, Valle-Inclán, Azorín y muchos otros. Precisamente en casa de los Baroja surgirá el grupo teatral “el Mirlo Blanco”. Los miércoles el madrileño podía acudir a casa de Luis Ruiz Contreiras que desde 1896 se constituyó en mecenas de los escritores más jóvenes y allí se daban cita Martínez Ruiz, Benavente, Rubén Darío, Bueno, Maeztu, etc. También algunas revistas y redacciones de periódico eran lugar de reunión de escritores y redactores pero sin duda las más concurridas por su facilidad de acceso eran las de los cafés:

Un Café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo y detrás un veje rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El

Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho del humo y en el lívido temblor de los arcos voltai-cos<sup>10</sup>.

El preferido de los jóvenes escritores era el Café Madrid de la calle de Alcalá. La tertulia estaba presidida por Benavente y Valle-Inclán y en ella participaban Azorín, Baroja, Martínez Sierra, Unamuno (cuando estaba en Madrid) y Rubén Darío, así como, aunque menos asiduamente, Gómez Carrillo, Maeztu, los hermanos Solana, etc. La tertulia se dividiría a partir de la discusión entre Benavente y Valle-Inclán, en la Cervecería Inglesa de la Carrera de San Jerónimo para los seguidores de Benavente, y en la Horchatería de Candela de la calle de Alcalá para los de Valle-Inclán. En la tertulia del Café Suizo, entre las calles de Alcalá y Sevilla y la del Café Fornos eran también lugar de encuentro de escritores como Dicenta, Sawa, Baroja, Bueno, etc., que algunas veces alternaban con la reunión en el Café Lion d'Or<sup>11</sup>. Otro famoso Café concurrido también por los jóvenes era el de la Montaña, lugar del incidente de 1899 entre Valle y Manuel Bueno. A consecuencia de éste Valle perdió el brazo izquierdo. El nuevo Café de Levante se inauguró en 1903 en la calle Arenal y desde sus comienzos fue tomado también por los escritores: Valle-Inclán presidía, Baroja, Azorín, Rubén Darío, los hermanos Machado, Bueno, Sawa, etc. Pero con la particularidad de que también allí se reunía un grupo numeroso de pintores y escultores e incluso músicos como Amadeo Vives. A principios del siglo XX la tertulia más famosa era la llamada del Gato Negro, junto al Teatro de la Comedia que estaba presidida por Benavente, aunque también eran muy concurridas las del Café Pombo, luego inmortalizada literariamente por Gómez de la Serna y pictóricamente por Gutiérrez Solana, así como la de la Granja del Henar en el Café del Prado, presidida por Ramón y Cajal. Otros muchos cafés se repartían las demás tertulias, como el Café Inglés, el Café de Levante, el Imperial o el Teide<sup>12</sup>.

Por la noche una cita ineludible era la del teatro. La temporada se alternaba con las Compañías dramáticas del llamado “género grande” en invierno, las compañías extranjeras que vení-

an en Pascua y la Zarzuela o “género chico” que tenía lugar durante todo el año:

Ya por Pascua, suele venir a la Corte alguna compañía extranjera que da sus representaciones en la Comedia, el Moderno, o la Princesa. Generalmente las compañías son italianas aunque Sarah Bernhardt, me parece ha estado unas dos veces y se anuncia la llegada de Røjane, en una *torunée* por Europa <sup>13</sup>.

Existían diez teatros dedicados al género chico y ocasionalmente a obras de Arniches y los hermanos Alvarez Quintero. Las clases más altas acudían sin embargo al Teatro Real, a la Zarzuela, al Teatro Español o al de la Comedia, en donde además de presenciar el espectáculo podían lucir sus mejores galas y hacer vida social. Las dos primeras décadas del siglo presenciarán el relevo entre dos premios Nobel: Echegaray y Benavente. Triunfarán también Arniches y los hermanos Quintero mientras Galdós estrena en 1901 *Electra*, que produjo enfrentamientos entre anticlericales y tradicionalistas. Son también los años del triunfo espectacular de la actriz María Guerrero en el Teatro de la Princesa, que luego llevaría su nombre. Otras actrices famosas de este momento eran Lola Membrives, Loreto Prado, Rosario y Joaquina Pino. Pero la pareja más aplaudida por el público castizo era la formada por Loreto Prado y Enrique Chicote.

En el Madrid de entonces no hacía falta ser un hombre adinerado para asistir a la ópera. Las distintas clases sociales se repartían las localidades del Teatro Real y lejos de ser un espectáculo más, la ópera influía en la vida cotidiana. Aunque es cierto que sobre todo se acudía al Real para ver y ser visto. La temporada de abono solía incluir hasta noventa y seis representaciones y tampoco faltaron en él funciones patrióticas con motivo de la guerra colonial. Lo mismo ocurría con el mundo de la Zarzuela, en la que la huella de la crisis del 98 se expresó bien claramente en el coro de repatriados de *Gigantes y cabezudos*, así como en otras muchas menos explícitamente. Los autores de Zar-

zuela más famosos eran Chueca, Chapí, Fernández Caballero o Giménez. Al madrileño Teatro Apolo se le denominaba “La Catedral del género chico” y la popular “cuarta de Apolo” solía ser centro de la vida nocturna madrileña. En general, es quizás, la Zarzuela, la que mejor caracterice la vida madrileña y nacional entre 1890 y 1900.

Aunque por supuesto también podía acudirse a otros espectáculos de distinto género, como el del circo (el de Parish, era el más famoso), o al cine, cuyas primeras exhibiciones se hicieron en Madrid el 15 de mayo de 1896, en un local de la Carrera de San Jerónimo. La entrada costaba una peseta y las sesiones eran de un cuarto de hora. En ellas podían verse tomas del natural, como un tren llegando a la estación, una carga de caballería o el oleaje del mar.

Pero si el madrileño tenía por delante un día festivo, podía optar por ir a pasear por los jardines o por las calles, practicar deportes, visitar los museos, acudir a la Casa de Fieras del Retiro o al Jardín Botánico, o bien ir a tomar chocolate o de compras a la Plaza Mayor si era un domingo de invierno, o al parque de atracciones, si era verano.

Cuando el tiempo lo permitía, todas las clases sociales salían a pasear: para los ricos, lo mejor era el Paseo del Prado para lucir las últimas novedades de París, mientras las niñeras llevaban a sus



**Por la Calle  
Génova, 1900  
(Museo Municipal,  
Madrid)**

hijos por el Paseo de Recoletos. Por el Buen Retiro, confluían gran variedad de tipos madrileños y muchos jóvenes que se dedicaban a hacer la corte a las muchachas:

Al apretar los calores del verano, yo acostumbraba ir (...) a los Jardines del Retiro. (...) Allí solíamos ir todos los que vivíamos en Madrid y no podíamos salir en el verano<sup>14</sup>.

El Retiro era también lugar a propósito para el paseo de amas y niños, para patinar en el lago de los patinadores en el frío invierno, para montar en velocípedos o en la montaña rusa. En 1903 tuvieron lugar las últimas ascensiones en globo desde los jardines del Buen Retiro. Para montar en bicicleta se podía acudir también al velódromo de las Delicias. Era un deporte practicado por hombres y mujeres que contaba con la máxima aceptación. Naturalmente, además del Retiro, otros muchos acudían a pescar a la Casa de Campo, lugar preferido también de los fotógrafos *amateurs*, o al Parque de Alfonso XIII -hoy en el Campo del Moro- o al recién inaugurado Parque del Oeste, a partir de 1893. Otros deportes también recientes, eran el tenis, introducido en Madrid en 1900 desde Gran Bretaña y criticado por elitista y aburrido por los periódicos de la capital. Mucho más popular era el balompié también de origen inglés. El Real Madrid se funda en 1902 y ya los aficionados podían asistir al partido en el que ganó su primer título el 9 de marzo de aquel año. El Athletic de Madrid se crea un año después. A los partidos de comienzos de siglo acudían no sólo los caballeros con sus mejores trajes sino también las señoras con amplias pamelas y trajes de paseo. Los aficionados a la caza tendrían que acudir a la Estación de Atocha muy temprano para dirigirse a los campos de las afueras mientras que otros acudían a la del Norte en busca de otra clase de piezas.

El público más culto en estos días festivos podía acudir al recién inaugurado Museo de Arte Moderno que en 1898 pretendía recoger el arte más vanguardista de la capital, o bien al Museo Antropológico abierto a todo el público a partir de 1903, al Museo de Ciencias Naturales, al Círculo de Bellas Artes o alguna Exposición

Nacional como la de 1897, 1899 o 1901. Los grandes aficionados preferían naturalmente el Prado y los copistas el Museo de Reproducciones Artísticas.

Entre los que preferían el aire libre estaban los que acudían al Jardín Botánico o contemplaban con asombro el oso polar, el elefante y los felinos de la Casa de Fieras del Retiro, que abrió sus puertas en 1904. Entre las diversiones colectivas desatacaba la de la Romería de San Isidro:

La pradera de San Isidro el día del Santo. A la derecha, un merendero rodeado de mesas y banquetas. A la izquierda, un columpio que juega. En primer término, al mismo lado, mesas y banquetas de otro merendero supuesto. Puestos de vendedores ambulantes. Tiovivos, barracones de figuras de cera, etc., etc. Corro de gente merendando, bailes, romeros que van y vienen. Animación extraordinaria<sup>15</sup>.

Cualquier madrileño, además de estas fiestas, podía divertirse bailando en los merenderos de los suburbios, tomando el fresco en las corrales, escuchando el organillo o cualquier banda militar. Para los pobres, las fiestas solían consistir en comidas más copiosas y baile:

Los domingos no hay lavadero y el tío Granizo guisa caracoles; por la tarde bajan hombres y mujeres a bailar aquí y meriendan caracoles y vino<sup>16</sup>.

Los lugares preferidos por los militares, los obreros y las criadas de servir eran las Ventas, la Fuente de la Teja, Cuatro Caminos y el tiovivo de la Puerta de Toledo. En todos ellos podían bailar al son del organillo, subir a los columpios o montar en los caballitos:

Para el obrero el domingo es un día grande, para los demás es un día corriente y si se quiere, aburrido. La criada de servir, piensa en el domingo toda la semana (...) a las dos está citada con

una de su pueblo para ir juntas a Las Ventas o a la Fuente de la Teja a bailar al son del organillo o de la bandurria de los ciegos (...). Otro elemento indispensable, los señoritos chulos; con el sombrero inclinado sobre la cara (...)»<sup>17</sup>.

En verano el lugar preferido de diversión era el Parque de Atracciones en los jardines de lo que hoy es el Palacio de Comunicaciones. Contaba con teatro, quiosco de música, bailes, cosmorama, montaña rusa, salas de tiro, marionetas, pistas de patinaje y restaurante. Por supuesto las familias acomodadas estaban veraneando por entonces en el Norte.

Al finalizar el día, o la temporada, el madrileño volvía a su hogar. Sólo pensaba en que llegara el día siguiente para volver a trabajar, a discutir o a divertirse:

Madrid se disfraza y danza y toca las castañuelas. Se ha divertido el pueblo con igual humor al que hubiese tenido sin Cavite y sin Santiago de Cuba<sup>18</sup>.

### **3. Los planes de urbanismo y la construcción de la ciudad**

Los años que transcurren entre 1875 y 1920 supusieron para España, un periodo de estabilidad política y, para Madrid, el crecimiento de la ciudad al ritmo del aumento migratorio de población. Examinar los planes de urbanismo de hace cien años nos permite descubrir, entre otras cosas, los primeros intentos de ordenación de la ciudad, de Carlos M<sup>a</sup> de Castro, o la formación desordenada del Ensanche con las nuevas barriadas de obreros que emigraban del campo a la “Capital”, o ejemplos indispensables, como la apertura de la Gran Vía o la Ciudad Lineal de Arturo Soria, que han sentado las bases de la ciudad que hoy día conocemos. Unos proyectos de actuación en el Interior, en el Límite y en el Extrarradio de la ciudad, que estarán enmarcados por tensiones entre clases sociales y acompañados por una legislación en materia urbana casi inexistente.

Recordemos algunos antecedentes que condicionaron la época que nos ocupa como es la construcción de la primera fábrica de gas (1846); el tendido del ferrocarril a Aranjuez (1851); el suministro de aguas a las viviendas por el Canal de Isabel II (1858); la destrucción de iglesias y conventos en el sexenio revolucionario (1868-1874); el derribo de las antiguas tapias construidas, por motivos fiscales, por Felipe IV, que impedían el crecimiento urbano (1868); la electrificación progresiva de la ciudad, con la creación de la Sociedad Matritense de Electricidad, que comenzó a realizar el tendido eléctrico en 1883, etc. Además, las realizaciones de Haussman en París despertaron en las clases dirigentes de la Restauración: gobierno, aristocracia y la burguesía emergente, un deseo de emular a la capital francesa. El desarrollo económico en los años de la paz alfonsina, permitió sentar las bases para que Madrid comenzara a adquirir el aspecto de Capital moderna. Se levantaron palacetes, edificios públicos, bancos, iglesias, museos, monumentos, pero siempre con la intención de construir la ciudad representativa y emblemática que nunca fue, pero sin plantearse el organizar una posible alternativa de ciudad.

Por otra parte, al igual que sucedió en otras capitales europeas, Madrid se convirtió en un foco de inmigración para toda la Península. En 1860, la población de Madrid era de 270.000 habitantes, en 1874 de 360.000 y en 1900 de 540.000, el doble que treinta años antes. Sin embargo, “mantenía la demografía típica de una ciudad del Antiguo Régimen, es decir, alta mortalidad infantil, epidemias y cólera, que causaron en los madrileños más muertes que nacimientos”<sup>19</sup>. Con el desarrollo económico y la fuerte inmigración, se planteó el problema de la vivienda y llegaron las primeras iniciativas para la transformación de la ciudad que convirtieron a Madrid “en un casco urbano del que salían carreteras hacia una cintura exterior, formada por diversas agrupaciones que no poseían ningún plan urbanizador, en los que las vías eran angostas, el trazado incomprensible y donde tampoco existían los indispensables servicios de pavimentación, desagües o alumbrado”<sup>20</sup>.

## **El proyecto del Ensanche: 1868-1900**

La primera intervención de importancia la llevó a cabo en 1846 el Ingeniero Juan Merlo, referida a la expansión de la ciudad o a lo que podríamos llamar Ensanche, que por el alto coste económico de la operación, así como por las expectativas sobre las inversiones de una burguesía especulativa, fue desechada por el entonces Ministro de Fomento, Claudio Moyano.

En 1860, Carlos M<sup>a</sup> de Castro, proyectó un plan de Ensanche de Madrid, que preveía la ampliación de los límites de la ciudad, siguiendo unos parámetros prefijados, y donde se reservaban importantes zonas para espacios verdes. El aspecto novedoso del anteproyecto de Castro, fue que introdujo, por primera vez, especificaciones urbanísticas referentes tanto a la población, como a su modo de habitar en la ciudad. En nueve artículos, trataba del ancho de las calles, la altura de edificios y la distribución de las manzanas. “Las manzanas, se distribuirán de modo que en cada una de ellas ocupen tanto terreno los jardines privados como los edificios.” Este aspecto supone verdaderamente una importante



**Ensanche de Madrid.  
Anteproyecto de Carlos  
María de Castro. 1857**

novedad en la edificación madrileña que, al mismo tiempo, invitaba a la especulación, lo cual, “desde el principio, dejaría desvirtuado al Ensanche al aumentar el volumen de edificación sobre la retícula de calles y plazas que se fijó inicialmente”<sup>21</sup>.

Otras bases sobre las que operó Castro, consistían en conservar los paseos y caminos ya existentes para comunicar, del mejor modo, el Ensanche con el casco histórico. En su propuesta, Castro, “reservó el Norte de la ciudad, mejor equipado y con mayor desahogo, para la aristocracia; el barrio de Salamanca para la burguesía, y la zona sur para las clases menos favorecidas”<sup>22</sup>. No obstante, el anteproyecto de Castro superaba la posibilidad de su consolidación, por lo que un año después, la Ley de Posada Herrera convertía la idea de su antecesor en el primer intento de consideración unitaria de la problemática urbanística, tanto en cuanto se refería a la reforma, saneamiento, ensanche y mejoras en las poblaciones. Aunque en el Ensanche se quiso extender el tejido urbano, faltó la idea de intervención integral sobre el término municipal, ya que el motivo principal del plan era desarrollar la ciudad como capital con su progresiva “conversión en foco de atracción de intelectuales y políticos, de inmigración campesina, así como de llegar a ser centro de red de comunicaciones”.<sup>23</sup>

Desde 1873 y por un período de 10 años, conocerá Madrid uno de sus momentos de esplendor. La capital se ennobleció en una de sus zonas más representativas: los paseos de Recoletos y de La Castellana, que se convirtieron en un eje emblemático (ya proyectado en el Ensanche de Castro), con un ensalmo de palacetes de todos los gustos. El Ensanche fue respetuoso con la vieja ciudad, que a diferencia de las intervenciones de reforma interior europea, no provocó grandes destrozos ni en el casco, ni en sus límites colindantes. Se produjo una operación de gran alcance que trató de dar continuidad y cohesión al tejido urbano, cosiendo al núcleo central los barrios periféricos que pertenecían a la aristocracia y a la alta burguesía. El barrio de Salamanca se llenó poco a poco y se saturó con la ocupación de los patios de manzana, y de los jardines proyectados sobre terrenos privados, lo mismo que las plazas previstas en los cruces de las principales calles.

Cuando las expectativas del anteproyecto de Castro se ven totalmente colmadas, la edificación privada se hundirá en una larga depresión, que no obstante, dejará paso a la construcción de edificios “para una capital”, digna de la nación. Mercados, estaciones, centros culturales, edificios propios de una capital financiera, nuevas construcciones para dependencias gubernamentales, instituciones docentes, cárceles, cementerios, las obras de una nueva catedral, e incluso los palacios de la clase alta, son algunos de los ejemplos de esta nueva actividad edilicia, que a su vez, provocó una rectificación formal de la legislación del Ensanche. Realmente, la inoperatividad de los planes de urbanismo encontraban como excusa, la inexistencia de un lenguaje formativo capaz de traducir al mundo jurídico la realidad del planeamiento cartográfico. Habrá que esperar al decenio 1885-1895, en que se aprueban las leyes del Ensanche de Madrid y de Barcelona, y a los últimos años de siglo, 1895-1900, donde se toma conciencia de los problemas urbanos, cuyo fruto se pondrá de manifiesto en las iniciativas de los primeros lustros del siglo XX<sup>24</sup>.

La vivienda social en bloque, los nuevos métodos de arquitectura, las modernas exigencias de urbanización, y la mejora en el tránsito viario, con la aparición de los primeros coches y de los tranvías eléctricos en el interior de las poblaciones, son algunos de los temas que en el ámbito urbanístico se configuran como problemas para los políticos de entre siglos. Así pues, nos encontramos con una conciencia objetiva que no obstante, no termina de adaptarse a los esquemas de organización de las ciudades. Hemos de recordar que “desde los primeros planes de Ensanche que fueron formalmente aprobados, cualquier ejecución se desnaturalizó en su pensamiento y sus prescripciones fueron vulneradas en la mayoría de las ocasiones”. Pero no todo fue negativo; La inexistencia de un proyecto específico de intervención, no impidió que se comenzara a trabajar en equipos urbanísticos multidisciplinares: técnicos municipales, arquitectos, higienistas e ingenieros. Nuevos logros urbanísticos vieron la luz por primera vez, al establecerse una mayor complejidad y perfeccionamiento en los mecanismos de planificación (porcentajes de vecindarios, metros cuadrados de ocupación...) Incluso se seleccionaron las superficies de

crecimiento, según incrementos de población con previsiones de veinte años y, al mismo tiempo, se comenzaron a coordinar las vías principales de comunicación de cada zona, con las del Estado<sup>25</sup>.

En lo que se refiere a Madrid, se pretendió, en cierta manera, una propuesta historicista de ciudad que se relacionara con la imagen del recuerdo, manteniendo los esquemas de Camilo Sitte sobre la ciudad y sobre la importancia de los centros urbanos como cuna de valores culturales. Los políticos y gobernantes, fueron conscientes de la necesidad de hacer frente al problema que supuso el incremento y auge demográfico de la ciudad, pero sin olvidarse del valor social de la capital. Plantear el problema en términos de Ensanche o Extrarradio suponía mezclar las ideas que definían el carácter “noble y monumental de la ciudad”, con el crecimiento de Cuatro Caminos, Chamberí, Argüelles o Prosperidad, nuevos barrios más allá de las antiguas delimitaciones<sup>26</sup>.

### ***Reforma Interior y Extrarradio: La alternativa al Ensanche***

¿Cómo podía absorber la Villa de Madrid, al más de medio millón de habitantes, gentes del campo en su mayoría, que llegaban a la ciudad, inconscientes de la calidad habitacional y de los problemas que encontrarían en su viaje hacia la capital? En realidad, la propia Villa se encargará de acogerlos y de aglomerarlos en condiciones infrahumanas, las cuales llegan incluso a obligar a los propios trabajadores a construir con sus manos los lugares donde habitar. El Estado, que se había planteado la reforma de la ciudad, se encontraría con el problema de eliminar las zonas insalubres donde se situaba la población de bajo nivel económico, creando de esta manera nuevos núcleos de viviendas sociales. Como alternativas al Ensanche, las soluciones que se plantearon fueron de diversa índole: “Creación de cuartos o habitaciones para muchas familias en apartamentos de grandes edificios, adecuación de pisos superiores de las viviendas burguesas, casas independientes, solas o agrupadas formando barrios, o casas para solteros”.<sup>27</sup>

Mientras el eje de la Castellana continuaba poblándose de palacetes, la discusión que mantenía ocupados a técnicos y políticos, era la posibilidad de resolver el problema urbanístico de dos formas: desarrollar el suelo más allá del Ensanche o bien, trabajar en el Proyecto de Reforma Interior, entendida en términos de crecimiento de la ciudad. Esto llevará a plantear la diferencia entre dos conceptos distintos: la ordenación de los terrenos limítrofes, es decir, el Extrarradio (los barrios que hoy día conocemos como Cuatro Caminos, Tetúan, Puente de Vallecas, Barrio de Extremadura,...), y la reforma del casco. Con el desarrollo del Extrarradio, “se concebirán las primeras actuaciones sobre trazados geométricos, con combinaciones de curvas y rectas, simetrías y diagonales, que no pretendían otra cosa que romper la vieja trama de los ensanches de las décadas anteriores”.<sup>28</sup>

Una vez delimitado el desarrollo del Ensanche, el Extrarradio crecerá casi de forma paralela a la construcción del Ensanche, apoyándose en las periferias en torno a las vías de comunicación que conectaban Madrid con su territorio exterior circundante. “El sueño del Madrid del diecinueve, deseoso de adquirir el aspecto externo de una ciudad moderna se perfila entre la necesidad de la reforma y saneamiento del espacio interior y la ordenación de los terrenos del extrarradio. Reforma y Extrarradio, como fórmulas alternativas al ensanche, legalmente planificado, incapaz de responder paulatinamente al crecimiento de la ciudad”.<sup>29</sup>

### ***La Gran Vía: Un proyecto de Reforma Interior***

La comunicación de las nuevas barriadas del Ensanche con el casco antiguo fue un difícil problema que trató de solucionarse con una serie de actuaciones de Reforma Interior. En 1861, el gobierno dispuso que el Ayuntamiento estudiara la comunicación entre el norte y el sur de la ciudad para evitar el paso obligado por la Puerta del Sol donde concurrían todos los itinerarios de la capital. En la Real Orden del 7 de Agosto, se aprobó la prolon-

gación de la calle de Bailén hasta la Plaza de San Francisco el Grande con la construcción de un viaducto sobre la calle de Segovia. El nuevo itinerario, era una alternativa para descongestionar todo el centro ya que, además, facilitaba el tránsito entre las nuevas estaciones de Atocha y del Norte. En aquel momento también se planteó prolongar la calle de Preciados hasta enlazar con la Plaza de San Marcial, la creación de la Plaza del Callao, la reforma de la Plaza de Santo Domingo y la reforma de las calles de Sevilla y Peligros<sup>30</sup>.

Pero fue la apertura de la Gran Vía el proyecto más ambicioso y más determinante del mapa urbano madrileño. La idea de abrir esta avenida surgió de la necesidad de comunicar las nuevas zonas del Ensanche Madrileño, es decir, los barrios de Salamanca, y de Moncloa y Argüelles, con el centro. En 1882, se aprobó el proyecto de Reforma Interior y se realizaron las primeras expropiaciones para la demolición de los edificios. No obstante, las trabas burocráticas, no permitieron ejecutar todas las expropiaciones. En la primavera de 1895 quedaba aprobada la “Ley sobre obras de saneamiento y mejora interior” para aquellas poblaciones que contaran con 30.000 o más habitantes. Por fin, en 1898 y con un contexto político sumamente favorable, (sien-



**Confluencia  
de la Gran Vía  
con Alcalá.  
1910-1912.  
(Museo Municipal  
de Madrid)**

do alcalde de Madrid el conde de Romanones, y Alberto Aguilera en el Gobierno Civil), y gracias a la ley de “Expropiación por Bandas”, se puso de nuevo en marcha la realización del gran acontecimiento que culminará, su primer tramo, en la segunda década del siglo XX.<sup>31</sup>

Ya se habían realizado las operaciones de reforma de la Plaza de la Independencia (proyecto inicial de Fernández de los Ríos), el primer Viaducto sobre la calle Bailén, así como la actual Plaza de España, cuando Alfonso XIII puso la primera piedra del monumento a su padre e inauguró, el 4 de abril de 1910, el comienzo de las obras. La última edificación se terminó en 1952, lo cual nos indica cuán distendida fue su construcción. El proyecto definitivo de López Sallaberry y Andrés Octavio tenía tres tramos quebrados: El primero, desde Alcalá hasta la Red de San Luis, de 25 m. de ancho; desde aquí hasta la Plaza de Callao, con 35 m.; y el tercero, hasta la Plaza de España, de 25 m. Para la construcción de esta avenida de 1316 m. de largo, se demolieron 358 inmuebles, desaparecieron 19 calles, se transformaron otras 32 y se edificaron un total de 83 nuevos edificios.

Esta intervención urbana, se expresa íntegra, dentro de los estereotipos de definición de ciudad, independientemente de la coherencia o imagen del recorrido, y mucho menos, del problema de la composición arquitectónica. Más concretamente en su primer tramo, (desde la iglesia de San José, al Edificio Telefónica), fue donde “las principales familias y grandes capitales contaron con los mejores arquitectos, nacionales y extranjeros, en una abierta competición por ofrecer el más exquisito y puntero edificio de la época”. Resultado de esta competencia, el Madrid de hace cien años puede sentirse orgulloso de este precioso conjunto arquitectónico. Tan es así, comenta D. Ramón Gómez de la Serna, que “por la Gran Vía se pasó durante bastantes años, como por un paraje de otro mundo”, y es agradable imaginarse a los señores elegantes, con sus señoras aún más elegantes, pasear del brazo por los anchos y amplios límites de la Gran Vía. Afirmaba de nuevo de la Serna, “esta calle, es título del paseante en corte, que parece ir a alguna parte, sin ir a alguna”, y es que durante su

construcción, resultaba de una imponencia solemne, que asombraba a todos los madrileños. “La que fue hasta los años 60, la calle principal de Madrid y el centro de su vida comercial, transforma la fisionomía de la ciudad en la medida que se convierte en un gran escaparate donde se dejan ver la presencia de las nuevas formas de capital y de organización empresarial, al tiempo, que refuerza la especialización terciaria de una zona que hasta entonces había formado parte del núcleo urbano del Madrid popular”<sup>32</sup>.

Uno de los aspectos negativos de la Gran Vía fue que retomó los argumentos que, en su día, provocaron la ocupación de las zonas verdes del Plan Castro, es decir, el deseo de lucro particular por parte de los propietarios, que habrían de enturbiar las expectativas de los ciudadanos. Por fin, y tras una serie interminable de proyectos de reforma interior, se había realizado la primera actuación de gran envergadura destinada a transformar el casco urbano: La primera parte que Alfonso XIII inauguró en 1910, se abriría al tráfico en 1924, con lo que salió a la luz la vista impresionante de la plaza de Cibeles (ya en su actual posición desde 1895), que tanto contribuye al aspecto europeo de la capital. La Gran Vía unió entre sí los diferentes ensanches surgidos en los últimos treinta años y permitió el tráfico por el centro del viejo casco a la vez de sanearlo y darle un carácter emblemático.

### ***Arturo Soria y su alternativa de ciudad***

El problema que se planteaba en el Madrid de la última década del XIX, era delimitar qué terrenos pertenecían al casco, al Ensanche, al Extrarradio, o cuáles estaban fuera del límite del término municipal. ¿Qué soluciones quedaban entonces para afrontar el problema de la vivienda social? Se barajaron dos posibilidades: el bloque, y la hilera de casas unifamiliares. Arturo Soria y Mata, cansado de la burocracia y las decisiones municipales (que intervienen de manera incompleta y confusa actuando en todos los frentes y en ninguno), censuró la corrupción y

la apatía municipal y decidió crear él mismo una alternativa de ciudad con el lema: “es mejor hacer una ciudad nueva que remendar una vieja”. Urbanista, diseñador de ferrocarriles, periodista, matemático..., Soria pasó su vida dando a conocer ideas y formas de vida que no comprendían los que le rodeaban. Hombre adelantado a su tiempo, definía la Ciudad Lineal basándose en una nueva forma de vida, en donde se planteaba “la voluntad de cortar la migración existente desde el *campo a la ciudad*, con la intención, en definitiva, de llevar la *ciudad al campo*”. Frente a la idea de la burguesía que pretendía dominar el campo por parte de la ciudad, Arturo Soria intenta lograr un equilibrio entre ambos<sup>33</sup>.

Soria no plantea, como Howard, la creación, *ex novo*, de ciudades satélites comunicadas radialmente con los núcleos urbanos primitivos. Su propuesta consistía en la unión lineal de los núcleos exteriores de población que existían en Madrid, evitando su crecimiento concéntrico. Su propuesta alternativa rodeaba la ciudad uniendo, dentro del marco de la capital, cada pueblo de la provincia con sus más próximos. Se proyectarían seis pequeñas ciudades lineales que, al prolongarse en su crecimiento, darían lugar a la definitiva vía de circunvalación de 48 Km. de longitud que se define autónoma en todos sus elementos.

Ciudad Lineal de Arturo Soria



El proyecto aprobado por las Cortes, en 1894, tenía seis puntos de conexión con la ciudad, elementos fundamentales del proyecto y ejes direccionales del trazado, y sería financiado por la Compañía Urbanizadora Madrileña, también fundada por Soria. La Ciudad Lineal se proyectó como una gran calle central de 40 m. de anchura y 5.200 de longitud, concebida como un eje de servicios que incluía comunicaciones, escuelas, clínicas, comercios, iglesias, etc. A lo largo del eje, se sitúan las manzanas de 80-100 m. de ancho por 200 m. de fondo, separadas por calles de 20 m. Las manzanas solamente se podrían construir en un quinto de su superficie. De esta manera se rompió la idea de ofrecer estándares residenciales, que se supeditan al transporte y a las infraestructuras. Entre sus características también podemos destacar: que las casas estaban dotadas de jardín, que eran unifamiliares, que se limitaba su altura (entre dos y tres plantas), y que se obligaba a guardar una distancia determinada entre el edificio y la calle para ventilar y solear sus fachadas. Su reclamo publicitario fue: “Para cada familia, una casa; en cada casa, una huerta y un jardín”.

De igual modo que era importante asegurar la comunicación entre cada una de las zonas de la Ciudad Lineal, también era imprescindible mantener esa comunicación entre la nueva ciudad y la ciudad existente. Por este motivo, se pondrán en marcha una serie de tranvías que comunicarán el eje central (en las dos direcciones), con la ciudad de Madrid. El apogeo de la Ciudad Lineal fue hacia 1911, en donde se cifran 680 viviendas construidas y 4000 habitantes. Sin embargo, después de este primer momento de éxito, las causas del fracaso de la propuesta de ciudad de Arturo Soria las encontramos en dos puntos; el alto precio de las infraestructuras que le cobra el Ayuntamiento de Madrid, al instalar la Ciudad Lineal sobre la vertiente más alejada del Arroyo del Abroñigal (en realidad, por el bajo precio de los terrenos que compró), y por otro lado, que su propuesta iba dirigida hacia una clase alta que, sin embargo, no se instalaría nunca en las cercanías de una zona obrera como eran las de la Ciudad Lineal. A partir de 1914, y paralelamente al desarrollo de la primera guerra mundial, la Com-

pañía Urbanizadora suspende pagos. En 1920 murió Arturo Soria, y con él el más original de los proyectos urbanos concebidos en España.

A Soria no le preocupó el diseño de la vivienda para la Ciudad Lineal, ya que su intento por establecer y definir la infraestructura de la ciudad fue más importante que el posible estudio sobre la tipología de la vivienda. No obstante, esconde un proyecto social de mayor alcance, en donde la ciudad, se convertiría en lo que Aristóteles exigía a la polis griega, es decir, “un lugar para ser feliz”<sup>34</sup>.

### ***El problema del Extrarradio***

En la segunda mitad del XIX, comenzaron a aparecer numerosos arrabales localizados fuera de los límites establecidos para el Ensanche. Se trataba de las primeras formaciones urbanas para una población de muy bajo poder adquisitivo. Esos asentamientos crecían en esas zonas en razón de que los precios del suelo eran más bajos. Con el paso del tiempo se consolidaron y adquirieron gran desarrollo formando el llamado Extrarradio de la ciudad. Para valorar su crecimiento, basta con enumerar el número de licencias que se otorgaron en las diferentes zonas que comprendían Madrid. Durante los años 1913 a 1915, se concedieron 1570 para el casco, 2461 para el Ensanche, y 5680 para el Extrarradio. Así mismo, esta gran actividad constructora se correspondió con un aumento de población correlativo: Entre 1905 y 1910, la población del Extrarradio aumentó casi un 30%, frente al 11% del Ensanche o al 4% del Casco Antiguo. En realidad, de 1890 a 1915, el espacio de los arrabales llegó a ser ocupado por el 14% de la población, unos 40.000 habitantes. Además se daba la circunstancia de que los propietarios de las fincas del Extrarradio, a su vez, lo eran de parcelas del Ensanche, lo cual invitaba directamente a la manipulación del mercado. Es decir, disponer de parcelas exentas de cargas jurídicas y retenciones, y ser propietario al tiempo de terrenos en ambas zonas, permi-

tía sobrevalorar las del extrarradio. Al no existir normas urbanísticas y para obtener mayor rendimiento económico, las parcelas se subdividían, de tal manera que resultara la mayor cantidad de superficie para edificar, dejando una mínima parte para los espacios libres. El monopolio en la titularidad del suelo vino acompañado, una vez más, por la influencia europea de las “Ciudades Jardín”, que agrupaban núcleos de viviendas unifamiliares, tanto de nueva construcción como de anterior consolidación.

Tal fue la importancia de estas aglomeraciones que realmente se hizo necesario poner en marcha un proyecto para ordenarlas. Las diferentes soluciones al problema se suceden desde 1876, pero la más relevante de ellas es la redactada por Pedro Núñez Granés en 1910. En 1911, el problema empieza a desarrollarse de forma coherente por parte del Gobierno, con el establecimiento de la primera ley de Vivienda Barata. La Villa crece, predominantemente, por el norte, en Cuatro Caminos y a lo largo de los ejes de Bravo Murillo y de la Castellana; y por el sur, donde se compatibilizan los usos industrial y residencial en el Puente de Vallecas, Paseo de Delicias, Sta. M<sup>a</sup> de la Cabeza, Embajadores y calle Toledo.

El proceso de transformación del suelo rústico en urbano, culmina entre 1910 y 1915. En los siguientes años, otras actuaciones urbanísticas, modificarán el paisaje urbano de Madrid como el citado proyecto de Reforma Interior de Núñez Granés, de 1910, o los proyectos de Ley de Alberto Aguilera y Cánovas del Castillo un año después. Paralelamente, se revisó toda la legislación del Ensanche, para que por fin, pudiera aplicarse a todo el Extrarradio. También podemos citar el proyecto visionario de José Luis Oriol, que consistía en organizar un segundo eje Norte Sur, paralelo a la Castellana, que debía recorrer el casco histórico de la ciudad. Otra gran intervención, decisiva para la ciudad, fue el proyecto de Otamendi para construir un ferrocarril subterráneo. Después de conseguir diez millones de pesetas, en 1917, comenzaron las obras de la primera línea del metro que se terminó dos años después, y que recorría el trayecto desde Cuatro Caminos a la Puerta del Sol.

Como hemos visto, desde los últimos años del reinado de Isabel II y hasta 1918, límite de nuestro estudio, Madrid va tomando poco a poco una fisionomía de ciudad moderna, aunque siempre con la lacra de no haber conseguido llevar a cabo, en su totalidad, las diversas iniciativas urbanísticas que fueron surgiendo en el transcurso de los años.

- <sup>1</sup> REVILLA, F., HIDALGO, R., RAMOS, R.,: *Historia Breve de Madrid*, Ed. La Librería, Madrid, 1996.
- <sup>2</sup> AAVV, *La Sociedad Madrileña durante la Restauración (1876-1931)*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1989.
- <sup>3</sup> Aunque inaugurado en 1856, el Canal de Isabel II tiene también protagonismo en la época que estudiamos. En 1905 se levanta el tercer depósito, tras un estrepeoso hundimiento en el que murieron cuarenta obreros.
- <sup>4</sup> AA.VV, *Madrid 1898*, Catálogo de la Exposición del Centro Cultural Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- <sup>5</sup> AA.VV, “La sociedad madrileña ante la Restauración”, op. cit.
- <sup>6</sup> ZAMACOIS, E., *La enferma*, Madrid, 1896.
- <sup>7</sup> *Ibidem*
- <sup>8</sup> ESPINA, A., *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.
- <sup>9</sup> RUIZ CONTRERAS, L., *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1961.
- <sup>10</sup> VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bobemia*, Madrid, Cátedra, 1980.
- <sup>11</sup> SAMPELAYO, J., “Noticia y anécdota de los cafés madrileños”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 1970.
- <sup>12</sup> AA.VV, *Madrid 1898*, op. cit..
- <sup>13</sup> DARÍO, R., *La España contemporánea*, 1901.
- <sup>14</sup> BAROJA, P., *Memorias. Desde la última vuelta del camino. Obras completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.
- <sup>15</sup> ARNICHES, C., *El Santo de la Isidra*, Madrid, 1898.
- <sup>16</sup> BAREA, A., *La forja de un rebelde*, México D.F., Ediciones Montjuic, 1959.
- <sup>17</sup> Extracto del artículo “Los domingos en Madrid”, *Blanco y Negro*, 24/9/1898.
- <sup>18</sup> DARÍO, R., *La España contemporánea*, Madrid, 1901.
- <sup>19</sup> BASSOLS COMA, Martín, *Génesis y Evolución del Derecho Urbanístico Español (1812-1956)*.
- <sup>20</sup> SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*. Alhambra, Madrid, 1980.
- <sup>21</sup> *Ibidem*
- <sup>22</sup> *Ibidem*.
- <sup>23</sup> BASSOLS COMA, Martín, *Génesis y Evolución..*, op. cit.
- <sup>24</sup> *Ibidem*.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> *Ibidem*.
- <sup>27</sup> Sambricio, Carlos, “El siglo XX. Primera...”, op. cit.
- <sup>28</sup> MOYA BLANCO, Luis, “La Arquitectura Madrileña en el primer tercio del s. XX”, *Atlántida*, n. 2, Madrid, 1990.
- <sup>29</sup> RUEDA LAFFOND, José Carlos, “El Desarrollo de la ciudad y la política urbanística”, en *Historia de Madrid, Editorial Complutense, Madrid, 1994*.
- <sup>30</sup> ALAMINOS LÓPEZ, E. y SALAS VÁZQUEZ, E., “Madrid en 1898: Del Ensanche

de Castro a la crisis de la ciudad decimonónica” en *Madrid 1898*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1998.

<sup>31</sup> BASSOLS COMA, Martín, *Génesis y Evolución..*, op. cit.

<sup>32</sup> HIDALGO, Ramón y otros autores *El Madrid de la Gran Vía*, Ediciones La Librería, Madrid, 1996.

<sup>33</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro “Madrid, ciudad y arquitectura (1808-1898)”, en *Historia de Madrid*, Editorial Complutense, Madrid, 1994.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



**REGENERACIÓN, 98**

**Y EL DILEMA DE LA ARQUITECTURA  
ESPAÑOLA**



## 1. Decadencia, crisis y regeneración

La literatura regeneracionista y noventayochista difundió un pesimismo y un catastrofismo que ha pervivido durante muchos años en la mente de los españoles. La fecha del 98 ha quedado como paradigma del fracaso, del desastre y de la desconfianza de una nación para regir sus propios destinos. La historiografía más reciente ha hecho una revisión que supera esa visión sesgada de la realidad y del tópico del fracaso<sup>1</sup>, interpretando esos acontecimientos en su contexto europeo y en relación con crisis similares producidas en Francia y en Italia<sup>2</sup>. También esos países tuvieron su derrota militar: Francia fue invadida y humillada por Prusia, en 1870, perdiendo dos provincias de su territorio -Alsacia y Lorena- e Italia fue derrotada en Abisinia en 1896; por lo que nuestra crisis finisecular, no fue ni singular ni específica, sino una más desde la óptica de la pervivencia del Antiguo Régimen<sup>3</sup>.

Sin embargo, nuestra crisis adquirió mayores tintes de desastre porque la derrota militar del 98, coincidió con la pérdida del Imperio Colonial, en momentos en que Inglaterra gozaba de su apogeo imperial y Alemania y Estados Unidos despuntaban como las nuevas potencias del planeta. España, a la vez, dejaba de contar en el concierto de las naciones poderosas y pasaba a ser potencia de segunda fila. Otros elementos que aderezaron el sentimiento de desastre fueron la crisis del sistema político de la Restauración, el despertar de los nacionalismos catalán y vasco y el peculiar extremismo que nos caracteriza. Además, el fatídico 98, tuvo sus vísperas trágicas que acentuaron el pesimismo finisecular. Así en 1885, una epidemia de cólera asoló el país y dejó tras de sí 120.000 muertos y, por si fuera poco, murió el joven Rey Alfonso XII dejando a su viuda como Regente. En 1893, estalló la guerra en Melilla, y graves desórdenes en San Sebastián, motines en Santander y Gijón, la voladura del barco *Cabo de Machichaco*, lleno de dinamita, en la bahía de Santander. En febrero de 1895, estalló la insurrección en Cuba, y en agosto de 1896, la de Filipinas, con las que se iniciaron las guerras respectivas y, con ellas, una cadena de tristes sucesos que culminaron con la derrota militar.

Estos acontecimientos y otros que se podrían enumerar como la crisis agraria; los contrastes sociales; el caciquismo; el temor de las clases medias ante la irrupción violenta y organizada del movimiento obrero; el laicismo y el acusado anticlericalismo de ciertos círculos intelectuales, que al señalar a la Iglesia como uno de las culpables de la decadencia española y al presuponer una supuesta incompatibilidad entre la ciencia y el progreso con la fe, abrieron una sima de mutua desconfianza e incomprensión con amplísimos sectores creyentes de la sociedad española; todo ello, en fin, contribuyó a dibujar el mapa del pesimismo y de la crisis fin de siglo.

Estos hechos, que construyen la historia y facilitan su comprensión con fechas y sucesos fácilmente recordables, describen, en el caso español, un panorama similar, pero mucho más grave, al de otros países europeos y determina -según Arno J. Mayer- un sentir común, “una sensación de malestar psíquico y de incertidumbre ideológica, una mezcla desigual de esperanza y temor”, características de lo que él llama *fin-de-siècle*. Esa sensación de pesimismo finisecular, sirve de marco, según Mayer, al proceso intelectual que discurre en paralelo y que se concreta en el ocaso del cientificismo y de la mentalidad positivista<sup>4</sup>. Del mismo parecer es el profesor Cacho Viu que considera que el resquebrajamiento del positivismo fue determinante de la crisis finisecular común a toda la cultura europea<sup>5</sup>, aunque, en nuestra opinión, los acontecimientos que tuvieron lugar en España tienen, por sí mismos, un peso determinante. Sin duda la crisis de la mentalidad positiva enmarcó un fin de siglo común a toda la cultura europea pero, siguiendo con el símil pictórico de Mayer, nuestro lienzo representaba escenas más próximas a las *pinturas negras* de Goya, o a sus *Fusilamientos*, que a las gestas de la *Fantasía árabe* de Delacroix o a los remilgos de Ingres.

El positivismo se desarrolló paralelamente al romanticismo y en oposición a él. Afectó fundamentalmente a las ciencias experimentales y a la filosofía y tuvo gran influencia en el desarrollo científico de los siglos XIX y XX. En 1830, Comte comenzó a explicar su *Curso de Filosofía positiva*, que una vez publicado, se con-

vertiría en uno de los libros claves de la Europa del diecinueve. El positivismo de Comte es heredero de la Ilustración, del enciclopedismo y del liberalismo económico. Comte sostenía que el progreso de la humanidad llegaría al desmitificar la cultura para imponer el conocimiento científico. La idea ilustrada de progreso<sup>6</sup> evoca un conjunto de aspectos unidos a ella como la confianza en la razón, el optimismo, el predominio del método científico como modelo del saber, pero además la idea de progreso significa una peculiar manera de entender la historia, es decir, una reflexión filosófica acerca de la historia. Para Comte la historia del espíritu humano atraviesa por tres estados, el último de los cuales es el “periodo positivo”, en el que el hombre conoce finalmente cuál es la misión y esencia del saber humano. Comte afirmó que el progreso del hombre es irreversible porque los conocimientos humanos aumentan con el tiempo, por lo que el crecimiento de la felicidad sería inexorable. Las previsiones de Comte, en el progreso ilimitado de la humanidad, quedaron maltrechas y perdieron su sentido, paradójicamente, cuando el desarrollo de la Ciencia y de la Técnica estaba en su máximo apogeo con la Segunda Revolución Industrial y con sus símbolos, la máquina y la ciudad. Y es que los mitos racionalistas caían con la miseria y el sufrimiento de sus teóricos beneficiarios: las clases trabajadoras explotadas en las fábricas y hacinadas en la ciudad. La formulación profética que hiciera Condorcet en el XVIII “cuanto más sabios más ricos y cuanto más ricos más felices” no se había cumplido, al menos, en sus teóricos destinatarios, las clases más desfavorecidas. Se produjeron por doquier sentimientos de culpabilidad y compasión ante esta situación y, a la vez el temor al movimiento obrero por el peligro potencial de una revolución proletaria, lo que determinó el pesimismo de unos y de otros ante el futuro.

La crisis del positivismo de finales de los 80, produjo, en palabras de Unamuno, la pérdida de “la fe absoluta en la razón humana”, que había sido la vía cognoscitiva más fiable para los iluministas y sus seguidores, y su sustitución por “la fe relativa en el hombre todo, que es más que razón”<sup>7</sup>, y trajo como consecuencia la aparición de los movimientos irracionales o vitalistas de finales del

siglo XIX. Estos movimientos aparecen primero en el mundo intelectual y artístico y después afectan a los demás estamentos de la sociedad, por ejemplo, al mundo de la política.

\* \* \*

La idea de la decadencia cristaliza en Francia en 1870 con su contundente derrota militar por el Segundo Imperio Alemán. Este acontecimiento supuso que dejó de ser la *grande nation*, el espejo de grandeza donde secularmente se habían mirado sus culturas vasallas: desde España se divisaba París como la meca de la civilización y de la cultura. En toda Francia cundió, como un reguero de pólvora, la idea de regeneración, que como un suspiro, se contagió a otras naciones europeas como España o Italia, donde los males aún eran mayores, aunque sus derrotas militares tardaran en llegar. En el caso de España, la idea de regeneración no era nueva, venía de años antes, con el concepto de *hombre nuevo* de extracción salmeroniana que aparece, inicialmente, “vinculado al humanismo perfeccionista de la filosofía de Krause y a un arquetipo de hombre ideal, configurado, desde un punto de vista teórico, a partir más o menos de 1860”<sup>8</sup>, ese “año cero de la escuela krausista”<sup>9</sup>, porque fue cuando apareció la obra de Sanz del Río *El ideal de la Humanidad*, adaptación de la obra de Krause de igual título.

¿Qué es lo que caracteriza al *hombre nuevo*? Según J.L. Comellas, una negación: “que no es romántico”, que predomina lo razonable sobre lo temperamental, que cambia el ser y el actuar romántico por el “realista-positivista”. Esto significa la diversidad de planteamientos, desde “la razón pura de los idealistas a la razón práctica de los realistas”, y siempre, el predominio de lo racional; o como diría Solervicens refiriéndose a Cánovas, el “actuar las razones y razonar los actos”<sup>10</sup>. Seis años más tarde con el estallido de la septembrina de 1868, las masas ocupaban las calles gritando *abajo lo existente*. Los intelectuales revolucionarios se pusieron manos a la obra para sustituir lo existente por una existencia nueva: el *hombre nuevo*. El ambiente de renovación total forjó el carácter

de ruptura de *La Gloriosa* o Revolución del 68 y de todo el periodo revolucionario hasta el 74. Si bien no triunfó esa revolución por circunstancias que no son del caso, sí triunfaron muchas de sus ideas regeneracionistas con la Restauración, como la democracia, el sufragio universal, la libertad religiosa, la libertad de imprenta o la ley de jurados. Por lo que se puede decir que la Restauración, si bien miramos, no solo significó la restauración de la Monarquía, sino también la restauración de la Revolución<sup>11</sup>. El propio Cánovas definió el nuevo sistema político diciendo que era “del todo nuevo”, una de cuyas novedades fundamentales era la necesidad de hablar, de discutir, de llegar a un acuerdo, de superar las situaciones maniqueas: “lejos de nosotros la estúpida bandera del todo o nada”, “la discusión es y ha sido siempre fuente de progreso”, esto era posible porque eran *hombres nuevos*. Era un sistema concebido para el encuentro de ideas, para que cupieran en él todos los políticos, por lo que por primera vez, los intereses del país prevalecían sobre los de los partidos, ya que la alternancia en el gobierno aseguraba la participación de todos. Ese fue el acierto del sistema, que los políticos abandonaran sus banderías internas en beneficio del interés común, pero también su principal defecto por ser un modelo pensado para los políticos, por lo que el divorcio del Estado con el pueblo se produciría sin remedio. Los acuerdos entre políticos se basaban en conveniencias internas y no en el resultado de las urnas, por lo que ese veredicto fue falseado con el consentimiento de los propios partidos políticos. El fraude electoral se institucionalizó y con él su compañero de viaje el caciquismo.

Esta situación mereció la condena de los intelectuales como Baroja cuando afirmaba que los políticos “miran al Estado como si fuera su finca”. En su favor, la Restauración consiguió, especialmente hasta las vísperas del 98, un largo periodo de estabilidad y de paz. Quizás para preservar estos logros y por el deseo de eludir las polémicas, los políticos de la Restauración prefirieron “no enfrentarse con los problemas más graves, o hacerlo cuando no había más remedio y con medidas provisionales y parciales, destinadas a paliarlos o aplazarlos, sin atreverse a

un planteamiento complejo, innovador y evidentemente arriesgado”<sup>12</sup>. De esta forma, los problemas se fueron pudriendo como, por ejemplo, el de los territorios ultramarinos de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas en donde el descontento era evidente por la creciente conciencia de nación, por la corrupción o incompetencia de la administración colonial, la preeminencia de los españoles de nacimiento sobre los allí nacidos, los intereses norteamericanos, etc. Las soluciones fueron llegando pero siempre con años de retraso y al compás de las insurrecciones, por lo que al final la guerra fue inevitable. Pasó lo mismo con la llamada cuestión social, con los obreros y con los campesinos. El campo estaba repartido en grandes latifundios en algunas regiones y, en otras, en minúsculas porciones. La reforma agraria siempre se evitó y se retrasó y cuando se acometió se hizo mal. En el caso de los obreros de la incipiente industria, tampoco se supo dar con una solución, aunque en esto, fuéramos a la par de las demás naciones europeas. La fuerza de los hechos sustituyó a la de la razón: la ley de Asociaciones de junio de 1887, abrió las puertas de la calle al movimiento obrero organizado y a sus justas reivindicaciones; y la ocupación de Jerez de la Frontera por los campesinos en 1892, las del campo a siglos de silencio y anhelos de justicia. Por otra parte, los nacionalismos vasco y principalmente catalán, reabrieron, con un nuevo sentido disolvente, la brecha del carlismo, al no haber sabido o querido -tanto ellos como el poder central- buscar fórmulas de concordia entre unidad y diversidad.

La crisis de la Restauración, descrita someramente, se agravó con los acontecimientos del 98 y la pérdida de las colonias, y fue el propio sistema el que hizo la autocrítica para desarmar la feroz crítica externa de intelectuales, literatos, periodistas y clases medias. Vio la luz entonces un regeneracionismo oficial que emulando el regeneracionismo social evitó la caída del sistema y que produjo acontecimientos tan singulares como la conocida intervención del conde de las Almenas en el Senado, cuando propuso ahorcar con sus propios fajines a unos cuantos generales y mandar a algunos de los políticos a la cárcel o a la escuela, para poder

regenerar España. Ese regeneracionismo oficial consistía en palabras de Silvela en “una revolución desde arriba”, eslogan que luego repitió Maura hasta la saciedad. Frases como “encontrar a España”, “devolver España a los españoles”, “salvar a España”, eran lugar común en el lenguaje de los políticos, intelectuales y público en general.

## **2. Regeneración y arquitectura: Fundamentos ideológicos**

### **2.1. El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza**

A la idea de *hombre nuevo*, como motor de la regeneración, le corresponde un concepto equivalente: las *filosofías de salvación* denominadas así por su afán regenerador de la patria, hilo conductor del pensamiento español desde 1868 hasta 1936. El krausismo y sus derivados krausopositivistas y pedagogistas de Giner de los Ríos y los socialismos, se constituyeron como tales en el campo laicista; en el católico casi todo giró en torno a la figura de Marcelino Menéndez Pelayo, aunque también podrían citarse corrientes tradicionalistas y neotomismas. Aunque parezca contradictorio, se puede buscar un nexo común aparte del hecho de que “del mundo católico, por heterodoxia, nació el krausista, y que de este último, también por heterodoxia, salieron algunos hombres que más tarde serían la flor del socialismo”<sup>13</sup>; y es el de la idea regeneradora junto con la necesidad de un moralismo salvador y un cientifismo teóricamente admitido por todos. Sin embargo, lo que fundamentalmente les caracteriza son las diferencias, los dos modos distintos de concebir la regeneración del país y el modelo de sociedad, lo que dio origen, con el paso del tiempo, a lo que ha venido a llamarse las dos Españas, que acabaron enfrentándose suicidamente en la Guerra Civil de 1936.

A partir de 1868, se busca una alternativa al sistema tradicional de pensamiento español basado en el integralismo católico, es decir, en una concepción global de la vida, desde lo religioso a lo político. Esa búsqueda también pretende otro integralismo, esta vez

laico, que es lo que condiciona la elección del krausismo como filosofía que sustente esa nueva globalidad. Se ha discutido siempre si Sanz del Río importó de Alemania esa filosofía por error, o por su escaso bagaje filosófico, ya que, según Julián Marías, Krause era un “pensador secundario”<sup>14</sup> y su filosofía poco relevante, o, por el contrario, si respondió a que era la más apropiada a su idea de regenerar España desde unos supuestos contrarios al tradicionalismo que representaban la Iglesia y la Monarquía, por lo que los krausistas eran laicistas y republicanos. Opina Marías que seguramente influyó en esa elección, el que el krausismo tuviera un carácter religioso y moral, por lo que, desde sus postulados, podría entenderse una nueva visión de la sociedad, ya que era un sistema “doctrinal, especulativo, práctico, religioso, social, político y pedagógico... que halló un sustitutivo para el anhelo vital, hondamente religioso de los españoles”<sup>15</sup>.

El krausismo fue un panteísmo a la vez científico y religioso-místico. Para el krausismo que difunde Sanz del Río, “conocer es sobre todo conocerse. Conocimiento científico será ahondar en la totalidad y profundidad del inagotable yo humano... Conocimiento y vida, virtud y ciencia, quedan íntimamente compenetradas. El ideal krausista es una vida científica metódicamente conducida, ciencia armoniosa, sistema completo y Dios en el espacio de esa armonía: todo es Dios”<sup>16</sup>. El krausismo tuvo gran influencia en los círculos universitarios por el gran número de catedráticos que siguieron a Sanz del Río. Con la revolución de 1868 y la I República llegó la ocasión esperada por los krausistas para implantar la regeneración “desde dentro” del poder, de tal forma que krausismo y nuevo régimen se identificaron; baste recordar que Salmerón fue presidente de la República o que Fernando de Castro fue rector de la Universidad Central de Madrid. El golpe de Pavía clausura ese intento y los krausistas son desalojados de sus cátedras con lo que se puede decir que, como sistema, llega a su fin. A partir de entonces aparece la segunda generación de krausistas con el joven catedrático Francisco Giner de los Ríos como heredero espiritual de sus maestros. Su gran obra fue la Institución Libre de Enseñanza que fundó en 1876<sup>17</sup>.

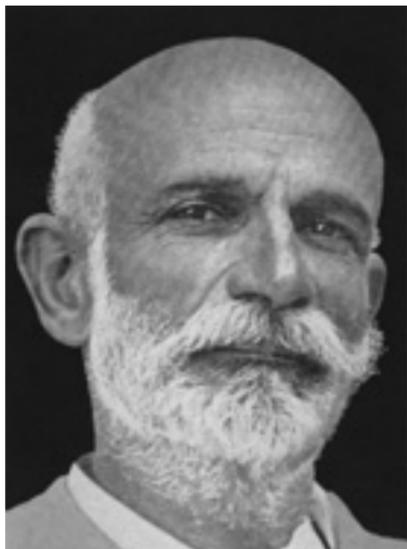
A partir de la crisis de 1874, en la que se pone fin al régimen republicano, el regeneracionismo español siguió, según Cacho Viu<sup>18</sup>, dos formulaciones diferentes según fuera Barcelona o Madrid. En Barcelona, no se planteó la regeneración de España sino la búsqueda de una identidad nacional catalana, integrada en el seno de la Monarquía española, pero afirmando, de antemano, la soberanía a *se* de Cataluña. El modelo ideal para los nacionalistas catalanes era el conglomerado de reinos del Imperio de los Habsburgos. En Madrid, una minoría intelectual, aglutinada en torno a la Institución Libre de Enseñanza, propugnaba la regeneración de España a través de la ciencia, siguiendo el modelo regeneracionista francés de la III República, recién instaurada. Algunos intelectuales franceses, como Ernest Renan<sup>19</sup>, se volvieron, con el escándalo consiguiente, a los vencedores prusianos en busca de la regeneración del país. La aplastante superioridad prusiana debería de ser imitada y, en concreto, su modelo universitario. La mejora de la universidad y de la enseñanza en general pasó a ser, desde entonces, la política oficial de la III República francesa. Mientras tanto, las aulas alemanas fueron frecuentadas por estudiosos franceses en busca de conocimientos especializados y de métodos de investigación que deberían fundarse sobre la ciencia.

En España, esa mirada hacia Alemania, la habían dirigido los krausistas con anterioridad, aunque la emigración a las aulas alemanas no se produjo, establemente, hasta los primeros años del siglo XX con los pensionados de la Junta de Ampliación de Estudios. El regeneracionismo madrileño, igualmente confió en la pedagogía para la transformación global de la sociedad a través de la ciencia y de la cultura. Al krausismo de origen, de corte más metafísico y religioso, sucedió un krausopositivismo más racionalista y científico que se intentó aplicar en la primera universidad libre española, fundada por la Institución Libre de Enseñanza. Al fracasar la aventura universitaria, la Institución se volcó en las enseñanzas primaria y secundaria en las que impuso una pedagogía, novedosa en España, de marcado rigor científico. El intento por llevar la ciencia a las aulas respondía a la intención de forjar, como anteriormente dijimos, *hombres nuevos* según el modelo antro-

pológico que giraba en torno a una concepción armoniosa del hombre que se oponía al tradicional dualismo materia-espíritu. La regeneración, a través de la enseñanza y de la formación científica, promovida en Madrid por los hombres de la Institución Libre de Enseñanza, dio consistencia ideológica al liberalismo español y fructificó con la creación de diversas instituciones privadas y autónomas como el Museo Pedagógico (1882), La Junta de Ampliación de Estudios (1907) y la Residencia de Estudiantes (1910).

El regeneracionismo a través de la ciencia, promovido por Giner de los Ríos, tuvo, en la práctica, muy poca influencia fuera del reducido círculo de intelectuales que le seguían. La causa hay que buscarla en el fracaso de su proyecto de universidad libre debido a la falta de apoyo oficial por el desinterés de los partidos turnantes en el gobierno -especialmente los liberales- por la política educativa. Por otra parte, la crisis del positivismo, a la que anteriormente nos referimos, que se extendió por toda Europa, afectó a este propósito regenerador, de inspiración racionalista, firmemente asentado en la inequívoca afirmación de que los valores morales de la persona se enriquecerían a través del cultivo de la ciencia, del desarrollo de la técnica, de la política educativa y del disfrute de la cultura. La crisis del positivismo con la erosión de los valores del intelecto, vino seguida de la irrupción del vitalismo con su rechazo al idealismo y al racionalismo y por eso mismo irracionalista.

El vitalismo, como filosofía de la vida y de la existencia, supuso la afirmación de la singularidad del vivir frente a un mero determinismo científico afirmando los valores de la vida y del sentimiento frente a la razón. Ese vitalismo irracional representado por Nietzsche, para el que la vida es agresión, afán de dominio y voluntad de poder, suponía un peligro potencial para las adormecidas oligarquías liberales europeas, ya que en las masas aún no habían calado los supuestos efectos transformadores y benéficos de la moral de la ciencia en el sentido de promover los valores de la tolerancia, de la justicia y del progreso social. Con excepción del reducido círculo institucionista, la generación fin de siglo perdió la confianza en la moral de la ciencia o, lo que es lo mismo, en la regeneración a través de la educación.



**Francisco Giner de los Ríos**

La minoría intelectual de Giner y sus discípulos, que aún confiaban en la regeneración a través de la ciencia y la cultura, tuvo que sufrir -en palabras de Cacho Viu- la “larga travesía del desierto -treinta años-” para ver confirmadas sus esperanzas con la creación de la Junta de Ampliación de Estudios en 1910. Esta institución autónoma presidida por Santiago Ramón y Cajal, nació del acercamiento de políticos oficiales con hombres de la Institución, y su labor tuvo gran trascendencia ya que se encargó de enviar pensionados a centros científicos extran-

jeros. Se siguió en buena parte el modelo alemán de institucionalización estatal de la ciencia del Kaiser-Wilhelm Institut y del Physikalisch-Technische Reichsanstalt, con la pretensión fundacional de “formar el personal docente futuro y dar al actual medios y facilidades para seguir de cerca el movimiento científico y pedagógico de las naciones más cultas” y de “formar y nutrir centros de actividad investigadora”. Pero fue Ortega y Gasset quien definió esa aspiración institucionalista al plantear en términos factibles la reforma moral a través de la ciencia. Ortega lideró y potenció el papel decisivo de las minorías selectas en la imposición de la moral de la ciencia, y fue el referente intelectual de una generación que maduraría en los años veinte<sup>20</sup>.

\* \* \*

El título del epígrafe en el que se encuadra este bosquejo sobre el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza, pretende buscar la posible influencia de su modelo regeneracionista con la archi-

ectura, de igual forma que hemos hecho con los fundamentos ideológicos del medievalismo o del eclecticismo. En los esquemas de la Institución subyace la confianza en la ciencia y en la pedagogía como motores de la regeneración. Se trata, por tanto, de buscar, en el campo de las ideas, sus conexiones con los diversos aspectos que configuran el mundo de la arquitectura. Someramente, y sin ánimo de agotar los distintos ámbitos, señalamos:

### ***Visitas a paisajes, ciudades y monumentos de España***

Desde la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, uno de tantos elementos innovadores de su metodología pedagógica, fueron las excursiones al campo o las visitas a ciudades y monumentos. Las razones eran diversas: higienistas, para que los alumnos gozaran del aire puro y tomaran contacto con la naturaleza; instructivas, para que aprendieran ciencias naturales, costumbres, geografía, arquitectura, arte, etc.; y, como señala Cacho Viu, “para poner en contacto a sus alumnos con las nuevas realidades económicas y sociales”<sup>21</sup> del país. Visitaron Academias, Museos, talleres, fábricas, tahonas, mercados, parques, imprentas, estaciones de ferrocarril, el Observatorio astronómico, los laboratorios del Ayuntamiento, la Real Fábrica de tapices, la Casa de la Moneda, la Calcografía Nacional, el Senado, el Congreso..., además de olivares, huertas y trigales próximos a Madrid. Posteriormente estas visitas culturales se polarizaron hacia el cultivo de la estética. Uno de los lugares más asiduos siempre fue el Museo del Prado, donde el método intuitivo que reclama la presencia del objeto estudiado, se podía aplicar perfectamente. Allí aprendían los alumnos, por ejemplo la distinción entre “estatuas, bustos y relieves”, los materiales con los que se hacen las esculturas, las técnicas de pintura o la diferencia entre los distintos estilos. Estas visitas, de las que hay referencias desde 1879<sup>22</sup>, también se pusieron en práctica, años más tarde, en la Residencia de Estudiantes donde los sábados Moreno Villa explicaba el Museo a los residentes. Por ejemplo, en las visitas del primer trimestre del curso 1926-1927, se comenzaba por el Museo como tal: historia, planos, distribución, organización..., para seguir expli-

cando, en sucesivas visitas, maneras de pintar, noción del cuadro, características de los estilos pictóricos y, por supuesto, cada obra en particular. Algunas visitas se completaban con proyecciones y conferencias en la propia Residencia<sup>23</sup>.

Las excursiones a lugares monumentales próximos a Madrid también fueron frecuentes desde el principio: Alcalá de Henares, Aranjuez, el Pardo, La Granja, El Escorial, Ávila, Segovia, Toledo. En el verano de 1880, Francisco Giner de los Ríos y Ricardo Rubio, hacen la primera excursión larga, de cinco semanas, por Castilla terminando en Santander con la visita a la Cuevas de Altamira. El conocimiento de Castilla fue, como es sabido, el denominador común de los hombres del 98. Las visitas a los lugares monumentales contribuyeron al conocimiento del legado arquitectónico, que favoreció la catalogación y la restauración de los monumentos. Además, con el cultivo de los estilos históricos: el barroco, el mudéjar y el plateresco, nuestros arquitectos no tuvieron más remedio que estudiar esos monumentos para poder reproducir sus elementos. En 1918, Torres Balbás, continuando la tradición aprendida en la Institución Libre de Enseñanza, decía: “Propaguemos un sano casticismo..., estudiando la arquitectura de nuestro país, recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos (los monumentales y los modestos de la arquitectura popular), en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición y en la que podemos percibir mejor el espíritu constructivo de nuestra raza”<sup>24</sup>. Torres Balbás recomienda a los jóvenes arquitectos recorrer el país, no con espíritu de erudito chamarilero sino de analista sagaz que penetre en la esencia del paisaje, de las personas y los monumentos. Es lo que también propusieron nuestros hombres del 98.

### ***La política de construcciones escolares***

Las novedades docentes que la Institución había implantado en Madrid, allá por el año 1873, se fundamentaban en la pedagogía de Fröbel, amigo personal de Krause<sup>25</sup>. Los requerimientos de espa-

cio, por ejemplo zonas al aire libre para deportes y juegos, no se cumplieron en los primeros locales de que dispusieron. La primera instalación fue en 1876, en el piso principal de la Calle de Esparteros, 9 (hoy 11), un local totalmente insuficiente, teniendo en cuenta, además, que allí convivían las dos experiencias: la universitaria y la secundaria. En enero de 1881, se trasladaron a un amplio piso de la Calle Infantas, 42 con más de 200 alumnos. Previamente, en abril de 1880, adquirieron el solar de la manzana 179 del ensanche para construir un edificio de nueva planta en el que pudieran distribuir los espacios según las necesidades docentes. Comenzaron su construcción, pero por falta de recursos hubieron de abandonar las obras en 1893. El Estado se hizo cargo de las obras, y encargó al arquitecto Velázquez Bosco que adaptara la cimentación a su proyecto para Colegio de Sordomudos. El edificio que construyó Velázquez, es hoy la sede de la Escuela Superior del Ejército, sita en el Paseo de la Castellana, 71 (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 15). Con la venta del solar, la Institución adquirió un modesto hotelito en el Paseo del Obelisco, donde se instaló en 1887.

La Institución Libre de Enseñanza había sido pionera en el campo de la metodología pedagógica, pero no había conseguido dar forma a una tipología arquitectónica que respondiera a las necesidades espaciales de su modelo educativo. En 1910, se convocó en Pontevedra un concurso para construir un edificio escolar que albergara a las «Escuelas Fröbel», que ya funcionaban en la ciudad. Lo ganó el miembro de la Institución Antonio Flórez Urdapilleta, que redactó el proyecto definitivo en 1914, convirtiéndose, a partir de ese evento, en el pionero de los arquitectos escolares. La Institución tuvo la oportunidad de influir en los modelos de edificios escolares en 1910, cuando Joaquín Ruiz Giménez, ministro de Instrucción Pública, quiso tener un tipo de edificio escuela para construir en Madrid. Para ello se asesoró del institucionista Manuel B. Cossío, director del Museo Pedagógico promovido por la Institución. Cossío impuso como arquitecto para proyectar el edificio a Antonio Flórez, por su experiencia en el concurso vigués. Flórez construyó las dos primeras escuelas para Madrid con los

nombres de *Cervantes* (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 83). y *Príncipe de Asturias*.

Estos edificios se construyeron sin las pretensiones monumentales propias de la época. Primaron, exclusivamente, los criterios funcionales para zonificar racionalmente el edificio: la orientación de las aulas para su correcta iluminación, la ubicación de los servicios o de la administración. Como el presupuesto era muy reducido se utilizaron materiales corrientes: ladrillo visto, piedra para zócalos y repisas, teja curva en las cubiertas y la madera en los dinteles y los aleros. Con estos edificios Flórez ganó experiencia para el programa de construcciones escolares que años más tarde desarrolló. Le sirvieron de ayuda las instrucciones «técnico-pedagógicas» que Cossío redactó para el Ministerio. En 1920, se creó la «Oficina Técnica de Construcción de Escuelas por el Estado», que dirigió Flórez y de la que formaron parte otros arquitectos que se encargaron de proyectar diversos tipos de escuelas según las necesidades<sup>26</sup>. En Madrid, Flórez construyó los grupos escolares *Menéndez Pelayo*, *Jaime Vera*, *Joaquín Costa*, *Conde de Peñalver*, *Pérez Galdós* y *Pardo Bazán*. Para dar idea de lo que construyó la oficina de Flórez, baste decir, que en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), se hicieron en España, 750 escuelas por año. Con la llegada de la República en 1931 se redactó un plan de urgencia de 7.000 unidades para construir ese año.

**I. Ramiro de Maeztu**  
**(Pabellón**  
**de párvulos)**  
**C. Arniches**  
**y M. Domínguez,**  
**1933-1935**



Por su parte, la Institución Libre de Enseñanza, hizo sus propias experiencias constructivas de arquitectura escolar en los dos edificios de la «Colina de los Chopos» que hoy pertenecen al Instituto Ramiro de Maeztu en la Calle de Serrano. Fueron proyectados por Carlos Arniches y Martín Domínguez, en 1930 y 1933, y se conocían entonces como los pabellones de Bachillerato y de Primaria. En el de Bachillerato, la distribución de usos de la planta está resuelta con la separación de la zona docente, de la de servicios de apoyo: sala de reuniones, biblioteca, comedor, etc. Además se estudia el soleamiento de las aulas, e incluso, el color de sus paredes. Los bajos del edificio quedan libres sobre pilotos, como proponía Le Corbusier, pero con algunos de sus testeros cerrados por un muro, para las clases en verano y el recreo protegido de la lluvia y del frío en invierno. En el pabellón de Primaria, la ordenación en planta, responde a los principios del higienismo, que proponía el contacto directo de los niños de corta edad con la naturaleza, para poder jugar e, incluso, plantar flores. El edificio consta de seis aulas agrupadas en línea, que se abren, con una gran puerta vidriera de cinco metros de longitud, hacia un jardín, independiente para cada una, consiguiendo así la perfecta integración del aula con la naturaleza. Entre cada dos jardines, se sitúan unas marquesinas de hormigón -diseñadas por Torroja- con bancos corridos para el descanso a la sombra.

### ***El periodismo arquitectónico***

La Institución Libre de Enseñanza influyó en la crítica arquitectónica y en el periodismo de arquitectura a través de la actuación de algunos de sus miembros en la prestigiosa revista *Arquitectura*. Esta revista, apareció en 1918 como órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y todavía sigue publicándola el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. La revista fue un perfecto catalizador de la ideología arquitectónica de aquel periodo, pero también el caldo de cultivo de nuevos problemas o preocupaciones de esa índole. Sus páginas dan noticia del debate crítico

de la arquitectura madrileña en esos años y, por extensión, española, ya que lo que se escribía en Madrid repercutía en el resto de España, en un periodo crucial de nuestra Historia de la Arquitectura. Su primer director fue un hombre de la Institución, Torres Balbás. Cuando dejó el cargo en 1926, otro institucionista de pro le sustituyó, José Moreno Villa, que era tutor en la Residencia de Estudiantes, pintor, poeta y crítico de arte. Con la Residencia tenían relación algunos de los arquitectos más conocidos del momento, que también colaboraban con la revista: Bernardo Giner de los Ríos, Carlos Arniches, Martín Domínguez, Luis Blanco Soler, Fernando García Mercadal, etc. Con Moreno Villa, llegó a *Arquitectura* la vanguardia cultural que florecía en torno a la Residencia de Estudiantes y a la Sociedad de Cursos y Conferencias. Mercadal influyó, a través de sus artículos en *Arquitectura*, en la difusión en España de la arquitectura de la vanguardia europea. Gracias a sus gestiones vinieron a Madrid a dictar conferencias: Le Corbusier, en 1928; Mendelsohn, en 1929; Theo van Doesburg y Gropius, en 1930. Se publicaron en *Arquitectura* las de Gropius y van Doesburg. No ocurrió lo mismo con las de Le Corbusier y Mendelsohn (la de Le Corbusier, sin embargo, se publicó en la *Revista de Occidente*, número 59; *Arquitectura* se limitó a anunciarla en Marzo de 1928). Tampoco se publicaron en la Revista las de Marinetti en 1928, ni la de Lutyens en 1934<sup>27</sup>.

## **2.2. El tradicionalismo de Menéndez Pelayo**

La actitud un tanto despectiva de los krausistas para lo tradicionalmente español fue el revulsivo que llevó a Marcelino Menéndez Pelayo, con su inagotable capacidad de erudición, a componer su monumental obra de carácter apologético en pro de la ciencia española. La polémica en torno a la existencia o no de una ciencia y filosofía española se encendió con particular efervescencia entre una y otra parte desde posturas opuestas: por un lado los krausistas y otros pensadores, y por otro, casi en solitario, D. Marcelino<sup>28</sup>. Fue el choque entre el pensamiento tradicional, con sus

decadentes estrecheces, y el espíritu liberal y laicista, también falto de actitud conciliadora. La parte positiva del debate, para los dos bandos, fue que se prestó mayor atención y estudio a los supuestos valores filosóficos, literarios, artísticos y religiosos de nuestra historia. Menéndez Pelayo fue el gran descubridor del pensamiento tradicional español y quien le dio consistencia, con su estilo polémico y destemplado, a través de una producción literaria realmente descomunal como, por ejemplo, su *Historia de los Heterodoxos Españoles* o *La Ciencia Española*. Quiso lograr una equilibrada síntesis entre el pensamiento filosófico tradicional con un conocimiento objetivo de lo moderno frente a interpretaciones más estrechas de otros polemistas. Al final del siglo XIX, la polémica se mitiga, entre otras cosas, porque Menéndez Pelayo se impone con indiscutible autoridad científica e histórica y porque ambas partes comprenden que, en lo más íntimo, buscan lo mismo por distintos caminos: la regeneración de España.



**Marcelino Menéndez Pelayo**

Menéndez Pelayo se yergue, desde la segunda mitad del XIX, como una figura solitaria, con unos conocimientos globales no alcanzados por ninguno de sus adversarios o seguidores. Realiza una labor regeneradora del país a través de una progresiva síntesis entre el pensamiento tradicional, con una “apertura cada vez mayor a toda la cultura europea, filosófica, artística y literaria, aligerado del afán de europeización superficial unilateral (antiespañola) que mueve con frecuencia a otros espíritus”<sup>29</sup>. En sus escritos anteriormente citados, *Historia de los Heterodoxos Españoles* y *La Ciencia Española*, hizo la restauración cultural católica que el momento

político exigía, “elaborando un pensamiento nacional, armónico, suficiente y ancho”<sup>30</sup>. Si en algo se parecía la labor regeneradora de Menéndez Pelayo a la de Giner de los Ríos era en su voluntad apologética y docente, ya que el pensador santanderino tenía, como dijo Marañón, un “afán de magisterio nacional”<sup>31</sup>. Por lo demás no eran muchas sus coincidencias; baste recordar el famoso episodio del *brindis del Retiro*, de mayo de 1881. Se trataba de un banquete que, con motivo del centenario de Calderón de la Barca, ofrecían profesores españoles a sus colegas extranjeros. A la hora del brindis, Menéndez Pelayo, quiso contestar de forma contundente a otros brindis y, de modo general, a la exaltación liberal del país por el cambio de gobierno. En su intervención, “exaltó de forma concisa y brillantísima la tradición católica, monárquica y regionalista de la España del barroco”. D. Francisco Giner, que antes había brindado “por los profesores de todas las escuelas”, se encaró al término del banquete con D. Marcelino, para “protestar indignado contra esa inaudita ofensa a España, que en su mayoría pensaba liberal y europeamente”<sup>32</sup>. Giner y Menéndez Pelayo representaban dos mundos ideológicos contrapuestos y dos personalidades antagónicas. El primero, ya maduro, simbolizaba la heterodoxia liberal e innovadora, el segundo, con un ímpetu juvenil, la tradición ortodoxa y conservadora sin apelativos peyorativos.

\* \* \*

En el primer capítulo estudiamos cómo el romanticismo había originado el revivir de la Edad Media y el resurgimiento de los nacionalismos. Eso supuso la recuperación del gótico y su consideración nacionalista, y fue estimado como tal, tanto en Alemania, como en Inglaterra o en Francia. En España, como es natural, no podía considerarse al gótico como estilo nacional, se calificó como tal al mudéjar y al plateresco, e, incluso, se llegó a hablar del alhambrismo como genuina interpretación nacional del arte musulmán. Por otra parte, acabamos de ver cómo la idea regeneradora se venía fraguando a lo largo de la segunda mitad del XIX, adquiriendo tintes de urgencia con la crisis del 98. La regeneración desde la tradición, como proponía Menéndez Pelayo, tam-

bién supuso en el ámbito de la arquitectura, una corriente de pensamiento tradicional que entroncaba y llenaba de vigor aquella búsqueda de un estilo nacional español a que antes nos referimos. Así el mudéjar o el plateresco ya no representaban un sueño romántico sino un motivo para reafirmar los valores de nuestra tradición arquitectónica. Esa vuelta a la nación, significó también la recuperación de la región -no en un sentido excluyente como pudo ser el del nacionalismo catalán- y, con ella, la valoración de la arquitectura regional.

Esta visión del regionalismo arquitectónico, sintonizaba con algunos novelistas del realismo como José María de Pereda. Sus novelas regionales como *Sotileza o Peñas arriba*, son un canto a las costumbres y al paisaje de la Montaña. Pereda investiga y sitúa el paisaje, los personajes y sus caracteres, lo individual, lo concreto, en el marco de la tradición que idealiza con un realismo casi fotográfico. Eso mismo fue lo que hizo el gran arquitecto santanderino Leonardo Rucabado, investigar concienzudamente en cada trozo de arquitectura de las casonas montañosas. Estudió, como ningún otro, esa arquitectura popular que luego reprodujo en sus edificios como, por ejemplo, en la Casa Allende de Madrid.

La teorización del tradicionalismo arquitectónico tuvo sus más genuinos representantes en los arquitectos Vicente Lampérez, Luis M. Cabello y Lapidra y el mencionado Leonardo Rucabado. Los tres pretenden recuperar un pasado perdido y ven en el brindis del Retiro, de Menéndez Pelayo, un “auténtico manifiesto de los que buscan la relación entre la nueva arquitectura y la esencia de lo español”<sup>33</sup>. Están influidos por lo que D. Marcelino entiende por tradición: la decantación del proceso histórico que origina principios inmutables como el “espíritu de la raza”. Por eso cuando Lampérez define lo que debe ser el estilo, en la arquitectura, piensa en algo permanente: “El estilo -dice- no es sólo una mera vestidura del Arte; cuando es bueno, es una razonada aplicación de principios constructivos y estéticos, que persisten aunque varíe la forma externa”<sup>34</sup>. Estos principios permanentes no están en todos los estilos: unos están “vivos” y responden al “espíritu de la raza” como el “ojival”, el “mudéjar”, el “renacimiento” y el

“churrigueresco”, y otros “muertos”, que no serán tomados en consideración en la época presente como el “romano”, “visigodo”, “románico” y “neoclásico”. La tradición, por tanto, es la depositaria de los principios permanentes del estilo y lo único que cabe hacer es, según Lampérez, “adaptarlos” a las nuevas necesidades. Conviene aclarar que Lampérez cuando habla de “adaptación” no se refiere a la imitación servil de los estilos nacionales que en principio rechaza, lo que ocurre es que no es fácil trazar la frontera entre la “adaptación” y la “copia”.

La tesis de Lampérez de la “adaptación” de los estilos nacionales la lleva su discípulo Rucabado a sus últimas consecuencias. Como él, toma de Menéndez Pelayo las razones intelectuales que soportan su pensamiento arquitectónico expuesto en la ponencia, firmada con Aníbal González, presentada en el VI Congreso Nacional de Arquitectos. La cita del gran pensador santanderino con que da comienzo la ponencia, tomada de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, sirve de declaración de principios: “No se inventan artificialmente nuevos modelos de Arquitectura, arte el más colectivo y el más indócil de todos al capricho individual”<sup>35</sup>.

En otro lugar Rucabado recoge otro texto significativo de Menéndez Pelayo en el que se refiere al pueblo español: “en vez de cultivar su ‘propio espíritu’, que es lo único que ennoblece a las razas y redime a las gentes, hace espantosa liquidación de su pasado... Donde no se conserva piadosamente la herencia de lo pasado, pobre o rica, grande o pequeña, no esperemos que brote un pensamiento original ni una idea dominadora”<sup>36</sup>. Por eso Rucabado piensa que el “culto de la Tradición es uno de nuestros caracteres de raza” y que los estilos históricos nacionales habrán de servir, con las “naturales adaptaciones de lugar y época”, para instaurar la nueva arquitectura que el país necesita.

En definitiva, el tradicionalismo arquitectónico se movió entre los estilos nacionales: mudéjar o plateresco y, ya entrado el siglo XX, barroco; y los regionalismos, fundamentalmente, montañés y sevillano, de Rucabado y Aníbal González, respectivamente. La única diferencia de estos regionalismos con los estilos nacionales mudéjar o plateresco, es que los primeros miran hacia la caso-

na montañesa o la Casa de Pilatos de Sevilla; y los otros, a la arquitectura toledana o de Teruel, en un caso, y al Palacio de Montrey de Salamanca, a la Universidad de Alcalá de Henares o a San Juan de los Reyes de Toledo, en otro. De todos estos estilos tenemos buenos ejemplos en Madrid, como se puede comprobar en la **Guía de Arquitectura** de la segunda parte de este volumen.

### **2.3. El casticismo de Unamuno y la Generación del 98**

El contrapunto a la moral de la ciencia, que promovía la Institución Libre de Enseñanza, y a la nacionalista catalana, fue el compromiso personal de Unamuno con los destinos del país, punto de partida de la moral pública que propondrá para la regeneración colectiva<sup>37</sup>. Los cinco ensayos de Unamuno en la *España Moderna* durante el año 1895 (de febrero a junio) que en 1902 volvieron a publicarse en forma de libro, con el título de *En torno al casticismo*, son la obra maestra y fundamental para entender el fin de siglo español y el mítico 98. Como más tarde veremos, este texto de Unamuno, también influyó decisivamente en el pensamiento de Torres Balbás, iniciador de la crítica arquitectónica española.

La crisis del positivismo, ya mencionada, trajo como reacción el vitalismo, el irracionalismo de Unamuno que perdió “la fe absoluta en la razón humana” por “la fe relativa en el hombre todo que es más que razón”<sup>38</sup>. Como consecuencia aparece una visión intimista del mundo y la necesidad de ir al pueblo para conocerlo ya que como diría en 1895, “se ignora el paisaje y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo”<sup>39</sup>. La regeneración adquiere así un tinte nuevo: ya no es Francia o Alemania, “francoalemania”, adonde únicamente hay que mirar, como siempre hicimos los españoles; ahora hay que descubrir un pueblo, España, su pasado y el lugar de su grandeza, pero “sólo la descubrirán españoles europeizados”.

El descubrimiento de España y de Castilla como su forjadora, será el lugar común no sólo de Unamuno, también de una serie de escritores que forman la controvertida Generación del 98 o, como ahora se dice, Grupo del 98. No es este el lugar de discutir si existió o no esa



**Miguel de Unamuno**

generación (entendida en términos literarios) -la negaban Baroja y Maeztu, dos de sus presuntos miembros-, sino de analizar cuáles fueron los presupuestos comunes de la cultura, del pensamiento, del arte y de la arquitectura de la sociedad finisecular y la influencia que en ella tuvieron unos hombres que vivieron aquellos acontecimientos. El mismo Baroja afirmaba contradictoriamente: “la Generación del 98... fue un reflejo del ambiente filosófico, literario y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914”<sup>40</sup>. Lo

cierto es que el término acuñado por Azorín en su célebre artículo del ABC de 1913, ha sido aceptado por todos. Como dijo Dolores Franco, “para algunos es un concepto historiográfico, para otros una simple etiqueta ordenadora o polémica, para todos un término con el que nos entendemos acerca de algo”<sup>41</sup>. Lo cierto es que el 98 ha pasado a la historia como el símbolo del desengaño, de la desilusión y solamente desde “ese largo y triste proceso de desengaño puede existir una Generación del 98, y sólo entendiéndolo así nuestra historia contemporánea cobra un sentido real la tan traída y llevada etiqueta”<sup>42</sup>.

En 1901, Baroja, Azorín y Maeztu publicaron, conjuntamente, un Manifiesto con la voluntad de cooperar a “la generación de un nuevo estado social en España”. Diagnosticaban la “descomposición” de la atmósfera espiritual del momento, el hundimiento de las certezas filosóficas, “la bancarrota de los dogmas”. “Un viento de intranquilidad -decían- reina en el mundo”. Veían entre los jóvenes “un ideal vago”, pero sin unidad de esfuerzos; “la cuestión es encontrar algo que canalice esa fuerza”. Unamuno les contestó diciendo que lo que realmente le interesaba era “modi-

ficar la mentalidad de nuestro pueblo”, “lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí..., tener un sentimiento y un ideal propios acerca de la vida y de su valor”<sup>43</sup>.

Los escritores de 98 enfocan el tema de España en el plano de los valores, ideas y creencias. Como señala Shaw, buscaron “una respuesta abstracta y filosófica a los problemas concretos y prácticos planteados por el estado de España”<sup>44</sup> y no podía ser de otra manera porque estos hombres eran intelectuales y no políticos. Ante el estado del país -según Azorín-, “la generación de 1898 representa exactamente esto: un ademán de rechazar y otro de adherir”. Rechazan, como los regeneracionistas, el ambiente político de la Restauración, el parlamentarismo, la democracia liberal. Y denuncian con virulencia el espíritu de la sociedad. Unamuno habla de su “ramplonería”, que le resulta “un espectáculo deprimente”; según Azorín, “la apatía nos ata las manos”; Maeztu habla de “parálisis progresiva”, de “marasmo”, de “suicidio” del país.

A la vez todos ellos -según Azorín- proclaman su adhesión a “una España eterna y espontánea”, haciendo referencia a lo que hay de permanente en sus tierras y en su historia. Azorín añade que, en sus “excursiones por el tiempo”, descubrían “la continuidad nacional”. Por eso los escritores del 98 bucean en la historia para descubrir las “esencias” de España dando un salto hacia lo “intemporal”. En efecto, hay en ellos una exaltación de los valores permanentes de Castilla y de España, paralela a su exaltación del paisaje. Por eso Unamuno habla de que por debajo de la historia externa (reyes, héroes, hazañas, acontecimientos), está lo que llamó la “intrahistoria”, es decir, “la vida callada de los millones de hombres de la historia” que, con su labor diaria han ido haciendo la historia más profunda. Como señala Azorín, “lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en poesía, es lo que la Generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar. Copiosa y viva y rica materia nacional, española, podría entrar... en el campo del arte”. El amor a España se combina con el anhelo de europeización. Apertura hacia Europa y revitalización de los valores propios, *castizos*, se equilibran en una famosa frase de Unamuno: “tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo”. Con el tiempo, sin embargo, dominará en casi todos ellos la exaltación casticista<sup>45</sup>.

Todas estas ideas regeneracionistas -según Unamuno- no calaron en el pueblo, fue cosa de intelectuales: “En rigor, no somos más que los llamados, con más o menos justicia, *intelectuales* y algunos hombres públicos los que hablamos ahora a cada paso de la regeneración de España... El pueblo, por su parte, el que llamamos por antonomasia pueblo, el que no es más que pueblo, la masa de los hombres privados o *idiotas* que decían los griegos, *los muchos* de Platón, no responden. Oyen hablar de todo eso como quien oye llover, porque no entienden lo de la regeneración”<sup>46</sup>.

\* \* \*

Como veremos más adelante, los conceptos de Unamuno de “casticismo” e “intrahistoria”, y lo “intemporal” de Azorín en el sentido del íntimo anhelo de apresar lo que permanece por debajo de lo que huye, en definitiva el paso de lo histórico a lo intemporal, tendrán enorme trascendencia en el campo de la teorización de la arquitectura. Ese bucear en la historia -y por extensión en la de la arquitectura- de España, llevará, por ejemplo, a los hombres de la Institución Libre de Enseñanza a promover excursiones y viajes para conocer nuestros monumentos y paisajes con ánimo de rescatar del olvido lo que permanece en ellos por encima de las formas concretas.

En este clima social e intelectual los arquitectos, conscientes de la crisis de la arquitectura, se plantean su regeneración. Lo hacen, a nuestro modo de ver, como los intelectuales del 98, mirando a Europa, aunque de reojo, y sobre todo a España, a su “intrahistoria”, a los valores “castizos” e intemporales”. Esta postura, que en el campo de la literatura o de las ideas, no deja de ser sugestiva, cuando se lleva a la materia determinada, al material constructivo, corre el grave peligro -como así ocurrió- de la copia literal, del pastiche. No era ese el espíritu de los hombres del 98, era la “intrahistoria” por encima de la “historia” específica, de las formas arquitectónicas precisas del estilo concreto. Lo esencial de lo “intemporal”, conceptos estos de muy difícil mate-

rialización en formas determinadas. ¿Como dar forma arquitectónica a lo “intemporal”, a los valores “castizos” y esenciales que caracterizan al pueblo español? Es más, ¿qué es lo “español”? ¿qué de común hay entre los andaluces, castellanos, catalanes, gallegos o vascos, para que podamos hablar de lo “español”? Lo “español” para los hombres del 98 era sinónimo de lo “castellano”, no en vano, decían ellos, Castilla fue la forjadora de España, de ahí el anhelo de aprender en ella, en sus paisajes.

Nuestros arquitectos de la época hicieron el esfuerzo de buscar cual era el más “español” de todos los estilos. Para unos: el mudéjar, para otros el plateresco y el barroco. En su afán de señalar paradigmas propusieron la Universidad de Alcalá y, quizás siguiendo a Unamuno, el Palacio de Monterrey de Salamanca “esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español y afirme que si la vida es sueño, no es más que digestión que pasa, como pasan el dolor y el goce, el odio y el amor, el recuerdo y la esperanza”<sup>47</sup>. Tanto la Universidad de Alcalá como el Palacio de Monterrey lo repitieron nuestros arquitectos hasta la saciedad en todo tipo de edificios, cuán lejos del espíritu del 98, del que se quedaron con la letra y no con el espíritu. Como veremos más adelante, el único que entendió este espíritu fue Torres Balbás que se movió, como es lógico porque no podía ser de otra manera, en el plano teórico. En nuestros días, corresponde a Fernando Chueca el esfuerzo por buscar lo “castizo” y lo intemporal de nuestra tradición, lo intrahistórico, y que plasmó en su trabajo sobre los *Invariantes Castizas de la Arquitectura Española*<sup>48</sup>.



Palacio de Monterrey de Salamanca

Como vimos anteriormente, la idea regeneradora de la sociedad y consecuentemente de la arquitectura no comenzó exactamente en 1898 con el desastre colonial. Esta fecha que no deja de ser convencional, sirve para agudizar lo que ya estaba en la mente de todos. En 1847, Antonio de Zabaleta ya había manifestado la imposibilidad de lograr una nueva arquitectura mientras no cambiase la sociedad, “porque la arquitectura es un arte que reproduce con demasiada exactitud el estado de las costumbres y de la sociedad, para que de nuestra época, época de indiferentismo, época sin creencias de ninguna especie, pueda surgir una creación dotada de tales caracteres y de tal vida, que logre personificar lo que realmente no existe”<sup>49</sup>. Con estas palabras Zabaleta se adelanta a Unamuno, que en carta a Azorín, dice que lo que realmente interesa es “modificar la mentalidad de nuestro pueblo... lo que el pueblo español necesita es cobrar confianza en sí..., tener un sentimiento y un ideal propios acerca de la vida y de su valor”<sup>50</sup>.

Diversas iniciativas surgen con ánimo regeneracionista, sirva de ejemplo la fundación, en 1897, por Manuel Vega y March de la revista *Arquitectura y Construcción* que se propone contribuir en el campo profesional con “savia regeneradora”<sup>51</sup>. En 1901, Manuel Vega y March, publicó un artículo en esta revista analizando las consecuencias del desastre del 98 que llevaba por título: “La regeneración artística”. En él se proponía hacer frente al aislamiento creciente de la vida cultural española proponiendo una “reacción regeneradora” que atajara la “decadencia nacional”. Manuel Vega expone una idea regeneradora en consonancia con la que proponen los hombres de la Generación del 98, “europeizarnos y chapuzarnos de pueblo” -como diría Unamuno- esto es: mirar a Europa y a nuestra “tradición histórica”. “Debemos sí, -decía Vega- abrir el alma a todas las influencias del espíritu moderno, sensibles en forma de ideal, no de realización corpórea, pero volviendo los ojos con amorosa preferencia a las enseñanzas de nuestro pasado propio... Esta ha de ser la base fundamental de la regeneración artística que hoy nos debemos imponer. No la conseguiremos repitiendo automáticamente formas de pasados siglos, por hermosas que sean; tampoco aceptando las que alcanzan más boga en el extranjero y aplicándolas sin otro requisito a nuestras creaciones”<sup>52</sup>.

Mirar a Europa y a nuestra tradición serán, en fin, las dos direcciones que a comienzos del siglo XX seguirá la Arquitectura española. El camino de nuestra tradición se impondrá, de manera abrumadora con el discurrir de los años, ocupando, casi en exclusiva, el primer cuarto de siglo. Estos dos caminos, opuestos en apariencia, tienen en común la búsqueda de una arquitectura moderna española a través de la imitación de estilos o movimientos -nacionales o extranjeros- con una renuncia implícita a la teorización de nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura, en forma análoga, a como lo hicieron los movimientos de vanguardia que se fraguaban en Europa. En el continente europeo, por aquel entonces, se practicaba un eclecticismo internacionalista y académico de influencia francesa, que proporcionaba una imagen urbana políticamente correcta a los ensanches de las ciudades. Este eclecticismo convivía con los diferentes modernismos y con las experiencias de las protovanguardias alemanas y vienesas. Algunos arquitectos siguieron estas corrientes -llamadas despectivamente exotismos-, aunque la inmensa mayoría se decantó por las imitaciones de las arquitecturas nacionales y regionales.

Sin embargo, la copia servil de los estilos históricos que hacían nuestros arquitectos, y su incapacidad para evitarlo, les producía la natural frustración, porque “¿qué gloria adquiere el que imita lo que en otra edad se hizo?”<sup>53</sup>, se preguntaba Sáinz de los Terreros en la Construcción Moderna. En ese mismo artículo decía: “El arte arquitectónico se encuentra en el día sin carácter determinado: aspira a la novedad y divaga en el terreno de los hechos materialmente considerados, no consintiendo más que la imitación de estilos... trabajo sin gloria, sin objeto, sin resultado”<sup>54</sup>. Algunos representantes de la generación del 98 como Maeztu y Azorín, también manifestaron su pesar por los derroteros que tomaba nuestra arquitectura que, queriendo “regenerarse”, no encontraba el rumbo. Maeztu, en 1904, se pregunta “¿cuándo tendremos arquitectos?”, lamentándose del tipo de proyectos que era costumbre presentar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de un marcado carácter académico y una magnificencia desproporcionada. En 1909, Azorín critica en ABC la decadencia de la arquitectura con unos arquitectos dedicados a “ensamblar de un modo desatinado” los elementos del pasado<sup>55</sup>.

En los epígrafes siguientes nos detendremos a analizar cómo se concretaron esas visiones de los arquitectos españoles: la mirada introspectiva a nuestros estilos históricos y la mirada a Europa en busca de los nuevos lenguajes que hicieran avanzar nuestra arquitectura.

### **3. Una mirada introspectiva**

#### **3.1. *Arquitectura Nacional y Regional***

Nacionalismo y regionalismo, o si se quiere arquitectura nacional y regional, no son conceptos excluyentes, son manifestaciones de un mismo fenómeno cultural y, en el caso español, consecuencia de la diversidad y pluralismo de sus tierras y de sus gentes. Nacionalismo y regionalismo “no solo tienen los mismos resortes, sino que los protagonistas y los clientes coinciden. Ello sin olvidar la correspondencia o identificación que de hecho se da en los conceptos de nación y región, cuyos matices varían mucho según cuándo, cómo y quién los utilice”<sup>56</sup>. Para Chueca la distinción entre nacionalismo y regionalismo es “muy sutil, pero cabe hacerla en la medida que los arquitectos se apoyen en los grandes estilos nacionales o en la arquitectura menor o arquitectura típica regional... En ese sentido el regionalismo es una consecuencia tardía del nacionalismo”<sup>57</sup>. De esta misma opinión es Navascués cuando dice que “el regionalismo era la salida final y única de las arquitecturas nacionales. Es decir, cuando el siglo XIX había agotado la revisión de los grandes estilos que en el mundo han sido, y experimentaba la solución nacionalista, no cabría sino explorar el propio paisaje y la historia local para utilizar sus elementos en una nueva recreación. Al fin y al cabo se trata del último revival de la serie iniciada por el neoclasicismo. La otra solución sería la ruptura con la geografía y la historia como hará el racionalismo”<sup>58</sup>.

Queda claro por tanto, que nacionalismo y regionalismo tienen un núcleo común aunque, si se quiere, el regionalismo es posterior en el tiempo. No obstante coexisten simultáneamente y a veces con-

fundidos uno con el otro. Navascués apunta la posibilidad de que la arquitectura regionalista española coincida con un estado de opinión generalizada, en el país, en torno a un principio de autonomía regional derivado de la ley de Maura de 1913 por la que se autorizaba la formación de Mancomunidades de Provincias<sup>59</sup>. No obstante hay que decir, para no mal interpretar las cosas, que, aunque esto fuera cierto, aquel movimiento regionalista poco tiene que ver con algunas manifestaciones de la situación presente española en la que a algunos les interesa más acentuar las diferencias que valorar la enriquecedora variedad. Como dice Navascués, “no cabe identificar, como algunos han hecho erróneamente, centralismo y arquitectura española”<sup>60</sup>.

Para aquellos regionalistas, nacionalismo y regionalismo no eran conceptos excluyentes u opuestos; el regionalismo era la justa valoración del rico legado de las tierras de España que así afirmaban su grandeza. Son elocuentes al respecto las palabras de nuestros más ilustres arquitectos regionalistas, Aníbal González y Leonardo Rucabado: “Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico”<sup>61</sup>. El regionalismo de Rucabado tenía una máxima: “el amor a la región engendra el amor al Estado o a la patria”. Tradicionalismo y españolismo son una misma cosa en Rucabado porque “si el regionalismo ha de ser verdadero, no puede ser otra cosa que manifestación, más íntima, más familiar, del santo y excelso amor a la patria, y ha de recibir su savia vivificadora de la entraña misma del pasado, del carácter congénito de la raza, que sólo con ella muere”<sup>62</sup>.

Como hemos visto, la búsqueda de una arquitectura nacional aflora en Europa hacia 1846 con la polémica goticista. El argumento para la implantación del gótico era en razón de su carácter nacional que, como señala Rykwert, es un concepto opuesto al modelo universal de la arquitectura academicista<sup>63</sup>. No es cierto, como algunos autores sostienen, que la búsqueda de una arquitectura nacional y regional llegara a España con cincuenta años de retraso como consecuencia de la crisis del 98. De hecho, en ese mismo año de 1846, Aníbal Álvarez y Buquet recogiendo la polémica francesa decía: “Deseo que la arquitectura tenga carácter propio de nacionalidad, y se identifique con todas las circunstancias privativas de cada país”<sup>64</sup>.

Como señala Navascués, “antes del Desastre del 98, hay un clima propicio para el desarrollo de una posible arquitectura nacional”<sup>65</sup>, haciendo referencia no sólo al ambiente arquitectónico sino también a los antecedentes literarios, lingüísticos, ideológicos y políticos del siglo XIX. Ocurre que el desastre del 98 es el detonante de lo que ya venía fraguándose y origina las circunstancias propicias para el éxito de este pensamiento, lo cual explica también el gran auge que toma en España un movimiento ya extinguido en Europa. La crisis del 98 fomenta el individualismo nacional y la aversión a todo lo foráneo, y hace que España concentre “ciegamente la atención en sí misma, intentando dentro de un clima deliberado de incomunicación, extraer las fuerzas que hagan posible su replanteamiento cultural”<sup>66</sup>.

Para mayor claridad en la exposición recogemos a continuación, por orden cronológico, un elenco de los acontecimientos que, a nuestro juicio, marcaron en nuestro país el desarrollo de la arquitectura nacional y regional y que, como en los demás países europeos, se remonta al siglo XIX.

1859: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de José Amador de los Ríos titulado: “*El estilo mudéjar en la arquitectura*”.

1873: Pabellón de España, de estilo mudéjar, en La Exposición Universal de Viena

1878: “*En busca de una arquitectura nacional*”, artículo publicado en *La Renaixença* por Luis Domènech i Montaner.

1889: Pabellón de España, de estilo mudéjar, en la Exposición Universal de París.

1895: Cinco ensayos de Unamuno publicados en la *España Moderna*.

1898: Desastre colonial.

1899: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Arturo Mélida y Alinari titulado: “*Las causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración*”.

- 1900: Pabellón de España, de estilo plateresco, para la Exposición Universal de París.
- 1910: Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso titulado: “*Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*”.
- 1910: Se funda en Madrid la Sociedad Española de Amigos del Arte.
- 1911: Concurso-Exposición de la Casa Española con el proyecto presentado por Rucabado de “Palacio para un noble en la montaña”. Paralelamente a este certamen se reúne el Primer Salón Nacional de Arquitectura en el que Vicente Lampérez dicta la conferencia: “*La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismo*”.
- 1912: Concurso de fachadas del Ayuntamiento de Sevilla. En esta fecha ya estaba celebrándose la primera fase de la gran Exposición Hispanoamericana.
- 1915: “*Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*”, ponencia presentada por Leonardo Rucabado y Aníbal González en el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián.
- 1917: “*La tradición en Arquitectura*”, artículo de Rucabado publicado en *Arquitectura y Construcción*.
- 1918: Primera Exposición Artística Montañesa celebrada en Santander.
- 1918: “*Mientras labran los sillares*”, artículo de Torres Balbás publicado en el primer número de *Arquitectura*.

Con este artículo de Torres Balbás, al que nos referiremos en el epígrafe siguiente, terminamos la relación porque es el límite cronológico de esta publicación. Hacemos mención especial a la arquitectura “nacional” y “regional” construida para la gran Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla, en su segunda fase,

de 1922 a 1929<sup>67</sup>. También destacar el esfuerzo de sistematización de la arquitectura regional y popular hecha en Barcelona en el Pueblo Español para la Exposición Internacional de 1929. Esta etapa del regionalismo arquitectónico termina, según Navascués, en los días de la Guerra Civil<sup>68</sup>. Después de la contienda aparece un nuevo tipo de arquitectura nacional con unas motivaciones diferentes que no corresponde analizar en este momento.

Aunque sea brevemente, nos detenemos en los acontecimientos, arriba señalados, que tienen una relación más directa con los temas que nos ocupan. Comenzamos por José Amador de los Ríos y su discurso de recepción en la Academia de San Fernando en 1859. En él proponía el mudéjar como el estilo genuinamente español al igual que el gótico lo era francés. Este discurso sobre *El estilo mudéjar en la arquitectura*, fue calificado por Vicente Lam-pérez como “uno de los más trascendentes jalones de los estudios arqueológicos en España”<sup>69</sup> y tuvo gran repercusión en la teoría y práctica de nuestra arquitectura. Desde entonces y hasta bien entrado el siglo XX se consideró al mudéjar como la aportación netamente española a la historia de la arquitectura y como el estilo propio de nuestro pueblo, síntesis de culturas y civilizaciones. Por eso se eligió el mudéjar para construir los Pabellones que representarían a España en las Exposiciones de Viena y París de 1873 y 1889, proyectados por Lorenzo Alvarez Capra y Arturo Mélida. El mudéjar también se usó con profusión en multitud de cosas tau-rinos por toda la geografía española por considerarlo el más adecuado para la fiesta nacional. La plaza de toros de Madrid, hoy desaparecida, construida por Alvarez Capra y Rodríguez Ayuso fue el modelo a seguir para casi la totalidad de cosas construidas con posterioridad. El mudéjar tuvo una especial difusión en Madrid donde se construyeron soberbios ejemplos en este estilo. Véase en la **Guía de Arquitectura** los **Estilos Nacionales y Regionales**.

En 1878 Luis Domènech i Montaner publica en *La Renaixença* su conocido artículo “*En busca de una arquitectura nacional*”. En él se pregunta: “¿Por qué no cumplir con nuestra misión? ¿Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémonos en las tradiciones patrias, con tal de que estas

no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir... En una palabra, veneremos y estudiemos asiduamente el pasado”<sup>70</sup>. Sin embargo Domènech no ve posible una única arquitectura nacional española por las diferentes tradiciones y medios físicos de cada región. Es necesario referirnos a la gran influencia que el arquitecto catalán ejerció en el joven Rucabado, alumno suyo en aquel entonces. La pregunta que se hacía Domènech, ¿podemos hablar hoy de una arquitectura nacional?, volvía a hacérsela Rucabado cuarenta años después, en 1915, en su ponencia para el VI Congreso Nacional de Arquitectos. No obstante las respuestas difieren ampliamente por su distancia artística e ideológica.

Particular importancia tienen los cinco ensayos de Unamuno, que en 1902 volvieron a publicarse en forma de libro, con el título de *En torno al casticismo*. En estos artículos Unamuno se plantea el ser de España de una manera progresiva. El primer ensayo titulado *“La tradición eterna”*, introduce los conceptos de “intrahistoria”, “casta”, y “casticismo”. Para Unamuno la tradición verdadera vive en el presente y no en el pasado muerto y enterrado definitivamente. La auténtica tradición es una tradición viva que nunca ha muerto y que siempre ha permanecido debajo de la historia misma. De ahí nace el concepto de “intrahistoria”. Unamuno “desprecia lo que él llama castizo temporal que hay que romper como una nuez para hallar lo eternamente castizo, que no es otra cosa que lo “humano eterno”... Lo castizo es justamente lo menos castizo en sentido vulgar, lo más general y propio de todos, lo puramente humano como herencia histórica viva”<sup>71</sup>.

Esos conceptos fueron los que no entendieron nuestros arquitectos que se quedaron más en la historia que en la intrahistoria unamuniana. Veremos que el único que supo calar en ellos fue Torres Balbás y posteriormente Chueca, que afirmaba: “la historia de la arquitectura casi no es otra cosa más que intrahistoria... La mayoría (de los monumentos arquitectónicos) no son de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo”<sup>72</sup>. En estos artículo Unamuno se planteó el problema de España que ya latía con anterioridad al desas-

tre colonial. El 98 lo que hizo fue poner de manifiesto la cruda realidad del ser y del destino de España provocando una aguda crisis moral.

La importancia del discurso de recepción de Arturo Mérida en la Academia de Bellas Artes en 1899 es el de buscar en el ojal terciario, en el plateresco y en el mudéjar, la tradición de la arquitectura genuinamente española. “Esta triple recomendación (goticismo, plateresco y mudejarismo) adquiere, al filo de 1900, y tras la crisis del 98, un significado bien distinto a las propuestas del modelo gótico que habían hecho el Marqués de Monistrol, Francisco de Cubas o Pedro de Madrazo. A partir de estas fechas, cualquier reutilización del pasado no podrá eludir el imperativo de la Tradición, “genuinamente española”, como había declarado Mérida”<sup>73</sup>.

La oportunidad de hacer una arquitectura netamente española se presentó en la Exposición Universal de París de 1900. El comité organizador había pedido a los países participantes la elección del estilo que consideraran más característico de su arquitectura nacional. El pabellón español se encargó a José Urioste y Velada que construyó un edificio “en el florido periodo del arte español de la época del Renacimiento”<sup>74</sup>. En el edificio aparecen fragmentos del palacio de Monterrey, de la Universidad de Alcalá de Henares, del Alcázar de Toledo, en el deseo de emular la poderosa España de Carlos V en unos momentos de postración nacional.

El Pabellón ganó muchos galardones y su autor fue condecorado. Como dice Navascués, “el éxito conseguido por Urioste, que hoy puede parecernos desmedido, significó mucho para olvidar la crisis moral en que España quedó sumisa tras el desastre del 98. Se trataba de una rehabilitación, aunque sólo fuera artística, ante las potencias internacionales”<sup>75</sup>. De esta forma la arquitectura, como en tantas ocasiones, es usada por la sociedad o sus gobernantes con pretensiones simbólicas o de exaltación patriótica. En este sentido, Cabello Lapiedra, al referirse al pabellón de Urioste dice: “ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria allí representados, levanten nuestro decaído

espíritu en presencia de las demás cultas naciones”<sup>76</sup>. También Manuel Aníbal Álvarez se sumó al elogio diciendo que “su gran éxito nos llenó de legítimo orgullo y de inmenso agradecimiento”<sup>77</sup>. Sin embargo, según Bohigas, el pabellón de Urioste no despertó admiración entre los arquitectos catalanes sino rechazo<sup>78</sup>.

El fervor originado por el pabellón de París originó una difusión sin precedentes del estilo Monterrey al que el propio Unamuno, como vimos anteriormente, también se refirió. Todo tipo de edificios, incluso bloques de viviendas, fueron construidos en este estilo intentándose repetir, por segunda vez, el éxito de Urioste en París con el nuevo pabellón español para la Exposición Internacional de Arte de Roma en 1911. De la fórmula Monterrey, se abusó sin reflexión y por el camino más cómodo: el de la copia servil, lo que originó críticas de las mentes más sensatas porque no se buscaba “dicho estilo como perenne manantial de inspiración, sino como estanque perpetuo en que, más o menos nebulosas, se dibujen claramente las formas de la Universidad de Alcalá o del Palacio de Monterrey, cuyas torrecillas parecen único patrón para coronamiento de toda clase de edificios civiles, sean o no monumentales”<sup>79</sup>. Anasagasti se refirió a este exceso diciendo que sus “caricaturas” abundan en todo “edificio moderno español” ya que “se repiten hasta la saciedad y nos acosan por todas partes. En la época del “pastiche”, ningún monumento, como este, ha hecho tanto daño ni engendrado tanta monstruosidad”. Termina proponiendo “organizar a Salamanca, si queremos expiar las culpas, una peregrinación de desagravio”<sup>80</sup>. Para los ejemplos de edificios platerescos en Madrid, véase en la **Guía de Arquitectura**, los **Estilos Nacionales y Regionales**.

En 1910 se produce un acontecimiento significativo, Manuel Aníbal Álvarez lee el discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes titulado: “*Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea*”. El tema elegido era de candente actualidad no sólo entre los arquitectos, también en todos los círculos culturales se participaba de la polémica. En esos años ganaba adeptos la tendencia a formar un arte genuinamente español que se opusiera al “extranjerismo” o “exotismo” especialmente francés. En este dis-



**Universidad  
de Alcalá de Henares**

curso Aníbal Álvarez se muestra crítico con los que pensaban que es posible un arte español, opina que “es absurdo pretender formar un arte español moderno con formas determinadas, fórmulas y recetas, contrarias a la esencia de toda obra de arte”<sup>81</sup>.

Como vemos es la misma conclusión a la que llegó Domènec i Montaner en 1878, aunque por distintas razones. Aníbal Álvarez dice respecto a un posible estilo español: “Me inclino a pensar que no lo hay, por estar en la creencia de que la Arquitectura española ha sido siempre impuesta... por esto no podemos decir de ningún estilo, que ha nacido ni se ha desarrollado suficientemente en España, como los franceses pueden atestiguarlo con el ojival, y los italianos con el renacimiento”<sup>82</sup>. Para el arquitecto catalán esa imposibilidad nacía de la variedad regional española en cuanto a la cultura, y al medio físico. En el discurso de Aníbal Álvarez pueden hacerse, según Isac<sup>83</sup>, tres consideraciones: repudio del exotismo entendido como imitación servil de la arquitectura europea; descrédito de la revivificación de un presunto estilo propio de la arquitectura española, tal como se había practicado décadas antes (neomudéjar o neoplateresco arqueológicos); y estimación de las costumbres locales como medio para crear una arquitectura no imitativa del pasado ni de otros países. Es interesante observar que Aníbal Álvarez aunque niega un estilo español y condena su uso, es ambigüamente partidario de una supuesta arquitectura nacional “admitiendo lo bueno que tengamos en

nuestro modo de vivir, corrigiendo lo malo y mejorándolo, se llegaría a formular programas en armonía con nuestras actuales necesidades públicas y privadas, y entonces la Arquitectura tendría, al cabo de los años, caracteres de nacionalidad”<sup>84</sup>.

La novedad del discurso de Aníbal Álvarez radica no en negar la existencia de un estilo español, ni en el rechazo de todo extranjerismo, sino que agotadas estas dos fuentes de inspiración en las que se movían nuestros arquitectos pretende buscar una salida nacional en el análisis racional de las costumbres locales; una fórmula del todo ambigua que quizás tuviera parentesco con el mensaje difundido por la generación del 98 de buscar nuestra íntima esencia en el estudio de las costumbres locales con sus tradiciones, climas y lugares. Aníbal Álvarez parece adoptar una posición de vanguardia en la ruptura con una arquitectura nacional copiada, servil, para volver a abogar por otra arquitectura nacional un tanto quimérica en conexión con la postura dominante dentro y fuera de la Academia que pretendía la búsqueda de una arquitectura nacional. “El hacer arte nacional -decía Alvarez- ofrece dificultades enormes...; pero no lo considero imposible: basta para lograrlo que tengamos la voluntad y la energía que otras naciones han demostrado al intentar y realizar una empresa tan útil y tan noble”<sup>85</sup>. Estas palabras con las que terminaba su discurso son buena muestra de lo que decíamos, la impotencia de llevar a la práctica lo que tan acertadamente veía, la necesidad de acabar con lo que entonces se entendía por arquitectura nacional y regional.

En 1911, tiene lugar el Primer Salón Nacional de Arquitectura organizado por la Sociedad Central de Arquitectos que presidía Vicente Lampérez. En este Salón participaron arquitectos de todas las tendencias: nacionales, regionales, exóticas y modernistas. Vicente Lampérez dictó su conocida conferencia: “*La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos*”, en la que expuso lo más granado de su pensamiento. Para él, tradicionalismo no significaba servilismo, imitación de los estilos históricos sino más bien su adaptación a las nuevas costumbres y necesidades de la época. Lo primero que habría que tener en cuenta era qué estilos deberían ser utilizados en esa adaptación. Lam-

pérez hacía una curiosa clasificación entre estilos vivos y muertos, es decir entre los que podían o no “encarnar nuestras modernas necesidades”. Vivos eran: el mahometano (considerado como espíritu y técnica), el ojival, el mudéjar (“hecho por y para España”), el renacimiento y el churrigueresco (“para interiores fastuosos”). Los estilos muertos eran: romano, visigodo, románico (aunque sí utilizable para la arquitectura religiosa) y el neoclásico. Los estilos vivos que Lampérez consideraba más adaptables eran el mudéjar y el plateresco; en esto seguía, como vimos anteriormente, la opinión más común entre los arquitectos.

Lampérez opinaba que el nuevo estilo que todos buscaban, para satisfacer las necesidades de la época, debía surgir de la ejemplaridad de la historia y de la tradición con una “adaptación sucesiva, lógica y ordenada de nuestras formas tradicionales, conservando en ellas lo que es inmanente: el genio de la raza sobrio y robusto en lo espiritual, y el país y el cielo, en lo material”. De esta forma, “cuando a fuerza de adaptaciones se hayan modificado los estilos tradicionales, el estilo nuevo y nacional habrá surgido”<sup>86</sup>. La adaptación entendida como “modernización de los principios tradicionales” adaptados al momento presente era, por tanto, un procedimiento muy diferente a la copia o imitación. De todas formas la frontera entre ambos conceptos resultaba tan etérea y sutil que en la práctica, la mayoría de las veces, se confundía y los que rechazaban la copia servil en pos de la adaptación acababan imitando literalmente a la manera de Rucabado.

La postura de Lampérez de adaptación de los estilos históricos rechazando la imitación, era la postura más generalizada entre nuestros arquitectos aunque, como sabemos, poco respetada. Citemos como ejemplo



Vicente Lampérez, 1920-1923

unas palabras de Cabello Lapiedra: “copiar por copiar los estilos de pasadas épocas, será la muerte de lo que hemos dado en llamar Arte Español”, por tanto, “en España donde la raza es única, pero el carácter varía según sus regiones, el estilo nacional debe surgir dentro de las características populares y regionales...; cultivar los estilos que echaron raíces en el solar ibérico, para que revivan en nuevas obras, fortifiquen nuestro espíritu y alienten el alma española, será sólida base de nuestra moderna Arquitectura Nacional”<sup>87</sup>. El tradicionalismo de Lampérez, Cabello Lapiedra y Rucabado, como se sabe, entronca con el concepto de tradición y espíritu de la raza de Menéndez Pelayo por lo que es frecuente encontrar en ellos términos como “por amor patrio” o “por dignidad nacional” refiriéndose a la necesidad de una arquitectura nacional, o “nuestras gloriosas tradiciones patrias”, etc.

Opuesto al concepto de tradicionalismo era, para Lampérez, el de exotismo que significaba un repudio a la imitación servil de la arquitectura europea, en especial al eclecticismo francés. El exotismo era “la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada de los estilos y disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces, a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de que es moda”<sup>88</sup>. Queda claro, por tanto, que Lampérez rechazaba la imitación de estilos ya fueran nacionales o exóticos. Proponía la adaptación de aquellos a las nuevas necesidades del país, aunque esta adaptación acabara, las más de las veces, en simple copia.

En 1915 se celebró en San Sebastián el VI Congreso Nacional de Arquitectura en el que se presentó la famosa ponencia firmada por Leonardo Rucabado y Aníbal González. Esta ponencia, auténtico manifiesto de la arquitectura regionalista, llevaba por título: “*Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*”. Aunque estaba firmada por ambos arquitectos, resume el pensamiento de Rucabado, que a su vez tomó de Vicente Lampérez desarrollándolo en su sentido más radical. Ya no se habla, como hacía Lampérez, de “adaptación” de los estilos históricos a la realidad contemporánea, se aboga por un “servilismo, sin eufemismos ni templanzas, a las viejas escuelas, a los viejos estilos” porque “solo el hecho de vestir las necesidades modernas

con ropaje antiguo constituye ya una evolución”. Esto requeriría un aprendizaje de los estilos históricos, ya desde los estudios en las Escuelas de Arquitectura<sup>89</sup>, porque “en los primeros pasos de estas prácticas son necesarios los andadores, por lo menos para la generalidad de los mortales”<sup>90</sup>. Con esta recomendación al aprendizaje, Rucabado, señalaba su propia experiencia por las tierras de la montaña estudiando y dibujando hasta los más mínimos detalles de su arquitectura.

La ponencia, redactada en tono beligerante, pretendía que el Congreso diera el definitivo apoyo a las tesis tradicionalistas y condenara, por antipatriótico, el libre ejercicio de la Arquitectura. En las conclusiones de la ponencia, leída por ausencia de sus autores, se pedía “por dignidad nacional... el resurgimiento de un Arte español arquitectónico”, afirmando que “España no muestra predilección por la libertad artística en la Arquitectura” porque “el culto a la tradición es uno de nuestros caracteres de raza...y ha originado los más grandes estilos históricos”; los estilos históricos nacionales, “con las natu-

rales adaptaciones de lugar y época”, servirán para instaurar la nueva arquitectura. Por último termina recomendando a los diferentes órganos de la Administración: Ministerios, Diputaciones, Ayuntamientos..., que los concursos de proyectos que convoquen “determinen preferencias para los inspirados en nuestros estilos nacionales”; instando especialmente a los “Ayuntamientos de las capitales de provincia a imitar el ejemplo dado por el de Sevilla, que, para fomentar la edificación de estilo regional, ha establecido un concurso... para las edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región”<sup>91</sup>.



Leonardo Rucabado

La ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González fue contestada fundamentalmente por el arquitecto valenciano Demetrio Ribes. “Hay un peligro -decía Ribes- en el que se pone a escudriñar en el Arte del pasado; consiste en poder pensar que alguna época ha podido crear algo definitivo... Copiémonos unos a otros, estudiémonos unos a otros y dejemos en paz, guardados en el lugar sagrado de los recuerdos queridos, a los estilos del pasado”<sup>92</sup>. Lo que más le dolió a Rucabado fue la falta de apoyo de Lampérez, al que consideraba su maestro y guía en el campo de la arquitectura nacional-regionalista. Lampérez no compartía los excesos de su discípulo partidario del mimetismo y no de la adaptación que él predicaba.

El Congreso asumió casi íntegramente las conclusiones de la ponencia, pero no apoyó el punto fundamental que buscaban sus autores: la obligatoriedad; quedando enunciada la primera conclusión del siguiente modo: “El Congreso declara, conforme a lo acordado por la Internacional celebrada en Roma, la absoluta libertad con que el arquitecto puede desarrollar sus concepciones”<sup>93</sup>. De esta forma el Congreso optó por los principios de libertad de estilo emanados del IX Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Roma en 1911, que decía que “en este siglo, en el que se han abolido todas las esclavitudes, sería ridículo aherrojar la arquitectura, que siempre fue libre”<sup>94</sup>. Esta solución de compromiso adoptada por el Congreso, no satisfizo a Rucabado que continuó una polémica personal con Ribes erigiéndose, en solitario, paladín del regionalismo, ya que Aníbal González se había retirado de la discusión.

### ***3.2. El Casticismo y la verdadera Tradición***

En el epígrafe anterior, hemos estudiado cuáles eran los supuestos de las arquitecturas nacional y regional según los esquemas teóricos de sus más destacados valedores: Vicente Lampérez y Leonardo Rucabado. En resumen, consistía en la adaptación de los estilos históricos a las necesidades de la vida presente. Esa adap-

tación supuso muchas veces una simple copia de elementos, más o menos, representativos de los modelos mudéjares, platerescos o barrocos que se consideraron paradigmas de esos estilos. El éxito del procedimiento, de trasladar y sacar de contexto cresterías platerescas, molduras barrocas, primores en ladrillo moriscos o aleros montañeses, dependía de la erudición, del oficio y de la capacidad de síntesis del arquitecto de turno. No todos ellos eran como Rucabado, que consiguió una magistral síntesis, de todos estos estilos, en la Casa Allende de la madrileña Plaza de Canalejas; en muchas otras ocasiones, los arquitectos edificaron verdaderos pastiches sin ninguna originalidad. Ante esta situación, algunos como Torres Balbás, que repudiaban esos remedos de los estilos históricos, promovieron la investigación profunda de la historia para sacar enseñanzas. Su concepto de tradición era muy distinto, estaba en sintonía con el pensamiento que Unamuno expuso en sus ensayos *En torno al Casticismo*. Torres Balbás también intentó la búsqueda de una arquitectura nacional pero desde “la voluntad de abandonar los tipismos, los detalles arquitectónicos, los adornos, o aquellos ornatos que criticaba Loos, para intentar comprender de nuevo..., cuáles son los conceptos del proyecto”<sup>95</sup>. Trataba de suprimir las “citas” arquitectónicas que definen los edificios en términos de apariencia o de fachada, para preocuparse de la composición o de la funcionalidad. Además de Torres Balbás podemos considerar afines a la tendencia que denostó el tipismo a Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Ribes, Smith, y Talavera.

El pensamiento de Torres Balbás quedó plasmado en dos artículos esenciales para la crítica de arquitectura española que se publicaron en la revista *Arquitectura* de Madrid. El primero lleva por título *Mientras labran los sillares*<sup>96</sup>. De la importancia que desde el primer momento se le dio a este artículo, incluso entre los que sostenían posiciones adversas, da fe lo que de él dijo Amós Salvador: “en las últimas conversaciones con él, lo vi desprendido del apego tradicional y colocado muy cerca de aquel criterio que compartimos hoy muchos compañeros y que se recoge tan acertadamente en el magistral artículo de Leopoldo Torres Balbás *Mientras labran los sillares*”<sup>97</sup>.

Se queja Torres Balbás del mal uso que se está haciendo del término “estilo español”, ya que no ha habido en España un único estilo arquitectónico y, además, ha habido estilos importados. Condena la actitud de aquellos que, utilizando profusamente citas textuales de los estilos históricos, pretenden hacer arquitectura castiza. “En nombre de ese falso y desgraciado casticismo, se nos quiso imponer el pastiche, y fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas, se las trasladó a nues-



**Leopoldo Torres Balbás**

tras modernas construcciones, creyendo así proseguir la interrumpida tradición arquitectónica de la raza.” Este falso casticismo se fundamenta en el error histórico de creer que los modelos considerados “castizos” son creaciones autóctonas, cuando en realidad son asimilaciones de influencias extranjeras despectivamente llamadas “exóticas”. “El horror de los “casticistas” -decía Torres Balbás- a todo lo que fuera exótico, suponía, además de estrechez de espíritu, falta de fe en esa fuerte individualidad española capaz de moldear a su manera cualquier tendencia, por extraña que fuera”.

Frente al “falso casticismo” del pastiche, Torres Balbás propone un “verdadero casticismo” que “desdeña lo episódico de una arquitectura para ir a su entraña, y que fiado en su personalidad, no teme el contacto con el arte extranjero, que puede fecundarle... Propaguemos este sano casticismo abierto a todas las influencias, estudiando la arquitectura de nuestro país recorriendo sus ciudades, pueblos y campos, analizando, midiendo, dibujando los viejos edificios de todos los tiempos (los monumentales y los modestos de la arquitectura popular), en cuyas formas se va perpetuando una secular tradición y en la que podemos percibir mejor el espí-

ritu constructivo de nuestra raza”<sup>98</sup>. Como hacían los hombres del 98, recomienda a los jóvenes arquitectos que recorran el país, no con espíritu de erudito chamarilero sino de analista sagaz que penetre en la esencia del paisaje, de las personas y los monumentos.

Proseguía Torres Balbás: “Y... si hemos asimilado... no las formas externas que constituye lo que mas varía en arquitectura, como la decoración y la molduración, por ejemplo, sino las proporciones, la relación de las masas y volúmenes, el reparto de la decoración, etc. (...), es decir, su esencia, entonces estaremos en condiciones de continuar una tradición y ser casticistas”. Si se ha asimilado la “esencia” de la arquitectura española, el arquitecto no necesitará repetir cansinamente en sus proyectos citas eruditas del palacio de Monterrey, de la universidad de Alcalá,..., considerados paradigmas de lo “español”, sino que ira a la esencia... de esas construcciones. No necesitará, por tanto, disponer de “fotografías de monumentos... sabrá traducir en forma moderna el espíritu tradicional de la arquitectura española... Sabrá que la esencia del palacio de Monterrey está en sus proporciones, en el contraste entre los grandes lienzos de sillería desnudos, sin ventanas ni decoración alguna, los balcones y el tema seguido de la galería alta”.

Torres Balbás veía la esencia de la arquitectura española en la proporción de los edificios, en los muros desnudos, en la relación de masas y volúmenes y no en las formas concretas como hacía Rucabado. Que lejos está el casticismo así entendido del edificio de Rucabado en la plaza de Canalejas de Madrid, que al decir del propio Torres Balbás: “acordóse su autor de demasiadas cosas: trozos de arquitectura clásica de Toledo, solanas montañesas, palacios de Salamanca, torres de ladrillo andaluzas, chapiteles madrileños...”<sup>99</sup> Torres Balbás condena el uso de la cita culta y erudita de los estilos históricos (falso casticismo) para buscar la esencia de la arquitectura en la verdadera tradición, la Tradición Eterna de Unamuno, analizando la arquitectura “cotidiana, popular y anónima” de nuestras ciudades y pueblos; a la vez de estar abierto a las “nuevas formas” que pudieran venir allende nuestras fronteras confiando siempre en el “sello” especial de la raza que se grabaría sobre ellas.

Los seguidores del “falso casticismo”, decía Unamuno, son “un ejército que desdeña la tradición eterna, que descansa en el presente de la Humanidad, y se va en busca de lo *castizo e histórico* de la tradición al pasado de nuestra casta... se llaman así mismos tradicionalistas, o sin llamarse así se creen tales, no ven la tradición eterna, sino su sombra vana en el pasado... En él hay quienes buscan y compulsan datos en archivos recolectando papeles, resucitando cosas muertas en buena hora”<sup>100</sup>. Con esta descripción parece referirse a Lampérez, Cabello y Lapedra, Rucabado, eruditos del pasado que elevan a la categoría de dogmas arquitectónicos algunas manifestaciones concretas de los estilos históricos; son los que siguen la “tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras”<sup>101</sup>.

Unamuno habla del verdadero casticismo, de la tradición eterna que “vive en el fondo del presente... y es lo que deben buscar los videntes de todo pueblo, para elevarse a la luz, haciendo consciente en ellos lo que en el pueblo es inconsciente... La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto”<sup>102</sup>. Por eso: “Todo cuanto se repita que hay que buscar la tradición eterna en el presente..., que la historia del pasado sólo sirve en cuanto nos llega a la revelación del presente, todo será poco”. A los que practican el falso casticismo, el tradicionalismo inconsecuente, “lo que les pasa -dice Unamuno- es que el presente les aturde, les confunde y marea, porque no está muerto, ni en letras de molde, ni se deja agarrar como una osamenta, ni huele a polvo, ni lleva a la espalda certificados. Viven en el presente como sonámbulos, desconociéndolo e ignorándolo, calumniándolo y denigrándolo sin conocerlo, incapaces de descifrarlo con alma serena... Es que la dócil sombra del pasado la adaptan a su mente, siendo incapaces de adaptar ésta al presente vivo... Y así llegan, ciegos del presente, a desconocer el pasado en que hozan y se revuelven”<sup>103</sup>.

Torres Balbás casi parafraseando a Unamuno dice: “No cultivemos un arte de recuerdos, frío, sin alma, tratando de dar vida a un pasado irremediamente muerto en nombre de un falso cas-

ticismo. Seamos de nuestro tiempo; no cerremos el espíritu a ninguna manifestación de arte, por exótica que sea; tal vez pueda fecundar de nuevo, a pesar de su exotismo, la tradición”<sup>104</sup>. La tradición, por tanto, no es encerrarse en el pasado cegando los ojos al futuro, la tradición está en el pasado, en el presente y en el futuro: es la tradición eterna, “madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna -sigue diciendo Unamuno- es tradición universal, cosmopolita. Es combatir contra ella, es destruir la Humanidad en nosotros, es ir a la muerte, empeñarnos en distinguirnos de los demás, en evitar o retardar nuestra absorción en el espíritu general europeo moderno”<sup>105</sup>. Torres Balbás se da cuenta de ello y se muestra, como veremos más adelante, firmemente partidario de un casticismo abierto “a un arte extranjero que pueda fecundarle... Acojamos cordialmente las nuevas formas, y huyendo de toda afectación... tratemos de expresar la vida plena y totalmente, la vida formada por los sedimentos del pasado y las nuevas aportaciones de un presente en constante transformación”<sup>106</sup>.

La auténtica tradición es viva y actual y no ha muerto nunca, ha permanecido siempre debajo de la historia misma, es la “intrahistoria”. La historia, como decía Unamuno, es como las olas del mar, que ruedan y rompen continuamente formando una superficie tumultuosa con su rumor y su espuma, “que se hiela y cristaliza en los libros y registros”, son los acontecimientos externos: los reyes, los héroes, las batallas, las hazañas, los acontecimientos, lo que dicen los periódicos. Mientras que la intrahistoria, son las aguas abisales, el hondo volumen del fondo del mar, quieto y silencioso que es propiamente la *esencia* de ese mar; son los millones de hombres sin historia que con su labor callada hacen posible la historia. “Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia”<sup>107</sup>. Esa es la verdadera tradición que está viva y no la que viene en los libros, piedras y monumentos que está muerta.

En una interpretación arquitectónica, la historia serían las formas concretas en las que se materializan los estilos artísticos que constituyen una tradición muerta y definitivamente enterrada

y que conviene dejarla así sin desenterrar trozos de cornisas, capiteles o guirnaldas para colocar, a lo Rucabado, en las modernas construcciones. A esta historia de los acontecimientos artísticos debemos acudir no con el espíritu de aquel ejército que describía Unamuno de los desenterradores de incunables que pierden un “tiempo inmenso con pérdida irreparable. Su labor es útil, pero no para ellos ni por ellos, sino a su pesar; su labor es útil para los que la aprovechan con otro espíritu”<sup>108</sup>. Esa era la aspiración de Torres Balbás que recomendaba, como hemos visto, los viajes para el estudio de nuestra arquitectura popular e histórica con el espíritu de lo que Unamuno llamaba la intrahistoria; es decir, buscando en las profundidades abisales la *esencia* del mar de la arquitectura. Por eso los arquitectos no necesitan las “fotos de Monterrey” para hacer arquitectura castiza, sino estudiarlo profundamente para descubrir su esencia que, como vimos, está en “las proporciones, en el contraste entre los grandes lienzos de sillería, etc.”.

“Hay que buscar lo eterno, decía Unamuno, en el aluvión de lo insignificante”<sup>109</sup>. Si entendemos por insignificante lo pequeño, lo desconocido, lo poco importante tendremos, a nuestro juicio, una posible explicación del interés de Torres Balbás por lo popular y lo modesto. La arquitectura popular, arquitectura anónima, sería el reflejo de esos millones de hombres sin historia que hacen su labor cotidiana y que son ignorados y ellos mismos son ignorantes de sí, esos hombres forman la sustancia del progreso “la verdadera tradición, la tradición eterna”. La arquitectura culta, arquitectura de autor, respondería a aquellos hombres concretos, irrepetibles, que se levantan sobre la inmensa Humanidad silenciosa y “que meten bulla en la Historia”. El interés de Torres Balbás por la arquitectura popular y, a la vez, por las influencias extranjeras, podría resumirse en la conocida frase de Unamuno: “tenemos que europeizarnos y chapuzarnos de pueblo”.

\* \* \*

En octubre de 1918, Torres Balbás publicó el ensayo titulado *El Tradicionalismo en la arquitectura española*<sup>110</sup>, en el que abunda en los argumentos expuestos en *Mientras labran los sillares*. Ahora propone, con mayor claridad, un análisis riguroso de la arquitectura española que permita descubrir su esencia y las características comunes, los rasgos inmutables que permanecen desde siglos, con independencia del estilo, en toda obra de arquitectura. Sería como el sello propio del carácter español que imprime, que nacionaliza, -por así decirlo- cualquier influencia artística extranjera.

Este a priori de Torres Balbás, influido como hemos visto por Unamuno, es más intuitivo que científico, y tiene como fundamento su extraordinaria erudición. Pocos arquitectos e historiadores han conocido, tan exhaustivamente como Torres Balbás, la arquitectura española en sus dos aspectos: histórico y arqueológico. Comprende que esta intuición suya no esta exenta de dificultades y así lo manifiesta en este artículo: “Tratar de investigar los rasgos fundamentales de nuestra historia arquitectónica, las modalidades más inmutables de ella que han ido resistiendo el paso de tantos estilos y siglos, es labor utilísima, aunque muy arriesgada. De este estudio podríamos deducir un cierto número de cualidades comunes a todas sus épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes, a un trabajo tan colectivo como ha sido el de la arquitectura. Y el conjunto de *maneras* de reaccionar de nuestra raza respecto a los problemas constructivos, sería la enseñanza más fecunda que podría darnos el pasado, por servirnos de punto de partida y apoyo firme de un movimiento progresivo”<sup>111</sup>.

La intención de Torres Balbás no es hacer una arquitectura de “pastiches” repitiendo aquí y allí lugares comunes de la arquitectura tradicional, como hiciera Rucabado en proyectos como el de palacio para el Concurso de la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1911, que al decir de Lampérez: “En aquel excelentísimo proyecto de palacio montañés había exceso de arqueología y en él podían señalarse el escudo armero de Rubalcaba, la portada de Puente Arce, las solanas de Santillana, la torre de Elsedo,

el rollo de Pámanes, los pórticos de Torranzo y la capilla de Gajano”<sup>112</sup>. Lo que realmente persigue Torres Balbás buscando lo español no son formas materiales concretas -eso sería folklore- sino la esencia, la pura abstracción, el puro concepto que inhiere en la materia. Podríamos decir que lo que busca es el “alma” de “lo español” que da vida al cuerpo material de la obra arquitectónica concreta. A esto se refiere: “No sabemos que quiere decir estilo español. ¿Se refiere al Mudéjar, Renacimiento, Herreriano, Barroquismo? Únicamente la audaz ignorancia puede emplear ese término”<sup>113</sup>.

Lógicamente, como buen teórico Torres Balbás no encontró nunca esa “alma” de lo español porque tampoco podría hacerlo al ser una pura abstracción. Tampoco pretendía buscar unas recetas que definieran la esencia de lo español para poder aplicarlas. En este sentido hay que recordar que años más tarde este tema fue objeto de estudio en el famoso manifiesto de la Alhambra y que Chueca definió lo que él llamaba invariantes castizos de la arquitectura española. Estos invariantes eran como el sustrato geométrico o volumétrico que subyace en la arquitectura española en sus diversos estilos, serían lo que Torres Balbás llamó “cualidades comunes a todas las épocas, que constituirían la esencia más interna de lo que el pueblo español aportó de características esenciales y permanentes”<sup>114</sup>.

Torres Balbás, define en su artículo lo que él entiende como tradicionalismo en la arquitectura española: “Una de esas características más aparentes de nuestra arquitectura ha sido su tradicionalismo, entendiendo por tal el apego a las viejas formas y procedimientos empleados anteriormente, la repugnancia a abandonar las ya asimiladas al acervo nacional, su permanencia a través de épocas y estilos muy diversos”. Y se pregunta: “Este tradicionalismo, este apego a las formas usadas, esta resistencia a la asimilación de las nuevas, ¿será un factor vital y, por tanto, aprovechable para nosotros los arquitectos españoles del presente, o será, por el contrario, una tendencia malsana de nuestro espíritu, de la que debemos emanciparnos? ¿Cultivaremos amorosamente la tradición, seguiremos marchando por el camino ya trazado, hui-

remos de influencias exóticas? O, por el contrario, desprendiéndonos del pasado, ¿abriremos el espíritu a toda nueva tendencia, a todo movimiento moderno, por extraño que sea a nuestra raza y a nuestra tradición?”<sup>115</sup>. Preguntas que deja sin respuesta, “preguntas difíciles de contestar”, dice él. Es la indefinición propia de un hombre puente entre dos mundos, que asiste al brutal cambio que supone el nacimiento de las vanguardias europeas desde su formación tradicional.

Termina el ensayo con una postura de incertidumbre: “Tal vez, el arquitecto que más influido esté por el arte extranjero, al ir a trazar un edificio con la memoria llena de formas exóticas, sin darse cuenta, inconscientemente, continúe la tradición nacional. Bajo las formas alienta el espíritu y si aquellas son extrañas, esté puede ser intensamente castizo”. Torres Balbás insinúa el camino a seguir, un camino teóricamente atractivo: casar la tradición con la vanguardia, dos fidelidades difíciles de guardar y que únicamente algunos pueden hacerlo. Con estos artículos teóricos, hemos pretendido hacer hincapié en la importancia que en Madrid tiene la naciente crítica de arquitectura, a través de revistas como *Arquitectura*, que aún sigue publicándose por el Colegio Oficial de Arquitectos de nuestra ciudad.

## **4. Una mirada a Europa**

### **4.1. La pervivencia del Eclecticismo**

Mirar a Europa y a nuestra tradición son las dos direcciones que a comienzos del siglo XX seguirá la Arquitectura española. El camino de la tradición acabará por imponerse ocupando, casi en exclusiva, el primer cuarto de siglo para más tarde dejar paso a los renovadores de la Generación del 25, como les llama Carlos Flores, y ya, en las puertas de la Guerra Civil, al GATEPAC. Estos dos caminos, aparentemente opuestos, tienen en común la búsqueda de una arquitectura moderna española a través de la imitación de estilos y movimientos -nacionales o extranjeros-, con una

renuncia implícita a la teorización de nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura, en forma análoga, a como lo hicieron los movimientos de vanguardia que se fraguaban en Europa. Del continente importamos dos corrientes contradictorias: el eclecticismo académico de corte francés, que ya veníamos imitando tiempo atrás, y las nuevas ideas del Modernismo y de las vanguardias alemanas y vienesas; estas imitaciones eran conocidas despectivamente con el nombre de exotismo por los defensores de una arquitectura nacional y regional.

El eclecticismo de influencia francesa producía un tipo de arquitectura monumental muy del gusto de la aristocracia y de la burguesía, por lo que para construir sus residencias, palacetes y edificios representativos, recurrieron a la imitación del llamado estilo Beaux-Arts o de los Luises. En el primer capítulo hemos tratado ya del eclecticismo, por lo que ahora simplemente recordamos su permanencia hasta bien entrado el siglo XX. La pervivencia del eclecticismo, no es tanto por herencia cuanto por decisión de unos arquitectos formados en el lenguaje académico de pilastras, columnas, frisos, jambas, tímpanos, balaustres; y de una clase dirigente ávida de emular las realizaciones de las capitales europeas. Todo ello bajo el matiz regeneracionista de buscar en Europa las razones del progreso. Los arquitectos eclécticos no tenían la impresión de hacer algo fuera de época, muy al contrario, por ejemplo, Luis Sáinz de los Terreros, comentando su proyecto para el Casino de Madrid decía: “El estilo adoptado es completamente moderno, inspirado en el que pudiéramos llamar barroco francés”<sup>116</sup>.

#### **4.2. Influencia de la Secesión vienesa**

El problema que se planteaban los arquitectos más inconformistas era cómo hacer una arquitectura moderna española, sin acudir a los estilos históricos, para copiar el ropaje formal con el que revestir los edificios construidos con los últimos adelantos de la técnica. Por ejemplo, los hoteles Palace y Ritz, los grandes bancos de la Calle de Alcalá, o los edificios de la nueva Gran Vía, se construían con estruc-

turas de hierro u hormigón y con todos los adelantos técnicos, pero sus fachadas se vestían con ropajes barrocos, clasicistas, platerescos, etc. Además estaban apareciendo nuevas tipologías para dar cabida a modernas necesidades que demandaban espacios concretos: oficinas, hoteles, locales comerciales con amplios escaparates, casas particulares con cuartos de baño y cocinas con incipientes electrodomésticos. Parecía contradictorio que edificios con nuevas técnicas y materiales y modernas tipologías, siguieran necesitando ropajes antiguos, como si no fuera posible crear formas adecuadas a las nuevas circunstancias. Se esbozaba, por tanto, la conveniencia de una nueva y moderna arquitectura española, en los mismos términos que en Italia planteaba Camilo Boito, y en Austria Otto Wagner. Boito condenaba el eclecticismo y proponía la búsqueda de un estilo nacional moderno que no imitara las formas del pasado<sup>117</sup>. Wagner criticaba duramente la máxima expresión del eclecticismo decimonónico: la Ringstrasse vienesa<sup>118</sup>. En España, en esos mismos años, Luis de Landeche coincidía con Boito y Wagner en la crítica al eclecticismo decimonónico, y lo hacía, nada más y nada menos, que en su cuna: la Academia de San Fernando, en su discurso de recepción titulado: *La originalidad en el Arte*, en el que tomaba conciencia de que en España todavía no se hubiera superado el carácter arqueológico de la arquitectura.

La difusión en España de la arquitectura de la Secesión vienesa tuvo gran influencia entre los arquitectos que no aceptaban que nuestra arquitectura se estancara en la práctica de los estilos históricos. Contribuyó a ello el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904 al que asistió Otto Wagner. El arquitecto austríaco presentó la ponencia: *El Arte Nuevo en las obras arquitectónicas*, que sirvió para que algunos arquitectos españoles plantearan la necesidad de una nueva arquitectura no arqueológica<sup>119</sup>. El interés que suscitó en España esta arquitectura aumentó con la celebración en Viena, en 1908, del VIII Congreso Internacional de Arquitectos.

Este acontecimiento fue seguido a través de crónicas y artículos en algunas revistas profesionales. Sirva de ejemplo el artículo que en 1908 publicó Amós Salvador en *Arquitectura y Construcción*, titulado: “Los dos Ottos”. En este artículo se anali-

zan las obras de Rieth y Wagner con el propósito de estudiar una “posible asimilación de sus estilos... para la creación del estilo español moderno”<sup>120</sup>. Amós Salvador ve la obra de Wagner más aprovechable que la de Rieth por su equilibrio entre la originalidad y la extravagancia haciendo clara referencia a su decoración que se presenta “fácil, delicada, segura de sí misma, sin fatiga, llena de sutilezas de dibujo, de ritmos nuevos, de una suavidad y una precisión portentosas”. Amós Salvador, por contraste con su formación académica, se fija más en lo formal de la obra de Wagner, ya que concibe la ornamentación como escenografía del edificio. Por eso no comprende del todo la concepción de la arquitectura de Wagner que “no suele conmover profundamente ni forzar imperiosamente la atención. Siluetas elementales, sencillísimas, reposo clásico, serenidad, tranquilidad, casi sosera... Pero siempre equilibrio, ecuanimidad, buen gusto”.

Luis María Cabello y Lapiedra también escribió un artículo en *Arquitectura y Construcción* sobre el Congreso de Viena. Cabello, defensor de la adaptación de nuestros estilos históricos a las necesidades modernas y detractor del modernismo, no entendía la obra de Wagner: “el conjunto de las obras de Wagner resulta frío, no conmueve, no dice nada; se admiran los detalles, se contemplan con gusto, pero no hay inspiración, no responde a principios de Arte”<sup>121</sup>. Esta afirmación de Cabello es significativa en cuanto que se da cuenta de la ruptura que supone la arquitectura de Wagner con los supuestos del eclecticismo.

La Secesión vienesa fue seguida con interés, a través de estos artículos y de otras revistas, por los alumnos de arquitectura españoles. Así lo dice Modesto López Otero: “Hacia 1909 un grupo de seguidores



Otto Wagner

de la Secesión existe en la escuela de Madrid”<sup>122</sup>. De la influencia que ejerció el magisterio de Otto Wagner entre nosotros da fe el elogio que le dedicó Anasagasti a su muerte ocurrida en 1918: “La historia de la arquitectura española registrará la influencia del gran arquitecto innovador que ha muerto, el más popular de los maestros extranjeros. Se le imitaba hace una docena de años, tomando, más que la elegancia y refinamiento de sus obras, los accidentes -dominio de la verticalidad, rectas paralelas y arcos-, panacea con que se resolvían todas las dificultades de la composición”<sup>123</sup>.

Muy importante para la difusión de la Secesión, fue el artículo de Jerónimo Martorell publicado, en 1907, en *Arquitectura y Construcción* y titulado: “La Arquitectura Moderna”. Martorell pasaba revista a las obras de los que él consideraba maestros de la arquitectura y entre los cuales cita a Olbrich y a Wagner que son “los dos grandes maestros de la arquitectura moderna... que hacen hoy un arte más nuevo, más vivo, más personal, al propio tiempo que más serio, más gentil, elegante, hermoso. Son los directores de la notable escuela vienesa de arquitectura, a nuestro entender, la que produce mejores obras en todo el mundo”<sup>124</sup>. El atractivo que Martorell sentía por la arquitectura de la Secesión era porque no seguía los dictados arqueológicos decimonónicos y en eso consistía su originalidad. Por eso, aunque en Wagner caben evocaciones clasicistas, los recuerdos que suscitan “están transformados, asimilados, combinados y adaptados de tal manera, que se hace difícil conocerlos”. De Wagner destaca la simplicidad, la monumentalidad y la calidad del adorno arquitectónico. Sin embargo Martorell ve en Olbrich al “príncipe de los decoradores modernos”. El arquitecto catalán, aboga por la búsqueda de una moderna arquitectura basada en supuestos diferentes al eclecticismo del XIX, porque “la imitación de estilos ya no es ahora el ideal de los arquitectos”. Entre la simple imitación de estilos y la arquitectura del porvenir que está por llegar, Martorell aboga por la modernización que consiste en el estudio de los estilos no para copiarlos sino para aprender en ellos los sistemas de ordenación de elementos y la composición arquitectónica. Martorell, además de estudiar a los arquitectos de la Secesión, cita en su artículo a Victor Horta, Behrens y Guimard entre otros.

No todas las opiniones son favorables a la introducción en España de las nuevas corrientes de la arquitectura europea. En el Salón de Arquitectura de 1911, Vicente Lampérez, como vimos anteriormente, dictó su conocida conferencia *La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos*. En ella expone Lampérez su particular concepción de lo castizo y lo exótico, términos opuestos para significar los valores de la tradición frente a las importaciones del eclecticismo internacional decimonónico. En epígrafes anteriores nos referimos a lo que Lampérez entendía por castizo. Con el término exótico quería indicar la adaptación innecesaria de formas artísticas que nada tienen que ver con las necesidades reales y con la tradición. El exotismo es, por tanto, “la imitación, venga o no a cuento, con lógica o sin ella, conveniente o disparatada, de los estilos y las disposiciones extranjeras, contrarias las más de las veces, a las necesidades, a los usos, a los materiales y al clima del país. Todo por la suprema razón de la moda”<sup>125</sup>.

La postura de Lampérez no es tan rígida como parece porque lo que condena es la importación servil y sin necesidad de formas extranjeras. Por eso afirma en el mismo artículo: “Considero lícito concebir en formas extranjeras, o por lo menos libres, ciertos edificios. ¿Cómo admitir un garaje plateresco o decorar un bar con elementos tomados del Transparente de Toledo? ¿Y no parece lícito o disculpable buscar formas nuevas, no tradicionales, para una obra de novísimo cemento armado?”. En realidad Lampérez es fiel a su formación académica que implica conceptos tales como “Arquitectura-Arte supremo” y “Arquitecto-Artista”. Sigue la idea aprendida en su formación escolar; a cada edificio le corresponde un estilo: para la iglesia el gótico, para el edificio civil el renacimiento..., para los edificios que alberguen las nuevas necesidades modernas las “formas extranjeras o libres”. Lampérez tiene también una cierta concepción racional de la arquitectura que le lleva a considerar que a los nuevos materiales -como el cemento armado- no les corresponde las formas tradicionales sino un nuevo lenguaje que hay que descubrir.

Son pocos los arquitectos que escapan del compromiso con la tradición para, desde nuevos supuestos, intentar un camino diferente al de la imitación de los estilos históricos. Contribuye a esta

búsqueda la llegada a España de una serie de esquemas europeos entre los cuales, como hemos visto, están los vieneses. La preocupación se centra en la definición de un nuevo lenguaje desde nuevos supuestos de proyectación. Como dice Sambricio, se trata de definir la arquitectura “no tanto a partir de un estilo como a partir de un desarrollo teórico, donde lo importante reside en comprender el proceso de proyectar”, por eso “las referencias a los temas vieneses o alemanes van a estar claras en cuanto que se cuestiona una arquitectura basada en un adorno, y donde existe un total olvido de planta o sección”<sup>126</sup>.

El sentido de la forma arquitectónica y su inmutabilidad y el papel que desempeña cada elemento en la composición total del edificio son temas que se plantean los precursores de la nueva arquitectura española: Ribes, Palacios, Puig i Cadafalch y Anasagasti. Estos arquitectos defienden que las reglas clásicas son el punto de partida de la experiencia arquitectónica por lo que al plantear un “discurso sobre la regla, sobre la norma -en términos académicos-, atacan a esa institución llamada Academia de Bellas Artes, que ha olvidado el sentido de la arquitectura”<sup>127</sup>. Por eso defienden que no es posible romper el orden o sentido del clasicismo que ha establecido perfectamente las relaciones entre cada elemento arquitectónico. Es comprensible, desde este punto de vista, el rechazo de la arquitectura de “cita” que hace Rucabado o Aníbal González, que carece de todo rigor a la hora de utilizar algún elemento arqueológico, ya que para ellos cada uno de los elementos constituyentes en una obra arquitectónica debe responder a una lógica en el proceso de proyectación.

La postura de Demetrio Ribes en este sentido es muy clara y queda expuesta en su enfrentamiento con Rucabado a propósito de la ponencia que éste, junto a Aníbal González, presentó al VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián. Ribes no negaba el postulado historicista que asocia el binomio Tradición-Arquitectura; él entendía que la historia influye en el proceso de creación de forma distinta a como la plantea Rucabado en su ponencia: no a través de la “cita” arqueológica sino de la lógica del clasicismo, porque de los estilos pasados “¿qué podríamos copiar de

ellos más que detalles? Los estilos pasados son como flores marchitas guardadas entre las hojas del libro de la historia... Tocarlas es destruirlas”<sup>128</sup>.

La réplica de Ribes a los planteamientos de Rucabado era común a los arquitectos renovadores antes citados, y pretendía “condenar los estudios nostálgicos y las utopías negativas... al plantear el tema de la composición fuera de la nostalgia o la erudición”<sup>129</sup>. En este sentido, a Ribes le parece fundamental considerar la arquitectura en términos de composición y no meramente constructivos: “Dejad al artista libre -dice Ribes-, enseñadle la técnica, pero no pretendáis dirigir sus sentimientos”. El arquitecto valenciano, supedita la ornamentación a la construcción al proponer la renuncia a seguir copiando “lo accesorio de otros estilos, lo puramente ornamental”<sup>130</sup>. La obra de Ribes estuvo marcada por los modelos secesionistas como puede apreciarse en sus estaciones de ferrocarril de Valencia (1906) y Barcelona (1914). En Madrid construyó, según los mismos esquemas, las oficinas comerciales de los Ferrocarriles del Norte, en la Estación del Príncipe Pío, en el Paseo del Rey, 30 y 32.

Uno de los arquitectos claves para la renovación del panorama arquitectónico español, del primer cuarto del siglo XX, fue Teodoro de Anasagasti. En 1909 ganó la plaza de pensionado en Roma. Obtuvo condecoraciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1910 y 1912 y la gran medalla de oro de la Exposición Universal de Roma de 1911. Tomó contacto con la arquitectura europea a través de sus viajes a Praga, Viena, Munich y Dresde. Se vio influido por la arquitectura germánica, como él mismo reconoce, a la que ensalza porque es “una arquitectura que encarna el espíritu, la fuerza, el esplendor de la nación. Dominan en ella las masas austeras, las líneas verticales, la sencillez en la composición... es libre, racional y utilitaria; emplea los materiales nuevos en sus formas típicamente industriales, lógicamente, con claridad, sin falsearlos”<sup>131</sup>. Imbuido en un mundo de nuevas ideas de las que participa con pasión, ataca el devaneo de nuestra arquitectura en un artículo que escribe desde Praga: “Seguimos en la “superficie”; entretenidos en discusiones bizantinas sobre cómo

han de ser las fachadas de las casas, sin perseguir, sin intentar siquiera una transformación más honda, sin buscar la casa del siglo XX, la casa ideal, hija de la ciencia, que responda a nuestras necesidades”<sup>132</sup>.

Anasagasti hizo una crítica mordaz de la arquitectura nacional y regional a la que llamó “arquitectura de pandereta” y refiriéndose a sus autores decía: “Cuantos imitan o adaptan a ultranza lo viejo “español”, para seguir produciendo “arte patrio”, y no toleran, por herético, un edificio que rompa con el pasado -en absoluto sabemos que no es posible-, se imaginan que las obras maestras han sido siempre viejas, siempre carcomidas y siempre españolas... No es las obras antiguas a las que hay que imitar: es a sus autores, siempre hombres del día, modernos, y espíritus abiertos a toda innovación”<sup>133</sup>. Así las cosas, no nos puede sorprender que Anasagasti quedara al margen de las discusiones surgidas en el VI Congreso Nacional de Arquitectos, de San Sebastián de 1915, con la polémica entre Rucabado y Ribes. Sin embargo no dejó pasar la ocasión, desde las páginas de *La Construcción Moderna*, para descalificar las posiciones de Rucabado y sus seguidores. Condenó la actitud de valorar lo viejo simplemente por el hecho de serlo y como tal copiarlo: “El culto a lo viejo, tal como hoy se practica, está siendo estéril, cuando no pernicioso. Se ama lo pasado sólo porque es viejo, sin inquirir su valor intrínseco, su belleza, y, lo que es más triste, para odiar el presente. Comparaciones inoportunas y críticas sin sentido las estamos oyendo a todas horas, y no nos resignamos a padecerlas”<sup>134</sup>.

La obra construida por Anasagasti, fue contradictoria y no respondió a las expectativas que cabría esperar de sus escritos ya que, en ella, aparecen connotaciones eclécticas, quizás porque casi toda su producción edilicia la hizo en colaboración con su suegro López Sallaberry. Pensamos que Anasagasti, no supo desprenderse del todo de su formación académica y de la influencia de su suegro, aunque es notoria su preclara intuición de que la arquitectura arqueológica llegaba a su fin. En Madrid construyó, casi siempre colaborando con su suegro, muchos edificios. La mayoría de ellos, como el edificio Madrid-París, el Real Cinema, o el

Teatro Monumental, se edificaron en los años veinte, por lo que salen fuera de este estudio.

## 5. Antonio Palacios: Una personalidad singular

Los complejos entresijos por los que se movía la arquitectura española en los comienzos de siglo, no permiten encuadrar en ninguna tendencia concreta a personajes como Antonio Palacios Ramilo. No es este el momento de afrontar un estudio riguroso de su obra, aunque es obligado considerar aspectos de su personalidad para entender mejor aquella. Sin lugar a dudas estamos ante un verdadero maestro de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XX. Pensamos que un camino adecuado para esbozar, someramente, un comentario sobre su producción edilicia es, intentar dibujar su perfil psicológico, es decir, enumerar las facetas de su personalidad compleja y singular. A nuestro juicio podemos destacar las siguientes:

-*Mentalidad ecléctica*. Luis Moya decía al respecto, sobre el Palacio de Comunicaciones de Madrid, que era “un collage de Sección y Torres salmantinas de Monterrey”. Juan Daniel Fullaondo afirmaba que practicaba un “eclecticismo secesionista de gran standing”<sup>135</sup>. Palacios, ni más ni menos, era hijo de su tiempo y estaba inmerso en las dudas e inseguridades del momento. Además, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, había recibido una enseñanza de perfil ecléctico-academicista, compaginada con el fervor patriótico de la arquitectura nacional y las tendencias del modernismo en su versión vienesa. Respecto de la influencia secesionista, recordamos las innumerables referencias y transposiciones de elementos tomados de Otto Wagner que hay en sus obras<sup>136</sup>. Como vimos en el epígrafe anterior, Wagner vino a Madrid en 1904 (Palacios había terminado la carrera en 1900 y, precisamente, en 1904 ganó el concurso para el Palacio de Comunicaciones de Madrid) al VI Congreso Internacional de Arquitectos. El arquitecto austríaco presentó la ponencia: *El Arte Nuevo en las obras arquitectónicas*, que tuvo una fuerte repercusión en algu-

nos de los arquitectos españoles que asistieron. El interés aumentó con el VIII Congreso celebrado en Viena, en 1908. Además, como hemos visto anteriormente, la arquitectura de la secesión, fue tema recurrente en la revista *Arquitectura y Construcción*. También recuerda López Otero que en 1909 ya había un grupo de seguidores de la Secesión en la Escuela de Madrid. En cuanto a la influencia que los estilos nacionales -especialmente el plateresco- tuvieron en Palacios, hemos de considerar que durante los acontecimientos del 98, estaba en plena juventud -tenía 24 años-, por lo que no es de extrañar que participara, como los de su generación, en el ideal regeneracionista, que le llevó a revitalizar la arquitectura según los valores intrínsecos de la arquitectura nacional y regional, evocando los estilos históricos, sobretodo, en sus primeras obras como en el Palacio de Comunicaciones (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 78).

-*Carácter afable, sencillo y vitalista*, que le llevó a ser maestro de arquitectos. Por su estudio pasaron Pascual Bravo, Fernández Shaw y Zuazo. Además en su periplo docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se le recordaba “el fervor que sabía comunicar a sus alumnos ante el tablero de dibujo”<sup>137</sup>.

-*Tendencia a la megalomanía* o, como diría María Teresa Muñoz, “pensar en grande”. Palacios, con los arrebatos de grandeza de su elocuencia arquitectónica, era capaz hacer de todas sus obras un monumento, desde el Palacio de Comunicaciones al templete del Metro de la Red de San Luis (hoy desaparecido) por poner dos ejemplos extremos por sus dimensiones. Fullaondo cuenta que Mercadal, visitando con sus alumnos de la Escuela de Arquitectura el Palacio de Comunicaciones y, ante la dificultad que encontró para echar una carta en un buzón, comentó: “Palacios, como siempre, está fuera de escala”. Esa *monumentalización* de su arquitectura supuso para Madrid contar con unos edificios únicos, sin los cuales la memoria de la ciudad sería distinta. El Palacio de Comunicaciones, por ejemplo, es tan madrileño como lo puede ser la Cibeles. Muchas veces, ese gigantismo de su arquitectura transgredió las ordenanzas municipales, como en el caso del Círculo de Bellas Artes, superando, con creces, el volumen y

el número de plantas permitidas. Palacios desarrolló su arquitectura monumental con esquemas próximos al clasicismo, aunque lo que le interesó no fue el ceñirse a ordenes o módulos definidos, sino las posibilidades de composición de ese lenguaje. Como señala Sambricio, Palacios dejó claro que “el problema decorativo y los distintos elementos pertenecientes a una arquitectura historicista quedan sustituidos primero por la voluntad de definir un



**Antonio Palacios**

concepto escenográfico y al mismo tiempo por la voluntad de expresar en la planta el posible carácter racional del edificio”<sup>138</sup>.

*-Sentido excepcional de la visión espacial.* Aunque Palacios utilizara tipologías de raíz académica, no hacía una arquitectura de plantas y alzados. Su visión espacial y su sentido de la perspectiva, fraguaban una arquitectura en la que la conjunción de los elementos volumétricos tenía un carácter escultórico. No hacía una arquitectura plana, modelaba volúmenes, planos entrantes y salientes, luces y sombras, de un valor plástico innegable.

*-Capacidad de trabajo.* Uno de sus discípulos, Pascual Bravo, decía que su estudio era “una caldera en ebullición”. Fue capaz de construir simultáneamente de 1904 a 1919: el Palacio de Comunicaciones (1904-1917); la Casa Palazuelo (1908-1911), (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 79); el Hospital de Jornaleros de Maudes (hoy Consejería de la Comunidad de Madrid), (1908-1916), (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 80); el Banco del Río de la Plata (hoy Central-Hispano), (1910-1918), (véase **Guía de Arquitectura**, ficha nº 81); la Sud-América

(1913); el edificio en la calle Cedaceros (1913); el de Marqués de Villamejor (1914); el Círculo de Bellas Artes (1919), los edificios de Palazuelo –Mayor, 4- y Matesanz (1919). Además de las obras que construyó en Galicia en esos mismos años.

-*Sentido profesional.* Palacios, además de muy buen arquitecto fue mejor constructor, reintrodujo la técnica del granito de su tierra natal; utilizó la arquitectura del hierro, en el Palacio de Comunicaciones, rememorando los pabellones del Retiro de su maestro Velázquez Bosco, con la estructura metálica vista, de perfiles roblonados, en el gran vestíbulo central, que constituye todo un alarde de sinceridad constructiva.

- <sup>1</sup> Véanse por ejemplo JULIÁ, Santos, "Anomalía, dolor y fracaso de España", *Claves de razón práctica*, 66, Octubre, 1996. FUSI, Juan Pablo y NIÑO, Antonio (Eds.) *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- <sup>2</sup> JOVER ZAMORA, José M., 1898. *Teoría y práctica de la redistribución colonial*, Madrid, 1979.
- <sup>3</sup> MAYER, Arno J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Alianza, Madrid, 1984.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 255 y sigs.
- <sup>5</sup> CACHO VIU, Vicente, "Crisis del positivismo, derrota de 1898 y morales colectivas", *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, p. 224.
- <sup>6</sup> Sobre el desarrollo de la idea de progreso, véanse: BURY, J. *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1971 y NISBET, R. *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- <sup>7</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Manuscritos socialistas*, edición de Gómez Molleda, Narcea, Madrid, 1978, p. 98.
- <sup>8</sup> COMELLAS, José Luis, "Revolución y Restauración (1868-1931)", *Historia General de España y América*, Tomo XVI-1, Rialp, Madrid, 1982, p. XIV.
- <sup>9</sup> CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, Rialp, Madrid, 1962, p. 72.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. XVI.
- <sup>11</sup> COMELLAS, José Luis, "Revolución y Restauración (1868-1931)", op. cit., p. XXII.
- <sup>12</sup> MARÍAS, Julián, *España ante la Historia y ante sí misma (1898-1936)*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 25.
- <sup>13</sup> LLERA ESTEBAN, Luis de, "Las filosofías de salvación" *Historia General de España y América*, Tomo XVI-1, Rialp, Madrid, 1982, p. 4.
- <sup>14</sup> MARÍAS, Julián, *Historia de la Filosofía*, Alianza, Madrid, 1985, p. 325.
- <sup>15</sup> HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la Filosofía*, Tomo II, Herder, Barcelona, 1986, p. 489.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 491.
- <sup>17</sup> Sobre el krausismo y la fundación de la Institución Libre de Enseñanza ver CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, op. cit.
- <sup>18</sup> CACHO VIU, Vicente, *Repensar el 98*, op. cit., pp. 53-75.
- <sup>19</sup> CACHO VIU, Vicente, "El triángulo París-Barcelona-Madrid", *Barcelona Madrid 1898-1998, Sintonías y distancias*, CCC de Barcelona, Diputació de Barcelona, Comunidad de Madrid, Barcelona, 1997, pp. 170-183.
- <sup>20</sup> CACHO VIU, Vicente, *Repensar el 98*, op. cit., p. 39.
- <sup>21</sup> CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, op. cit., p. 500. Sobre el inicio y desarrollo de las excursiones véanse las pp. 500-505.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 500, nota 90 de pie de página.
- <sup>23</sup> Véase *Poesía*, nº18 y 19, Ministerio de Cultura, Madrid 1983, p.112
- <sup>24</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, "Mientras labran los sillares", *Arquitectura*, Junio de 1918, p. 34

- <sup>25</sup> Para el estudio de la pedagogía de la Institución, véase, CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, op. cit., p. 465-530.
- <sup>26</sup> Sobre este tema, véase GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir Editores, Madrid, 1980, pp. 69-79.
- <sup>27</sup> Sobre todo este tema véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura en Madrid. La Edad de Plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996
- <sup>28</sup> Véase al respecto CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, op. cit., pp. 341-359.
- <sup>29</sup> HIRSCHBERGER, Johannes, *Historia de la Filosofía*, op. cit. p. 497.
- <sup>30</sup> PEREZ EMBID, Florentino, “La vida universitaria en el pensamiento de Menéndez Pelayo”, *Nuestro Tiempo*, nº 27, 1956, p. 30.
- <sup>31</sup> MARAÑÓN, Gregorio, *Menéndez Pelayo y España*, en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Espasa Calpe, Madrid, 1947, p. 84.
- <sup>32</sup> Véase al respecto CACHO VIU, Vicente, *La Institución Libre de Enseñanza*, op. cit., pp. 521-529.
- <sup>33</sup> SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura” en *Historia del Arte Hispánico ...* op. cit. p.18.
- <sup>34</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”, *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911), p. 195.
- <sup>35</sup> RUCABADO, Leonardo y GONZALEZ, Aníbal, *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*, (1915), p. 32.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 41.
- <sup>37</sup> CACHO VIU, Vicente, *Repensar el 98*, op. cit., p. 43.
- <sup>38</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Manuscritos socialistas*, edición de Gómez Molleda, Narcea, Madrid, 1978, p. 98.
- <sup>39</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Ensayos*, I, p. 121.
- <sup>40</sup> Ver LAÍN ENTRALGO, Pedro, *La Generación del 98*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, ed. 1997, p.60.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, p. 63.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 75.
- <sup>43</sup> LÁZARO, Fernando y TUSÓN, Vicente, *Literatura Española* (1981), pp. 63-64.
- <sup>44</sup> *Ibidem*, p.65.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 121-122 para los diversos textos entrecomillados.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 133.
- <sup>47</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas*, (1975), p.197.
- <sup>48</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, (1981),
- <sup>49</sup> ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al moderno. Sistemas opuestos”, *El Renacimiento*, I (1847), p.3.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, p. 64.
- <sup>51</sup> “Nuestro Saludo”, *Arquitectura y Construcción*, I, (1897), p. 1.
- <sup>52</sup> VEGA Y MARCH, Manuel, “Regeneración artística”, *Arquitectura y Construcción*, V, (1901), p.310.
- <sup>53</sup> SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, “El estilo moderno de arquitectura en España”, *La Construcción Moderna*, IV, (1906), p.46.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, p.46.

- <sup>55</sup> Véanse estas citas de Maeztu y Azorín así con los comentarios de replica que tuvieron en ISAC, Ángel, op. cit. p.256.
- <sup>56</sup> NAVASCUÉS, Pedro, op. cit., p.29.
- <sup>57</sup> CHUECA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental. El siglo XX. Las fases finales y España.*, (1984), p. 275.
- <sup>58</sup> NAVASCUÉS, Pedro, op. cit. p. 30.
- <sup>59</sup> *Ibidem*, p. 28.
- <sup>60</sup> NAVASCUÉS, Pedro, op. cit. p. 29.
- <sup>61</sup> GONZÁLEZ, Aníbal, RUCABADO, Leonardo, “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”, *Arte Español*, (1915), p.437
- <sup>62</sup> Esta cita de Luis ESCALANTE, y la anterior de RUCABADO están tomadas de BASURTO, Nieves, *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*, (1986), p.36.
- <sup>63</sup> RYKWERT, Joseph, *La casa de Adán en el paraíso*, (1975), pp. 40-43.
- <sup>64</sup> ÁLVAREZ Y BUQUET, Aníbal, “Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, (1846), p. 98.
- <sup>65</sup> NAVASCUÉS, Pedro, op. cit. p.28. El autor cita como muestra los nombres de Mañé y Flaquer, Víctor Balaguer, Oliver, Pedreira, Prat de la Riba, Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibañez, Albéniz y Granados.
- <sup>66</sup> FULLAONDO, Juan Daniel, *La Arquitectura y el Urbanismo de la región y el entorno de Bilbao* (1969), p. 292.
- <sup>67</sup> Para el regionalismo sevillano véase VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, (1978) y sobre todo *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, (1979).
- <sup>68</sup> NAVASCUÉS, Pedro, op. cit. p.35.
- <sup>69</sup> Véase el texto de Lampérez en ISAC, Angel, op. cit. p. 55.
- <sup>70</sup> DOMENECH I MONTANER, Luis, “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, VIII, (1878). El texto citado está recogido de *Cuadernos de Arquitectura*, nº 52-53 (1963), pp 9-11.
- <sup>71</sup> Véase la introducción a UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, (1986)
- <sup>72</sup> CHUECA GOITIA, Fernando, op. cit. p.45.
- <sup>73</sup> ISAC, Angel, op. cit. p. 81.
- <sup>74</sup> Cita tomada de NAVASCUÉS, Pedro, op. cit. p. 29.
- <sup>75</sup> NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. (1973) p. 314.
- <sup>76</sup> CABELLO LAPIEDRA, Luis María, “Urioste y el pabellón de España en París en 1900”, *Resumen de Arquitectura*, 1899, pp. 32-33, (Cita tomada de NAVASCUES, Pedro, “Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)”, *A&V*, (1986), p.29).
- <sup>77</sup> Cita tomada de ISAC, Angel, op. cit. p. 85.
- <sup>78</sup> BOHÍGAS, Oriol, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1973), p. 135.
- <sup>79</sup> *La Construcción Moderna*, (1911), p. 242.
- <sup>80</sup> ANASAGASTI, Teodoro de , “Acotaciones. Las Torres de Monterrey”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p.49.

- <sup>81</sup> Cita tomada de ISAC, Angel, op. cit. p.85.
- <sup>82</sup> *Ibidem*, p.86.
- <sup>83</sup> *Ibidem*, p. 339.
- <sup>84</sup> *Ibidem*, p. 86.
- <sup>85</sup> *Ibidem*, p. 86
- <sup>86</sup> LAMPÉREZ, Vicente, “La arquitectura española contemporánea. Tradionalismos y exotismos”, *Arquitectura y Construcción*, XV, (1911), p.199.
- <sup>87</sup> CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M., *La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, (1917), pp. 13-14.
- <sup>88</sup> LAMPÉREZ, Vicente, op. cit. p. 195.
- <sup>89</sup> En el punto nº 6 de las conclusiones de la ponencia se dice que en las “Escuelas de Arquitectura se dará capital importancia a la enseñanza de nuestros estilos históricos”. Estas conclusiones están recogidas en *Arte Español* (1915) pp. 437-453.
- <sup>90</sup> *Ibidem*., las tres citas de la ponencia están tomadas de la p.451.
- <sup>91</sup> Estas conclusiones de la ponencia de Rucabado y González, están recogidas en diez puntos y fueron publicadas en *Arte Español* (1915) pp. 437-453.
- <sup>92</sup> RIBES, Demetrio, “La Tradición en arquitectura”, *Arquitectura y Construcción*, (1915), pp 21 y sigs.
- <sup>93</sup> Las conclusiones del VI Congreso fueron recogidas por el propio Rucabado en “La Tradición en Arquitectura”, *Arquitectura y Construcción*, (1917), p. 39.
- <sup>94</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de las sesiones”, *Arquitectura y Construcción*, XV (1911), pp. 322-327.
- <sup>95</sup> SAMBRICIO, Carlos, “Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico ...* op. cit. p.11.
- <sup>96</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Mientras labran los sillares”, *Arquitectura*, Junio de 1918
- <sup>97</sup> SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “D. Leonardo Rucabado”, *Arquitectura y Construcción* (1918), p. 466.
- <sup>98</sup> *Ibidem*, p. 34.
- <sup>99</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, “La última obra de Rucabado”, *Arquitectura*, Mayo de 1920, p. 136.
- <sup>100</sup> UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 36-37.
- <sup>101</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.
- <sup>102</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>103</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.
- <sup>104</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Mientras labran los sillares”, op. cit. p. 34.
- <sup>105</sup> UNAMUNO, Miguel, op. cit. p. 39.
- <sup>106</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, op. cit. p. 34.
- <sup>107</sup> UNAMUNO, Miguel de p. 33.
- <sup>108</sup> *Ibidem*, p. 37.
- <sup>109</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>110</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El Tradicionalismo en la Arquitectura Española”, *Arquitectura*, Octubre de 1918, p. 176.
- <sup>111</sup> *Ibidem*, p. 176.
- <sup>112</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “Leonardo Rucabado”, *Arquitectura*, Diciembre de 1918, p. 219.

- <sup>113</sup> TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El Tradicionalismo en la Arquitectura Española”, op. cit.
- <sup>114</sup> *Ibidem*, p.176.
- <sup>115</sup> *Ibidem*, pp. 177-178
- <sup>116</sup> SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, “Proyecto de edificio para el Casino de Madrid”, *La Construcción Moderna*, II (1904), p.25.
- <sup>117</sup> Sobre este tema, véase la obra de Camilo Boito *Lo stile futuro dell'architettura italiana*, en *Architettura del Medioevo in Italia*, publicado en Milán en 1880 y recogido en *Casabella*, n. 208 (1955), p. 73.
- <sup>118</sup> SHORSKE, Carl E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura* (1981), pp 45-133.
- <sup>119</sup> Sobre la influencia de la arquitectura austríaca en España, véanse, BOHIGAS, Oriol, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista* (1973), pp. 206-218 y SAMBRICIO, Carlos, “Influencia en España”, en *Arquitectura austríaca, 1860-1930. Dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España* (1980), pp. 9-16.
- <sup>120</sup> SALVADOR Y CARRERAS, Amós, “Los dos Ottos”, *Arquitectura y Construcción*, XII, (1908), pp. 134-136.
- <sup>121</sup> CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>., “VIII Congreso Internacional de Arquitectos”, *Arquitectura y Construcción*, XII (1908), p.306.
- <sup>122</sup> Cita tomada de FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*. p. 209.
- <sup>123</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones. Otto Wagner”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p. 121.
- <sup>124</sup> MARTORELL, Jerónimo, “La Arquitectura Moderna. I. La Estética. II. Las obras”, *Arquitectura y Construcción*, XII (1908). p.141.
- <sup>125</sup> LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, “La arquitectura española contemporánea...”, op. cit. p. 195.
- <sup>126</sup> SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX”, en *Historia del Arte Hispánico*, op. cit. p. 9.
- <sup>127</sup> *Ibidem*, p. 9.
- <sup>128</sup> RIBES, Demetrio, “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919, pp. 21-25.
- <sup>129</sup> SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX...”, op. cit. p.9.
- <sup>130</sup> RIBES, Demetrio, “La Tradición en la Arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de Leonardo Rucabado tratando este tema”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919, p. 26.
- <sup>131</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “La arquitectura en Alemania”, *La Construcción Moderna*, XIV (1916), p.87.
- <sup>132</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “Arquitectura moderna. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, XII (1914), pp. 163-164.
- <sup>133</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, *La Construcción Moderna*, XV (1917), p. 249.
- <sup>134</sup> ANASAGASTI, Teodoro de, “Acotaciones. Falso culto a lo viejo”, *La Construcción Moderna*, XVI (1918), p. 61.
- <sup>135</sup> FULLAONDO, J. D., Y MUÑOZ, M. T., *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Madrid, Kain Editorial, 1994, P. 127.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 103-139, para un estudio la influencia de la Secesión en Palacios.

<sup>137</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ-MOSTEIRO, J. “Diez arquitectos en Madrid”, *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1966, p. 86.

<sup>138</sup> SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX...”, op. cit. p. 13.



# **GUÍA DE ARQUITECTURA**

**(1874-1918)**





**Iglesia de la Purísima Concepción**

**MEDIEVALISMO**



Castarnvide

CHAMBERÍ

Buenos Aires

Alfonso XIII

Arapiet

Almagro

Castellana

M

E A

D

R

5

SALAMANCA  
Recoletos

Universidad  
Autónoma de Madrid

CENTRO

Justicia

4

6

Sol

Cortes

PARQUE DEL RETIRO

RETIRO

2

Embajadores

Palos de Moguer

Estación de Atocha

Imperial

ARGANZUELA

Delicias

Atocha

**E**n gran parte del siglo XIX y en los primeros años del XX, floreció en toda Europa un movimiento anticlasicista y antiacadémico que llamamos medievalismo. Sus orígenes se remontan a los últimos años del XVIII, con los albores del Romanticismo, y toma su fuerza de los nacionalismos emergentes en todo el continente. Esta corriente anticlásica afectó a todas las manifestaciones de la vida y coincidió, en el tiempo, con la naciente industrialización que degradó las relaciones laborales y suscitó, en los espíritus más inconformistas, el ansia por encontrar un sistema global de valores que diera respuesta a los problemas de la sociedad. La Edad Media se presentaba, a los ojos de los románticos, como la sociedad equilibrada y justa que buscaban. Esa sociedad perfecta era cristiana y tenía una arquitectura propia como ninguna otra época la tuvo con tanta sintonía: el gótico.

Aunque el Romanticismo tuvo, en cada país, diferentes formulaciones, la vuelta a la Edad Media fue el común denominador en todos ellos. A partir de 1815, los románticos se consideraron llamados a renovar la sociedad, la política, la cultura y la arquitectura europea desde unas coordenadas que recrearan la esencia del ambiente medieval. Opusieron al racionalismo dogmático la superioridad del sentimiento, de la imaginación y del genio creador y a la universalidad de la cultura clásica, la singularidad de cada pueblo o nación. Surgió así la arquitectura gótica junto al deseo de recristianizar la sociedad, ya que el modelo ojival era un estilo verdaderamente cristiano y la mejor expresión de los valores morales de un pueblo, de suerte que, a la belleza formal correspondía la belleza moral.

Por toda Europa se levantaron cientos de iglesias e incluso catedrales, como la de la Almudena en Madrid, además de edificios civiles de todo tipo. La restauración de las grandes catedrales góticas europeas supuso el aprendizaje de modelos y la invención de tipos, por lo que, incluso, se “perfeccionó” el estilo, o se interpretó desde un historicismo arqueológico, o desde su consideración ecléctica.

En España, hasta la restauración de Alfonso XII, no aparece con fuerza esta arquitectura medievalista, aunque tenemos algunos ejemplos anteriores como la iglesia de San Luis de los Franceses de Madrid, obra de Manuel Seco en 1857. Además de la arquitectura gótica, también se recrearon, con mucha menor fuerza, otros estilos medievales como el románico o el bizantino.

## 01 Cripta de la Catedral de La Almodena

Mayor, 90

**Marqués de Cubas**

1883-1911

METRO: Ópera  
Bus: 3, 39, 148, 500



La Cripta de la Catedral de la Almodena es uno de los ejemplos más representativos del estilo medievalista de la arquitectura española de finales del siglo XIX. El autor del proyecto fue el Marqués de Cubas, que recibió el encargo de construir un nuevo templo parroquial para sustituir a la antigua iglesia de Santa María de la Almodena. Tras su muerte le sucedieron los arquitectos Miguel de Olavarría y Enrique Repullés. En el año 1881 comenzaron las obras pero por lo ambicioso del proyecto y lo costoso de su edificación se prolongaron hasta 1911, año en el que se abrió la cripta al culto. Destaca en su construcción la nobleza de la piedra de tonalidad blanquecina. Se concibió en el más puro estilo neorrománico como correspondía a su condición de cripta o cuerpo basamental de una iglesia. Es de planta de cruz latina con tres naves y capillas laterales. Las cubiertas muestran excelentes ejemplos de bóvedas góticas de arista y nervadas. La colección de capiteles abarca temas muy variados, en los que trabajaron un importante grupo de escultores contemporáneos. La mayor parte de las pinturas y esculturas que decoran el interior proceden de la primitiva iglesia de Santa María. La tipología de la fachada recuerda la arquitectura románica de fortificación.

Gayarre, 3

**Fernando Arbós y Tremantí**

1890-1901

**Metro:** Atocha, Cercanías  
**Renfe:** Menéndez Pelayo  
**Bus:** C, 10, 14, 19, 24, 26,  
32, 37, 54, 57, 102, 141



La reina María Cristina, ante el peligro de hundimiento, ordenó que se procediera al derribo de la antigua iglesia de la Virgen de Atocha y se levantara un nuevo templo con un Panteón de Hombres Ilustres que albergara los restos de algunos héroes de la patria; como Prim, Castaños, Palafox o Ríos Rosas. En 1880, tras un concurso público, se aprobó el proyecto presentado por el arquitecto Fernando Arbós, que consistía en una basílica monumental de estilo neobizantino, con campanile y panteón inspirado en el Camposanto de Pisa. El arquitecto, de origen italiano, introdujo en la arquitectura madrileña de finales del XIX las inquietudes de la arquitectura véneta y toscana que rememoraba imágenes medievales de gran riqueza colorista. Se empezó por construir el panteón y el campanile. El panteón, con forma de claustro gótico, está coronado con cúpulas metálicas. Las obras tuvieron que suspenderse debido a la magnitud del proyecto y la falta de recursos económicos necesarios a principios del siglo XX. Hasta 1924 no se reemprendió el proyecto. Hoy día se conservan las tumbas de Canalejas y Méndez, Mateo Sagasta, Eduardo Dato y Cánovas del Castillo, obras del escultor valenciano Benlliure.

## 03 Iglesia de San Manuel y San Benito

Alcalá, 83

**Fernando Arbós  
y Tremantí**

1902-1910

**METRO:** Retiro

**BUS:** 1, 2, 9, 15, 19, 20, 28, 51, 52, 74, 146



La Iglesia de San Manuel y San Benito es, junto con el Panteón de Hombres Ilustres, el mejor ejemplo de la arquitectura neobizantina madrileña. La mandó levantar Don José Manuel Carriggioli como fundación benéfica que atendiera las necesidades de los obreros. El proyecto se le encargó a Fernando Arbós nacido en Italia y gran conocedor del estilo neobizantino propio del movimiento del Risorgimiento italiano. Comprende la construcción de la iglesia y un anexo destinado a escuela de trabajadores. Como el solar era pequeño y ligeramente irregular, el arquitecto situó el edificio transversalmente aprovechando la diagonal y dejando el acceso al templo en uno de sus vértices. La iglesia es de planta centralizada de cruz griega, con cuatro brazos que corresponden al altar mayor, dos capillas laterales y el pórtico de entrada. El crucero se cubre con una gran cúpula sobre pechinas recubierta exteriormente con planchas de cobre rojizo. Adosada a la fachada principal, se erigió una torre al modo de los campaniles italianos. En el interior, la reflexión de la luz sobre los mosaicos crea un efecto luminoso irreal y unas cualidades cromáticas de gran riqueza, propios de la arquitectura bizantina

Goya, 26

**Eugenio Jiménez Corera  
y Jesús Carrasco**

1902-1914



**METRO:** Velázquez

**Bus:** 1, 9, 19, 21, 29, 51, 52, 53, 74

La iglesia de la Concepción fue uno de los últimos edificios en estilo neogótico que se construyeron en Madrid. El proyecto es del arquitecto Eugenio Corera, que dirigió las obras junto con Jesús Carrasco, que le sustituye a su muerte. Corera también es autor de la iglesia de San Fermín de los Navarros. Además de la iglesia se proyectó la casa rectoral y la escuela parroquial. El interior del templo presenta una disposición típica de planta longitudinal de tres naves, la central más ancha y más alta que las laterales, separadas por pilares compuestos. El crucero apenas queda marcado en planta y la cabecera, sin girola, se resuelve con un profundo ábside. Lo más representativo del exterior del edificio es la torre central adosada a los pies de la iglesia. La torre incorpora elementos constructivos y decorativos de diversa procedencia, especialmente del gótico francés. Cuenta con detalles ornamentales modernistas en los remates de los pináculos y se corona con una espigada aguja de hierro calada sobre la que se colocó la imagen de la Inmaculada. Una vez concluida la construcción de la iglesia se emprendieron las obras de la cripta, prevista como lugar de enterramiento para familias burguesas de la época.

## 05 Colegio de Nuestra Señora Del Pilar

Príncipe de Vergara, 41.

### Manuel Aníbal Álvarez Amoroso

1910-1916

Metro: Núñez de Balboa  
Bus: 29, 52



A esta altura de la calle Príncipe de Vergara se enfrentan dos grandes edificios; los colegios más antiguos y tradicionales del barrio de Salamanca: el de Nuestra Señora de El Pilar, neogótico, y el de Nuestra Señora de Loreto, neomudéjar, obra de Juan Bautista Lázaro. El edificio se proyectó para la fundación de la duquesa de Sevilla-no, que pensó en la construcción de un Colegio de Institutrices para la promoción de niñas pobres que habrían de recibir la formación de “enseñanza superior de institutriz, maestra y directora de talleres”. Manuel Aníbal Álvarez, que también intervino en el proyecto de la escalera del jardín y la fuente del Palacio de Linares, concibió un edificio de planta simétrica y octogonal, modelo habitual en los edificios de carácter docente. El espacio se articula a base de cuerpos y alas de tres plantas que, al cruzarse, crean un patio interior. En el eje de simetría de la composición, se disponen las piezas singulares del edificio: la iglesia, la escalera y el acceso principal.

Ferraz, 1

**Jesús Carrasco Muñoz**

1916-1928

METRO: Plaza de España  
BUS: 74, 138



Jesús Carrasco Muñoz proyectó otros edificios religiosos como la Iglesia de Jesús de Medinaceli, La Concepción y la Iglesia de las Arrepentidas de Hortaleza. En el caso del Convento Carmelita, el arquitecto diseñó el edificio como una fortificación medieval que reflejara el espíritu de Santa Teresa en Las Moradas. Se adapta a la fuerte pendiente del terreno por lo que su altura máxima equivale a cuatro plantas. La iglesia tiene una superficie de 50 x 24 m y una altura de 22 m. Se proyectó una gran torre de 89 m de altura que iba coronada por una imagen de la Santa, al igual que la Iglesia de la Concepción, pero no llegó a construirse. Todo el edificio es de hormigón armado. Combina elementos medievalistas, renacentistas y otros propios de la arquitectura bizantina que se mezclan con algunos detalles modernistas. La fachada es de estilo neogótico por los marcos y huecos de las ventanas, que configuran un gran arco entre las dos torres de entrada a la iglesia. Neobizantino es el exterior de la cúpula que, además de por su tamaño, se hace visible por el uso de mosaicos de colores. Los torreones y el remate de la cornisa en almenas recuerdan a los edificios civiles fortificados de la Edad Media.



Bolsa de Comercio



**ECLECTICISMO**

La arquitectura de las décadas finales del siglo XIX, especialmente a partir de la Restauración de Alfonso XII, tiene un apelativo común en todas las naciones europeas: el eclecticismo, que toma su nombre del movimiento filosófico centrado en la figura de Víctor Cousin que se difundió en Francia entre 1830 y 1860. Consistía en unir elementos conceptuales, pertenecientes a posturas diferentes o heterogéneas, que son elegidas en virtud de una actitud conciliadora de opiniones diversas. Lo dio a conocer en España el catedrático Tomás García de Luna en las Conferencias que, en 1843, pronunció en el Ateneo de Madrid. En el lenguaje arquitectónico tiene un significado análogo: unir, en un mismo edificio, elementos de los estilos artísticos del pasado en lo que se consideraba que cada uno de ellos tenía de más acertado. El eclecticismo coincidió con la extinción de la tradición neoclásica que, en Madrid, inició Villanueva, y con el fin del romanticismo que, en arquitectura, supuso el resurgir del gótico. La frontera entre el clasicismo, el medievalismo y el eclecticismo es difícil de trazar, teniendo en cuenta que, precisamente, la condición ecléctica es lo que caracteriza al siglo XIX. Su influencia marcó, incluso, las primeras décadas del XX. El hecho de que el eclecticismo traspasara las fronteras del siglo, cuando el modernismo emergía en toda Europa, supuso que la Academia mirará hacia otro lado pretendiendo ignorar los primeros síntomas de la vanguardia con la creencia de que, en la arquitectura, todo estaba dicho; únicamente quedaba adaptar, con acierto y maestría, los estilos históricos a las nuevas necesidades.

El eclecticismo tuvo en Madrid una corriente de influencia francesa denominada estilo Beaux-Arts que se desarrolló por toda Europa a caballo entre los dos siglos. Fue un estilo de carácter monumentalista que utilizó el repertorio ornamental clasicista, con total libertad, por ser el más adecuado a la grandiosidad que se pretendía. Grandes edificios se construyeron según modelos franceses como los hoteles Palace y Ritz, además de bancos y palacetes para la aristocracia madrileña y para la burguesía acomodada necesitada de emular a aquella. La pervivencia del eclecticismo internacional, entre nosotros, a parte de la propia inercia del estilo, se debió, en su interpretación arquitectónica, al sentimiento acuciado por la crisis del 98, de mirar hacia Europa en busca de soluciones para la regeneración de la arquitectura. Este estilo convive con otros historicismos de opuesto cariz: los estilos nacionales y regionales, que interpretan esa regeneración buscando la arquitectura de las épocas en las que España fue una gran nación.

## 07 Museo Nacional de Etnología

Paseo de la Infanta  
Isabel, 1; es/  
Alfonso XII

### Francisco de Cubas

1873-1875

Metro: Atocha y Cercanías

RENFE

Bus: C, 10, 14, 19, 26,  
32, 37, 57



Sobre un solar en esquina, el Marqués de Cubas construyó una gran sala rectangular con chaflán retranqueado que constituye la entrada monumental al Museo. Las especiales características del edificio requerían, para el arquitecto, una tipología monumental, diferente a la que desarrolló en anteriores edificios. Por eso, optó por un clasicismo centrado, sobre todo, en la fachada, compuesta de escalinata, pórticos con columnas y pilastras jónicas y frontón con el tímpano decorado, según los cánones griegos retomados en el siglo XVIII, y considerados por la Academia como los más apropiados para el tipo de edificios monumentales. El cuerpo de acceso aparece adosado a la sala de exposiciones alineándose a la calle. Se tuvo el buen sentido de utilizar los adelantos técnicos del cristal y el hierro para construir una cubierta con estos materiales que permiten la penetración de la luz natural. En sus inicios, se trataba de una fundación del Doctor González Velasco que albergaba un legado de culturas primitivas. Fue inaugurado por Alfonso XII en 1875. Posteriormente sufrió algunas modificaciones que simplificaron la primitiva decoración.

Salustiano Olózaga, 9

**METRO:** Retiro  
**BUS:** 1, 2, 9, 15,  
20, 51, 52, 74.

**Francisco de Cubas**

1876-1879



El edificio se compone de tres plantas y sótano, con un pabellón que se añadió en 1906 para consulado, cocheras y cuerdas. Sobre el solar rectangular se levantan las tres plantas señaladas por impostas. Los vanos tienen diferentes tipologías: arcos de medio punto, arquivoltas o frontones rotos; y se enmarcan con pilastras de distintos modelos: lisas, estriadas o abalaustradas con decoración de candelieri en el segundo piso. Se completa la ornamentación con guirnalda, hojas y conchas. El conjunto denota una concepción totalmente ecléctica: al repertorio clasicista italianizante de la fachada, se une, con total libertad, el neobarroco y el neomanierismo de los frontones. Destaca el balcón adelantado del segundo piso que prolonga la tradición arquitectónica de los palacios italianos.

## 09 Fundación Carlos de Amberes

(Antigua Iglesia de San Andrés de los Flamencos)

Claudio Coello, 99

### Agustín y Manuel Ortiz de Villajos

1877-1884

Metro: Núñez de Balboa  
Bus: 1, 9, 19, 51, 74.



El hospital que fundó en el siglo XVII Carlos Amberino para atender a los peregrinos flamencos fue trasladado en 1877 a esta manzana, la 214 del plano del ensanche. El solar se estructura según un eje de simetría que ocupa la iglesia de planta de cruz latina y bóvedas de crucería simple. A ambos lados se dispusieron dos cuerpos, uno para la hospedería, el hospital y sala de juntas y el otro para la vivienda del capellán y el archivo. El edificio es un magnífico ejemplo del eclecticismo del siglo XIX, en su vertiente más académica, según esquemas italianizantes. Sobre un basamento ligeramente almohadillado se alzan dos pisos separados por una suave imposta. Para equilibrar la horizontalidad del edificio, se destaca la entrada principal con un remate de frontón triangular, que se repite en los extremos. El piso bajo se articula con pilastras adosadas ligeramente almohadilladas, que continúan en la planta superior con incisión de inspiración mudéjar, al igual que los adornos bajo la cornisa del frontón. En el interior destaca el magnífico cuadro *El martirio de San Andrés* de Rubens que preside la sala de exposiciones en que la Fundación Carlos de Amberes ha convertido el edificio.

(Palacio de la Equitativa)

Alcalá, 12; es/ Sevilla, 3

**José Grasés Riera**

1882-1891

**METRO:** Sevilla**BUS:** 3, 5, 15, 20, 51, 52, 53, 150.

El solar triangular, muy agudo, en el que debía levantarse el edificio, fue el condicionante que Grasés Riera manejó con éxito para enfatizar el monumentalismo que la propiedad pretendía. El resultado fue un magnífico edificio en su concepción, en el tratamiento de los materiales y en su diálogo con la ciudad. Sobre el piso bajo, resuelto en arcos gigantes acristalados sobre la puerta, la fachada se estructura en un primer piso con balconaje clásico que se sustenta con ménsulas en forma de cabeza de elefante. En el segundo piso, se remata con frontones clásicos. Los vanos simples y el último piso con ventanal geminado, terminan el conjunto hasta la cornisa con remates decorativos en los extremos. Lo más brillante es, sin duda, el cuerpo semicircular en el ángulo de confluencia, que mantiene las formas de los laterales en el piso bajo y el balconaje pero que adquiere originalidad a partir de entonces. Un gran arco ciego enmarca el letrero y dos columnas jónicas de orden gigante separan los grandes vanos laterales. Coronado por una torrecilla con reloj y un templete, este edificio es un buen ejemplo de eclecticismo, por la variedad de su repertorio estructural y su libertad ornamental.

## 11 Banco de España

Paseo del Prado, 2;  
es/ Alcalá, 48

**Eduardo Adaro  
Severiano Sáinz**

1882-1891

**Metro:** Banco de España

**Bus:** 1, 2, 5, 9, 10,

14, 15, 20, 27, 34,

37, 51, 52, 53, 74, 150.



El proyecto obtuvo, en 1884, la Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes, cuando el Banco Nacional se consolidó como única entidad para emitir moneda. El solar se resuelve en planta con crujeías paralelas a una serie de patios alineados con los ejes de ambas calles que se articulan truncándose en el tramo diagonal del chaflán. Para marcar la horizontalidad del edificio, las líneas de imposta no se interrumpen en la esquina a la Plaza de La Cibeles. Para enfatizar ese chaflán, se abrió un arco acristalado sobre la puerta del edificio, huyendo de la típica solución de esquina a base de un cuerpo vertical coronando la línea de cornisa. La secuencia de los vanos, a lo largo de la fachada, responde a un concepto clásico innegable. Sin embargo, la fachada ofrece un repertorio decorativo ecléctico en los medallones del piso bajo y la decoración vegetal sobre las dos pilastras del chaflán, lo mismo que en los remates de la cornisa de cabezas aladas y el reloj sonoro sobre dos ángeles, que responde a la estética barroca. Nuevo contraste ofrecen las cariátides de los balcones del extremo del segundo piso, de reminiscencias griegas, que confirman el mencionado eclecticismo.

Tamayo y Baus, 4

## Agustín Ortiz de Villajos

1884-1885



METRO: Colón

BUS: 5, 14, 27, 39, 45, 53, 150

Sobre planta rectangular, se alza este edificio que es actualmente sede del Centro Dramático Nacional, y que lleva el nombre de la que, durante años, fue su actriz titular. En el interior se optó por una distribución tradicional de la arquitectura teatral de su tiempo, pero en el sistema constructivo, encontramos importantes novedades que el arquitecto había ensayado ya en otros edificios anteriores como en el desaparecido Circo Price. Se trata de columnillas de fundición, de fuste alargado, que siguen las novedades constructivas de la arquitectura del hierro, que por entonces se desarrollaba también en Madrid. El eclecticismo se centra sobre todo en la confusa composición de la fachada, organizada, en el piso inferior, con un pórtico avanzado de estilo clásico y arcos con medallones, y, en el superior, con pilastras de orden gigante enmarcando los vanos de dos plantas que se rematan con arcos de medio punto. El frontón triangular no remata la fachada, como cabría esperar, sino que se enmarca en un cuerpo superior compuesto con una serie de arcos de medio punto, de influencia italiana.

## 13 Bolsa de Comercio de Madrid

Plaza de la Lealtad, 1

**Enrique María Repullés  
y Vargas**

1884-1893

**METRO:** Banco de España  
**BUS:** 10, 14, 27, 34, 37, 45.



Para ganar el concurso convocado por la Bolsa de Comercio, Repullés tomó como modelo el edificio de la Bolsa de Viena, proyectado por Von Hausen en 1877, utilizando los mismos presupuestos estilísticos que éste. En lugar de obviar el solar curvo de la plaza, el arquitecto lo aprovechó subrayando la concavidad con la línea de fachada. En el cuerpo de acceso, se decidió por el clasicismo tradicional de este tipo de edificios: gran escalinata, pórtico de seis columnas corintias estriadas a partir del éntasis y una cornisa recta que se prolonga en dos cuerpos rematada por el escudo, en lugar del típico frontón. A los dos lados, la fachada se divide en un pórtico de triple arcada de medio punto, una segunda planta de grandes vanos curvos con balaustrada y el último, mucho menor, de vanos cuadrados simples. A estos dos cuerpos retranqueados se unen los dos de los extremos que vuelven a avanzar consiguiendo la movilidad de planos precisa para el dinamismo del conjunto. En el interior, destaca la gran sala de contrataciones con ábside semicircular y cubierta de hierro y cristal.

Ríos Rosas, 21

**Ricardo Velázquez Bosco**

1884-1893



**METRO:** RÍOS ROSAS  
**BUS:** 3, 12, 37, 45, 149.

Velázquez Bosco, que ya había utilizado las bóvedas de hierro y cristal y la ornamentación de cerámica en sus dos palacios del Retiro, tiene una nueva oportunidad de hacerlo en este edificio, encargado a raíz del traslado de la Escuela de Minas de Almadén a Madrid en 1835. La planta del edificio es rectangular, con torreones de esquina rematados con cúpulas típicamente francesas. Las dependencias se organizan en torno a un patio central, con dos plantas de arquerías apoyadas en finas columnas metálicas y cubierto por una gran estructura de hierro y cristal. Se utiliza la solución de entrada por el zócalo superada por un pórtico sobrelevado en logia con columnas pareadas rematadas por un ático. El preciosismo de Velázquez se pone de manifiesto, una vez más, en las fachadas, con sus contrastes cromáticos característicos. Consigue un gran efectismo al combinar, con maestría, distintos materiales destacando, entre ellos, los frisos de cerámica pintados por Zuloaga, con temas alusivos a las Ciencias Físicas y a la Minería. Se produce así una síntesis entre los nuevos materiales y la tradición académica de la planta y de las fachadas.

## 15 Escuela Superior del Ejército

Paseo de  
la Castellana, 71,

**Ricardo Velázquez Bosco**

1888-1898

**METRO:** Gregorio Marañón  
**BUS:** 7, 12, 14, 27, 40,  
45, 147, 150.



El edificio se levantó sobre los cimientos de un centro educativo que comenzó a construir la Institución Libre de Enseñanza y que abandonó en 1893. Al pasar el terreno a manos del Estado, Velázquez Bosco recibió el encargo de adaptar la cimentación a su proyecto para Colegio de Sordomudos, elaborando uno definitivo en 1894. Adoptó en la planta la solución del Museo del Prado, un cuerpo longitudinal alargado, otro central y dos salientes en los extremos. Como el solar es triangular, el cuerpo central, con fachada a Zurbano, lo remató con una pieza inclinada según la alineación de esa calle. Fiel al eclecticismo y a la impronta monumental que imprimió en todos sus edificios, levantó, o mejor, adosó, al imponente cuerpo longitudinal de ladrillo con fachada a la Castellana, un pórtico que recuerda la escena de un teatro. Tiene tres vanos, un orden basamental de pilastras, y otro de columnas corintias con un potente entablamento con frontón central y, como remate añadido posteriormente, el escudo del Ejército enmarcado con dos pilastras y frontón partido. El contraste de la piedra blanca sobre la primorosa fábrica de ladrillo rojizo ayuda a acentuar la presencia del edificio en la escena urbana.

Ruiz de Alarcón, 17

**Metro:** Banco de España. Retiro.  
**Bus:** 10, 14, 19, 27, 34, 37, 45.

**Miguel Aguado de la Sierra**

1891-1894



La Real Academia, fundada en 1713, tenía desde aquel año su sede en un edificio de la calle Valverde que había quedado obsoleto, por lo que se decidió construir uno nuevo, más acorde con la importancia de la Institución, en el barrio de los Jerónimos que era un entorno más a propósito. Se levantó un edificio exento de planta rectangular con cubierta de estructura metálica y lucernarios, al que Aguado de la Sierra, con la colaboración de Pascual Herraiz, dotó de la elegancia y solidez necesarias. Consta de tres plantas y un sótano para servicios subalternos, que se resuelve magníficamente al exterior en una sola fachada principal, donde se sitúa el pórtico de acceso con columnata dórica, escalinata de granito y remate de frontón con tímpano hueco sin decoración. El pórtico de acceso, en piedra blanca, contrasta con armonía con el cuerpo de fachada de ladrillo que le enmarca. La decoración de fachada se limita a los relieves entre los vanos de la planta superior. La parte trasera del edificio se singulariza con los nombres inscritos de escritores ilustres.

## 17 Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid

Plaza de España, 8

**Manuel Martínez Angel**

1891-1899

**METRO:** Plaza de España

**BUS:** C, 25, 33, 39, 46,

75, 138, 148, 500



La Real Compañía Asturiana de Minas, dueña del inmueble, quiso establecer en el mismo dos espacios para diferentes finalidades: la parte trasera, hacia la calle del Río, para las naves industriales; y la sede social, con fachada a la Plaza de España y a la Calle Bailén. La primera se resuelve con materiales poco costosos, como el ladrillo en estilo neomodéjar y estructura de hierro y cristal. La segunda se construye con muros exteriores de piedra y ladrillo y forjados metálicos, en un eclecticismo francés, con sus características mansardas de zinc que aquí aparecen rotas por la última línea de balcón. El edificio se articula en dos alas unidas por un cuerpo central en el que se coloca la escalera. A los lados se disponen oficinas y almacenes, mientras que a las viviendas se les reserva la última planta. En fachada, el piso bajo se proyecta con arcos de medio punto y rica rejería, según la línea de los grandes edificios del Madrid de entonces. El segundo, con balcón clásico en piedra blanca, y de hierro en el tercero. En el cuerpo central se opta por los miradores y se remata con un esbelto torreón, con cúpula francesa, que resuelve de modo elegante la esquina.

Miemo: Atocha, Cercanías

RENFE

Bus: C, 10, 14, 19, 24, 26, 32,  
37, 54, 57, 140, 141

Paseo de la Infanta  
Isabel, 1

**Ricardo Velázquez Bosco**

1893-1897



El edificio, de planta rectangular lo proyectó, en 1886, Mariano Belmás para Escuela de Artes y Oficios. En 1886, se cambió el uso para Facultad de Ciencias y, por fin, en 1893, Velázquez lo adaptó para Ministerio de Fomento. Como ya habían comenzado las obras y se requería más espacio, tuvo que añadir nuevas crujías a costa de los patios, además de cubrirlos, para ser utilizados, con una estructura de hierro y cristal. Las fachadas reflejan el eclecticismo de Velázquez: combinan el ladrillo fino prensado, la piedra blanca, los adornos de porcelana esmaltada, paños de azulejo de Zuloaga, bajorrelieves y cubiertas de pizarra. En las esquinas, se adelantan cuerpos rematados por cúpulas truncadas de pizarra de estilo francés. El carácter emblemático se remarca con el imponente cuerpo central formado por tres niveles: un zócalo de entrada con dos cariátides que representan a la Industria y al Comercio, un pórtico exento con ocho columnas pareadas de orden corintio, y un ático rectangular rematando el conjunto con tres impresionantes esculturas de Querol. Las actuales de bronce han sustituido a las primitivas en piedra, menos resistentes a la contaminación. En el interior destaca la magnífica escalera de mármol blanco, con bóveda pintada por Ferrant.

## 19 Edificios de viviendas

Sagasta 31 y 33;  
es/ Alonso Martínez;  
y es/ Covarrubias, 2

METRO: Alonso Martínez  
BUS: 3, 7, 21, 147.

### Luis de LandeCHO y Urríes

1899-1902



Los edificios son el resultado de dos construcciones contiguas cuya propietaria original, la viuda de Zaballuru, quiso destinar a viviendas de alquiler. La planta irregular que resulta de la confluencia de las calles, se organiza en torno a patios interiores con una vivienda por piso (en las de fachada a Covarrubias y Sagasta) o dos (en la de Alonso Martínez). El inmueble consta de sótano, bajo, cuatro plantas y buhardillas. El balconaje de fachada se construye en piedra (1ª y 3ª plantas) y en hierro (2ª y 4ª). La construcción es de ladrillo (ornamental en los arcos del piso superior del cuerpo de esquina), piedra (en zócalos y ménsulas) y madera en el alero que remata el edificio. La diferencia de vanos de la fachada se acentúa en los torreones de esquina. Su estructura poligonal se aprovecha para colocar los miradores: de piedra en los inferiores, y de hierro el superior. Se rematan en cúpulas de pizarra, truncada en la esquina y a la inglesa.

Alfonso XII, 26;  
es/ Felipe IV, 10  
y es/ Méndez Nuñez, 4

**Eduardo Adaro**

1901-1903

**METRO:** Retiro, Banco  
de España

**Bus:** 10, 14, 19, 27, 34, 37, 45.



En una de las manzanas resultantes de la parcelación de parte de los jardines del Buen Retiro se levanta este edificio de viviendas de lujo. Su primer propietario encargó la construcción al mismo arquitecto del Banco de España, atraído quizás por la elegancia contenida de esa obra. El inmueble consta de un semisótano para el servicio y tres plantas más de viviendas. Se organiza en torno a un patio cuadrado y dos escaleras. En la fachada se opta por un repertorio ecléctico: el clasicismo, en los frontones triangulares y curvos de los balcones y las pilastras; el barroco, en el frontón curvo partido que remata el eje principal sobre el portal y la cornisa; y el trabajo en hierro del balconaje, al aire o sobre cristal, de los miradores de la esquina, de reminiscencias modernistas. En el material se une el ladrillo y la piedra para acentuar los chaflanes, los ejes centrales y los remates de la cornisa. El resultado es una obra sobria y elegante.

## 21 Monumento a Alfonso XII

Parque del Retiro

**José Grasés Riera,**

1901-1922

METRO: Retiro  
Bus: C, 2, 20, 26, 63



La Reina Madre, Doña Cristina, convocó un concurso para levantar un gran monumento al rey Alfonso XII en el embarcadero del estanque mayor del Retiro. El vencedor, Grasés Riera, dada la naturaleza del proyecto y su carácter emblemático, optará aquí por un elegante academicismo ecléctico que le aportaba un repertorio ornamental clasicista y le aseguraba un resultado monumental. En lugar de una sencilla escultura ecuestre, prefirió rodear a la figura de un marco arquitectónico que la engrandeciera. La estatua de Benlliure, sin alardes de equilibrio en el caballo, alcanza una considerable majestad sobre la base monumental. El conjunto se completa con magníficas obras de Querol, Clará, Blay y Trillas. El contraste cromático se manifiesta entre los mármoles blancos y los bronce de las estatuas, de los capiteles de las columnas adosadas y de los relieves en bronce. La verticalidad compositiva del conjunto monumental se ve compensada con el juego de las curvas cóncavo-convexas del hemiciclo de columnas y de la escalinata que baja hasta el agua entre leones en piedra y alegorías en bronce.

Plaza de Canalejas, 1

**Eduardo Adaro**

1903-1905

**METRO:** Sol, Sevilla  
**BUS:** 3, 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150.



Después de la construcción del Banco de España, que tanto éxito había obtenido, se le encargó a Eduardo Adaro este otro banco en una zona que pronto llegaría a convertirse en el centro financiero de la capital. Adaro compone una fachada en tres cuerpos: el primero basamental y almohadillado; el segundo, con un orden de pilastras adosadas que abarcan dos plantas; y el tercero, sobre el entablamento, a modo de ático, con una sola línea de vanos con frontón curvo. El estilo es ecléctico como el del Banco de España, pero desde luego mucho menos afortunado. Aquí se decanta por el repertorio clásico más tradicional con un amplio catálogo ornamental, con la intención de rellenar los huecos lo más simétricamente posible. La entrada la sitúa en el centro de la fachada curva flanqueada por dos figuras sobre sendas ménsulas.

## 23 Casa para la Marquesa de Villamejor

(Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid)

Maestro Victoria, 3

**Manuel Medrano y Hueto**

1903-1906

**METRO:** Sol, Callao.

**Bus:** 1, 2, 3, 5, 15, 20,

40, 46, 51, 52, 53,

74, 146, 149, 150.



Un amplio solar del antiguo jardín del convento de las Salesas, fue adquirido por la Marquesa de Villamejor para levantar un edificio de viviendas en alquiler que a partir de 1940 fue ocupado progresivamente por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid. La planta, casi completamente rectangular, se organiza en torno a dos patios y a una escalera central. El edificio tiene tres plantas sobre un bajo de uso comercial. La fachada está compuesta con sobriedad y elegancia, con miradores y balconaje rematados con una serie de tímpanos clásicos que definen la cornisa. En la esquina se opta por una gran pilastra adosada con almohadillado que contrasta con los paños de ladrillo.

Miguel Angel, 8

**Joaquín Saldaña**

1904-1911



**METRO:** Rubén Darío  
**BUS:** 5, 7, 16, 61, 40, 147

El edificio se construyó para la sede del Instituto Escuela, proyecto educativo de enseñanza secundaria de la Institución Libre de Enseñanza. Pudo levantarse, en parte, gracias a los recursos aportados por el trabajo literario de Juan Ramón Jiménez. El arquitecto, Joaquín Saldaña, tenía gran experiencia en la construcción de casas-palacio para la aristocracia madrileña, siguiendo esquemas del eclecticismo clasicista francés, que siguió también en este caso. El inmueble, de planta rectangular, se articula en torno al salón de actos. Las escaleras que le rodean dejan vista la estructura de fundición. En el exterior, la nota dominante es el clasicismo de los vanos, la imposta entre línea de plantas y, sobre todo, el pórtico de entrada sostenido por columnas dobles en piedra blanca que sostienen el balcón principal. El cuerpo central se remata con un frontón triangular y sobre él, emerge una airosa torre que le corona, con balcones de arcos semiapuntados y cornisas que le dan un marcado acento italiano. La techumbre de pizarra, con vanos en alternancia curvos y triangulares, y el remate ornamental de hierro, completan un conjunto inequívocamente ecléctico.

Alcalá, 39

**Luis Esteve**  
**José López Sallaberry**

1905-1910

**METRO:** Sevilla**BUS:** 3, 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150.

El proyecto es de Luis Esteve que concibió, con especial relevancia y magnificencia, la gran escalera y el salón principal. López Sallaberry se encargó de la dirección de las obras sin modificar sustancialmente el proyecto aunque dejó su impronta, sobre todo, en la fachada. El uso del inmueble era la ocasión para un eclecticismo sin contención, que dejase ver el lujo de ciertos edificios que se levantaron en Europa según el estilo “Beaux Arts”. Para dar un mayor protagonismo al espacio de la terraza porticada corrida, se sitúa el cuerpo de entrada en el lateral izquierdo sobresaliendo, de la línea de cornisa, y con un torreón con arco de medio punto, cornisa y bóveda cilíndrica de pizarra. Esta verticalidad matiza el horizontalismo del resto de la fachada, dividida en tres cuerpos con la galería central como protagonista. El aire clásico de las columnas corintias y los arcos de medio punto, contrasta con la exuberancia de la decoración de los relieves, casi exentos, que les superponen. El interior es aún menos pudoroso que la fachada en explicitar un lujo muy cosmopolita y propio de este estilo.

Alcal6, 39

**Jules y Reymond Ferrier**  
**Luis Esteve**

1905-1910

**METRO:** Sevilla,  
Banco de Espa1a  
**BUS:** 1, 2, 5, 9, 15, 20, 51,  
52, 53, 74, 146, 150.

Pocos edificios representan como 6ste la arquitectura ecl6ctica en Madrid. Su situaci6n, adem6s, en alto sobre la cuesta ascendente de una calle tan castiza como la de Alcal6, han terminado por convertir su torre6n de esquina en un s6mbolo de Madrid. El aire, muy franc6s dentro del estilo, es debido a los arquitectos Jules y Reymond Ferrier que ganaron el concurso convocado por la Uni6n y el F6nix, primitivos propietarios del edificio. El torre6n se divide en tres secciones que van ganando en complejidad seg6n suben en altura. La sencillez de los vanos del primero, se rompe en una rotonda de parejas de columnas corintias de orden gigante, que enmarcan el balconaje y sostienen un tercer piso sobre cornisa rota neobarroca. Sobre los entablamentos de las columnas se sit6an grupos escult6ricos que parecen percibir su altura. Guirnaldas, 6culos, el letrero con el nombre del propietario y un conjunto escult6rico, dan forma a la base de la c6pula de pizarra ricamente decorada. Una Victoria alada remata la c6pula sustituyendo al primitivo Ave F6nix, s6mbolo de la anterior compa1a. En el resto de las fachadas, el edificio parece sose-garse de este alarde decorativo.

Plaza de la Lealtad, 5

**Charles H. Mewes**

1908

**METRO:** Banco de España  
**BUS:** 14, 45, 37.

El primer gran hotel, a nivel europeo, que cubrió la falta de estos establecimientos en Madrid, fue el Ritz. La cadena hotelera londinense eligió su enclave en el lugar favorito de la aristocracia madrileña: el Paseo del Prado. El arquitecto ya había levantado para la cadena el hotel de Picadilly en Londres, en un eclecticismo francés y con una moderna estructura metálica. Aquí repetirá ambas cosas, lo que se tradujo en la disposición y las características de la arquitectura parisina de principios de siglo: ventanas en el plano vertical de los muros y el remate de las esquinas con cúpulas empizarradas. Lo que no repitió Mewes fue la profusión ornamental del londinense. En Madrid, las molduras decorativas están casi totalmente ausentes de la fachada, con la excepción del último piso en que se ocultan discretamente bajo la balaustrada. A los dos lados del cuerpo cilíndrico de esquina, se permite dos franjas verticales de almohadillado que enlazan, formalmente, con el cuerpo basamental. El aire señorial se logra, simplemente, por la perfecta proporción de los vanos de las dos fachadas y el contraste cromático del blanco de los muros y el negro de la pizarra.

Montalbán, 5; es/ Alfonso, XI, 8

**José López Sallaberry**

1908-1911

METRO: Retiro  
BUS: 19.

Don Ramón Godó, propietario del solar, construyó este edificio para dedicarlo a alquiler de viviendas de lujo. Lo encargó a un arquitecto de renombre que consiguió que el edificio recibiera la medalla a la mejor casa construida, en Madrid, en 1914. Sobre la planta baja, con un vestíbulo para carruajes, dos escaleras y cinco patios para luces y ventilación, se levantan un piso principal y tres más con dos viviendas por planta y una terraza semicubierta. En el interior, se decoró el patio y las escaleras con estucos esgrafiados a fuego, y al exterior, la ornamentación se definió con detalles en piedra y estucos de mármol. Toda la fachada se resolvió dentro de un eclecticismo francés en los remates de las dos torres laterales y, sobre todo, en el chaflán. Aquí, Sallaberry optó por alargarlo y disponer en las esquinas curvas de amplios miradores decorados rematando el conjunto con un arco serliano entre los extremos de las esquinas. Unifica la fachada la línea de cornisa formada por la balaustrada, con jarrones ornamentales, sobre un entablamento corrido y apoyado en una serie de columnas pareadas.

## 29 Edificios de viviendas

Alcalá, 121;  
es/ Príncipe  
de Vergara, 1

**Julio Martínez Zapata**

1908-1910

Metro: Príncipe de Vergara  
Bus: 15, 52, 146.



El inmueble, dedicado a viviendas de alquiler desde su origen, ocupa un solar de esquina cuya planta se organiza en torno a cuatro patios: uno central, otro medianero y, para resolver la iluminación, dos de luces, uno en cada extremo. Se habilitan tres viviendas por planta y dos en el piso principal. Ya en éste, destaca en la fachada la cuidada rejería de reminiscencias modernistas. A partir del segundo, los balcones se alargan y se sitúan cuatro por piso entre los tres miradores de fábrica: dos cuerpos en las esquinas con profusión ornamental en el remate superior y uno en el chaflán de tres cuerpos, que suaviza la línea recta natural y la curva según la disposición del cristal. En los balcones, se alterna la balaustrada clásica, en piedra blanca, y la rejería decorativa negra, ofreciendo un interesante contraste. Lo más efectista es, sin embargo, la original cúpula que remata la esquina. Su forma bulbosa no quiere identificarse con ningún estilo y a la vez es deudora de muchos.

Plaza de las Cortes, 7

**Eduardo Ferrés y Puig  
y Leon Monnoyer et fils**

1910-1913

Metro: Banco  
de España  
Buses: 9, 10, 14,  
27, 37, 45.



Frente al Ritz, se levantó otro de los mejores ejemplos de la arquitectura hotelera europea de principios de siglo. El proyecto es de Ferrés y Puig, que ganó el concurso convocado por el del Palace Hotel de Bruselas. Monnoyer y otros ingenieros franceses supervisaron el proyecto e hicieron algunas modificaciones en el entre-suelo y en la fachada. Finalmente, Álvarez Naya dirigió las obras para las que se trajeron fontaneros ingleses que crearon casi “ex novo” este oficio en Madrid. Se disponía de una gran manzana triangular, sobre la que se proyectó la planta con una distribución perimetral, en torno a un amplio patio central, con crujiás paralelas a las fachadas. La fachada de Ferrés, en un barroco afrancesado, la simplificó Monnoyer adelantando las líneas de balconaje, alternativamente, sobre la línea de calle y añadiendo algunas guirnaldas decorativas bajo los vanos. La marquesina de la entrada y las figuras femeninas en el remate del cuerpo principal, junto con la techumbre de pizarra, son de estilo netamente francés. Es el primer edificio de Madrid que utiliza hormigón armado en la construcción junto con los medios técnicos más avanzados del momento.

## 31 Embajada de Italia

Juan Bravo, 16

**Joaquín Rojí**

1912-1917

Merros: Nuñez de Balboa  
Bus: 1, 9, 19, 51, 74.



El antiguo palacio de los Marqueses de Amboage, acoge hoy a la embajada italiana. Ocupa un solar rectangular que conserva uno de los pocos jardines que quedan en el Barrio de Salamanca. El interior se dispuso a la manera tradicional: en la planta baja los salones, en la principal los dormitorios de la familia y en el sótano y el ático las dependencias del servicio. La amplia terraza de la fachada a Juan Bravo, se aprovecha para un cuerpo acristalado inferior para el acceso desde el carruaje. La primitiva distribución fue modificada cuando pasó a ser sede de la embajada, pero el aire preciosista de la fachada revela claramente la arquitectura aristocrática de la capital. Todos los detalles de ornamentación responden a una estética neobarroca más francesa que italiana, incluyendo la movilidad en los planos de fachada, las balaustradas curvas y rectas y los distintos tamaños y formas de los vanos que acentúan la movilidad y el dinamismo. El orden gigante de las columnas pareadas y la abundancia de decoración neobarroca sobre el blanco de la piedra, hacen de este edificio uno de los ejemplos más acabados de su estilo en Madrid.

Alfonso XII, 14;  
es/ Montalbán, 14

METRO: Retiro  
Bus: 19.

Luis de Oriol y Urigüen

1913



El mayor acierto del arquitecto fue la búsqueda de un contrapunto formal a los magníficos edificios que se construían en la zona según los cánones de las viviendas de lujo. Se trata de un solar de esquina, se organiza en torno a un patio central y tres de luces, tres plantas sobre el basamento inferior y una prolongación sobre la cornisa. En la fachada, la ornamentación ecléctica va complicándose con la altura. Es contenida en el almohadillo clásico inferior y en el piso principal, pero se hace más barroca en el siguiente, cuando la línea de fachada se adelanta en los miradores rematados en óculos con decoración, sencillos en el chaflán y múltiples a los lados. La línea de la cornisa principal sobre al tercera planta, pasa de recta a curva en el chaflán originando tres arcos de medio punto. Sobre ella, se levanta un ático que se intenta disimular con una línea de balaustrada que, en el chaflán, apoya sobre la anterior. Remata el edificio una original espadaña, en forma de peinetas de tres arcos, como singular alternativa al torreón de esquina con cúpula.

Plaza de Canalejas, 4;  
es/ Príncipe, 1

**José María Mendoza y  
Ussía y José de Aragón**

1914-1915

**METRO:** Sol, Sevilla.

**BUS:** 3, 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150.



La original solución del edificio lo convertirá en el pionero de una tipología que luego desarrollará ampliamente Antonio Palacios. La viuda de Meneses disponía de un solar en esquina pequeño, irregular y en esquina con fachada curva y decidió construir un edificio comercial reservando la planta del ático a vivienda. Esta escasez de espacio en planta se resolvió construyendo en altura, acentuando además la verticalidad con la estructura y disposición de la fachada. La planta baja y la primera son de uso comercial y forman el cuerpo basamental del edificio. Las tres siguientes, se manifiestan unidas con un orden gigante de columnas adosadas que subrayan el efecto ascendente del edificio. Los miradores de cristal proporcionan el contraste para que resalten las columnas reforzando así la verticalidad del edificio. De la cornisa rematada con balaustrada decorada, sobresale un templete circular clásico con cúpula doble, que contribuye eficazmente, con su efecto escenográfico, a simular grandiosidad en un edificio de modestas proporciones.

Gran Vía, 13

**Eduardo Sánchez Eznarriaga**

1914-1917

**Metro:** Sevilla, Gran Vía  
**Bus:** 1, 2, 46, 74, 146, 149.



En la línea de las nuevas construcciones de la Gran Vía, este edificio compendia, como pocos, las distintas tendencias del eclecticismo madrileño. La arquitectura de hierro y cristal está presente, en el interior, en la montera construida con estos materiales que cubre el gran hall del salón de la planta baja y, al exterior, en la marquesina en abanico sobre el arco de acceso, según la moda europea de la arquitectura hotelera. El barroco, en el chaflán con el juego cóncavo-convexo de vanos y balaustradas. En el resto de la fachada, la simetría se rompe intencionadamente: amplios miradores, balcones de balaustrada corrida o sobre arcos que se disponen a lo largo de las plantas. La fachada a la calle Clavel y a la de Caballero de Gracia no guardan simetría puesto que responden a un interior diferente: el gran salón de recreo pertenece al amplio mirador corrido y a los billares el balconaje clásico. La planta es trapezoidal con fachada a las tres calles.

Atocha, 18;  
es/ Doctor Cortezo, 1

**Eduardo Sánchez  
Eznarriaga**

1915-1917

**METRO:** Sol

**BUS:** 3, 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150.



El solar, de forma romboide, fue inteligentemente aprovechado por el arquitecto para lograr el espacio óptimo que el teatro requería. En planta, la diagonal del solar coincide con el eje de simetría del teatro, que se proyectó según la clásica tipología de herradura. A ambos lados, se disponen escaleras simétricas respecto al eje y en los vértices opuestos de los lados de la sala. La esquina, se resuelve con un torreón que adelanta al exterior el edificio y que corresponde al vestíbulo principal de cada una de las plantas. En la fachada, la cuidada decoración al gusto francés, la oculta parcialmente la publicidad desfigurando su concepción inicial. Los vanos se disponen armónicamente a partir de la balaustrada corrida y combinan el estilo clásico de frontones curvos y triangulares, con el barroquismo del piso superior, que enmarca los vanos en arcos sobre pilastras añadiendo óculos de igual radio en los laterales. El torreón se remata con un templete de columnas adosadas y cúpula de pizarra.

Paseo del Prado,  
3 / Montalbán, 2.

**José Espeliús y Francisco  
Javier de Luque**

1915-1925



**METRO:** Banco  
de España

**BUS:** 1, 2, 5, 9, 10,  
14, 15, 20, 27, 34, 37,  
51, 52, 53, 74, 150.

El proyecto es de Espeliús que comenzó las obras, pero las terminó Javier de Luque que también intervino en otros muchos edificios oficiales como el Ministerio de Educación, en la calle de Alcalá, y el Instituto Geológico Minero, ambos proyectados por Velázquez Bosco. De carácter monumentalista, con fachadas muy ornamentadas al más puro estilo ecléctico, en las que se mezclan elementos clásicos, góticos y platerescos. El edificio tiene planta rectangular, dos patios interiores y fachada a tres calles. La fachada se estructura en tres ordenaciones principales, de dos plantas cada una, y separadas por una prominente imposta: la inferior, a modo de sólido basamento almohadillado, el cuerpo central de aspecto noble con columnas adosadas de orden monumental, y el superior de remate o entablamento. Se da mucha importancia al juego de alternancia de los huecos y los balcones para que, con la torre, produzcan un efecto de dinamismo que contrarreste la planitud de la fachada.

## 37 Edificio de viviendas y oficinas

Gran Vía 1 y 3;  
es/ Caballero  
de Gracia, 21

**Eladio Laredo y Carranza**

1916-1917

METRO: Sevilla  
Bus: 1, 2, 46, 74, 146, 149.



Coincidiendo con la apertura de la Gran Vía, se levanta este edificio en el arranque de la nueva calle, que sirvió de pauta a los posteriores. El solar triangular se aprovecha para construir dos casas independientes, que se unen en el vestíbulo de la planta baja y en el patio. La esquina se resuelve con una rotonda en la que se disponen viviendas dúplex. Se remata con dos templete superpuestos del mismo estilo ecléctico que el resto de la fachada. Se utiliza un repertorio ornamental clásico, con delgadas columnas y pilastras. En los dos templete se aprecia la influencia del renacimiento italiano. Sin embargo, los cuerpos avanzados y retranqueados, parecen mucho más deudores del neobarroquismo francés del momento. Se evita la simetría en balaustradas, balcones, óculos, columnas... y no se renuncia al doble remate en pirámide truncada de pizarra para completar el conjunto. Es, en definitiva, un edificio que compite con su vecino Metrópolis para dar soluciones diversas a dos de los mejores emplazamientos de nuestra ciudad.



14

15

24

31

9

19

29

12

17

34

8

23

25

37

11

28

10

26

36

32

21

22

23

13

20

38

30

16

35

18

7

Palos de Moguer

RETIRO

Palis

CHAMBERÍ

ALTIPLANO

CENTRO

SALAMEA

Recoletos

PARQUE DEL RETIRO

Ríos Rosas

Cruz del Rojo

Universidad

Almagro

Castellana

Arzapalo

Embajadores

Estación de Rocha

Banjas

Canal Isabel II

Canal Isabel II

Esc. No. 1

Arzapalo

Universidad

Almagro

Castellana

Arzapalo

Embajadores

Estación de Rocha

Banjas

Canal Isabel II

Canal Isabel II

Esc. No. 1



Plaza de Santa Ana, 14

**Jesús Carrasco y Encina**

1916-1923



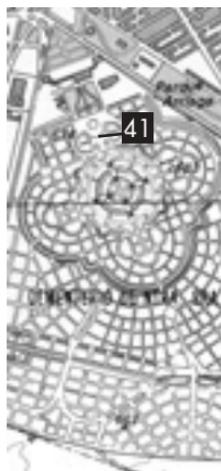
**METRO:** Antón Martín, Sol  
**BUS:** 6, 26, 32, 57.

Un amplio solar trapezoidal, enclavado en esta castiza plaza, se aprovecha para levantar este hotel que, en sus inicios, tuvo también comercios en la planta baja y principal. La planta se organiza en torno a un patio octogonal cubierto. En la fachada, sobre el cuerpo basamental, aparecen tres plantas unificadas por pilastras de orden gigante y capiteles de figuras infantiles que enmarcan miradores acristalados que, en el último piso, se sustituyen por balcones. El remate del edificio es, nuevamente, una defensa de la libertad de estilo. El protagonismo de la línea vertical, se subraya con los pináculos de la cornisa que recuerdan elementos formales de la Secesión vienesa, y, sobre todo, con el torreón de esquina en el que se inscribe, entre sus pilastras, un templete circular con un orden de finas columnas. Remata el conjunto un faro que define una de las soluciones de esquina más interesantes de nuestra ciudad, especialmente por su condición de elemento que articula dos plazas: la del Ángel y la de Santa Ana.

Casa Gallardo



# MODERNISMO



**E**s un movimiento que apareció en Europa, aproximadamente entre 1890 y 1914, y que afectó a las diferentes manifestaciones del arte, de la cultura y del pensamiento. Así podemos hablar de arquitectura modernista, pintura, artes decorativas, mobiliario, cartelismo, además de literatura, e incluso, de una herejía del catolicismo que recibió el mismo nombre.

En el ámbito de la arquitectura, el romanticismo con la eclosión de los historicismos medievales, había supuesto un antecedente que puso en crisis la tiranía de un manido clasicismo academicista. La reacción al medievalismo fue un eclecticismo que, generalmente, combinaba con libertad elementos del lenguaje de la tradición grecorromana, en sus distintas manifestaciones, pero que no aportaba ninguna originalidad formal que no fuera un menor o mayor acierto en la adaptación de esos estilos a las nuevos programas tipológicos. El medievalismo recreó un repertorio formal distinto al grecorromano que despertó en las mentes más inconformistas, por ejemplo en los arts & crafts ingleses, la necesidad de indagar nuevas vías. Un problema añadido a la falta de creatividad y al agotamiento del universo clasicista era la producción de la máquina que recreaba y emulaba, en todo tipo de objetos, su repertorio formal sin la menor originalidad.

Así las cosas, surgieron por toda Europa diversos movimientos con parecidos ideales: Modern Style en Inglaterra, Art Nouveau en Bélgica, Style Noulle o Style Guimard en Francia; Jugendstil en Alemania, Sezessionsstil en Austria; Liberty o Style florale en Italia; y, en España, Modernismo o Modernisme en Cataluña. Buscaban un Arte Nuevo con otros motivos de inspiración: la línea curva, generalmente asociada al mundo vegetal, como un tallo capaz de retorcerse y adherirse por toda la forma estructural, acompañada de gran variedad de plantas y flores, especialmente las exóticas; la estética oriental: bizantina, japonesa, azteca...; motivos ornamentales de las culturas celtas; algunos elementos góticos y rococós; y los colores delicados, y los contraste sutiles.

El modernismo español tuvo su centro en Barcelona con arquitectos universalmente conocidos, destacando por encima de todos, Gaudí, el más original y el que menos siguió el ideario común. Allí este movimiento se identificó con el nacionalismo, por lo que el modernismo fue considerado como la arquitectura nacional catalana. En Madrid, el modernismo no pasó de ser una moda importada de París, Bruselas o Viena, para cierta aristocracia y burguesía snob, por lo que se empleó principalmente como estilo ornamental de fachadas e interiores, con la casi única excepción de un desarrollo total en el Palacio Longoria.

## 39 Sociedad General de Autores

(Palacio Longoria)

Fernando VI, 6

**José Grasés Riera**

1902-1903

METRO: Alonso Martínez  
BUS: 7, 21



Grasés Riera, discípulo de Gaudí, construyó este palacio para el banquero Javier González Longoria constituyéndose como el edificio más acabado de este estilo en Madrid. En un solar cuadrado y en esquina, se organizan dos cuerpos rectangulares unidos por un torreón circular en el chaflán y otros torreones en los extremos con un patio y un jardín en el interior. En la fachada destacan: los nervios al estilo catalán, la decoración vegetal muy abundante, las mansardas y las rejerías. Los motivos ornamentales son mucho más cercanos al modernismo organicista francés que al catalán. Merece destacarse, con especial relevancia, la magnífica escalera armada de hierro con mármol, en la que se despliega todo el repertorio formal modernista. Muy a tener en cuenta también, la escalera de servicio en espiral que suele pasar desapercibida, donde aparece la línea curva en su totalidad. La procedencia social de su propietario original y la libertad creadora de Grasés hicieron del edificio un objeto de lujo en el que el capricho de la fantasía modernista lo invade todo.

Mayor, 5; fachada  
a Postas, 4

**López de Sallaberry**

1904-1906



**METRO:** Sol  
**Bus:** 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150

El edificio, propiedad de la familia Ruiz de Velasco, se construyó para viviendas de lujo y para instalar su comercio de tejidos en la planta baja, que, para darle mayor amplitud, el arquitecto tuvo que situar el portal en el extremo derecho de la finca. El solar es muy irregular, pero como solo se dispuso de una vivienda por planta no fue difícil distribuir una tipología tradicional en tan generoso espacio: la parte noble en la fachada de Mayor y la privada en la de Postas. En la fachada, de cuidada composición, se diferencia el local comercial, con amplios huecos de escaparate hoy desfigurados, de las plantas de viviendas, mediante un balcón corrido sobre ménsulas profusamente decoradas. Las líneas verticales de los miradores de los extremos, el balcón corrido y la cornisa rota con un ritmo de pináculos, enmarcan los balcones centrales que tienen rejería para aligerar la composición. A la fachada se le adhiere una decoración vegetal muy carnosa, especialmente en los miradores de los extremos, donde formas de tallos enredados enmarcan las cristalerías. Sobre el portal, aparece el símbolo de Mercurio, dios del comercio, relacionado con la actividad de los primitivos propietarios.

## 41 Capilla del Cementerio de la Almudena y Pórticos de Ingreso

Avd. de Daroca

**Francisco García Nava**

1905-1927

METRO: Ascápio  
Bus: 28, 106, 110, 113.



El concurso para la Necrópolis del Este, lo ganó Fernando Arbós y José Urioste, en 1877, con un proyecto grandioso y un tanto visionario. La planta es de cruz griega con tres ábsides trilobulados y acceso a través del eje principal. García Nava se hizo cargo de las obras en 1905 y construyó el pórtico de entrada y la capilla. El pórtico, cubierto con bóvedas vaídas, lo forma una doble arquería de herradura, a medio camino entre el modernismo y el neoarabismo, y lo rematan pináculos de columnillas con círculos entrelazados. En la capilla, García Nava intenta, a la vez, emular y distanciarse del precedente de San Manuel y San Benito de Arbós. Sobre una planta de cruz griega, como la de Arbós, se levanta la iglesia con bóveda apuntada de gran riqueza espacial, pero sin la interesante luminosidad de aquella, que se traduce al exterior en una cúpula de sección parabólica prolongada en macizos pilares que evocan la solución de Moya e Idígoras para el depósito del Canal de Isabel II. La torre, que ya no recuerda el campanile de Arbós, se remata con una cúpula muy peraltada que refuerza la verticalidad. El conjunto manifiesta la síntesis de todas las versiones modernistas, desde Gaudí a la secesionista, sin olvidar influencias autóctonas.



Plaza de Matute, 10

**Eduardo Reynals**

1906

**METRO:** Antón Martín  
**Bus:** 6, 26, 32.

Este edificio es una de las joyas del modernismo madrileño. La composición simétrica se rompe con la verticalidad del mirador acristalado en contraste con la horizontalidad de los balcones. El interior, influido en gran medida por Víctor Horta, ha sido totalmente modificado. En el exterior destacan las molduras, las ménsulas y la cornisa con disposición diferente según los pisos siempre curvadas rompiendo la forma rectangular tradicional de los balcones. Lo más interesante son las formas que toma el hierro en el balconaje. Afinado hasta el extremo permite jugar al máximo con las curvas y contracurvas como si de tallos vegetales se tratase. En las esquinas hay un remate curvo que continúa la misma estética vegetal.

## 43 Antiguo Edificio del Semanario Nuevo Mundo

Larra, 14

**Jesús Carrasco y Encina**

1906-1908

METRO: Bilbao

Bus: 21, 40, 147, 149



Proyectado para servir de sede a los talleres de imprenta del semanario ilustrado Nuevo Mundo, el edificio ocupa un solar irregular en forma de trapecio. La planta se ordena en torno a un patio interior cubierto y otro trasero. La solidez y el predominio de los elementos estructurales de la fachada, alejan al edificio del estereotipo modernista ornamental y lo acercan al de la secesión vienesa que, sobre todo, en los últimos años, se caracterizó por la progresiva simplificación y la renuncia a la decoración. Modernista es también, en esta clave, el concepto asimétrico de la fachada con un solo torreón en uno de los lados y sobre todo el pórtico de acceso dispuesto bajo columnas de orden gigante de curioso diseño, con fuste roto en distintos cuerpos y capiteles curvos. Las columnas enmarcan el cuerpo central retranqueado respecto a la línea de fachada y bajo él, se abre un gran arco que rompe el predominio de la recta que domina la composición.

Mayor, 16 y 18

**Miguel y Pedro Mathet**

1908-1909 (fachada)

**METRO:** Sol  
**Bus:** 5, 15, 20, 51,  
52, 53, 150

En este caso, el modernismo desempeña un papel exclusivamente ornamental, ya que la intervención del arquitecto se limitó a la reforma de la fachada del edificio existente, algo habitual en el Madrid de entonces. Esa actuación mereció el premio a la mejor fachada construida, en 1908, en Madrid. La decoración es mucho menos evidente que en otros edificios de este estilo, combinándose además elementos modernistas con arcos o balconadas clásicas, ventanales barrocos o ventanas geminadas de estética neomedieval. Lo puramente modernista se centra en las molduras de los balcones del cuarto piso, enmarcados en forma de media luna y, sobre todo, en la entrada principal donde una amplia moldura con una cabeza en su centro se remata en los extremos con bulbos enroscados. En conjunto, este edificio es una interesante muestra del modernismo madrileño más cercano al eclecticismo habitual que a la pureza de un estilo recién importado.

## 45 Edificio de viviendas “Casa de los Lagartos”

Mejía Lequerica, 1

**Benito González del Valle**

1911-1912

**METRO:** Alonso Martínez  
**BUS:** 3, 7, 37, 40, 48, 149



En un solar de larga fachada, con poco fondo y, por tanto, de difícil distribución, el arquitecto supo aprovecharlo con dos viviendas por planta con todas las habitaciones exteriores y repartidas a lo largo de un pasillo interior. La fachada es de una gran simplicidad teniendo en cuenta lo que entonces se construía en Madrid. Se sustituyeron los habituales balcones por ventanales apaisados que fueron posibles, gracias a la estructura de hierro que liberaba la fachada de los muros de carga. Los vanos recuerdan los que, desde el siglo anterior, venían utilizándose en Chicago. Esa pureza estructural y ornamental hacen al edificio más deudor de la Secesión vienesa o de la escuela de Glasgow, que del modernismo francés o el catalán. La decoración deja de ser protagonista de la fachada, con la única excepción de los lagartos de la cornisa que le dan nombre. Merece destacarse la horizontalidad que le otorga una cierta anticipación de nuevas tendencias arquitectónicas en las antípodas estéticas del primer modernismo.

(Casa Gallardo)

Ferraz, 2; es/ Plaza  
de España**Federico de Arias Rey**

1911-1914

**METRO:** Plaza de España  
**BUS:** C, 25, 33, 39, 46,  
74, 75, 148, 500.



En este edificio se despliega un modernismo menos estilizado en el que la curva se centra no sólo en la decoración, como las molduras del remate superior de los últimos balcones o la convexidad del hierro en el balconaje del tercer piso, sino también en la misma alineación de la fachada que juega en planos cóncavo-convexos más propios de la arquitectura barroca. La intención decorativa modernista se expresa, no tanto por el detalle de ornamentación (junto a las cúpulas o al portal), sino por la caprichosa disposición del balconaje, totalmente diferente en cada piso: balaustrada clásica en el primero, recta en el segundo, con molduras vegetales carnosas en el tercero, con dos columnas estilizadas y semi-bulbos en el cuarto o enmarcado bajo decoración y molduras en el último. La cúpula de pizarra esquinada remata el conjunto muy al gusto francés. El edificio, que es el resultado de la reforma de un palacete al que se añadió la quinta planta y parte de la fachada, mereció el premio del Ayuntamiento de Madrid, en 1916, a la casa mejor construida.

## 47 Pabellones de acceso a la Colonia de la Prensa

Eugenia de Montijo,  
61 y 63

METRO: Carabanchel  
Bus: 138

**Felipe López Blanco**

1911-1916



A semejanza de la Colonia del Madrid Moderno, en la que también se enclavan hotelitos neomudéjares, modernistas y regionalistas, ésta de la Prensa se construyó en una zona considerada entonces como veraniega por los habitantes de la Villa (hay referencias de ello en las novelas de Galdós) y destinada para esos profesionales más como segunda residencia que como vivienda permanente. La colonia se desarrolla en ocho manzanas con un viario ortogonal y plaza central circular. A los propietarios se les ofrecían dos distribuciones básicas pero se les permitió que cada uno adaptara su vivienda a su gusto tanto en la topología como en la parcela. Aunque alguno de los hotelitos presentaban detalles ornamentales modernistas, los pabellones que daban acceso al conjunto son totalmente de este estilo. Se pueden destacar, por ejemplo, la marquesina con sus remates decorativos de hierro, la elipse que enmarca el rótulo que da nombre a la colonia, y los llamativos adornos geométricos que encuadran los vanos superiores de los pabellones.

Silva, 25

**Francisco García Nava**

1916-1917

**METRO:** Callao**BUS:** 1, 2, 44, 46, 74,  
75, 133, 148

El templo ocupa un estrecho y pequeño solar, entre medianerías, y con fachada a dos calles. García Nava aprovechó las reducidas dimensiones para proyectar una planta compuesta de dos recintos: cuadrado el de la cabecera, y el otro de dos tramos con capillas laterales. Todas las piezas se cubren con bóvedas mixtilíneas. La fachada a la calle Libreros es de un tardío neomudéjar. En la principal, sin embargo, lo mismo que en el interior, la utilización de los distintos estilos decorativos es la nota dominante. Encontramos elementos de repertorios decorativos románicos (columnas del pórtico), góticos (en el interior), árabes (arcos de herradura del pórtico, polilobulados en el cuerpo lateral, etc.), mudéjares (en todo el tratamiento decorativo del ladrillo de los dos cuerpos laterales de la fachada) y también modernistas. La estética modernista se centra sobre todo en el gran vano termal apuntado, retranqueado sobre el triple pórtico y decorado con vidrieras. Su localización no se debe sólo a cuestiones prácticas de iluminación sino que responde al gusto modernista por los motivos decorativos del dibujo y la ilustración según el círculo de ilustradores británicos de Mackmurdo que tanto influyó en su día al primer modernismo arquitectónico.





**Palacio de Cristal de la Arganzuela**

# **ARQUITECTURA DEL HIERRO**



51

CHAMBERÍ

A D R

Castellana

SALAMANCA

Recoletos

Universidad

CENTRO

Justicia

SOL

Cortes

Jerónimos

PARQUE DEL RETIRO

54

50

52

Embajadores

53

RETIRO

Palacio de Mogen

ARGANZUELO

49

Atocha

**A**jenas a los debates estilísticos del medievalismo y el clasicismo y a la opción del eclecticismo como lugar de compromiso de la arquitectura con su historia, las industrias siderúrgica y del vidrio, con el hierro y el cristal, revolucionaron la construcción, anclada hasta entonces, en sus materiales milenarios y en sus técnicas: madera, ladrillo, piedra, mortero de cal... Aparece así una nueva arquitectura de hierro y cristal a remolque de la otra arquitectura: la industrial, donde el protagonista no es el arquitecto sino el ingeniero. Se inicia entonces el debate de si la arquitectura es arte o técnica, presuponiendo que en las nuevas construcciones de hierro no había belleza aunque sí utilidad por lo que, aprovechando las propiedades del hierro colado, sus imponentes estructuras se enmascaren con volutas, capiteles y otros elementos decorativos. Con las nuevas técnicas del hierro laminado, el material se desprenderá de ornamentos para, poco a poco, encontrar la forma adecuada a su tecnología y apropiada a su función.

La tecnología del hierro colado pasó de las fábricas y de los puentes a las estructuras de las nuevas edificaciones que nacieron en el siglo XIX: pabellones para las exposiciones universales, estaciones de ferrocarril, invernaderos, mercados, galerías comerciales, patios de hoteles de lujo y de bancos... Además, progresivamente, se sustituyeron, en las edificaciones urbanas, los entramados de madera por los de hierro colado primero y posteriormente de acero.

A Madrid llegaron pronto las nuevas tipologías. Así por ejemplo, no había pasado un año de la construcción del mercado de Les Halles de París (1854-1870), cuando el Ayuntamiento preparó la construcción de los mercados de la Cebada, inaugurado por Alfonso XII en 1875, y el de los Mostenses poco después. Como el parisino, estos dos mercados fueron derribados. También han desaparecido el viaducto sobre la calle de Segovia comenzado en 1872; y edificios en que el hierro se utilizó con profusión como en la Cárcel Modelo de la Moncloa, la Plaza de Toros situada donde hoy está el Palacio de los Deportes, y la Casa de la Moneda de la plaza de Colón. La arquitectura del hierro fundido está presente también en los teatros de la Comedia y María Guerrero; en el Banco de España con su magnífico patio; y en edificios de Velázquez Bosco como el Ministerio de Agricultura, la Escuela de Minas y los palacios del Retiro: el de Velázquez y el de Cristal. El acero laminado y roblonado, como estructura vista, lo utilizó Palacios en el Palacio de Comunicaciones de Madrid y en el Banco Central. Pero indudablemente, son las estaciones de Atocha, Delicias y Príncipe Pío las grandes construcciones de hierro de nuestra ciudad.

Paseo de Delicias, S/N

**Emile Cachelierre**

1879-1880

**METRO:** Delicias,  
cercanías RENFE  
**Bus:** 8, 19, 45, 47, 59,  
85, 86

Se construyó como cabecera de los ferrocarriles de la línea Madrid-Ciudad Real-Badajoz, aunque nada más inaugurarse pasó a ser la estación término de Madrid-Cáceres-Portugal. La tipología se estructura en dos cuerpos de fábrica, paralelos a la nave de la estación, para la llegada y salida de viajeros. Estos edificios destacan por su gran sinceridad constructiva: pies derechos de hierro vistos, cerramiento de fábrica de ladrillo de diversos colores como única concesión al ornato, zócalos de granito, cubiertas de pizarra con remates de hierro. Lo más destacable es la estructura de la nave. Sigue el esquema del ingeniero Henri De Dion ensayado en la Galería de Máquinas de la Exposición Universal de París de 1878. El sistema que De Dion proyectó consistía en unos arcos rígidos triangulados y transversales con un perfil ojival rebajado que permite eliminar los empujes y, por tanto, los contrafuertes. Cachelierre adoptó este esquema tan solo un año después e, incluso, con igual ancho, 35 m., pero un poco más bajo, 22 m., frente a los 25 de París. Como la Galería parisina ya no existe, la estación de Delicias tiene un indudable valor histórico. La estructura se importó de Francia y la montó el ingeniero francés Vaseille en menos de un año.

Parque del Retiro

Ricardo Velázquez Bosco

1881-1883

METRO: Retiro

Bus C, 1, 9, 19, 20, 26,  
28, 51, 52, 63, 74, 146



Realizado para albergar la Exposición de Minería del año 1883, sigue la tipología de estos edificios que proliferaron por Europa: espacios diáfanos cubiertos con bóvedas de estructura de hierro, cristal para la iluminación natural y epidermis de fábrica con el repertorio estilístico propio del eclecticismo. La estructura metálica calculada por Alberto del Palacio, se compone de una bóveda central de 18 m. de altura con naves laterales dispuestas simétricamente. Como le es habitual, Velázquez Bosco, utiliza variados materiales que dan a sus obras un particular cromatismo y una elegancia característica. El valor de la construcción reside precisamente en esa simbiosis: la unión del hierro, el zinc y el cristal; el ladrillo recocho procedente de Zaragoza; la piedra blanca; el mármol; el preciosismo de los azulejos de Zuloaga; los medallones y los bajorrelieves que representan la Minería y las Bellas Artes. Finalizada la Exposición de Minería, el edificio se dedicó a palacio de exposiciones de Bellas Artes, para lo cual, Velázquez Bosco hizo algunas reformas como la colocación de una balaustrada entre los arcos de la fachada.

## 51 Museo de Ciencias Naturales. E.T.S. de Ingenieros Industriales

Paseo  
de la Castellana, 80

**Fernando de la Torre**

1881-1887

Metros: Gregorio Marañón  
Buses: 7, 12, 14, 27, 40,  
45, 147, 150



El edificio es el primer premio del concurso convocado para Palacio Nacional de las Artes y de la Industria. Formaba parte del jurado, Velázquez Bosco quien poco después proyectó el Palacio de Velázquez del Retiro para Exposición de Minería aunque, sin embargo, lo terminó cuatro años antes. Las similitudes que puedan buscarse entre los dos edificios no parece que sean más que las propias del eclecticismo imperante: la composición académica de las plantas –las dos longitudinales con un cuerpo central transversal, pórtico que enfatiza la entrada, y piezas que remarcan volumétricamente los extremos–; elementos del repertorio clasicista: arcos, pilastras, cornisas; la fábrica de ladrillo de colores y la ornamentación cerámica. Sin embargo, el edificio de la Castellana es más grandilocuente por sus dimensiones y, especialmente, por la gran cúpula de ocho gajos sobre tambor aventado y con linterna, que permite abrir ventanales en todo el tambor. El ala del edificio en que se instaló la Escuela de Ingenieros, poco después se mutiló desgraciadamente tanto en su distribución interior como en la fachada.

Parque del Retiro

Ricardo Velázquez Bosco

1886-1887

**METRO:** Retiro  
**BUS:** C, 1, 2, 9, 19, 20,  
 26, 28, 51, 52,  
 63, 74, 146



El edificio que fue calificado por la Ilustración Española y Americana, de “gallarda construcción”, sigue mereciendo los elogios que entonces suscitó. Es una de las imágenes más representativas de Madrid y prototipo de la arquitectura del hierro en España. Se construyó para la Exposición de Filipinas como pabellón-estufa de plantas de las Islas. Velázquez Bosco, conoció, con seguridad, el éxito del Cristal Palace de Londres, aunque la tipología de su edificio esté más cercana a la de los invernaderos ingleses como, por ejemplo, el de la Casa de las Palmeras en el Real Jardín Botánico de Kew/Surrey (1844-1848). La planta del edificio es como el crucero de un iglesia, con la cúpula de cuatro paños en el encuentro de las dos bóvedas de cañón, y la girola para el deambular de los visitantes. El orden jónico del pórtico y la arquería de medio punto a lo largo de la fachada, remarcan la condición ecléctica del edificio. A través de la cúpula acristalada, se deja ver el cielo de Madrid. La magia de esta transparencia es el punto álgido del edificio, en el que sus formas estructurales se confunden con la naturaleza.

## 53 Estación de Atocha

Plaza del Emperador  
Carlos V

**Alberto de Palacio Elissague**

1888-1892

**METRO:** Atocha,  
cercanías RENFE  
**Bus:** C, 6, 10, 14, 19,  
26, 27, 32, 34, 45, 47,  
59, 85, 86



Se construyó esta estación para la Compañía MZA (Madrid, Zaragoza, Alicante). El proyecto fue adjudicado a Alberto del Palacio, autor del Puente Colgante de Bilbao. De las tres estaciones madrileñas de la época es, sin duda, la más impresionante por la superficie cubierta. La gran nave de 152 m. de largo, 48 m. de ancho y 27 m. de altura, la forman 10 arcos rígidos, y por tanto sin tirantes ni contrafuertes, según el prototipo De Dion que, esta vez, se acopla a un perfil curvo y no triangular como en el caso de la de Delicias; siendo, además, un ejemplo límite de estructura con ese procedimiento. La tipología es sencilla: una gran nave para vías y andenes, y dos edificios paralelos para taquillas, vestíbulos y otras dependencias, que se rematan, en la cabecera, con dos pabellones cúbicos –de dos plantas– cubiertos con mansardas. En el extremo norte, su planta baja se prolonga por delante de la nave, como basamento del gran arco acristalado que cierra la estación, sin otro alarde decorativo que la filigrana de hierro para el acristalado de la gran superficie del vano, el reloj y unos leones alados.

METRO: Opera, Sol  
Bus: 3, 5, 20, 50, 51,  
52, 53, 65, 150

Plaza de San Miguel  
S/N

**Alfonso Dubé y Díez**

1912-1916



Único ejemplo que tenemos hoy de un edificio de estas características (el de la Cebada y los Mostenses fueron derribados) en el que la idea del funcionalismo de Wagner parece hacerse realidad: “sólo puede ser bello lo que es práctico”. El vidrio, que envuelve toda la fachada, podría hacernos pensar erróneamente, en una nueva fusión entre el hierro y el cristal, que en realidad estuvo ausente del proyecto original, pues el acristalamiento total es posterior. Sí es de ese momento la estructura de la cubierta, los desagües y las columnillas estilizadas que lo rodean. En todo el conjunto, se estiliza al máximo la estructura de hierro, obviando la naturaleza sustentante del material. La construcción se realizó en varias fases. La primera intentó cubrir el mercado al aire libre que allí se reunía. En las siguientes se construyeron la planta baja, con los soportes de hierro fundido, y un sótano de ladrillo como almacén. La estructura en hierro circunvala el recinto en su totalidad excepto la parte posterior que se terminó en ladrillo. El remate de la cornisa, en el que el hierro se hace casi encaje recortado, es una buena muestra de la importancia de la ornamentación incluso para un edificio como éste.



Casa del Cura de San José



**ESTILOS  
NACIONALES Y  
REGIONALES**



63

64

62

58

59

69

71

70

75

67

77

57

73

74

68

72

76

66

56

61

60

55

65

La arquitectura ecléctica de las dos últimas décadas del XIX y de las dos primeras del XX, dio a Madrid la imagen urbana noble y monumental que la equiparaba, en mayor o menor medida, al resto de las capitales europeas. La mayor parte de las veces, esa arquitectura de carácter enfático, seguía modelos académicos de influencia francesa, el llamado Eclecticismo Beaux-Arts. Como consecuencia de la crisis del 98, se extendió por todo el país el ideal regenerador que afectó a todos los campos del hacer humano: la política, la economía, la enseñanza, la prensa, la literatura, la música, las artes plásticas y, por supuesto, la arquitectura. La idea regeneradora se fraguó en dos opciones: buscar en Europa las ideas que hicieron posible su ventaja sobre nuestro país; o volverse a nuestro glorioso pasado, cuando España fue grande, admirada y temida por el concierto de las naciones.

En cuanto a la arquitectura, buscar en Europa soluciones modernas, supuso que algunos se reafirmaran en que el mencionado Eclecticismo Beaux-Arts, era la garantía de europeización. Sin embargo, otros arquitectos comprendieron que el eclecticismo estaba agotado y carecía de sentido insistir en esa solución, por lo que volvieron sus ojos a las nuevas imágenes de la Secesión vienesa, y los movimientos que se fraguaban en Holanda y en Alemania, que darían lugar a las vanguardias de los años veinte y treinta.

Pero la corriente más extendida fue buscar en nuestro rico acervo histórico, la fuente de inspiración para la arquitectura moderna española. La adaptación de esos estilos, nacionales o regionales, a las nuevas necesidades tipológicas de la vida moderna, se veía como la solución a la nueva arquitectura española, que por ello, debería ser distinta a la europea. Surgió entonces la polémica de cual de los estilos históricos era el más español. El consenso general fue que el mudéjar y el plateresco, sin olvidar el barroco en su genuina versión hispánica. El mudéjar, original interpretación de la herencia musulmana, era, sin duda, el más propio y castizo de los estilos nacionales, por eso todas las plazas de toros se construían en esa tendencia. Madrid fue una de las ciudades en que más se desarrolló el neomudéjar hasta tal punto, que puede decirse que es un estilo muy madrileño. El plateresco fue una síntesis muy española del gótico con el renacimiento, en la época de los Reyes Católicos, momento feliz en que se forjó la unidad de España y comenzó su gloria. La Universidad de Alcalá de Henares, San Juan de los Reyes de Toledo y el Palacio de Monterrey de Salamanca fueron los paradigmas de este estilo.

Ronda de Toledo, 9

**Francisco Jareño  
y Alarcón**

1877-1881

**METRO:** Embajadores  
**BUS:** 27, 34, 36, 41,  
60, 78, 119, 148, C

Este edificio se construyó en el jardín del Museo Arqueológico Nacional y esta ubicación tan singular se explica porque fue concebido como escuela profesional de Veterinaria según una Real Orden del Ministerio de Fomento. El proyecto tuvo que pasar la aprobación de los miembros de la Real Academia de Bellas Artes. El edificio es de planta cuadrada con un patio interior y doble simetría. Se alternan un piso bajo con funciones de sótano, dos pisos principales recorridos por vanos de perfil carpanel y de medio punto, y una discreta cornisa de arquillos ciegos como remate. En el patio interior se dispuso una construcción de planta octogonal destinada a trabajo de forjas y herradero de caballos. El conjunto está realizado en fábrica de ladrillo. Desde el punto de vista estilístico es una obra destacada del neomodéjar madrileño. Sin embargo, todavía conserva una importante influencia del estilo neoclásico —que imperaba en los años inmediatamente anteriores— en lo referente a la simetría de la ordenación del conjunto arquitectónico y a la serenidad ornamental, por la casi total ausencia de elementos decorativos. En 1960 se habilitó para sede del Instituto Nacional de Enseñanza Media Cervantes.

Avenida de Menéndez  
Pelayo, 65-67

**Francisco Jareño  
y Alarcón**

1879-1885



**METRO:** Ibiza  
**BUS:** 2, 15, 20, 26, 61, 63, C

Este edificio obtuvo la medalla de oro en varias exposiciones europeas. Como ocurre con otros centros similares de esta época, su construcción se debe a la acción caritativa de las clases aristócratas. Fue financiado por la Asociación Nacional para el cuidado y sostenimiento de niños que presidía la duquesa de Santoña. Por lo que respecta a la tipología, se puede considerar como el prototipo de los hospitales y asilos que se construyeron en Madrid con posterioridad. Pertenece a la de edificación exenta construida sobre un solar de grandes dimensiones. En el eje del edificio se dispone la iglesia y, a ambos lados y en paralelo, se sitúan largos pabellones; las tres piezas quedan unidas por un cuerpo octogonal paralelo a la calle. Esta obra supone el paso de Jareño, arquitecto formado en la corriente neoclasicista, a las concepciones neomudéjares. Del neoclasicismo persiste la ordenación y la simetría compositiva, teniendo como referencia principal la fachada de la iglesia. La construcción es de ladrillo y, aunque prima la severidad más absoluta, Jareño despliega algunos esfuerzos decorativos en el infrontero de la fachada de la iglesia: galerías de arquillos ciegos y plementerías decoradas con redes de rombos.

## 57 Oficinas Municipales

(Antiguas Escuelas Aguirre)

Alcalá, 62/ esquina  
O'Donnell y Aguirre.

METRO: Retiro

Bus: 1, 2, 15, 19, 20,  
28, 51, 52, 74, 146

### Emilio Rodríguez Ayuso

1884-1887



Las Escuelas Aguirre es una de las obras más representativas de Rodríguez Ayuso, en una de las épocas más fecundas de su vida y, a la vez, del neomudéjar madrileño. Fueron concebidas como institución docente fundada por Lucas Aguirre y Suárez. Es un edificio exento de dos plantas; la planta baja tiene forma rectangular y en ella se disponen las aulas. El piso superior, en forma de U, deja un patio central sobre el tejado de la planta baja y se abre a la fachada posterior. En el eje central de la fachada principal, se eleva la esbelta torre que confiere personalidad al edificio. Se articula en tres cuerpos construidos en ladrillo y un remate metálico acristalado. Los otros pabellones y las verjas del jardín las proyectó el arquitecto con posterioridad. En las Escuelas Aguirre, el arquitecto plantea abiertamente el uso del ladrillo como componente estructural y compositivo. Tanto en la torre como las fachadas despliega un repertorio decorativo sencillo compuesto por redes de rombos, más frecuentes en la torre, hiladas corridas, dentellados, etc. De forma excepcional en este edificio, el arquitecto empleó la piedra que aparece combinada con el ladrillo ocupando impostas, cornisas y dinteles.



Eduardo Dato, 10.

**Eugenio Jiménez Corera  
y Carlos Velasco**

1886-1890

**METRO:** Rubén Darío  
**BUS:** 5, 7, 14, 27, 40,  
45, 147, 150

La Real Congregación de San Fermín de los Navarros, construyó esta iglesia tras un concurso restringido en el que se eligió el proyecto de Velasco, que falleció poco después. Al morir fue sustituido por Jiménez Corera que introdujo alguna modificación en el proyecto. Es uno de los primeros edificios en los que el mudejarismo se presenta con cierta preocupación historicista siguiendo las pautas del mudéjar toledano. El interior es neogótico con planta de tres naves, cabecera absidial poligonal, crucero marcado y coro elevado a los pies. Delante se sitúa un cuerpo rectangular que acoge otras dependencias. Las cubiertas se resuelven con bóvedas de terceletes en las naves y estrelladas en el crucero y la cabecera. La decoración también es neogótica y solamente existen en el interior dos elementos neomudéjares: las puertas de acceso al crucero con forma de arco de herradura enmarcado con alfiz y los huecos de las ventanas. En el exterior, y más concretamente en la torre, es donde el arquitecto despliega todo el repertorio ornamental mudéjar. La fachada de la iglesia es el prototipo del neomudéjar madrileño y su inspiración toledana se evidencia por la combinación de ladrillo y mampostería en los muros.

Fortuny, 43/Eduardo  
Dato.

**Enrique Fort,  
Luís Mosteiro y Vicente  
García Cabrera**

1889-1893

**METRO:** Rubén Darío  
**BUS:** 5, 7, 14, 27, 40,  
45, 147, 150



Este edificio, declarado Monumento Histórico-Artístico, es un ejemplo de cómo el estilo neomudéjar influyó también en la arquitectura civil de la vivienda. Se trata de una casa palacio de carácter marcadamente urbano que se dispone en chaflán con un jardín interior. Enrique Fort se recrea en la arquitectura árabe y levanta un bello conjunto de fábrica de ladrillo visto con una decoración inspirada en la giralda de Sevilla. Las cuatro alturas están separadas por una marcada línea de imposta. Los vanos de perfil adintelado del piso inferior alternan con otros en forma de arcos de herradura enmarcados con alfiz. La cubrición combina cubiertas planas con remate de almenas escalonadas y cubiertas a dos aguas muy voladas. En 1912 el arquitecto Luís Mosteiro lleva a cabo unas obras de reforma y en 1916 los propietarios deciden convertir el edificio en Fundación y Museo. El proyecto se le encarga al arquitecto García Cabrera que reforma el interior para adaptarlo al uso de museo, construye un nuevo pabellón de estilo neomudéjar y realiza una serie de ampliaciones en el jardín y la fachada de la calle Eduardo Dato.

Calle de la Paloma,  
19-21

**Lorenzo Alvarez-Capra**

1896-1911



**Metro:** Puerta de Toledo  
**Bus:** 17, 18, 23, 35, 41,  
60, 148, C

Esta iglesia es uno de los símbolos del neomudéjar madrileño, tanto por el casticismo del barrio en que se ubica como por su propia imagen. En la memoria del proyecto se explica que “El estilo arquitectónico del templo es el mudéjar, acompañado de elementos góticos”. La iglesia es de planta de cruz latina de tres naves, una central y dos laterales divididas en dos cuerpos en altura con cabecera poligonal entre pequeños contrafuertes. La fachada se construyó toda en fábrica de ladrillo. Está compuesta por dos esbeltas torres aragonesas, de cuatro pisos muy marcados y decorados en un estilo neomudéjar muy purista, y un cuerpo central retranqueado. El interior goticista se asoma a la fachada a través de tres arcos ojivales de tracería sencilla construidos en piedra que ocupan el eje del cuerpo central por encima del acceso. El atrio está formado por un pórtico de tres arcos renacentistas de medio punto, rematados en la parte superior por un ojo de buey sobre un paño trabajado a lo mudéjar. Aunque la fachada no rememore ninguna obra concreta recuerda a muchas iglesias toledanas como San Bartolomé o Santiago del Arrabal.

## 61 Seminario Conciliar de Madrid

San  
Buenaventura, 7

**Miguel de Olabarria**  
**Juan Moya**  
**y Ricardo García Guereta**

1901-1906

METRO: Puerta de Toledo  
BUS: 3, 17, 18, 23,  
35, 41, 50, 60,  
65, 148, C



El proyecto es de Olabarria. Al morir en 1904, continuaron las obras García Guereta y Juan Moya que siguieron las pautas del proyecto original. El edificio, de dimensiones monumentales, presenta una planta rectangular con una enorme crujía central que origina dos patios interiores simétricos. En torno a los patios se disponen las cátedras y las habitaciones, dejando para la fachada principal las zonas más nobles y representativas del edificio como son la biblioteca y el salón de actos. Aparecen muchos de los elementos típicos de la arquitectura madrileña de finales del siglo XIX: planta rectangular, torre central en la fachada y en los remates de las esquinas y dos patios interiores. La iglesia sigue el modelo de iglesias-salón de una sola nave y cubiertas de bóvedas de crucería. Ocupa la crujía central cerrando así el esquema simétrico entre los dos patios. Los materiales empleados son fundamentalmente el ladrillo y el hierro con algunos elementos de piedra. Aunque, en líneas generales, el edificio pertenece al estilo neomudéjar —es uno de los edificios de esta tipología más singulares de Madrid— las soluciones tan particulares adoptadas lo alejan de una clasificación estilística estricta.

Eduardo Dato, 4

**Juan Bautista Lázaro**

1903-1906

**Métro:** Rubén Darío  
**Bus:** 5, 7, 14, 27, 40,  
45, 147, 150



El conjunto se construye sobre un solar que ocupa toda la manzana. La planta se compone de cuatro crujías paralelas dos a dos y una quinta central a cuyos lados se sitúan dos patios. En este eje se ordenan, consecutivamente, la fachada principal de acceso y la capilla. El arquitecto plantea una consideración funcionalista del edificio que destaca por su distribución racional. Es una arquitectura de lenguaje depurado y ecléctico, por lo que difícilmente se puede reconocer estilo alguno. El exterior se articula en dos plantas separadas por una leve imposta de ladrillo dispuesto en vertical y recorridas por una hilera de vanos de perfil apuntado en el piso inferior y octogonal en el superior. Los arcos ojivales dobles de la primera planta podrían definirla como neogótica. Sin embargo, en el interior de la capilla, que es el elemento más importante del edificio, se aporta como novedad el estar realizado todo él en fábrica de ladrillo visto, dentro del más puro estilo neomudéjar, abandonándose de esta manera el revestimiento formal neogótico que era usual en la construcción de las iglesias madrileñas de finales del siglo XIX y principios del XX.

## 63 Colegio La Salle-San Rafael

Guzmán el Bueno, 32/  
Fernando el Católico

**Enrique Fort y Luis Esteve**

1903-1907

METRO: Argüelles, Quevedo  
BUS: 1, 2, 21, 16, 61



Este edificio se concibió para albergar una institución benéfica destinada a Escuela para niños pobres y Patronato de Obreros. Sobre un solar de forma rectangular se dispuso una doble crujía siguiendo las alineaciones de las calles. El conjunto arquitectónico se compone de un pabellón longitudinal de dos plantas destinado a escuela y un edificio anexo y perpendicular al anterior donde se dispone la capilla, que cierra la "L" y crea un patio interior. Desde el punto de vista estilístico, su arquitectura puede calificarse como neomudéjar. De hecho, Enrique Fort fue uno de los más virtuosos mudejaristas, con un lenguaje formal original y cuidado en el uso del ladrillo en arcos triangulares, dinteles, molduras y resaltos. Tanto en el diseño del proyecto como en la construcción del edificio, Enrique Fort contó con la colaboración del arquitecto Luis Esteve, importante exponente de la arquitectura madrileña de finales del XIX y principios del XX y autor de varios edificios e intervenciones urbanísticas del eje de la Gran Vía y Alcalá.

Alberto Aguilera, 23

## Enrique Fort (Instituto) Antonio Palacios (Talleres)

1903-1910

METRO: Argüelles  
Bos: 1, 2, 44, 74, 133, C



Edificio de grandes dimensiones que forma parte del numeroso catálogo de construcciones neomudéjares madrileñas de finales del siglo XIX y principios del XX. El planteamiento general es muy semejante al del Seminario Conciliar, al ubicar la capilla en una cruzía central que divide la planta en dos patios simétricos. Las esquinas se marcan con torres de distinta silueta. El mudejarismo en este edificio ha perdido el carácter descriptivo e historicista, ya que representa una fase ecléctica en la que lo neomudéjar es anecdótico en relación con el esfuerzo por utilizar el ladrillo en un programa arquitectónico no habitual hasta entonces. El Instituto se construye en varias fases. En una primera se proyecta un pabellón destinado a escuelas y patronatos de obreros. Se construye este primer cuerpo en torno a un patio y alberga el gimnasio, las aulas, las dependencias administrativas y el salón de actos. Posteriormente se realiza la capilla. En una tercera fase se duplica el esquema inicial en torno a un nuevo patio y en disposición geométrica, por lo que se completa la manzana. Los talleres los realizará posteriormente el arquitecto Antonio Palacios.

Paseo  
de Extremadura, 36.

### Enrique María de Repullés y Vargas

1904-1906

**METRO:** Puerta del Ángel

**BUS:** 31, 33, 36, 39,  
65, 500, 138



El proyecto inicial de Repullés era neogótico, pero el que se construyó fue de estilo neomodéjar, muy próximo a los parámetros toledanos. La obra tiene su origen en una fundación de la reina María Cristina, un asilo para la instrucción y alimentación de niños pobres para el cual se realizó esta iglesia. De una sola nave con capillas entre contrafuertes y remate de cabecera poligonal. En el exterior el arquitecto despliega los mayores esfuerzos decorativos en ladrillo, incluida la torre que, adosada a los pies, hace las veces de pórtico de entrada. Se alternan los arcos de herradura apuntados con las series de arquillos ciegos de la planta de acceso, los arcos bíforos, apuntados y enmarcados con alfiz, y los óculos u ojos de buey sobre paños decorados con motivos romboidales del cuerpo intermedio, motivo este que se repite a lo largo de toda la fachada. Y el cuerpo superior de campanas. También son interesantes sus cornisas y el empleo de arcos ciegos. A pesar de la profusa decoración, destaca la nitidez de los volúmenes que le confieren cierta monumentalidad al edificio aun a pesar de sus pequeñas dimensiones.

# Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina

66

METRO: O'Donnell  
BUS: 2, 28, 30, 56,  
71, 143, C

O'Donnell 57, 59 y 60

Luis Landecho

1904-1919



La Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina se suma a los diversos edificios dedicados a la sanidad que se construyeron, en esta época, en torno a la calle de O'Donnell. Según se explica en la memoria del proyecto, el edificio debía satisfacer una triple necesidad: la formación de las matronas, proporcionarles un alojamiento en régimen de internado y atender a los recién nacidos. Con estas premisas, el arquitecto proyectó un edificio de dimensiones monumentales, compuesto por cuatro pabellones que forman un cuadrilátero, con un amplio patio central. Cada pabellón cuentan con dos crujías, una al exterior donde se disponen las diferentes dependencias y otra al interior donde se desarrolla la circulación. Además, en dos pabellones paralelos se sitúa el acceso y la capilla. Las cuatro fachadas están construidas combinando la piedra y el ladrillo, lo que representa la pervivencia del neomudéjar toledano. Las puertas de acceso están destacadas en altura y ornamentadas por medio de una profusa decoración que combina elementos clasicistas e historicistas.

Serrano, 61.

**José López Sallaberry**

1899

**METRO:** Rubén Darío  
**BUS:** 1, 5, 7, 9, 14,  
19, 27, 40, 45, 51,  
74, 89, 147, 150

El arquitecto López Sallaberry tuvo en este edificio su primera oportunidad como arquitecto. La fachada del edificio no muestra exteriormente su carácter industrial sino la de un palacete que se inscribe dentro de la corriente neoplateresca nacional. Esto se debió, entre otras cosas, a su ubicación en pleno barrio de Salamanca que, por entonces, tenía un marcado carácter señorial. La planta baja, almohadilla; el piso principal, recorrido por pilastras con grutescos; y un cuerpo superior o ático a modo de galería española, con flamero y otros temas decorativos afines. Los interiores, de estilo modernista, fueron diseñados por Ariza. La organización del edificio sigue unos criterios funcionales. Se distinguen claramente dos zonas: la primera se destina a talleres de estampación y tirada, administración, salones, etc., que ocupan el cuerpo que da a la calle de Serrano; y una segunda zona destinada a motores y dinamo que se sitúa en el cuerpo posterior. El edificio se amplió con un segundo cuerpo con fachada al Paseo de la Castellana. Fue proyectado en 1926 por el arquitecto Aníbal González siguiendo las pautas estilísticas de la corriente regionalista sevillana.

Barquillo, 8

**José Urioste y Velada**

1904-1910

**METRO:** Banco de España

**Bus:** 1, 2, 5, 9, 15, 20,

27, 51, 52, 53, 74



Muchos edificios neoplaterescos se realizaron en Madrid en las primeras décadas del siglo XX. Este estilo, considerado genuinamente español, se impuso al modernismo europeo y al eclecticismo afrancesado. El arquitecto José Urioste y su Pabellón Español de la Exposición Universal de París del año 1900, fueron los precursores del estilo que tuvo en el Palacio salmantino de Monterrey su fuente de inspiración. A partir de entonces, muchos arquitectos madrileños intentaron emular las formas de Monterrey para todo tipo de edificios, sobre todo los destinados a bloques de viviendas y palacetes unifamiliares. La Casa Palacio del Duque de Sueca es un buen ejemplo. El edificio está construido entre medianerías. Tiene planta cuadrada y se dispone en torno a un patio central y dos fachadas, una a la calle Barquillo y la otra a los jardines del Cuartel General del Ejército. La fachada se resuelve en un plateresco salmantino, con el acceso principal en arco de medio punto, espléndidas balconadas de piedra y minucioso trabajo de la rejería de hierro forjado y, finalmente, con dos cuerpos laterales ligeramente adelantados y recorridos por pilastras decoradas con grutescos.

## 69 Palacete Adcoch

Paseo  
de la Castellana, 45

**José López Sallaberry**

1905-1906

**METRO:** Rubén Darío  
**BUS:** 1, 5, 7, 9, 14,  
19, 27, 40, 45, 51,  
74, 89, 147, 150



Este edificio es un ejemplo de la confluencia de las corrientes clasicistas francesas con las tendencias regionalistas, en la arquitectura madrileña de principios del XX. El palacete se sitúa en la zona del Ensanche Almagro-Castellana. Este nuevo barrio fue el enclave donde se instaló la aristocracia y la burguesía madrileña más acomodada. Ahí construyeron sus palacetes y “hoteles”. El edificio responde a esa tipología influida por el clasicismo francés, distribuyéndose sus dependencias en un sótano, tres plantas –baja, principal y segunda– y un estudio en la azotea. Las fachadas, de reminiscencias francesas, tienen una interesante resolución de miradores y balconadas de piedra profusamente decoradas. Sin embargo, hay que destacar la presencia de algunos elementos ornamentales tomados del Renacimiento español que lo aproximan al estilo neoplateresco nacional: la solución de incorporar una torre lateral, que recuerda al palacio salmantino de Monterrey, los remates de flameros en la cornisa y la galería de arcos.

Almagro, 38

**Augusto Martínez  
de Abaria**

1912-1914

**METRO:** Rubén Darío**BUS:** 1, 5, 7, 9, 14, 16,

19, 27, 40, 45, 51,

61, 74, 89, 147, 150

Este inmueble de viviendas obtuvo, en 1914, el Premio del Ayuntamiento de Madrid al edificio mejor construido. El encargo lo realizó el padre del arquitecto, don Julián Martínez Mier, para bloque de viviendas en alquiler destinadas a la clase aristocrática y burguesa. El edificio se levanta entre medianerías, sobre un solar ligeramente irregular. La planta se distribuye con dos viviendas a dos fachadas distintas y un pequeño patio central compartido, y otros dos de luces laterales. En la memoria del proyecto el arquitecto define su estilo como “castizamente español”. La composición de la fachada sigue los esquemas del neoplateresco español y, más concretamente, del Palacio de Monterrey de Salamanca, que tuvo sus precedentes madrileños en el edificio ABC y en la casa del duque de Sueca entre otros. Los elementos tipológicos característicos son: el acceso con arco de medio punto (a veces doble arco), con las dovelas muy marcadas, la espléndida rejería de hierro forjado, la solución de las cubiertas con aleros prominentes (muchas veces construidas en madera), los torreones laterales cuadrados y la arquería de la planta superior. Las esculturas de la fachada son obra de Sixto Moret.

## 71 Palacio Bermejillo

Eduardo Dato, 31

**Eladio Laredo**

1913-1916

Metro: Rubén Darío

Bus: 1, 5, 7, 9, 14,

16, 19, 27, 40, 45,

51, 61, 74, 89, 147, 150



El arquitecto Eladio Laredo levantó en 1913, para los marqueses de Bermejillo, este edificio en el entonces llamado Paseo del Cisne. El arquitecto se inspiró en el pabellón español, de estilo neoplateresco, que proyectó Urioste para la Exposición Universal de París de 1900, pero adaptándolo a una tipología de palacete urbano. El edificio tiene tres plantas. El piso superior presenta la típica galería renacentista de arcada de medio punto. El piso principal con balconada de hierro forjado y vanos estandarte, enmarcados por pilastras con decoración plateresca de grutescos. La falta de ornamentación del piso bajo, acentúa más el carácter decorativo de las plantas superiores. La fachada principal está flanqueada por dos torres, al más puro estilo Monterrey. Están rematadas por amplias y abiertas galerías con cubiertas de teja, a cuatro aguas, sobre un gran alero de madera. Una balaustrada de piedra, decorada con florones y labor de crestería, une ambas torres. En la actualidad este edificio alberga la sede del Defensor del Pueblo.

**Miembro:** Banco de España

**Buses:** 1, 2, 5, 9, 15, 20,

27, 51, 52, 53, 74, 150

Alcalá, 41 Es/ Marqués  
de Valdeiglesias

**Juan Moya e Idógoras**

(Fachada) 1910-1912



Con la apertura de la Gran Vía, se construyó este edificio para resolver las alineaciones con la vecina iglesia de San José. Lo proyectó, para viviendas, el arquitecto Fernández y Menéndez Valdés, pero fue Juan Moya el que construyó su fachada y reformó la de la iglesia con tal acierto, que consiguió una perfecta armonía entre los dos edificios. La unidad no sólo proviene del lenguaje estilístico y de sus elementos ornamentales, también de la alineación de cornisas y de la composición de los huecos de fachada. Al edificar los costados de la iglesia y unirla a los edificios contiguos, subrayó su carácter urbano y acentuó la verticalidad del cuerpo de entrada. Por otra parte, Moya aprovechó la ocasión para resolver el problema de la esquina con un torreón, que aunque no es original en su tipología, sí lo fue en el tratamiento de los elementos formales del barroco. De hecho, se repitió en otros edificios como en el de Alcalá esquina a Claudio Coello, obra de José Yarnoz que también adoptó la solución del cuerpo volado. En los años veinte, se consideró esta obra de Moya prototipo del neobarroco madrileño ya que, como dijo Torres Balbás en 1919, lo es “de espíritu tanto como de forma” en comparación con “los innumerables pastiches que se edifican”.

## 73 Edificio de Viviendas Red de San Luis

Gran Vía,  
26/Hortaleza,  
1/Fuencarral, 2.

**Pablo Aranda Sánchez  
y Julio Martínez Zapata**

1914-1916

**METRO:** Gran Vía  
**BUS:** 1, 2, 3, 40, 74,  
146, 149



Este edificio se construyó para viviendas de alquiler y local comercial diáfano, según la tipología característica del primer tramo de la Gran Vía. Obtuvo, en 1918, una mención especial del Ayuntamiento de Madrid, en el concurso al mejor edificio del año. Como es habitual, en muchos de esos edificios, la fachada se resuelve con un lenguaje del barroco clasicista, con un movimiento dinámico de curvas y contracurvas y pilastras de orden monumental, que recorren varios pisos de manera que el edificio también se articula verticalmente. El último piso de viviendas resulta más ligero y se organiza con columnas pareadas y exentas que soportan arcos de medio punto, a modo de pórtico. La densidad de esta fachada es típicamente barroca, con su mínimo de pared-espacio, abigarrada con columnas, ménsulas y vanos.

Gran Vía, 2/Marqués  
de Valdeiglesias,  
1/Reina, 26.

**Eduardo Gamba  
y Antonio de Zumárraga**

1914-1916



**METRO:** Banco  
de España

**Bus:** 1, 2, 5, 9, 15,  
20, 27, 51, 52,  
53, 74, 150

El edificio fue proyectado como sede de la Sociedad Gran y para viviendas de alquiler. Está compuesto por cuatro plantas: sótano, baja, principal –que incluye cuatro pisos– y áticos. La distribución de la planta, en un solar de esquina y en ángulo agudo, se consigue con crujiás paralelas a fachada compartimentadas en piezas ortogonales, y con un elemento en forma de sector circular, organizado según una trama de radios y circunferencias. La fachada se inscribe dentro de la línea del barroco clasicista pero con una gran sencillez de líneas. El almohadillado de la planta baja, compone el basamento del edificio que contrasta con la verticalidad del cilindro de esquina, que asienta su masa sobre el mirador acristalado del primer piso. Los áticos de planta cuadrada, se integran con el edificio y con el remate en esquina, que se concibe como un tambor de planta ovalada tan característica del barroco. Por último, algunos elementos ornamentales son también del repertorio barroco: los medallones de diferentes temas trabajados en relieve así como la barandilla de piedra decorada con esbeltos florones.

Almagro, 44

**Manuel María Smith  
e Ibarra y Secundino  
Zuazo**

1914-1917

**METRO:** Rubén Darío**BUS:** 1, 5, 7,

9, 14, 16, 19,

27, 40, 45, 51,

61, 74, 89, 147, 150



Este edificio es la antigua Casa Garay, Premio del Ayuntamiento de Madrid al edificio mejor construido. Ocupa un solar en esquina y su tipología responde a la de los palacetes, con jardín interior, propios de la aristocracia y la burguesía que se asentó en esta zona del Ensanche. La casa cuenta con sótano, bajo, cuatro plantas y buhardillas. Desde el punto de vista estilístico, es uno de los más claros ejemplos de arquitectura regionalista madrileña. Manuel María Smith e Ibarra, con esta obra, deja constancia de un regionalismo norteño fundido con ciertos detalles y ritmos renacentistas. Se pueden destacar los característicos miradores de hierro forjado, el remate del torreón, con grandes aleros de madera y canecillos, y la composición de las fachadas de gran riqueza cromática y estructural, mezclándose materiales, texturas y colores. Este edificio supone la adaptación de motivos regionalistas, generalmente rurales, al paisaje urbano. En 1977 el Colegio Oficial de Arquitectos de Caminos, Canales y Puertos lo adquirió para la instalación de su sede central, adaptando y restaurando el edificio primitivo.

Metro: Sevilla

Bus: 5, 9, 15, 20, 27,  
51, 52, 53, 150Plaza de Canalejas,  
3 / Carrera de San  
Jerónimo, 22.**Leonardo Rucabado Saiz Martínez  
y Cabello Maíz**

1916-1920



Este edificio es la culminación de la brillante trayectoria de Rucabado. Murió antes de poder terminarlo y las obras las concluyeron Saiz Martínez y Cabello Maíz. Rucabado proyectó esta obra buscando soluciones de la arquitectura nacional y regional. Su tipología responde a la del típico edificio con planta baja y entresuelo comerciales, dos viviendas por planta y una en el ático con torreón de esquina. Rucabado siguió las pautas de composición de la fachada de la vecina casa Meneeses, pero con un lenguaje formal totalmente distinto, aunque el conjunto resulta tan armónico que ambos parecen un único edificio. Hay que destacar la rejería de los balcones y escaleras, las fábricas de ladrillo y piedra, la ornamentación escultórica y, sobre todo, la espléndida solana montañesa en la fachada de la Carrera de San Jerónimo, realizada en madera, al estilo de la arquitectura popular santanderina. Este edificio es el paradigma de los estilos nacionales y regionales fundidos magistralmente en una minúscula fachada. La casa Allende, como su autor, fue alabada y denostada. En honor a la verdad, hasta el observador más parcial, no puede dejar de admirar la erudición de estilos y el oficio de Rucabado como arquitecto.

## 77 Edificio de Viviendas

Zurbarán, 15

**Carlos Gato Soldevilla**

1917-1918

**Memo:** Alonso Martínez  
y Rubén Darío  
**Bus:** 5, 7, 14, 21,  
27, 45, 150



Este edificio es el contrapunto de su vecino del nº 17, de Gutiérrez Soto. Las dos fachadas, definen el ocaso de una época y el resurgir de la moda racionalista. Mientras que las viviendas de Gato atendían a un programa tradicional, las de Gutiérrez Soto, introducían la terraza como alternativa al balcón y, a su vez, como elemento de moda, que resultó paradigmático en el desarrollo urbano de Madrid. Interesa el edificio de Gato, por el acierto en la composición de elementos de la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: molduras, aleros, ovarios y otros detalles constructivos con lo que logra, según Torres Balbás, una “obra ecléctica y armónica que, vista en conjunto, tiene un atractivo aspecto de serenidad”. Esos elementos formales se descontextualizan, trasladan y adaptan a las nuevas necesidades urbanas: fachadas más altas y mayor número de huecos; y, para que no queden fuera de escala, se divide la fachada en partes más pequeñas. Por ello se vuela parte de la fachada, no hay impostas ni cornisas corridas, se alternan balcones salientes, antepechos, cierres de cristales y logias, se varía la altura de los aleros de los diversos cueros, por lo que la obra da una impresión de claridad y sencillez.

Círculo de Bellas Artes



# LA SINGULARIDAD DE ANTONIO PALACIOS



80

81

79

78

CHAMBERÍ

ALMAGRO

CASTELLANA

UNIVERSIDAD

CENTRO

JUSTICIA

SALAMANCA

RECOLETOS

SOL

CORTES

JERÓNIMO

PARK DEL RETIRO

EMBAJADORES

RETIR

PALOS DE MOGUER

**A**ntonio Palacios, merece una consideración singular, en el estudio de su arquitectura, por su difícil encuadramiento en alguna de las corrientes en que hemos dividido la guía. El ambiente de la arquitectura madrileña de su época, se debatía entre el eclecticismo académico, la búsqueda de una arquitectura nacional y regional y la apertura a las corrientes modernistas en la versión vienesa de la Secesión. Antonio Palacios se presenta como el arquitecto llamado a refundir todas esas corrientes. Naturalmente, para ello necesitaba oficio, maestría, y, especialmente, capacidad de síntesis. Todo ello aderezado con otra característica de su personalidad que fue una cierta megalomanía que hacía que todas sus obras fueran monumentos, desde el Palacio de Comunicaciones al templete del Metro de la Red de San Luis (hoy desaparecido) por poner dos ejemplos extremos por sus dimensiones.

En su arquitectura aparecen visiones secesionistas de Otto Wagner, recuerdos del eclecticismo Beaux-Arts, adaptaciones platerescas, reminiscencias barrocas, adherencias del clasicismo académico, imágenes de la arquitectura del hierro, influencias de la arquitectura norteamericana en el modo como adaptaban los lenguajes históricos a sus grandes edificios. Otros arquitectos con tan dispares elementos, hubieran producido grandes pastiches, él plasmó obras únicas, de gran personalidad, sin las cuales el perfil urbano de Madrid sería completamente distinto.

Comenzó su brillante carrera ganando el concurso para la construcción del Palacio de Comunicaciones (1904-1917), cuyo éxito le otorgó justa fama. Simultáneamente, construyó otros grandes edificios como la Casa Palazuelo (1908-1911), el Hospital de Jornaleros (1908-1916), el Banco del Río de la Plata (hoy Central-Hispano) (1910-1918), la Sud-América (1913), el edificio en la calle Cedaceros (1913), el de Marqués de Villamejor (1914), por citar solamente los que construyó en el periodo estudiado en esta guía. El Círculo de Bellas Artes, otra de sus obras maestras, es posterior (1919), por ello solamente incluimos la fotografía de la portadilla de este epígrafe. Muchos de estos edificios se ubican en la calle de Alcalá, que adquiere así un perfil característico por sus torreones: afrancesado el de la casa Palazuelo, plateresco el del Palacio de Comunicaciones, clasicista el del Círculo de Bellas Artes. En toda su arquitectura, Palacios hace presente su sabiduría constructiva, su libertad creadora, la seriedad de sus planteamientos y la esmerada técnica en el uso de la piedra —el granito de su Galicia natal— que hace de sus muros cual fortalezas almenadas y, de sus torreones, torres del homenaje.

## 78 Palacio de Comunicaciones

Glorieta de Cibeles

**Antonio Palacios Ramilo  
y Julián Otamendi**

1904-1917

**METRO:** Banco  
de España  
**Bus:** C, 10, 14, 19,  
20, 27, 28, 34,  
37, 45, 51, 52,  
57, 74, 79, 125



Palacios y Otamendi, ganaron en 1904, el Concurso nacional para la nueva Casa de Correos y Telégrafos. El edificio fue como una declaración de sus intenciones: la monumentalidad del conjunto arquitectónico; la armonía y plasticidad del juego de volúmenes de los distintos cuerpos; y el contrapunto entre la horizontalidad y el estatismo de un espacio tan amplio, con la verticalidad de los detalles ornamentales y de la torre. Asimismo, anuncia la libertad y originalidad de su repertorio formal, que rememora estilos históricos flamígeros y platerescos, sin explicitarlos académicamente, y elementos secesionistas vieneses sin paternidad concreta. Pero también en la planta del edificio aparece el personal eclecticismo de su autor. El gran solar se compone, indistintamente, con modelos académicos, como el gran vestíbulo cruciforme de altura la de todo el edificio, y con piezas resueltas con sentido racional. Es a la vez, un edificio y un conjunto de ellos, incluso, con una calle interior. Adopta, además, la técnica más moderna con la estructura metálica vista, de perfiles roblonados, en el gran vestíbulo central, todo un alarde de sinceridad constructiva.

Alcalá, 54

**Antonio Palacios Ramilo**

1908-1911

**METRO:** Banco  
de España, Retiro  
**Bus:** 1, 2, 5, 9, 14,  
15, 19, 20, 27,  
28, 51, 52, 74



En la misma manzana del Palacio de Comunicaciones, Palacios construyó este edificio para viviendas de alquiler con planta baja para locales comerciales. Tiene dos viviendas por planta, de similares características a las de la clase alta que por entonces se construían en Madrid, con patio central, escalera principal y pequeños patios de luces con escaleras de servicio. En la fachada inicia la depuración de los órdenes clásicos que culminará en el Banco Central, haciendo casi desaparecer los detalles góticos y renacentistas del conjunto. Esta depuración se centra en las molduras de geometría estricta y en el prisma octogonal de la esquina. La serie de miradores fuerzan la verticalidad del elemento de esquina y dan movilidad a la línea de fachada. La torre es el contrapunto a la del Palacio de Comunicaciones, pero ya no rememora el estilo Monterrey, sino el eclecticismo francés con mansarda en pirámide truncada, aunque no pueda evitar, en su coronación, los detalles platerescos que armonizan con aquella. Las imágenes secesionistas siguen presentes, por ejemplo, en los pináculos de las cornisas.

(Antiguo Hospital de Jornaleros)

Raimundo Fernández  
Villaverde, 18

### Antonio Palacios Ramilo

1908-1916

**METRO:** Cuatro Caminos  
**BUS:** C, F, 3, 37, 42,  
45, 64, 66, 124,  
125, 127, 128, 149



De nuevo Palacios dispone de una gran manzana para proyectar un edificio de carácter monumental, con un complejo programa como es el de un hospital que debería ser para atender a los jornaleros madrileños. Su tipología, de planta estrella con un patio central octogonal en la confluencia de las diagonales de la manzana, era más propia de los establecimientos carcelarios, pero Palacios la adopta aquí por su racionalidad. Sitúa cuatro largos pabellones rectangulares para enfermos, de 35x10 m., en cada diagonal. Sobre los extremos del eje menor de la manzana, dispone dos pabellones: el de aislamiento, independiente del conjunto, y el de cirugía y reconocimiento, unido al patio central con un puente de estructura metálica y cristal. En el eje mayor, se sitúan la capilla, con planta de cruz griega y bóveda estrellada gótica con cubierta de cristal, y el pabellón medico-administrativo. El conjunto de edificaciones tiene una gran armonía y la fuerza expresiva propia de Palacios, y está a mitad de camino entre la iglesia y el castillo, entre la fortaleza militar y la catedral.

Calle de Alcalá, 49

**Antonio Palacios Ramilo  
y Joaquín Otamendi**

1910-1918



**METRO:** BANCO  
de España

**BUS:** 1, 2, 5, 9, 15,  
20, 27, 51, 52,  
53, 74, 150

Muy cerca del Palacio de Comunicaciones, en un enclave tan castizo como la calle de Alcalá, Palacios tiene de nuevo la oportunidad de construir un gran edificio, esta vez para el Banco del Río de la Plata. En este solar, en el siglo XVIII, otro gran arquitecto, Sachetti, constructor del Palacio Real, proyectó la Iglesia de San Ignacio, que no llegó a construirse, en un barroco en la línea de Guarini. De haberlo hecho, posiblemente no se hubiera edificado este edificio. El solar en esquina no permitía el desarrollo horizontal de la fachada (más tarde se amplió hacia la calle de Barquillo), por lo que Palacios apostó por un esquema compositivo vertical con la disposición de un orden gigante de columnas corintias, destacadas sobre un gran paño acristalado primicia de los muros cortina posteriores. La concepción de la fachada fue similar a la de los grandes edificios norteamericanos, donde el clasicismo monumental juega el papel de dignificar el edificio. Las cariátides que flanquean la entrada constituyen un elemento original en la arquitectura de este momento.





**Residencia de Estudiantes**

**HACIA UN  
RACIONALISMO  
CONSTRUCTIVO**



83

82

84

86

85

**E**l racionalismo arquitectónico, también llamado funcionalismo, tiene su expresión en la paradigmática frase de Sullivan: “la forma sigue a la función”. Este concepto, convertido en eslogan en los años veinte, no es ni original ni propio de nuestro siglo, porque todas las épocas han tenido su arquitectura racional o funcional. Baste recordar las pirámides de Egipto, los acueductos romanos, las catedrales góticas, los castillos medievales, las propuestas iluministas en la Francia de la Revolución, las grandes arquitecturas de hierro como el Palacio de Cristal de Paxton o la Galería de Máquinas de la Exposición de París de 1889 y, en nuestro siglo, las grandes obras de ingeniería. La teorización del concepto, se inicia en el siglo XIX con Viollet-le-Duc, para culminar su desarrollo con los arquitectos del Movimiento Moderno en los años veinte y treinta de nuestro siglo.

Aunque al racionalismo propiamente dicho no le llegue su apogeo hasta ese momento, algunos edificios de principios de siglo anuncian ya cuales serán los presupuestos ideológicos del movimiento. El incipiente racionalismo, del que nos ocuparemos en el marco de la arquitectura madrileña, significó una reacción frente a los historicismos de distinto perfil y un contraste respecto al modernismo. Lo que subyace detrás de este primer racionalismo es la demanda social que pedía una arquitectura no personalista, sino colectiva, expresada no tanto en edificios aislados, sino en actuaciones arquitectónicas plurales que coincidían con las políticas de desarrollo estatal. El urbanismo y la arquitectura, fueron de la mano para promover el progreso de una sociedad en crecimiento. La arquitectura se entendió no tanto como una actividad destinada al ornato urbano, sino al progreso social y, por eso, la mayoría de edificios que veremos están destinados a usos públicos, industriales o al bien común.

Lo racional era equiparable a lo funcional y, como diría Gropius en la conferencia que dio en Madrid en la Residencia de Estudiantes en 1930, “la función de una obra arquitectónica determina su técnica, y esta, a su vez, su forma”. Los criterios racionales propugnaban la economía, tanto en el uso del suelo y en la elección de los materiales apropiados, como en el lenguaje formal caracterizado por la sobriedad y la ausencia de ornamento. Algunos edificios que por entonces se construyeron en Madrid, muestran ese incipiente racionalismo en la sinceridad constructiva, en la funcionalidad de sus programas tipológicos y en la sobriedad decorativa, aunque, muchas veces, no se desprendan de ciertas adherencias formales eclécticas, regionalistas o modernistas.

## 82 Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid

(Antiguo Depósito de Aguas y edificio de la Central Elevadora)

Santa Engracia,  
125 y 127

**Diego Martín Montalvo**  
**Luis Moya y Ramón**  
**de Aguinaga**

1907-1911

METRO: RÍOS ROSÉS

BUS: 3, 12, 37,  
45, 149



El depósito de agua para el Canal de Isabel II es una obra de ingeniería que en su construcción y en el uso de los materiales sigue los principios racionales de funcionalidad. Aunque lo más lógico hubiera sido construirlo en hormigón, la falta de experiencia hizo que los autores se inclinaran por la tradicional fábrica de ladrillo. La cubeta circular metálica es sostenida por doce machones de ladrillo arriostrados por arcos del mismo material. La cubeta se cubre con un tambor de escamas de zinc, rematado por una cúpula rebajada también de zinc. El edificio de la central elevadora es de planta rectangular con una fachada de grandes vanos acristalados de medio punto enmarcados por machones de ladrillo sobre los que descansa la cornisa. Los elementos historicistas que modulan la fachada no entorpecen su imagen funcional ni su sinceridad estructural.

**METRO:** Cuatro Caminos  
**Bus:** C, F, 3, 37, 64,  
 66, 124, 127, 128, 149

Santa Engracia, 166

**Antonio Flórez Urdapilleta**

1910-1914



Este edificio discreto y sin pretensiones, pretendía, sobre todo, servir para lo fue concebido. En un solar alargado, unido en su origen al de la Casa de Socorro de Cuatro Caminos, se levanta el edificio sobre planta rectangular en dos alturas, con un torreón que remarca el cuerpo central de la entrada. La tipología responde a los planteamientos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, y al criterio de zonificar racionalmente el edificio según las necesidades propias de los locales: aulas, servicios o administración. Este edificio fue el modelo en el que Flórez ganó en experiencia para el programa de construcciones escolares que años más tarde desarrolló. La fachada expresa con sencillez el interior, por ejemplo, en el tamaño de los vanos que depende de los locales que iluminan. Aunque se utiliza ladrillo visto, no se apareja al modo neomudéjar, como era habitual en Madrid. El resto de los materiales utilizados siguen los mismos criterios de economía: la teja curva en las cubiertas y la madera en los dinteles y los aleros. Sólo para las ventanas, en zócalos y repisas, se utiliza la piedra.

Pinar, 21

**Antonio Flórez Urdapilleta**  
**Francisco Javier de Luque**

1911-1915

**METRO:** Gregorio

Marañón, Rubén Darío

**Bus:** 7, 12, 14, 16, 19, 27, 40, 51,  
147, 150

La Institución Libre de Enseñanza encargó a Flórez tres pabellones, dos para dormitorios y el otro con dormitorios en la planta alta y clases y laboratorios en la baja y sótano. Posteriormente Luque hizo un cuarto para comedor, oficinas, salón de conferencias y más dormitorios. Cuenta Bernardo Giner de los Ríos que Walter Gropius, en la conferencia Arquitectura funcional, que dio en la Residencia, en 1930, para explicar qué era lo funcional, ponía como ejemplo los edificios de Flórez y decía que las nuevas formas nacen de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir, y clamando contra lo artificial y lo convencional, añadía que en la arquitectura la función del color es esencial y esa solo la dan los materiales nobles como la piedra y el ladrillo. Así era en aquellos edificios, que dejando de lado el neomudejarismo, asociado habitualmente al ladrillo, huían de las apariencias ornamentales para acercarse a la racionalidad constructiva, tanto por necesidad como por ideología. La pureza de líneas y la proporción de volúmenes, con la única concesión de la jerarquía de tamaño y forma de los vanos en altura, constituyen un ejemplo sorprendente en el Madrid de entonces.

**METRO:** Palos  
de la Frontera  
**Bus:** 6, 55, 59, 60,  
78, 85, 86, 148

## Fábrica OSRAM

Santa María de la Cabeza, 46;  
es/ Palos de la Frontera

**Alberto de Palacio Elissague  
y Francisco Borrás Soler**

1914-1916



Este es uno de los mejores ejemplos de edificios industriales que tenemos en Madrid, no solo por la sencillez de su distribución sino por la coherencia formal de sus fachadas. La planta de talleres es rectangular y diáfana. Los servicios y los núcleos de comunicación se adosan en los extremos del rectángulo como elementos independientes. En el eje de la edificación se dispone una línea de pilares de hormigón, con forjado a la catalana, según el sistema patentado por Borrás, que permitió una doble cruja de gran luz. En la fachada, la utilización de la piedra y la belleza y armonía de las líneas, desmienten que la concepción racional se utilizara en menoscabo de la estética. En la misma línea de la escuela de Chicago, sigue la estructuración de fachada de Adler y Sullivan, que enmarca los vanos en arquerías gigantes, que aquí casi se forman entre la pilastra y el abocinamiento curvo de las últimas ventanas.

## 86 Edificio de viviendas

(Casa Garay)

Doctor Esquerdo, 47

**Secundino Zuazo Ugalde**

1914-1925

Metro: O'Donnell

Bus: C, 2, 28, 30, 56, 71, 143



Esta obra de Zuazo, simbiosis de estilos y tendencias, es una buena muestra del estadio intermedio de la arquitectura madrileña de estos años, que no acaba de definir su intención. Es un edificio de viviendas a cuatro fachadas, con un callejón intermedio y un gran patio posterior. En el callejón medianero, se sitúa el acceso de carruajes a través de un original templete, hoy transformado en local comercial. La planta rectangular se organiza simétricamente en torno al núcleo vertical de comunicaciones. La iluminación se resuelve con dos patios de luces. En la fachada se combinan elementos lingüísticos del regionalismo norteño, como el alero pronunciado o la arquería del ático, con estilizaciones clasicistas como la moldura del último piso o las delgadas pilastras adosadas a las esquinas o a los miradores. Sin embargo, las fachadas laterales, son lienzos planos sin ornamentación con huecos sin molduras, excepto la concesión de las dos líneas verticales de balcones de los extremos.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

- “Los domingos en Madrid”, *Blanco y Negro*, Madrid, 24/9/1898.
- “Nuestro Saludo”, *Arquitectura y Construcción*, I, 1897.
- A.A.V.V. , *Lluís Domenech i Montaner*, COAM, Madrid, 1981.
- A.A.V.V., *Arturo Soria, El Urbanismo Europeo de su Tiempo*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1986.
- A.A.V.V., *El Ensanche: Argüelles y Chamberí*, Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- A.A.V.V., *Madrid, de la Restauración Singular a la Rehabilitación Integrada*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1986.
- A.A.V.V., *Teoría de la Viabilidad Urbana. Cerdá y Madrid*. Ayuntamiento de Madrid.
- A.A.V.V., *Tres Siglos de Cartografía Madrileña (1622-1929)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1997.
- A.A.V.V., *Paisaje y Figura del 98*, Fundación CentralHispano, Madrid, 1997.
- A.A.V.V., *Madrid 1898*, Catálogo de la Exposición del Centro Cultural Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1998.
- A.A.V.V., *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, Tomos I y II, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Fundación Caja de Madrid, Madrid, 1990.
- A.A.V.V., *Historia de la Arquitectura Española*, Tomo V, Zaragoza, Planeta, 1987.
- A.A.V.V., *La sociedad madrileña durante la Restauración (1876-1931)*, Consejería de cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1989.
- ALONSO PEREIRA, J.R., *La ciudad lineal de Madrid*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998.
- Madrid de Corte a Metrópoli. 1898-1931*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1985
- ALVAREZ Y BUQUET, A., “Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, 1846.
- ANASAGASTI, T. de, “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, *La Construcción Moderna*, XV, 1917.
- “Acotaciones. Falso culto a lo viejo”, *La Construcción Moderna*, XVI, 1918.
- “Acotaciones. Otto Wagner”, *La Construcción Moderna*, XVI, 1918.
- “IX Congreso Internacional de Arquitectos en Roma. Resumen de las sesiones”, *Arquitectura y Construcción*, XV, 1911.

- “Crisis del positivismo, derrota de 1898 y morales colectivas”, *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- Repensar el 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- CALATRAVA ESCOBAR, J. y HENARES CUÉLLAR, I., *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Cátedra, Madrid, 1982.
- COMELLAS, J. L., “Revolución y Restauración (1868-1931)”, *Historia General de España y América*, Tomo XVI-1, Rialp, Madrid, 1982.
- Curiosidades de Madrid, El País Aguilar*
- CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura Occidental. El siglo XX. Las fases finales y España*, Madrid, Dossat, 1984.
- Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Dossat, 1981.
- DARÍO, R., *La España contemporánea*, Madrid, 1901.
- DE SETA, C., *La Città Europea dal XV al XX secolo*. Supersaggi di Rizzoli. Milano, 1996.
- DEL CORRAL, J., *Curiosidades de Madrid*, El País-Aguilar, Madrid, 1990.
- DOCCI M. E MAESTRI, D., *Manuale di Rilevamento Architettonico e Urbano*, Editori Laterza, Bari, 1997.
- DOLGNER, D., “Clasicismo y romanticismo. Una síntesis fecunda en la obra de Karl Friedrich Schinkel” en *Schinkel. Arquitecturas 1781-1841*, Catálogo de la exposición del MOPU, Madrid, 1989.
- DOMENECH I MONTANER, L., “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, VIII, 1878.
- ESPINA, A., *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A., *Historia de Madrid*, cap. I, Madrid.
- FLETCHER, SIR B., *A History of Architecture*. Architectural Press Oxford, 1996.
- FREIXA, M., *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- FULLAONDO, J. D., *La Arquitectura y el Urbanismo de la región y el entorno de Bilbao*, Madrid, Alfabeta, 1969.
- FULLAONDO, J. D., Y MUÑOZ, M. T., *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Madrid, Kain Editorial, 1994.
- FUSI, J. P. y NIÑO, A. (Eds.) *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- GAILHABAUD, J., *Monuments anciens et modernes des différents peuples à toutes les époques*, París, 1839; Londres, 1844.
- GINER DE LOS RÍOS, B., *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir Editores, Madrid, 1980.

- “La arquitectura en Alemania”, *La Construcción Moderna*, XIV, 1916.
- “Acotaciones. Las Torres de Monterrey”, *La Construcción Moderna*, XVI, 1918.
- “Arquitectura moderna. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, XII, 1914. *Antología de Literatura Española*, Editorial Labor, Volumen IV, Romanticismo.
- ARNICHES, C., *El Santo de la Isidra*, Madrid, 1898.
- BALDELLOU, M. A. (Ed.), *Ricardo Velázquez Bosco*, Ministerio de Cultura, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1990.
- BALFOUR, S., *El fin del Imperio Español (1898-1923)*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1997.
- BANHAM, R., *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós Estética, 1960.
- BAREA, A., *La forja de un rebelde*, México D.F., Ediciones Montjuic, 1959.
- BAROJA, P., *Memorias. Desde la última vuelta del camino. Obras completas VII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.
- BASSOLS COMA, M., *Génesis y Evolución del Derecho Urbanístico Español (1812-1956)*.
- BASURTO, N., *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*, Xarait, Madrid, 1986.
- BENEVOLO, L., *Storia della Città. La città Contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 1997.
- Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- BODO CICHY, *Las grandes épocas de la arquitectura*, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- BOHIGAS, O., “Usos del término modernismo”, en *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1973.
- BOITO, C., “Lo stile futuro dell’architettura italiana, en *Architettura del Medioevo in Italia*”, Milán 1880, *Casabella*, n. 208 1955.
- BURY, J., *La idea de progreso*, Alianza, Madrid, 1971.
- CABELLO LAPIEDRA, L. M., *La Casa española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional*, Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1917.
- “Urioste y el pabellón de España en París en 1900”, *Resumen de Arquitectura*, 1899.
- VIII Congreso Internacional de Arquitectos”, *Arquitectura y Construcción*, XII, 1908.
- CACHO VIU, V., “El triángulo París-Barcelona-Madrid”, *Barcelona Madrid 1898-1998, Sintonías y distancias*, CCC de Barcelona, Diputació de Barcelona, Comunidad de Madrid, Barcelona, 1997.
- La Institución Libre de Enseñanza, I. Orígenes y Etapa Universitaria (1860-1881)*, Rialp, Madrid, 1962.

- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Descubrimiento de Madrid*, Cátedra, Letras Hispánicas.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, A. “La arquitectura neomodéjar madrileña de los siglos XIX y XX” *Arquitectura*, núm. 125, Mayo, 1969.
- GORDO MURILLO, Carlos, *Bóvedas oblicuas de cantería: Sus elementos y morfología como factores determinantes de su uso*, Tesis Doctoral inédita, UPM, E.T.S.I.C., Canales y Puertos, Madrid, 1997.
- GRAVAGNUOLO, B., *La Progettazione Urbana in Europa*, Editori Laterza, Bari, 1997.
- GUERRA DE LA VEGA, R., Madrid. *Guía de arquitectura, 1990-1920*, Edición del autor, Madrid, 1990.
- HEERS, M. L., *El Mundo Contemporáneo (1848-1914)*, Editorial Edef.
- HERNANDO, J., *Arquitectura en España 1770-1900*, Cátedra, Madrid, 1989.
- HIDALGO, R. y otros autores, *Madrid del Siglo XIX: El Ensanche*, Ediciones Librería, Madrid, 1992.
- El Madrid de la Gran Vía*, Ediciones Librería, Madrid, 1996.
- Historia breve de Madrid*, La Librería, Madrid, 1996.
- Madrid Galdosiano*, La Librería, Madrid, 1992.
- HIRSCHBERGER, J., *Historia de la Filosofía*, Tomo II, Herder, Barcelona, 1986.
- ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos 1846-1919*, Diputación de Granada, Granada, 1987.
- JOVER ZAMORA, J. M., *1898. Teoría y práctica de la redistribución colonial*, Madrid, 1979.
- JULIÁ, S., “Anomalía, dolor y fracaso de España”, *Claves de razón práctica*, 66, Octubre, 1996.
- LAÍN ENTRALGO, P., *La Generación del 98*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1997.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”, *Arquitectura y Construcción*, XV, 1911.
- “Leonardo Rucabado”, *Arquitectura*, Diciembre de 1918.
- “La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos”, *Arquitectura y Construcción*, XV, 1911.
- LÁZARO, F. Y TUSÓN, V., *Literatura Española*, Madrid, Anaya, 1981.
- LLERA ESTEBAN, L. de, “Las filosofías de salvación” *Historia General de España y América, Tomo XVI-1*, Rialp, Madrid.
- Madrid, Historia de una Capital*. Alianza Editorial, Madrid.
- Madrid, Libros del Viajero*, El País Aguilar, Madrid.
- MARAÑÓN, G., “Menéndez Pelayo y España”, en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Espasa Calpe, Madrid, 1947.

- MARFANY, J. LL., "Sobre el significat del terme modernisme", *Recerques. Història, Economia, Cultura*, núm. 2, 1972.
- MARÍAS, J., - *Historia de la Filosofía*, Alianza, Madrid, 1985.  
—*España ante la Historia y ante sí misma* (1898-1936), Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1996.
- MARTORELL, J., "La Arquitectura Moderna. I. La Estética. II. Las obras", *Arquitectura y Construcción*, XII, 1908.
- MAURE RUBIO, L., *Anteproyecto del Trazado Viario y Urbanización de Madrid*, Zuazo-Jansen 1929-1930, COAM, Madrid, 1986.
- MAYER ARNO, J., *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra*, Alianza, Madrid, 1984.
- MESONERO ROMANOS, R. de, *El Antiguo Madrid*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986
- MONISTROL, Marqués de, "La influencia del cristianismo en la Arquitectura de los siglos medios, y que el arte ojival es esencialmente cristiano", 1868.
- MONLAU, P. F., *El Amigo Forastero en Madrid*, Trigo, Madrid, 1850.
- MONTOLIU, P., *Madrid 1900*, Sílex, Madrid, 1994
- MOYA BLANCO, L., "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX", *Atlántida*, nº 2, 1990.
- NAVASCUÉS PALACIOS, P., "Madrid, ciudad y arquitectura (1808-1898)", *Historia de Madrid*, Ed. Complutense, Madrid, 1994.  
—"El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX" en *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971.  
—"La Arquitectura", en *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Sílex, Madrid, 1992.  
—"Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)", en *A&V*, Madrid, 1985.  
—"La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid" en *Madrid y sus arquitectos, 150 años de la Escuela de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.  
—*Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NISBET, R. *Historia de la idea de progreso*, Gedisa, Barcelona, 1981.
- PÉREZ EMBID, F., "La vida universitaria en el pensamiento de Menéndez Pelayo", *Nuestro Tiempo*, nº 27, 1956.  
*Poesía*, nº18 y 19, Ministerio de Cultura, Madrid 1983.

- RAOUL-ROCHETTE, “Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX”, *Boletín Español de Arquitectura*, I, 1846.
- RIBES, D., “La Tradición en la Arquitectura. Escrito después de leer el trabajo de Leonardo Rucabado tratando este tema”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919.
- “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional. Trabajo leído por el arquitecto Demetrio Ribes”, *Arquitectura y Construcción*, Anuario para 1919.
- RUCABADO, L. y GONZALEZ, A., “Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional”, *Arte Español*, 1915.
- “La Tradición en Arquitectura”, *Arquitectura y Construcción*, 1917.
- RUEDA LAFFOND, J.C., “El Desarrollo de la ciudad y la política urbanística”, *Historia de Madrid*, Ed. Complutense, Madrid, 1994.
- RUIZ CONTRERAS, L., *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, 1961.
- RYKWERT, J., *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona, G. Gili, 1975.
- SAINZ DE LOS TERREROS, L., “El estilo moderno de arquitectura en España”, *La Construcción Moderna*, IV, 1906.
- “Proyecto de edificio para el Casino de Madrid”, *La Construcción Moderna*, II 1904.
- SAINZ DE ROBLES, F. C., Madrid. *Crónica y Guía de una Ciudad impar*, Espasa Calpe, Madrid, 1962.
- SALVADOR Y CARRERAS, A., “D. Leonardo Rucabado”, *Arquitectura y Construcción*, 1918.
- “Los dos Ottos”, *Arquitectura y Construcción*, XII, 1908.
- SAMBRICIO, C., “Los orígenes de la vivienda obrera en España”, *Arquitectura*, núm. 228, Madrid, 1981.
- “Influencia en España”, en *Arquitectura austriaca, 1860-1930. Dibujos de la Secesión Vienesa y su influencia en España*, 1980.
- “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*. Alhambra, Madrid, 1980.
- “Ciudad Lineal, un ejemplo de urbanismo liberal”, en *Arturo Soria y el urbanismo europeo de su tiempo. 1894-1994*. Fundación COAM, Madrid, 1996.
- “Arturo Soria y la Ciudad Lineal”, *Q-Arquitectura*, núm. 58, Madrid, 1982.
- SAMPELAYO, J., “Noticia y anécdota de los cafés madrileños”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI, 1970.

- SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *20 años de arquitectura en Madrid. La Edad de Plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.
- SHORSKE, C. E., *Viena Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Barcelona, G. Gili, 1981.
- SICA, P., *Storia dell' Urbanistica L'Ottocento I – II*. Editori Laterza. Bari, 1997.  
—*Storia dell' Urbanistica El Novecento*, Editori Laterza. Bari, 1997.
- SOBRINO, J., *Arquitectura industrial en España. 1830-1990*. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1996.
- SOLÁ MORALES, I., y varios autores, *Gestión Urbanística Europea (1920-1940)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1996
- TOMÉ BONA, J. M., *Paseos por el Viejo Madrid*, Editorial Avapiés
- TORRES BALBÁS, L., “El Tradicionalismo en la Arquitectura Española”, *Arquitectura*, Octubre de 1918.  
—“La última obra de Rucabado”, *Arquitectura*, Mayo de 1920.  
—“Mientras labran los sillares”, *Arquitectura*, Junio de 1918.
- TRAPIELLO, A., *Los nietos del Cid. La nueva Edad de Oro de la Literatura Española (1898-1914)*, Planeta, Barcelona, 1997.
- UMBRAL, F., *Trilogía de Madrid*, Planeta Bolsillo.
- UNAMUNO, M. de, *Andanzas y visiones españolas*, 1975.  
—*En torno al casticismo*, Alianza, Madrid, 1986.  
—*Manuscritos socialistas*, edición de Gómez Molleda, Narcea, Madrid, 1978.
- URRUTIA, Á., *Arquitectura Española siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977.
- VALLE INCLÁN, R., *Luces de Bohemia*, Cátedra, Madrid, 1980.
- VEGA Y MARCH, M., “Regeneración artística”, *Arquitectura y Construcción*, V, 1901.
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979.  
—*Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo andaluz*. Sevilla, Dep. Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, 1978.
- WATKIN, D., *A History of Western Architecture*, Laurence King, 1986.
- ZABALETA, A. de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos en Francia”, *El Renacimiento*, I 1847.
- ZAMACOIS, E., *La enferma*, Madrid, 1896.



---

## ÍNDICE ONOMÁSTICO DE ARQUITECTOS

| Arquitecto              | Edificio  | Página |
|-------------------------|---|--------|
| Adaro, E.               | Banco de España   | 186    |
| Adaro, E.               | Casa Palacio de Bruno Zaldo   | 195    |
| Adaro, E.               | Banco Hispano Americano   | 197    |
| Aguado de la Sierra, M. | Real Academia Española  | 191    |
| Aguinaga, R. de         | Sala de Exposiciones<br>de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Depósito de Aguas<br>y Central Elevadora) | 276    |
| Álvarez-Capra, L.       | Iglesia de La Paloma  | 247    |
| Álvarez Amoroso, M. Á.  | Colegio de Nuestra Señora del Pilar   | 176    |
| Aragón Pradera, J. de   | Casa Meneses  | 208    |
| Aranda Sánchez, P.      | Edificio de viviendas Red de San Luis   | 260    |
| Arbós y Tremantí, F.    | Panteón de Hombres Ilustres   | 173    |
| Arbós y Tremantí, F.    | Iglesia de San Manuel y San Benito  | 174    |
| Arias Rey, F. de        | Edificio de viviendas (Casa Gallardo)   | 225    |
| Bautista Lázaro, J.     | Colegio de San Diego y San Buenaventura   | 249    |
| Cabello Maíz, P.        | Credit Lyonnais (Casa de Tomás Allende)   | 263    |
| Cachelierre, E.         | Estación de Delicias  | 232    |
| Carrasco Muñoz, J.      | Convento de Carmelitas  | 177    |
| Carrasco y Encina, J.   | Gran Hotel Victoria   | 213    |
| Carrasco y Encina, J.   | Antiguo Edificio del Semanario Nuevo Mundo  | 222    |
| Cubas, Marques de       | Museo Nacional de Etnología   | 182    |
| Cubas, Marques de       | Embajada de Francia   | 183    |
| Cubas, Marqués de       | Cripta de la Catedral de la Almudena  | 172    |
| Dubé y Díez, A.         | Mercado de San Miguel   | 237    |
| Espelius, J.            | Cuartel General de la Armada  | 211    |

| <b>Arquitecto</b>               | <b>Edificio</b>  | <b>Página</b> |
|---------------------------------|--|---------------|
| Esteve Fernández, L.            | Casino de Madrid   | 200           |
| Esteve Fernández, L.            | Edificio Metrópolis  | 201           |
| Esteve Fernández, L.            | Colegio La Salle-San Rafael                                    | 250           |
| Ferrés y Puig, E.               | Hotel Palace   | 205           |
| Ferrier; J. y R.                | Edificio Metrópolis  | 201           |
| Flórez Urdapilleta, A.          | Grupo Escolar Cervantes  | 277           |
| Flórez Urdapilleta, A.          | Residencia de Estudiantes                                      | 278           |
| Fort Guyenet, E.                | Museo e Instituto de Valencia de Don Juan                      | 246           |
| Fort Guyenet, E.                | Colegio La Salle-San Rafael                                    | 250           |
| Fort Guyenet, E.<br>(Instituto) | Instituto Católico de Artes<br>e Industrias (ICAI)             | 251           |
| Gambra Sanz, E.                 | Edificio Gran Peña   | 261           |
| García Cabrera, V.              | Museo e Instituto de Valencia de Don Juan                      | 246           |
| García Guereta, R.              | Seminario Conciliar de Madrid                                  | 248           |
| García Nava, F.                 | Capilla del Cementerio de la Almudena<br>y Pórticos de Ingreso | 220           |
| García Nava, F.                 | Iglesia de la Buena Dicha                                      | 227           |
| Gato Soldevilla, C.             | Edificio de viviendas  | 264           |
| González del Valle, B.          | Edificio de viviendas “Casa de los Lagartos”                   | 224           |
| Grasés Riera, J.                | Banco Español de Crédito<br>(Palacio de la Equitativa)         | 185           |
| Grasés Riera, J.                | Monumento a Alfonso XII  | 196           |
| Grasés Riera, J.                | Sociedad General de Autores<br>(Palacio Longoria)              | 218           |
| Jareño y Alarcón, F.            | Instituto Nacional de Bachillerato Cervantes                   | 242           |
| Jareño y Alarcón, F.            | Asilo Hospital del Niño Jesús                                  | 243           |

| <b>Arquitecto</b>        | <b>Edificio</b>  | <b>Página</b> |
|--------------------------|--|---------------|
| Jiménez Corera, E.       | Iglesia de la Purísima Concepción  | 175           |
| Jiménez Corera, E.       | Iglesia de San Fermín de Los Navarros  | 245           |
| Landecho y Urríes, L. de | Edificios de viviendas   | 194           |
| Landecho y Urríes, L. de | Escuela de Matronas y Casa de Salud de Santa Cristina  | 253           |
| Laredo y Carranza, E.    | Edificio de viviendas y oficinas   | 212           |
| Laredo y Carranza, E.    | Palacio Bermejillo   | 258           |
| López Blanco, F.         | Pabellones de acceso a la Colonia de la Prensa   | 226           |
| López Sallaberry, J.     | Casa Ruiz de Velasco   | 219           |
| López Sallaberry, J.     | Casino de Madrid   | 200           |
| López Sallaberry, J.     | Edificios de viviendas (Casa Ramón Godó)   | 203           |
| López Sallaberry, J.     | Edificio ABC   | 254           |
| López Sallaberry, J.     | Palacete Adcoch  | 256           |
| Luque, F. J. de          | Residencia de Estudiantes  | 278           |
| Martín Montalvo, D.      | Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid (Antiguo Depósito de Aguas y Central Elevadora) | 276           |
| Martínez Ángel, M.       | Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid                                    | 192           |
| Martínez de Abaria, A.   | Edificio de viviendas  | 257           |
| Martínez Zapata, J.      | Edificios de viviendas   | 204           |
| Martínez Zapata, J.      | Edificio de viviendas Red de San Luis  | 260           |
| Medrano y Hueto, M.      | Casa de la Marquesa de Villamejor (Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos)             | 198           |
| Mendoza y Ussía, J. M.   | Casa Meneses   | 208           |
| Mewes, C. H.             | Hotel Ritz   | 202           |
| Mathet, M. y P.          | Edificio Conrado Martín S.A.   | 223           |

| <b>Arquitecto</b>               | <b>Edificio</b>   | <b>Página</b> |
|---------------------------------|---|---------------|
| Monnoyer, L.                    | Hotel Palace  | 205           |
| Mosteiro, L.                    | Museo e Instituto de Valencia de Don Juan   | 246           |
| Moya Idígoras, J.<br>(Fachada). | Casa del Cura de San José   | 259           |
| Moya Idígoras, J.               | Seminario Conciliar de Madrid   | 248           |
| Moya Idígoras, L.               | Sala de Exposiciones<br>de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Depósito de Aguas<br>y Central Elevadora) | 276           |
| Olabarría, M. de                | Seminario Conciliar de Madrid   | 248           |
| Oriol y Urigüen, L. de          | Casa Oriol  | 207           |
| Ortiz de Villajos, A.           | Teatro María Guerrero   | 187           |
| Ortiz de Villajos, A. y M.      | Fundación Carlos de Amberes<br>(Iglesia de San Andrés de los Flamencos)                                 | 184           |
| Otamendi, J.                    | Banco Central   | 271           |
| Palacio Elissague, A. de        | Fábrica OSRAM   | 279           |
| Palacio Elissague, A. de        | Estación de Atocha  | 236           |
| Palacios Ramilo, A.             | Palacio de Comunicaciones   | 268           |
| Palacios Ramilo, A.             | Casa Palazuelo  | 269           |
| Palacios Ramilo, A.             | Consejería de Política Territorial<br>de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Hospital de Jornaleros)     | 270           |
| Palacios Ramilo, A.             | Banco Central   | 271           |
| Palacios Ramilo, A.             | Instituto Católico de Artes e Industrias<br>(ICAI) (Talleres)   | 251           |
| Repullés y Vargas, E. M.        | Bolsa de Comercio de Madrid   | 188           |
| Repullés y Vargas, E. M.        | Iglesia de Santa Cristina   | 252           |
| Reynals, E.                     | Casa Pérez Villaamil  | 221           |

| <b>Arquitecto</b>      | <b>Edificio</b>  | <b>Página</b> |
|------------------------|--|---------------|
| Rodríguez Ayuso, E.    | Oficinas Municipales<br>(Antiguas Escuelas Aguirre)                | 244           |
| Rojí López-Calvo, J.   | Embajada de Italia   | 206           |
| Rucabado, L.           | Credit Lyonnais (Casa de Tomás Allende)                            | 263           |
| Sáinz, S.              | Banco de España  | 186           |
| Saiz Martínez          | Credit Lyonnais (Casa de Tomás Allende)                            | 263           |
| Saldaña López, J.      | Instituto Boston-Colegio Estudio                                   | 199           |
| Sánchez Eznarriaga, E. | Casino Militar   | 209           |
| Sánchez Eznarriaga, E. | Teatro Calderón  | 210           |
| Smith e Ibarra, M. M.  | Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos                           | 262           |
| Torriente, F. de la    | Museo de Ciencias Naturales<br>y E.T.S. de Ingenieros Industriales | 234           |
| Urioste y Velada, J.   | Casa Palacio del Duque de Sueca                                    | 255           |
| Velasco, C.            | Iglesia de San Fermín de Los Navarros                              | 245           |
| Velázquez Bosco, R.    | Escuela Superior de Ingenieros de Minas                            | 189           |
| Velázquez Bosco, R.    | Escuela Superior del Ejército                                      | 190           |
| Velázquez Bosco, R.    | Ministerio de Agricultura  | 193           |
| Velázquez Bosco, R.    | Palacio de Velázquez   | 233           |
| Velázquez Bosco, R.    | Palacio de Cristal   | 235           |
| Zuazo Ugalde, S.       | Edificio de viviendas (Casa Garay)                                 | 280           |
| Zumárraga, A. de       | Edificio Gran Peña   | 261           |

| <b>Edificio</b>   | <b>Calle</b>                      | <b>Página</b> |
|---|-----------------------------------|---------------|
| Colegio de Nuestra Señora del Pilar   | Príncipe de Vergara, 41.          | 176           |
| Colegio de San Diego y San Buenaventura   | Eduardo Dato, 4                   | 249           |
| Colegio La Salle San Rafael   | Guzmán el Bueno, 32               | 250           |
| Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos  | Almagro, 44                       | 262           |
| Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid                                   | Plaza de España, 8                | 192           |
| Consejería de Política Territorial de la Comunidad de Madrid (Antiguo Hospital de Jornaleros) | Raimundo Fernández Villaverde, 18 | 270           |
| Convento de Carmelitas  | Ferraz, 1                         | 177           |
| Credit Lyonnais (Casa de Tomás Allende)   | Canalejas, 3                      | 263           |
| Cripta de la Catedral de la Almudena  | Mayor, 90                         | 172           |
| Cuartel General de la Armada  | Paseo del Prado, 3                | 211           |
| Edificio ABC  | Serrano, 61                       | 254           |
| Edificio Conrado Martín S.A.  | Mayor, 16 y 18                    | 223           |
| Edificio de viviendas   | Almagro, 38                       | 257           |
| Edificio de viviendas   | Zurbarán, 15                      | 264           |
| Edificio de viviendas (Casa Gallardo)   | Ferraz,2                          | 225           |
| Edificio de viviendas (Casa Garay)  | Doctor Esquerdo, 47               | 280           |
| Edificio de viviendas “Casa de los Lagartos”  | Mejía Lequerica, 1                | 224           |
| Edificio de viviendas Red de San Luis   | Gran Vía, 26                      | 260           |

---

## ÍNDICE DE EDIFICIOS

---

| <b>Edificio</b>  | <b>Calle</b>           | <b>Página</b> |
|--|------------------------|---------------|
| Antiguo Edificio del Semanario<br>Nuevo Mundo  | Larra, 14              | 222           |
| Asilo Hospital del Niño Jesús  | Menéndez Pelayo, 65-67 | 243           |
| Banco Central  | Alcalá, 49             | 271           |
| Banco de España  | Paseo del Prado, 2     | 186           |
| Banco Español de Crédito<br>(Palacio de la Equitativa)                                   | Alcalá, 12             | 185           |
| Banco Hispano Americano  | Plaza de Canalejas, 1  | 197           |
| Bolsa de Comercio de Madrid  | Plaza de la Lealtad, 1 | 188           |
| Capilla del Cementerio<br>de la Almudena<br>y Pórticos de Ingreso                        | Avd. de Daroca s/n.    | 220           |
| Casa del Cura de San José  | Alcalá, 41             | 259           |
| Casa Meneses   | Plaza de Canalejas, 4  | 208           |
| Casa Oriol   | Alfonso XII, 14        | 207           |
| Casa Palacio<br>de Bruno Zaldo   | Alfonso XII, 26        | 195           |
| Casa Palacio<br>del Duque de Sueca   | Barquillo, 8           | 255           |
| Casa Palazuelo   | Alcalá, 54             | 269           |
| Casa de la Marquesa de Villamejor<br>(Colegio de Aparejadores<br>y Arquitectos Técnicos) | Maestro Victoria, 3    | 198           |
| Casa Pérez Villaamil   | Plaza de Matute, 10    | 221           |
| Casa Ruiz de Velasco   | Mayor, 5               | 219           |
| Casino de Madrid   | Alcalá, 39             | 200           |
| Casino Militar   | Gran Vía, 13           | 209           |

| <b>Edificio</b>  | <b>Calle</b>                 | <b>Página</b> |
|--|------------------------------|---------------|
| Edificio Gran Peña   | Gran Vía, 2                  | 261           |
| Edificio Metrópolis  | Alcalá, 39                   | 201           |
| Edificios de viviendas   | Sagasta 31 y 33              | 194           |
| Edificios de viviendas   | Alcalá, 121                  | 204           |
| Edificios de viviendas<br>(Casa Ramón Godó)  | Montalbán, 5                 | 203           |
| Edificio de viviendas y oficinas   | Gran Vía, 1 y 3              | 212           |
| Embajada de Francia  | Salustiano Olózaga, 9        | 183           |
| Embajada de Italia   | Juan Bravo, 16               | 206           |
| Escuela de Matronas y Casa de Salud<br>de Santa Cristina                           | O'Donnell, 57, 59 y 60       | 253           |
| Escuela Superior de Ingenieros<br>de Minas   | Ríos Rosas, 21               | 189           |
| Escuela Superior del Ejército  | Castellana, 71               | 190           |
| Estación de Atocha   | Plaza del Emperador Carlos V | 236           |
| Estación de Delicias   | Delicias, s/n.               | 232           |
| <br>   |                              |               |
| Fábrica OSRAM  | Santa María de la Cabeza, 46 | 279           |
| Fundación Carlos de Amberes<br>(Antigua Iglesia de San Andrés<br>de los Flamencos) | Claudio Coello, 99           | 184           |
| <br>   |                              |               |
| Gran Hotel Victoria  | Plaza de Santa Ana, 14       | 213           |
| Grupo Escolar Cervantes  | Santa Engracia, 166          | 277           |
| <br>   |                              |               |
| Hotel Palace   | Plaza de las Cortes, 7       | 205           |
| Hotel Ritz   | Plaza de la Lealtad, 5       | 202           |
| <br>   |                              |               |
| Iglesia de la Buena Dicha  | Silva, 25                    | 227           |
| Iglesia de La Paloma   | Calle de la Paloma, 19-21    | 247           |
| Iglesia de la Purísima Concepción  | Goya, 26                     | 175           |

| <b>Edificio</b>  | <b>Calle</b>                | <b>Página</b> |
|--|-----------------------------|---------------|
| Iglesia de San Fermín<br>de Los Navarros                           | Eduardo Dato, 10            | 245           |
| Iglesia de San Manuel y San Benito                                 | Alcalá, 83                  | 174           |
| Iglesia de Santa Cristina  | Extremadura, 36             | 252           |
| Instituto Boston-Colegio Estudio                                   | Miguel Angel, 8             | 199           |
| Instituto Católico de Artes<br>e Industrias (ICAI)                 | Alberto Aguilera, 23        | 251           |
| Instituto Nacional<br>de Bachillerato Cervantes                    | Ronda de Toledo, 9          | 242           |
| Mercado de San Miguel  | Plaza de San Miguel, s/n    | 237           |
| Ministerio de Agricultura  | Ps. Infanta Isabel, 1       | 193           |
| Monumento a Alfonso XII  | Parque del Retiro           | 196           |
| Museo de Ciencias Naturales y<br>E.T.S. de Ingenieros Industriales | Castellana, 80              | 234           |
| Museo e Instituto de Valencia<br>de Don Juan                       | Fortuny, 43                 | 246           |
| Museo Nacional de Etnología  | Infanta Isabel, 1           | 182           |
| Oficinas Municipales<br>(Antiguas Escuelas Aguirre)                | Alcalá, 62                  | 244           |
| Pabellones de acceso a la Colonia<br>de la Prensa                  | Eugenia de Montijo, 61 y 63 | 226           |
| Palacete Adcoch  | Castellana, 45              | 256           |
| Palacio Bermejillo   | Eduardo Dato, 31            | 258           |
| Palacio de Comunicaciones  | Cibeles, s/n                | 268           |
| Palacio de Cristal   | Parque del Retiro           | 235           |
| Palacio de Velázquez   | Parque del Retiro           | 233           |
| Panteón de Hombres Ilustres  | Gayarre, 3                  | 173           |
| Real Academia Española   | Ruiz de Alarcón, 17         | 191           |
| Residencia de Estudiantes  | Pinar, 21                   | 278           |

| <b>Edificio</b>   | <b>Calle</b>              | <b>Página</b> |
|---|---------------------------|---------------|
| Sala de Exposiciones<br>de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Depósito de Aguas<br>y Central Elevadora) | Santa Engracia, 125 y 127 | 276           |
| Seminario Conciliar de Madrid   | San Buenaventura, 7       | 248           |
| Sociedad General de Autores<br>(Palacio Longoria)   | Fernando VI, 6            | 218           |
| Teatro Calderón   | Atocha, 18                | 210           |
| Teatro María Guerrero   | Tamayo y Baus, 4          | 187           |

## ÍNDICE DE CALLES

| <b>Calle</b>         | <b>Edificio</b>   | <b>Página</b> |
|----------------------|---|---------------|
| Alberto Aguilera, 23 | Instituto Católico de Artes e Industrias (ICAI)                                 | 251           |
| Alcalá, 12           | Banco Español de Crédito (Palacio de la Equitativa)                             | 185           |
| Alcalá, 39           | Casino de Madrid  | 200           |
| Alcalá, 39           | Edificio Metrópolis   | 201           |
| Alcalá, 41           | Casa del Cura de San José   | 259           |
| Alcalá, 49           | Banco Central   | 271           |
| Alcalá, 54           | Casa Palazuelo  | 269           |
| Alcalá, 62           | Oficinas Municipales (Antiguas Escuelas Aguirre)                                | 244           |
| Alcalá, 83           | Iglesia de San Manuel y San Benito  | 174           |
| Alcalá, 121          | Edificios de viviendas  | 204           |
| Alfonso XII, 14      | Casa Oriol  | 207           |
| Alfonso XII, 26      | Casa Palacio de Bruno Zaldo   | 195           |
| Almagro, 38          | Edificio de viviendas   | 257           |
| Almagro, 44          | Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos  | 262           |
| Atocha, 18           | Teatro Calderón   | 210           |
| Barquillo, 8         | Casa Palacio del Duque de Sueca   | 255           |
| Canalejas, 1, Pza.   | Banco Hispano Americano   | 197           |
| Canalejas, 3, Pza.   | Credit Lyonnais (Casa de Tomás Allende)   | 263           |
| Canalejas, 4, Pza.   | Casa Meneses  | 208           |
| Castellana, 45, Ps.  | Palacete Adcoch   | 256           |
| Castellana, 71, Ps.  | Escuela Superior del Ejército   | 190           |
| Castellana, 80, Ps.  | Museo de Ciencias Naturales y E.T.S.<br>de Ingenieros Industriales              | 234           |
| Cibeles, Plz.        | Palacio de Comunicaciones   | 268           |
| Claudio Coello, 99   | Fundación Carlos de Amberes<br>(Antigua Iglesia de San Andrés de los Flamencos) | 184           |

| <b>Calle</b>         | <b>Edificio</b>  | <b>Página</b> |
|----------------------|--|---------------|
| Cortes, 7, Plz.      | Hotel Palace   | 205           |
| Daroca s/n., Avda.   | Capilla del Cementerio de la Almudena<br>y Pórticos de Ingreso | 220           |
| Delicias, s/n.       | Estación de Delicias   | 232           |
| Doctor Esquerdo, 47  | Edificio de viviendas (Casa Garay)                             | 280           |
| Eduardo Dato, 10     | Iglesia de San Fermín de los Navarros                          | 245           |
| Eduardo Dato, 31     | Palacio Bermejillo   | 258           |
| Eduardo Dato, 4      | Colegio de San Diego y San Buenaventura                        | 249           |
| Emperador            |  |               |
| Carlos V, Pza.       | Estación de Atocha   | 236           |
| España, 8, Pza.      | Consejería de Educación y Cultura<br>de la Comunidad de Madrid | 192           |
| Eugenia de Montijo,  |  |               |
| 61 y 63              | Pabellones de acceso a la Colonia de la Prensa                 | 226           |
| Extremadura, 36, Ps. | Iglesia de Santa Cristina                                      | 252           |
| Fernando VI, 6       | Sociedad General de Autores (Palacio Longoria)                 | 218           |
| Ferraz, 1            | Convento de Carmelitas   | 177           |
| Ferraz, 2            | Edificio de viviendas (Casa Gallardo)                          | 212           |
| Fortuny, 43          | Museo e Instituto de Valencia de Don Juan                      | 246           |
| Gayarre, 3           | Panteón de Hombres Ilustres                                    | 173           |
| Goya, 26             | Iglesia de la Purísima Concepción                              | 175           |
| Gran Vía 1 y 3       | Edificio de viviendas y oficinas                               | 212           |
| Gran Vía, 2          | Edificio Gran Peña   | 261           |
| Gran Vía, 13         | Casino Militar   | 209           |
| Gran Vía, 26         | Edificio de viviendas Red de San Luis                          | 260           |
| Guzmán el Bueno, 32  | Colegio La Salle-San Rafael                                    | 250           |

| <b>Calle</b>                     | <b>Edificio</b>  | <b>Página</b> |
|----------------------------------|--|---------------|
| Infanta Isabel, 1, Ps.           | Museo Nacional de Etnología  | 182           |
| Infanta Isabel, 1, Ps.           | Ministerio de Agricultura  | 193           |
| Juan Bravo, 16                   | Embajada de Italia   | 206           |
| Larra, 14                        | Antiguo Edificio del Semanario Nuevo Mundo   | 222           |
| Lealtad, 1, Pza.                 | Bolsa de Comercio de Madrid  | 188           |
| Lealtad, 5, Pza.                 | Hotel Ritz   | 202           |
| Maestro Victoria, 3              | Casa de la Marquesa de Villamejor<br>(Colegio de Aparejadores y Arquitectos<br>Técnicos de Madrid) | 198           |
| Matute, 10, Pza.                 | Casa Pérez Villaamil   | 221           |
| Mayor, 16 y 18                   | Edificio Conrado Martín S.A.   | 223           |
| Mayor, 5                         | Casa Ruiz de Velasco   | 219           |
| Mayor, 90                        | Cripta de la Catedral de la Almudena   | 172           |
| Mejía Lequerica, 1               | Edificio de viviendas “Casa de los Lagartos”   | 224           |
| Menéndez Pelayo,<br>65-67, Avda. | Asilo Hospital del Niño Jesús  | 243           |
| Miguel Angel, 8                  | Instituto Boston-Colegio Estudio   | 199           |
| Montalbán, 5                     | Edificios de viviendas (Casa Ramón Godó)   | 203           |
| O'Donnell 57,59 y 60             | Escuela de Matronas y Casa<br>de Salud de Santa Cristina   | 253           |
| Paloma, 19-21                    | Iglesia de La Paloma   | 247           |
| Parque del Retiro                | Monumento a Alfonso XII  | 196           |
| Parque del Retiro                | Palacio de Velázquez   | 233           |
| Parque del Retiro                | Palacio de Cristal   | 235           |
| Pinar, 21                        | Residencia de Estudiantes  | 278           |

| <b>Calle</b>                          | <b>Edificio</b>   | <b>Página</b> |
|---------------------------------------|---|---------------|
| Prado, 2, Ps.                         | Banco de España   | 186           |
| Prado, 3, Ps.                         | Cuartel General de la Armada  | 211           |
| Príncipe de Vergara, 41.              | Colegio de Nuestra Señora del Pilar   | 176           |
| Raimundo Fernández<br>Villaverde , 18 | Consejería de Política Territorial<br>de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Hospital de Jornaleros) | 270           |
| Ríos Rosas, 21                        | Escuela Superior de Ingenieros de Minas   | 189           |
| Ronda de Toledo, 9                    | Instituto Nacional de Bachillerato Cervantes  | 242           |
| Ruiz de Alarcón, 17                   | Real Academia Española  | 191           |
| Sagasta 31 y 33                       | Edificios de viviendas  | 194           |
| Salustiano Olózaga, 9                 | Embajada de Francia   | 183           |
| San Buenaventura, 7                   | Seminario Conciliar de Madrid   | 248           |
| San Miguel s/n, Pza.                  | Mercado de San Miguel   | 237           |
| Santa Ana, 14, Pza.                   | Gran Hotel Victoria   | 213           |
| Santa Engracia,<br>125 y 127          | Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid<br>(Antiguo Depósito de Aguas y Central Elevadora)   | 276           |
| Santa Engracia, 166                   | Grupo Escolar Cervantes   | 277           |
| Santa María<br>de la Cabeza, 46, Ps.  | Fábrica OSRAM   | 279           |
| Serrano, 61                           | Edificio ABC  | 254           |
| Silva, 25                             | Iglesia de la Buena Dicha   | 227           |
| Tamayo y Baus, 4                      | Teatro María Guerrero   | 187           |
| Zurbarán, 15                          | Edificio de viviendas   | 264           |





El mítico 98, cuyo centenario conmemoramos, aunque es una fecha convencional, marcó un punto de inflexión en nuestra historia a través de la literatura de la decadencia, que nos legó la España del desastre, pero que también sembró la semilla de la regeneración. El propósito de este volumen es enmarcar, en esos acontecimientos, la arquitectura del Madrid de entre siglos, a través de un marco global de múltiples referencias entre conceptos análogos de las diferentes esferas de la cultura, del pensamiento y de la literatura del periodo comprendido entre la Restauración de Alfonso XII en 1874, y el alumbramiento de las primeras vanguardias artísticas en 1918. Al recorrido sobre la historia de la arquitectura de Madrid en esos años, corresponde la primera parte del libro. La segunda, es una Guía de los edificios que consideramos más representativos, ordenados por capítulos, según sus afinidades estilísticas y formales.

**Carlos de San Antonio Gómez** es Doctor Arquitecto y Profesor Titular de la Universidad Politécnica de Madrid. Estudiante de la Historia de la Arquitectura de nuestra ciudad, publicó en 1996 el volumen titulado *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*; editado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. Esta obra, fue galardonada con el «Premio de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública 1996: apartado Medios de difusión» del Ayuntamiento de Madrid, y con la «Mención Especial Premios COAM 1966: apartado de Difusión de la Arquitectura, Periodismo y Publicaciones» del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

**EL MADRID DEL 98**  
**Arquitectura para una crisis: 1874-1918**



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

**Comunidad de Madrid**

ISBN 84-451-1485-9



9 788445 114858