

David Rivera

Four Wild Flowers: Dawnings of Modern Architecture in Madrid, 1914-1926

Cuatro flores salvajes: Amaneceres de la arquitectura moderna en Madrid, 1914-1926

Quatro flores silvestres: Alvorecer da arquitetura moderna em Madrid, 1914-1926

Keywords | Palabras clave | Palavras chave

Reinterpretation of tradition, Cultural context, Urban landscape, Organic composition, Heterodoxy

Reinterpretación de la tradición, Contexto cultural, Paisaje urbano, Composición orgánica, Heterodoxia

Re-interpretação da tradição, Contexto cultural, Paisagem urbana, Composição orgânica, Heterodoxia

Abstract | Resumen | Resumo

Este artículo estudia la aparición de la arquitectura moderna en Madrid a través de cuatro obras maestras escogidas de principios del siglo XX. Estos cuatro ejemplos están conceptualmente unidos por ofrecer interpretaciones renovadas de los lenguajes arquitectónicos tradicionales, que evolucionaron así para adaptarse a las condiciones culturales propias de la sociedad moderna.

Este artículo estudia la aparición de la arquitectura moderna en Madrid a través de cuatro obras maestras escogidas de principios del siglo XX. Estos cuatro ejemplos están conceptualmente unidos por ofrecer interpretaciones renovadas de los lenguajes arquitectónicos tradicionales, que evolucionan así para adaptarse a las condiciones culturales propias de la sociedad moderna.

Este artigo estuda o aparecimento da arquitetura moderna em Madrid através de quatro obras-primas selecionadas do início do século XX. Estes quatro exemplos estão conceptualmente unidos por oferecerem interpretações renovadas dos linguagens arquitetónicas tradicionais, que assim evoluem para se adaptarem às condições culturais da sociedade moderna.

Introducción

“De todas las ciudades que conozco”, escribía Corpus Barga en 1915, “ninguna es tan ciudad como Madrid. Las otras ciudades aparecen alhajadas por la Naturaleza: tienen la esmeralda del mar o el cintillo de un río; tienen los aledaños bordados en la verdura, chapados por la fronda; baten su corazón entre la randa de los parques, y hasta en su mismo cuerpo las sortijas de las plazas están engarzadas de flores. Madrid, no. Madrid, para el buen madrileño, es una casa de vecindad, con algún agrietado y desolado tiesto en las ventanas”¹. Es posible que esta modestia constitucional de Madrid pueda explicar el hecho de que, a principios del siglo XX, mientras los arquitectos inquietos de Europa se hallaban ocupados por doquier en una gran revisión colectiva de los patrones de la arquitectura local, en Barcelona con el *Modernisme*, en Budapest con la versión magiar del estilo *Secession*, en Helsinki con el “Romanticismo Nacional” o en Holanda con el expresionismo de la llamada “Escuela de Ámsterdam”, por citar unas pocas ciudades de tamaño moderado, en Madrid no alentara ninguna corriente renovadora que ofreciera una versión revisada de la tradición, y la mayoría de los arquitectos se contentara con imitar sin demasiada creatividad los modelos franceses de la época.

Pero la ausencia de un *esprit de corps* (un rasgo cultural, por cierto, marcadamente madrileño) no implica que la ciudad no realizara su aportación a las corrientes modernas de la época, aun cuando los ejemplos más notables aparecieran como flores dispersas y asilvestradas en un jardín carente de forma. Es preciso observar con cierto detalle algunos

edificios significativos y analizarlos desde un punto de vista conceptual para sacar a la luz el hilo de contenido que pone en relación a una cierta arquitectura de la época; un hilo que nos permite delimitar un “modelo” interpretativo que, si no puede ser tan comprensivo como el paradigma homogéneo del *Art Nouveau* o la *Secession*, al menos apunta una serie de “coincidencias de actitud” que parecen elocuentes.

Caso primero: la Iglesia de la Buena Dicha

Quien quiera aproximarse a los inicios de la arquitectura moderna madrileña puede empezar por examinar atentamente la fachada de la Iglesia de la Buena Dicha, un pequeño templo de aspecto oriental proyectado en 1913 por el genial y casi desconocido arquitecto asturiano Francisco García Nava². No hay ningún edificio comparable a éste en todo el centro de Madrid; hay algo en él que sin duda resulta familiar, pero también es exótico y extraño. Se encuentra algo rehundido en el centro de una manzana de “agrietadas casas de vecindad” tradicionales. Uno se aproxima a él oblicuamente, a lo largo de una calle típicamente estrecha y mustia, y gradualmente los paramentos de ladrillo de sus muros se despliegan ante nosotros como una muralla erosionada sobre la que cuelgan una serie de estalactitas congeladas en lo alto. Cuando se llega frente al edificio, su aspecto de alambicada pajarera parece extremadamente improbable en el mortecino contexto de su calle.

Si se observa con atención la composición, se puede ver que los tipos de hueco cambian constantemente (de hecho, los de la franja izquierda difieren por completo de los de la parte derecha, por lo que la fachada es parcialmente asimétrica). Los distintos materiales y motivos ornamentales se encuentran en tal situación de proximidad que no resulta posible desligarlos de la composición general para analizarlos, pues se hallan soldados unos con otros, y dependen, para producir un efecto, de su yuxtaposición con los elementos contiguos. La iglesia es de hecho un conjunto interdependiente que podría describirse como un magma granulado que “cae” de los pináculos superiores y se “vierte” a ambos lados de una gruta central que presenta tres estrechas entradas y una parte superior abovedada. Al “caer”, la materia magmática se condensa en las estalactitas, remolinos y piezas perforadas por “burbujas” que encontramos en los pabellones o torres laterales, “resbalando” al principio de una forma gradual (obsérvese los arquillos de herradura en los remates superiores y el ribete ondulado que forman los ladrillos a lo largo de la gran vidriera), cayendo luego a través de los parteluces de piedra de la vidriera, que parecen prolongar

el haz rectilíneo de la torretas que rematan el conjunto, y desplomándose por fin al ser canalizada por las pilastras de los cuerpos laterales (que se “vierten”, ellas también, a partir de un “vórtice” escalonado).

En este conjunto en disolución, cuajado de reflejos producidos por los insertos de piedra y de cerámica, la parte central de la fachada, en un contrastante gris blanzuzco (piedra), se presenta como un refugio protector con estrechas y oscilantes entradas, formadas por delicadas columnillas con fantásticos capiteles sullivanescos, montados sobre plintos excesivamente altos e inquietantemente achaflanados. Si ampliamos la analogía naturalista, la gran vidriera retranqueada puede ser leída como una limpia cascada de agua que cae sobre la entrada y mantiene aislada y segura la gruta que nos aguarda en el interior de la montaña, una vez hemos franqueado los altos y estrechos arcos de herradura que parecen comprimirse ante la fuerza del magma que los contiene. El interior de la iglesia, en efecto, se presenta como una gran cueva cuya parte final es alta y estrecha y recibe una tenue iluminación a través de una pequeña linterna.

Detalle de la fachada de la Iglesia de la Buena Dicha





Alzado original de la Iglesia de la Buena Dicha (AVM 22-186-23)



Detalle de la fachada de la Iglesia de la Buena Dicha

Puede que esta sea una aproximación meramente externa a la imagen que García Nava quería para el edificio, pero las consecuencias religiosas y existenciales que pueden extraerse de la estrategia formal adoptada por el arquitecto aparecen indicadas en ella de forma más que suficiente. Por otra parte, cuando nos fijamos detenidamente en el alfabeto y la ortografía que García Nava pone en juego en su composición no nos resulta difícil reconocer un buen número de elementos pertenecientes a la arquitectura tradicional, y que de hecho constituyen una parte importante del refinado discurso del arquitecto. Si bien el “estilo” de esta obra es inconfundiblemente modernista, las palabras y conjunciones que lo formulan pertenecen parcialmente a la tradición del historicismo neo-mudéjar y neo-bizantino, algo que queda más patente aún en el interior, donde, por encima de un espectacular retablo modernista y a los lados de soberbias vidrieras que recuerdan el estilo de Toorop o de Mucha, las nervaduras y cenefas del gótico isabelino son utilizadas como vehículos apropiados para “arrojar” sobre

los muros de la iglesia una suerte de espuma celestial medio disuelta que resbala por esquinas y pechinas.

El problema cultural que presenta esta iglesia se esclarece cuando evocamos otros ejemplos análogos y coetáneos como los de San Leopoldo en el Steinhof de Viena, de Otto Wagner (1903-1907), la Iglesia Reformada de Budapest proyectada por Aladár Árkay (1911-1913), o la Kreuzkirche de Berlín, de Ernest y Günther Paulus (1927), tres casos que cubren un arco temporal suficiente para encuadrar la Iglesia de la Buena Dicha y que representan respectivamente la sofisticada iglesia de estilo *Secession*, la iglesia “nacionalista” modernizada y el tipo muy frecuente en los países del Norte de la iglesia de ladrillo expresionista (las iglesias del Modernismo catalán resultan quizá demasiado cercanas al caso de la Buena Dicha). El ejemplo del Steinhof, que fue imitado por toda Europa³, adopta el tipo de la iglesia de cruz griega y la abundancia bizantina de iconos y dorados, pero únicamente como

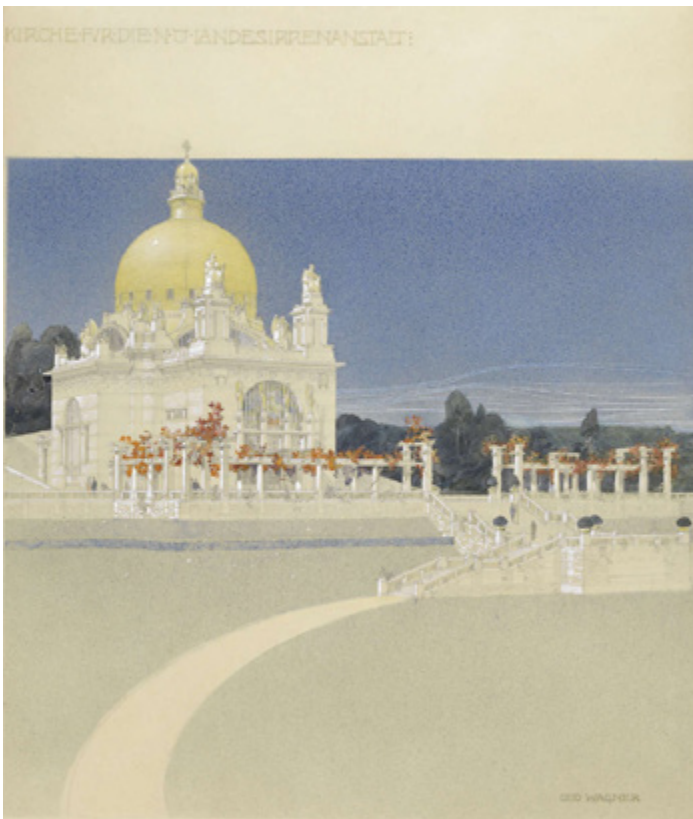
punto de partida, ya que en esta iglesia cada elemento aparece descompuesto en una serie de planos nítidamente recortados cuya yuxtaposición e intersección genera volúmenes formalmente independientes, pero que aparecen globalmente agregados como en una formación cristalina. Esto puede aplicarse incluso a la cúpula, cuya esfera se define mediante la agregación de cuadrados dorados independientes, o también a los huecos que horadan la cúpula y las paredes, concebidos, en un recorte limpio, como mera "ausencia de materia". Retrospectivamente podemos situar edificios del estilo del Steinhof en el origen del posterior Neoplasticismo, pero para Wagner la cuestión era más bien ofrecer un desarrollo deslumbrantemente moderno de temas históricos tradicionales que aludían a la posición de Austria en un punto intermedio entre Oriente y Occidente (entendiendo por Oriente, claro está, la cristiandad bizantina que desde el extremo del Imperio Austrohúngaro se extiende hasta los confines de Rusia).

Esta síntesis crítica se hace aún más presente en la iglesia de Árkay, donde este discípulo aventajado de Ödön Lechner aplicaba los recursos decorativos y compositivos del estilo *Secession* a un edificio de aspecto mucho más arcaico e informe, en el que las referencias dominantes nos retrotraen a la arquitectura campesina del pueblo magiar, y

en el que la composición asimétrica, el porche masivo con su arco profundo y rebajado (como una entrada rupestre) y sus elementos decorativos rugosos o rechonchos, proporcionan al refinamiento geométrico secesionista un aire genuinamente primitivo.

Finalmente, una mirada a la composición de volúmenes puros y motivos decorativos rígidos de la Kreuzkirche (Iglesia de la Cruz) de Berlín nos revela una obra en consonancia con la acrecentada abstracción y la desnudez características de la arquitectura de vanguardia de los años 20, pero esta primera impresión queda matizada por la referencia a la arquitectura gótica (los arcos rígida y linealmente apuntados de los laterales, el sorprendente porche flexionado de la entrada, adosado de forma nítida y contrastante) y por el refinado trabajo decorativo en ladrillo de las pilastras o lesenas, que remiten a la imaginería medieval y la universo artesanal de los gremios. La Iglesia de la Buena Dicha encaja nítidamente en esta genealogía, a la que aporta la versión hispano-árabe, y quizá sea el ejemplo más logrado de los cuatro, si tenemos en cuenta el modo en que García Nava reconduce cada lenguaje histórico reconocible (Mudéjar, Bizantino, Gótico Isabelino) a una perfecta unidad de forma con los otros y lo fusiona de manera natural, sin forzarlo, con los nuevos contenidos modernos.

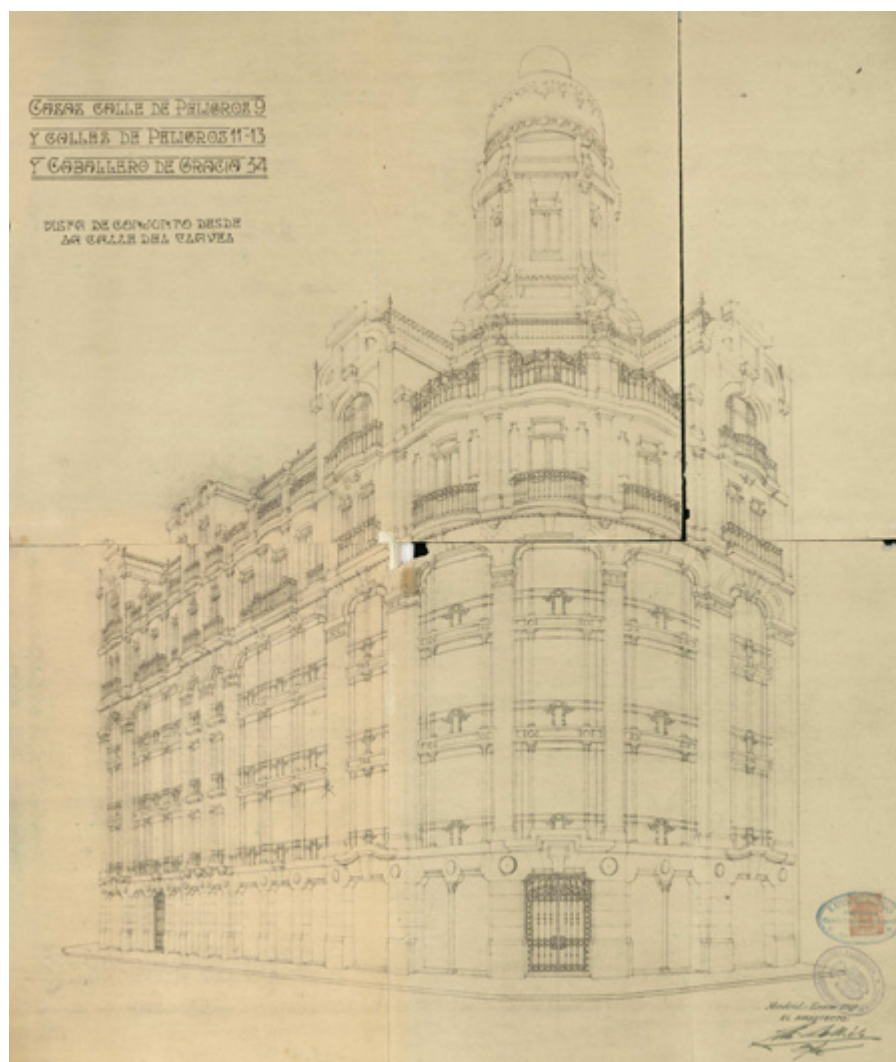
Dibujo de Otto Wagner de la iglesia del Steinhof (Pintaric 1989: 143) y fotografía antigua de la entrada a la Iglesia Reformada de Aladár Árkay



Caso segundo: la Casa dos Portugueses

Si la obra de García Nava se “descubre” por casualidad en una estrecha calleja del centro histórico, la Casa dos Portugueses ocupa un puesto bien visible en una calle más moderna y batida sin cesar por el tráfico. Si nos situamos en la esquina de la calle Virgen de los Peligros con Caballero de Gracia, no muy lejos del oratorio de Juan de Villanueva, es difícil que se escape a nuestra atención este llamativo inmueble claramente diferente a los demás y rematado por una cupulilla. Fue construido por Luis Bellido⁴ entre 1919 y 1921; está compuesto por dos edificios separados, construidos sucesivamente, pero integrados en una composición perfectamente coherente. A diferencia de García Nava, Bellido nunca había destacado por su originalidad ni había sido un arquitecto comprometidamente modernista, aunque en ciertos detalles del edificio administrativo del Matadero (la Casa del Reloj, 1910) parece asomar un cierto interés por las corrientes renovadoras de la época. La Casa dos Portugueses, sin embargo, muestra un grado de libertad compositiva y de imaginación formal que apenas tiene parangón en la arquitectura madrileña del momento⁵.

Como en el caso de la Iglesia de la Buena Dicha, aquí encontramos una significativa disparidad entre un alzado dibujado del edificio y el aspecto “concreto” que presenta éste al paseante. El primero nos permite hacernos una idea del tamaño de los huecos en las distintas plantas y de la red ortogonal que forman las pilastras y antepechos, pero esta aproximación gráfica pasa por alto casi todos los aspectos esenciales de la fachada. Bellido articula los huecos de las ventanas superiores de modo que quedan virtualmente fundidos con los paramentos gracias a los arcos rebajados, los insertos cerámicos ocasionales (azules, como el reflejo de los propios cristales), el diseño ondulante de las rejas, y las piezas curvas y los insertos de piedra de las impostas y las claves. Esta imagen fuertemente integrada, en la que cada una de las piezas, como en la Iglesia de la Buena Dicha, se define por su relación con los elementos colindantes, condensa su “energía” vital (o “voluntad de forma”, si usamos el término acuñado por Riegl) en el “modelado” sorprendente de las esquinas superiores, que en un caso (en el bloque izquierdo) parece diluir y dispersar la tensión mediante una terraza cóncava contenida entre dos pabellones, y en el otro (el bloque derecho) excava una serie de terrazas sucesivamente retranqueadas hasta condensarse



Dibujo original de la fachada de la Casa dos Portugueses (AVM 22-191-2)



Las soluciones de esquina de la Casa dos Portugueses

en el brillo multicolor de la cupulilla caprichosamente oriental que culmina todo el conjunto. Este tratamiento convierte la parte superior del edificio en un conjunto virtual de grutas, canteras y terrazas naturales “sostenidas” en alto por las largas y delgadas pilastras de ladrillo que recorren los pisos inferiores.

Podría resultar de utilidad discutir aquí las similitudes que esta forma de hacer arquitectura puede sugerir con respecto al Barroco maduro y audaz de Guarini o de Vittone, por ejemplo, dos grandes expertos históricos en fusión de elementos arquitectónicos, ondulación y modelado de apariencia naturalista. En 1986, en pleno auge del movimiento posmoderno en arquitectura, Paolo Portoguesi, Luca Quattrocchi y Folco Quilici publicaron un libro ingenioso y perspicaz en el que se comparaba muy gráficamente las formas ornamentales y compositivas del Barroco con las del *Art Nouveau*⁶. Este tipo de analogías de amplio espectro posee sin duda un valor en sí mismo, al menos en el terreno de la especulación abstracta, y puede remontarse sin dificultad hasta los estudios de Worringer y Wölfflin. Pero el lenguaje utilizado por Bellido en la Casa dos Portugueses se distingue fácilmente del Barroco (o, si se prefiere, del Neo-barroco contemporáneo) en cuanto cobramos conciencia de que no se puede separar del edificio propiamente dicho. El edificio mismo “es” el lenguaje en este caso, y en este sentido no podemos “extraer” de él columnas, arcos o entablamentos, sean curvos o no, como podríamos hacer en el caso de un edificio barroco o neo-barroco. Basta con fijarse en los capiteles de las largas

pilastras que articulan toda la parte central del edificio: no se hallan situados bajo una imposta o a la altura del salmer, sino que simplemente están detenidos en el aire a medio camino de los ventanales superiores, de modo que los pisos superiores, más opacos, parecen invadir y controlar los inferiores (más industriales), logrando un efecto de potente integración que proporciona unidad al edificio. En este punto, el capitel no es ya ni siquiera un capitel, sino un símbolo gráfico que semeja una grapa y mantiene ceñido el edificio: una pincelada sutil en la creación de una imagen original, que no puede remitirse directamente a otros lenguajes o ejemplos conocidos.

Si queremos situar la Casa dos Portugueses en un contexto significativo debemos buscar más bien ejemplos comparables creados por arquitectos modernos coetáneos capaces de manejar la arquitectura tradicional de un modo libre e innovador. En la “fachada del obelisco” del segundo bloque construido por Michel de Klerk para la cooperativa Eigen Haard (1914-1918) en Ámsterdam, por ejemplo, encontramos analogías interesantes con la esquina del templete de Bellido, al igual que en las esquinas de los bloques gemelos construidos por Piet Kramer para De Dageraad (1919) en Amsterdam Zuid. Y en el exuberante Palazzo Fidia levantado por Aldo Andreani en Milán (1929) podemos apreciar un evidente parentesco con la Casa dos Portugueses en el modelado imaginativo, en el fuerte efecto de unidad global y en el carácter brillante y único de los episodios aislados que condensan y canalizan las tensiones. En todos estos ejemplos, en los que el uso del ladrillo es



Michel de Klerk, segundo proyecto para la cooperativa Eigen Haard (Bock et al. 1997: 77)

igualmente importante, cada arquitecto proporciona una nueva vitalidad y articulación a ciertos elementos de la arquitectura tradicional y la artesanía local y aprovecha el simbolismo ocasional de las “pinceladas” arquitectónicas excéntricas (el obelisco y el árbol de la vida que aluden al mundo rural holandés en De Klerk, los frontones o el almohadillado en Andreani), además de utilizar materiales y sistemas constructivos tradicionales combinados con los modernos.

Bellido alude en su edificio al pasado árabe y a la tradición artesanal portuguesa (en los azulejos y esmaltes), pero también a la tradición barroca española (en las molduras onduladas, los remates y arbotantes), y puede incluso que a otras fuentes distintas, aunque siempre de un modo abstracto y en un lenguaje contemporáneo. La cupulilla oriental de la Casa dos Portugueses puede relacionarse con las torretas y cubiertas inspiradas en la tradición magiar que encontramos en la arquitectura de Ödön Lechner, o con los

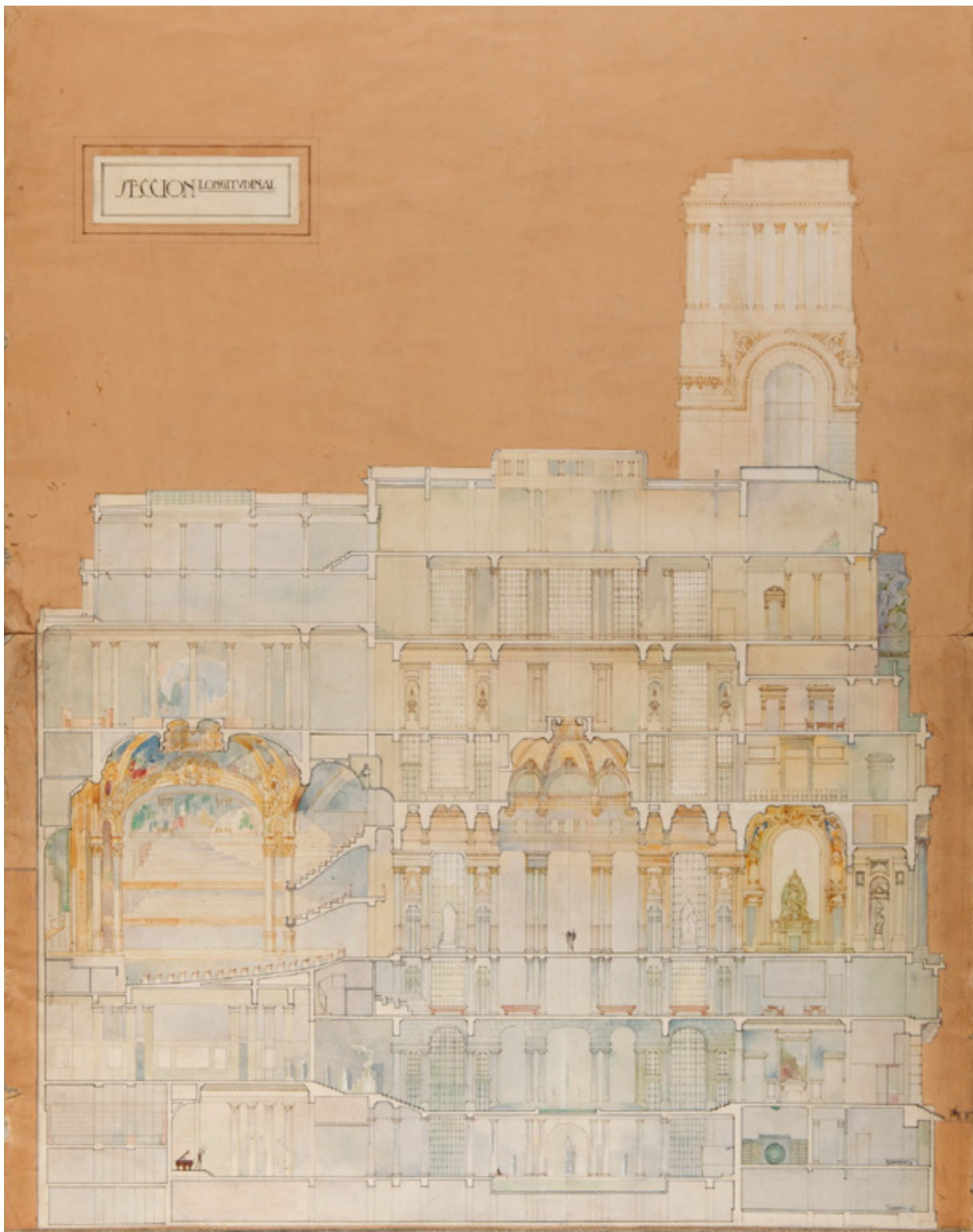
Viviendas de Piet Kramer para la cooperativa De Dageraad en Ámsterdam Zuid y esquina trasera del Palazzo Fidia de Aldo Andreani en Milán



remates más exóticos de Jujol o Gaudí, lo que nos obliga a recordar que el tipo de modernismo neo-tradicional (no es un oxímoron) que Bellido ensaya en esta obra se hallaba en relación con un movimiento internacional que gozaba de plena vitalidad en las dos primeras décadas del siglo XX, y que adoptaba un aspecto diferente según el modelo de referencia.

Caso tercero: el Círculo de Bellas Artes

El mismo año en que Bellido presentaba su primer proyecto para el inmueble que acabamos de analizar, Antonio Palacios⁷ presentaba el suyo para la construcción del Círculo de Bellas Artes, un edificio mucho más grande y más monumental que el de Bellido, un “transatlántico”,



Antonio Palacios, sección transversal del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-6524)



Antonio Palacios, perspectiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid (Armaro Chauton 2001: 145)

como se le ha calificado a menudo, situado en una avenida importante, que representa un tipo de arquitectura de una escala diferente y que ya no tiene sus raíces en las corrientes de la Belle Époque; pero que aún es capaz de presentar una síntesis armónica de modernidad y tradición en algunos aspectos importantes.

No es la textura orgánica ni la “fusión” de elementos lo que llama nuestra atención en el caso del Círculo de Bellas Artes, construido entre 1920 y 1926, sino la disposición dinámica de volúmenes contrastantes en forma de zigurat irregular, y en el modo en que “crece” por sacudidas a partir de una única esquina. El historiador se siente tentado a comparar este edificio con la estética “deslizante” desarrollada por



Detalles de la articulación fragmentada y dinámica del lenguaje clásico en el Círculo de Bellas Artes

arquitectos de rascacielos neoyorquinos como Ralph Walker o Ely-Jacques Kahn; y los dibujos que hizo Palacios del proyecto como una masa escalonada que sugiere sus misteriosos contornos en la noche parecen mostrar algún parentesco con aquellos en los que Hugh Ferriss reveló las posibilidades arquitectónicas de la nueva Zoning Law de 1916. Sin embargo, Palacios proyectó el Círculo de Bellas Artes unos años antes de que todo aquello comenzara a suceder en Nueva York (Ferriss publicó sus famosos dibujos en 1922; poco después despegaba el llamado “Setback Style”); además, en el Círculo no encontramos el impulso ascendente que caracteriza el juego de retranqueos y bandas que impulsa a los rascacielos neoyorquinos, por lo que debemos mirar más bien hacia otros referentes.

La idea de la colina o montaña con santuarios dispuestos en los salientes encaja mucho mejor con la naturaleza del Círculo de Bellas Artes, que puede ser considerado como una colina de la Acrópolis descompuesta y vuelta a componer en forma de salones de baile, despachos, salas de conferencias y terrazas, con algún templete asomando al vacío en el estilo del de Atenea Niké y recintos panorámicos presididos por la estatua de la diosa, todo lo cual casa adecuadamente con la naturaleza del edificio⁸. El clasicismo es, en efecto, la clave. En cuanto a su composición por bloques desplazados, la comparación contemporánea más elocuente debe hacerse con edificios como el Carmen Rodríguez Acosta de Granada (1916-1930), otra reinterpretación en clave paisajística y lenguaje moderno de los tipos y morfemas del clasicismo, o, en el panorama internacional, con las composiciones clásico-cubistas de Edwin Lutyens, en el segundo estilo del arquitecto, que Christopher Hussey bautizó como el “modo elemental” (por ejemplo el Monumento a los Desaparecidos del Somme, 1923-1932), algunos trabajos de Armando Brasini, como el Palacio de Gobierno de Tarento (1929-1934), o la serie de modificaciones libres que Jože Plečnik introdujo en el Castillo de Praga entre 1920 y 1936, por citar sólo algunas de las ramas de parentesco más evidentes en este caso, tanto más ignoradas por la crítica cuanto más relevantes resultan.

Palacios utilizó en esta obra elementos clásicos diversos (órdenes, tamaños, balastradas, intercolumnios, ritmos) para caracterizar los volúmenes o “cubos” independientes, que aparecen yuxtapuestos como una sucesión estratigráfica de edificios de distintas épocas y funciones. Estos cubos se van volviendo más desnudos y abstractos conforme la masa se remonta y se vuelve más esbelta: una masa imponente que sin embargo se asienta provocativamente, en el arranque de la esquina inferior del edificio, sobre una columnilla delicadamente arcaica, chata y exigua. Gracias a estos procedimientos el arquitecto obtiene una imagen única, inextricablemente articulada, creciente, cambiante, casi narrativa, que se refleja naturalmente en la disposición de los distintos espacios interiores. La superposición de cajas interiores diversas es tan consecuente que encontramos una “cúpula interior” coronando el salón de baile en el centro mismo del edificio, mientras que el ápice de esta cúpula

se convierte en una fuente ornamental observada desde el piso de arriba; los salones más amplios se superponen contrapeados en el plano; los estudios de los artistas se sitúan literalmente apilados en la torre; y la espectacular escalera, que combina paradójicamente la gravedad del mármol y los balaustres clásicos con el vuelo etéreo de sus tramos curvos en el aire, da servicio a cada una de las “cajas” de un modo sistemático e independiente, como si no tuviera nada que ver con el resto del edificio.



Edificio Carmen Rodríguez Acosta, en Granada; Monumento a los Desaparecidos del Somme, de Edwin Lutyens (Country Life); y Palacio de Gobierno de Tarento, de Armando Brasini (Wikimedia Commons)

Caso cuarto: el edificio de la Telefónica

Finalmente, la sede de la Compañía Telefónica, proyectada por Ignacio de Cárdenas⁹ entre 1926 y 1930, representa mejor que ningún otro edificio las aspiraciones cosmopolitas del Madrid inmediatamente anterior a la proclamación de la Primera República. En el edificio de la Telefónica la decoración clásica se ha convertido en una especie de ribete subordinado por completo a la estructura volumétrica total. Un examen cercano de este coloso, que preside airoosamente la Gran Vía desde su posición central y elevada, muestra un contraste aparentemente caprichoso entre un paramento liso y uniforme, horadado por ventanas perfectamente cuadrangulares y desprovistas de recercados, y un aparato decorativo ondulante y sombreado que se concentra en ciertos puntos escogidos (las esquinas de las terrazas, el centro de la fachada a la Gran Vía) de forma deshinchada y fragmentaria. El contraste entre estas dos capas o planos resulta intrigante y efectivo por sí mismo, pero su verdadero efecto sólo puede apreciarse con propiedad cuando se contempla el edificio en su conjunto.

En este caso, el modelado de la forma es matizado y reforzado por la decoración clásica, que desdibuja las aristas y proporciona una cualidad fluyente a la forma creciente y escalonada. Gracias a las pilastras sutiles que animan suavemente la superficie, a las molduras que agitan los antepechos de las terrazas, a los pliegues achaflanados y a los obeliscos situados en las esquinas, el conjunto parece proyectarse hacia arriba en una serie de oleadas que culminan en la torre superior, que quizá pueda

considerarse el remate más logrado y mejor integrado en un edificio madrileño¹⁰. Desde este punto de vista amplio, que presupone una cierta distancia física del espectador, el aparato clásico se funde en una imagen naturalista que hace pensar en montañas rugosas y precipicios con varias plataformas.

Aunque este no es el lugar apropiado para ocuparse de las vicisitudes históricas del proyecto del rascacielos de la Telefónica, el único edificio memorable que construyó Ignacio de Cárdenas, puede ser conveniente recordar una serie de datos significativos: primero, que en gran medida fue una obra colectiva; segundo, que el arquitecto inicial (y quien escogió la referencia a Pedro de Ribera) fue el historicista Juan Moya; tercero, que Ignacio de Cárdenas, como él mismo dejó escrito en un pequeño documento sin publicar (véase Navascués, obra citada en la nota final, páginas 121-2), prefería el “estilo cubista” y estaba “harto de tanto estilo Renacimiento (sic) español”. Cárdenas tuvo que luchar también contra el convencionalismo estético del socio americano, Louis S. Weeks, cuyas ideas eran, curiosamente, muy similares a las de Moya. Pero la idea de que el edificio debía reflejar de algún modo la arquitectura histórica española fue desde el principio uno de los requisitos esenciales marcados por los propios directivos de la Telefónica. No hay más que comparar este edificio con otros muy similares construidos en Estados Unidos en la misma época para comprender que esta síntesis era una parte integral del estilo moderno de la época. El rascacielos de la Telefónica presenta similitudes más que apreciables con ejemplos coetáneos de grandes edificios

Tres edificios coetáneos con un enfoque comparable: la Telefónica de Madrid (dibujo de Ignacio de Cárdenas), el American Radiator de Nueva York (dibujo de Birch Burdette Long) y la sede de Manchester del Midland Bank, por Edwin Lutyens (Butler 1950)





Dos vistas del edificio de la Telefónica, donde se aprecia el contraste entre revestimientos lisos e inflexiones decorativas

comerciales como los primeras obras de Raymond Hood (sobre todo el American Radiator Building, de 1924) o las sedes proyectadas por Edwin Lutyens para el Midland Bank (sobre todo la de Poultry, en Londres, de 1924-1939, y la de Manchester, de 1933), que al igual que el gigante de la Gran Vía logran su imponente efecto urbano y obtienen su personalidad a partir del modelado sutil y simbólico de sus perfiles y volúmenes, calculados para ofrecer imágenes cambiantes y responder a distintas escalas según el ángulo y la distancia adoptadas por quien los contempla.

Conclusiones

En el capítulo décimo de su clásico tratado sobre *La construcción de ciudades según principios artísticos*, Camillo Sitte ya había dejado constancia con preocupación del modo en que “las alegrías serenas de la infancia son rechazadas en una época que ya no construye espontáneamente, día a día, sino que organiza los espacios racionalmente, sobre el tablero de dibujo”, con la pérdida que ello implica en imaginación, fantasía, expresividad y simbolismo, es decir, todo aquello que asociamos con el carácter artístico del entorno. Un poco más abajo, Sitte indicaba el único camino que veía posible para evitar la completa aridez a la que parecían estar abocando lo que él mismo llamaba “la indigencia de motivos y la banalidad de las disposiciones urbanas modernas”. Se trataba de una solución tan natural como complicada, que resumía simplemente de este modo: “las creaciones ejemplares de los maestros de antaño deben permanecer vivas para nosotros de un modo diferente a

la imitación sin alma. Tenemos que examinar qué hay de esencial en estas obras, y adaptarlo de manera significativa a las condiciones modernas”¹¹.

Este es precisamente el argumento que relaciona entre sí las cuatro obras maestras que hemos analizado brevemente. Estos cuatro edificios, además, intentaron aportar a Madrid algo de la conexión simbólica con la naturaleza que Corpus Barga echaba de menos en el fragmento con el que abrimos este artículo, y que el *Art Nouveau* había intentado establecer también en las ciudades más industrializadas. Finalmente, los cuatro edificios que hemos escogido dibujan un frágil pero palpable paralelo con la historia de la arquitectura moderna tal y como discurría y evolucionaba en el resto de los países occidentales, lo que al menos constituye un claro testimonio de que los arquitectos madrileños tenían algo que decir al respecto, aun cuando fuera de manera más o menos aislada y a través de soluciones efímeras. Si los primeros arquitectos modernos de Madrid no llegaron a crear un estilo homogéneo, al menos proporcionaron a la ciudad un notable conjunto de edificios innegablemente distinguidos.

El arco que enlaza la Iglesia de la Buena Dicha con el edificio de la Telefónica nos lleva desde las derivaciones del estilo *Secession* a los comienzos del Art Déco, pasando por la aparición de un nuevo capítulo en la historia del clasicismo, un episodio en el que Antonio Palacios fue sin duda uno de los más tempranos, imaginativas y destacadas figuras de la época. En cierto modo, los cuatro edificios a los que nos hemos aproximado aquí dibujan una parábola

desde la pequeña a la gran escala, una historia de reforma, adaptación y evolución que puede equipararse con la de la propia sociedad española.

Pero el siglo XX no estaba destinado a ser durante mucho tiempo una época de reformas y adaptaciones, sino más bien de rupturas violentas y saltos traumáticos, de grandes catástrofes y revoluciones, de devastadoras guerras mundiales y de nuevos inventos capaces de destruir el mundo en el lapso de algunos minutos. Visto contra el fondo de este contexto, no es de extrañar que el delicado romanticismo de nuestros cuatro edificios parezca un tanto exótico, al igual que la cuidada calidad de su ejecución y su decidida voluntad de hacer de las calles un lugar adecuado para la vida.

Una nota sobre historiografía y documentación

Es probable que la casi total ausencia de referencias bibliográficas en este artículo haya llamado la atención del lector más cercano a los círculos académicos. Pero hay una explicación para ella, y reside en el hecho de que la historiografía apenas se ha ocupado de los cuatro edificios de los que hemos tratado aquí, por extraño que parezca. Este desinterés habitual por el propio patrimonio o la propia historia es otro de los rasgos típicos del carácter madrileño, y para tener una idea intuitiva de su magnitud no hay más que comparar la sección dedicada a la arquitectura en una gran librería madrileña con su equivalente en una de Barcelona.

Hasta donde he podido averiguar, no parece existir ninguna publicación sobre la Iglesia de la Buena Dicha (si exceptuamos un par de informes técnicos verdaderamente insignificantes sobre la restauración del edificio, publicados en revistas profesionales) y no existe tampoco ninguna monografía sobre su talentoso autor, del que puede decirse sin asomo de exageración que fue el único arquitecto verdaderamente modernista que tuvo la ciudad de Madrid. El interesado puede encontrar una ficha de la iglesia en las guías de arquitectura disponibles (*Arquitectura de Madrid, volumen 1, casco histórico*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2003; *Madrid modernista: guía de arquitectura*, Tébar, Madrid, 2006), así como la documentación sobre este edificio que existe en el Archivo de Villa de Madrid, donde los planos aparecen fechados en enero de 1914; cabe deducir, por lo tanto, que el edificio fue proyectado el año anterior (la iglesia se abrió al público en 1917). La memoria (constructiva) y los planos originales del edificio (que incluyen un hermoso alzado) se conservan bajo las signaturas 20-68-73 y 22-186-23. La fortuna crítica de García Nava, o más bien, la virtual ausencia de García Nava en la historiografía, es difícil de comprender, sobre todo si tenemos en cuenta que ya sólo el trabajo de este arquitecto en la Necrópolis del Este sería suficiente para asegurarle un puesto de honor en la historia del Modernismo europeo. Pedro Navascués dedicó unas pocas frases a García Nava en *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (Instituto de Estudios Madrileños, 1973, página 309), aunque allí consideraba su Iglesia de la Buena Dicha como un edificio esencialmente neo-mudéjar. Cabría esperar, sin embargo, que García Nava tuviera una presencia principal en el erudito texto que el mismo historiador dedicó poco después a las *Opciones modernistas en la arquitectura madrileña (Estudios Pro Arte, 5, 1976)*, pero no es así: García Nava sólo aparece citado de pasada en una nota (página 27), sin comentario alguno, mientras el autor se centra en el artículo en una serie de obras poco más que rutinarias y en general más eclécticas que modernistas. En el libro *El Modernismo en España*, de Mireia Freixá (Cátedra, Madrid, 1986), el capítulo dedicado al Modernismo madrileño es literalmente un breve resumen del artículo de Navascués (hecho expresamente reconocido por la autora), por lo que García Nava no aparece ni siquiera mencionado. En el tomo de *Summa Artis* dedicado a la Arquitectura española del siglo XX (Espasa-Calpe, Madrid, 1995), García Nava sólo aparece mencionado una vez, y en una enumeración de arquitectos. En el manual

Arquitectura española, siglo XX, de Ángel Urrutia (Cátedra, Madrid, 1997) se considera acertadamente que el trabajo de García Nava “puede rivalizar con las mejores obras del Modernismo catalán” (página 130), pero dada la naturaleza del libro (un compendio de toda la arquitectura de toda España en todo el siglo XX) el autor sólo puede dedicarle un par de párrafos al arquitecto. En *Arquitectura de Madrid, siglo XX* (Tanaris Ediciones, Madrid, 1999) García Nava tampoco aparece mencionado (como tampoco Luis Bellido, por cierto), a pesar de que en este caso se trata de un libro centrado específicamente en Madrid. Habría que esperar a la publicación de la tesis doctoral de Óscar da Rocha Aranda, *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica* (CSIC, Madrid, 2009) para encontrar por fin a García Nava representado como se merece. En esta publicación (presentada, por cierto, por Navascués) el autor dedica un par de páginas (346-348) a describir la Iglesia de la Buena Dicha y subraya su carácter modernista.

Respecto a la Casa dos Portugueses, la situación parece aún menos alentadora. En la única publicación que existió durante mucho tiempo sobre la obra de Luis Bellido, un breve informe de 1988 editado de manera precaria y promovido por el Ministerio de Obras Públicas, no se dice nada sobre este edificio (aparece mencionado de pasada). El catálogo (publicado en 2021) de la reciente exposición sobre Bellido en el Centro Conde Duque (“Luis Bellido: arquitecto municipal de Madrid, 1905-1939”) se centra en su trabajo para el ayuntamiento, por lo que la Casa dos Portugueses únicamente aparece escuetamente mencionada en la introducción y en una ficha al final. En general, la propia figura de Bellido aparece citada simplemente de pasada en algunos de los compendios y guías a los que nos hemos referido más arriba. En el tomo de *Summa Artis* al que ya hemos aludido se incluyó una foto suelta de la Casa dos Portugueses, pero no se dice una palabra sobre el edificio (y Bellido sólo aparece mencionado). El texto más largo que he podido encontrar sobre la Casa dos Portugueses es de cualquier modo exiguo y se encuentra en el artículo de Javier Pérez Rojas “Sobre tres singulares edificios madrileños” (en *Villa de Madrid*, número 75, 1983); ocupa una parte de la página 34, y no hay nada aprovechable en él. Por lo tanto, continúa siendo esencial consultar la documentación histórica original de este edificio, conservada en el Archivo de Villa de Madrid bajo la signatura 22-191-2, que incluye plantas, un alzado y una espectacular perspectiva, y recoge también los documentos de la polémica con el Ayuntamiento con respecto a los remates del edificio, que al final, por fortuna, se pudieron realizar como estaba previsto en el proyecto.

A pesar de la indiscutible importancia de la obra de Antonio Palacios para la ciudad de Madrid, las publicaciones relevantes sobre su obra pueden contarse con los dedos de una mano. De hecho, la única publicación general sobre su obra que merece la pena reseñar fue el catálogo editado en 2001 con motivo de una (largamente esperada) exposición dedicada a su figura. Este catálogo se compone de fichas de todos sus edificios y de unos cuantos textos exiguos y más bien provisionales. Por lo demás, no existen ensayos teóricos dignos de mención acerca del papel de Palacios en la arquitectura española, sus influencias estilísticas, sus logros artísticos y tipológicos, ni tampoco análisis críticos de sus edificios más importantes (aunque se ha publicado una interesante tesis doctoral sobre el trabajo de Palacios para el Metro). La única excepción a esta triste regla la constituye la reciente y excelente monografía institucional sobre (precisamente) la *Arquitectura de un palacio sin tiempo. El proyecto de Antonio Palacios para el Círculo de Bellas Artes* (Delfín Rodríguez, ed., 2021), donde sin embargo se echa en falta un capítulo adecuado sobre las relaciones del estilo de Palacios con otras corrientes u obras de la época.

Como el Círculo de Bellas Artes, el edificio de la Telefónica aparece recogido, naturalmente, en las guías y compendios a los que nos hemos referido más arriba, pero el único estudio serio que existe sobre el mismo es *El edificio de la Telefónica* (Espasa-Calpe, Madrid, 1984), un libro dirigido por Pedro Navascués y Ángel Luis Fernández, promovido por la propia compañía y descatálogo a día de hoy. Aquí encontramos textos serios y documentados, planos, fotografías y demás. Como en el caso de la monografía sobre el Círculo de Bellas Artes, en el dedicado a la Telefónica se echa en falta un capítulo dedicado a la relación del edificio con las corrientes estilísticas extranjeras, tanto europeas como estadounidenses, más allá del seguimiento histórico de la participación de la ITT en la definición de la estructura constructiva.

Deseo hacer constar mi agradecimiento a Alberto Sanz Hernando, Jefe del Centro de Documentación del Servicio Histórico del COAM, por su ayuda respecto a la información histórica y bibliográfica de los edificios estudiados en este artículo, así como al personal del Archivo de Villa de Madrid, por la consulta y la copia de documentos.

¹ Recogido en Corpus Barga 2002.

² Francisco García Nava (1868-1937) nació en Somió (Asturias) y realizó sus estudios de arquitectura en Madrid. Aunque tiene obra construida en Asturias, sus edificios más importantes están en Madrid, donde además de la Iglesia de Buena Dicha y la Necrópolis del Este (en cuya realización sustituyó a Fernando Arbós en 1905), construyó diversas obras en estilos variados, algunas especialmente notables, como sus dos trabajos en la elegante calle de Alfonso XII (el gran bloque modernista en el número 38, de 1912, y la extraordinaria parte superior del bloque en el número 32, de 1927). Algunas de sus obras más imaginativas (como la Quinta El Mirador, de 1912) han sido destruidas y apenas se conserva documentación sobre ellas.

³ Encontramos también referencias a esta famosa obra en la impresionante capilla proyectada por el propio García Nava para el Cementerio de la Almudena de Madrid, otra obra sincrética de extraordinaria originalidad cuyo parentesco con la Iglesia de la Buena Dicha resulta evidente de inmediato.

⁴ Luis Bellido y González (1869-1955) nació en Logroño y realizó sus estudios de arquitectura en Madrid. Trabajó en el norte de España y en Madrid en un estilo esencialmente academicista con ocasionales inflexiones modernistas. Como arquitecto municipal de Madrid (entre 1905 y 1939) realizó importantes trabajos de restauración y proyectó diversos equipamientos y arquitectura industrial. Su obra maestra es sin duda el Matadero Municipal de Madrid, cuya construcción se prolongó durante más de diez años y que contiene numerosos edificios, todos ellos de gran calidad arquitectónica.

⁵ Este edificio singular necesita una buena restauración y un grado mayor de protección. Aunque estuvo peor en el pasado, continúa estando sucio y descuidado; actualmente aparece desfigurado por construcciones nuevas en las terrazas superiores, inadecuados cristales reflectantes, anuncios de pésimo gusto en los locales comerciales de las plantas intermedias y una vegetación asilvestrada que ha invadido la esquina del templete, convertida al parecer en un jardín, y que oculta ya parte del edificio. Todo ello parece impropio en un edificio de semejante categoría.

⁶ El gallego Antonio Palacios Ramilo (1874-1945) fue sin duda alguna el arquitecto más importante en la historia de Madrid, y la única figura que logró imponer a la ciudad un estilo propio y personal, a pesar de lo cual su obra permanece en gran medida sin estudiar, salvo muy escasas excepciones. Palacios nació en Porriño (Pontevedra) y estudió arquitectura en Madrid. Se hizo célebre desde el principio de su carrera al ganar (junto con su habitual colaborador y amigo Joaquín Otamendi) el concurso de 1904 para el diseño del Palacio de Comunicaciones de Madrid. Su obra es amplia, variada y casi en su totalidad sobresaliente, y en esta nota es imposible ofrecer siquiera una imagen de conjunto de la misma. Casi todos los edificios importantes de Palacios se encuentran en Madrid.

⁷ El propio Palacios se refirió a menudo a la condición de “acrópolis” del edificio. No está de más recordar que su proyecto fue rechazado en un principio por no adaptarse a la normativa en cuestiones de altura. Todos los edificios que analizamos en este artículo tuvieron que luchar para ver la luz, de una manera o de otra.

⁸ Ignacio de Cárdenas Pastor (1898-1979) nació y estudió en Madrid. Su carrera comenzó de manera prometedora cuando, tras la renuncia de Juan Moya, pasó a convertirse en el arquitecto principal del rascacielos de la Telefónica siendo aún muy joven. Sin embargo, este sería el único edificio importante que llegaría a proyectar. Se ocupó de algunas sedes menores de la compañía en otras ciudades y realizó otros edificios más o menos anodinos (después de la guerra participó, por ejemplo, en el proyecto de edificio Bancaya de Madrid). Si es recordado en la historia de la arquitectura es sin duda por su gran “rascacielos americano”.

⁹ En 1967, por desgracia, se mancillaron las cuatro caras de la torre del edificio al instalar sendos relojes luminosos de un diseño

sorprendentemente vulgar que desvirtúan lamentablemente la cúspide, y que constituyen una muestra especialmente desgraciada del mal gusto que ha imperado en las reformas de la Gran Vía durante la segunda mitad del siglo XX. Hace unos pocos años, además, la compañía decidió recubrir el monumental *lobby* americano del edificio, único en Madrid, para abrir un *showroom* a pie de calle tan incompatible con el edificio histórico como el chabacano reloj de la torre.

References | Referencias | Referências

- Armero Chauton, Jacobo (ed.). 2001. *Antonio Palacios, constructor de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería.
- Bock, Manfred; Johannisse, Sigrid; y Stissi Vladimir. 1997. *Michel de Klerk. Architect and Artist of the Amsterdam School, 1884-1923*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Butler, Arthur Stanley George. 1950. *The architecture of Sir Edwin Lutyens*. Londres: Country Life.
- COAM. 2003. *Arquitectura de Madrid, volumen 1, casco histórico*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- Corpus Barga. 2002. *Paseos por Madrid*. Madrid: Alianza.
- Da Rocha Aranda, Óscar. 2009. *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: CSIC.
- Navascués Palacio, Pedro. 1973. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Navascués Palacio, Pedro. 1976. Opciones modernistas en la arquitectura madrileña. *Estudios Pro Arte*, 5.
- Navascués Palacio, Pedro; y Fernández, Ángel Luis. 1984. *El edificio de la Telefónica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez Rojas, Javier. 1983. Sobre tres singulares edificios madrileños. *Villa de Madrid*, 75.
- Pintaric, V. Horvat. 1989. *Vienna 1900 The architecture of Otto Wagner*. Londres: Studio Editions.
- Portoghesi, Paolo; Quattrocchi, Luca; y Quilici, Folco. 1988. *Baroque et Art Nouveau. Le miroir de la métamorphose*. París: Seghers.
- Rodríguez, Delfín (ed.). 2021. *Arquitectura de un palacio sin tiempo. El proyecto de Antonio Palacios para el Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte – Círculo de Bellas Artes.
- Sitte, Camillo. 1996. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. París: Éditions du Seuil.
- Urrutia, Ángel. 1997. *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Catedra.

Documentación conservada en el Archivo de Villa de Madrid, por firmas:

20-68-73 y 22-186-23

Memoria constructiva y planos originales de la Iglesia de la Buena Dicha

22-191-2

Memoria, documentación administrativa, planos (incompletos) y perspectiva de la Casa dos Portugueses

25-392.27

Gran carpeta con memoria, documentación administrativa y periodística, correspondencia varia y planos originales del Círculo de Bellas Artes

Biography | Biografía | Biografia

David Rivera

David es profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Sus líneas de investigación principales giran en torno al estudio del patrimonio arquitectónico del siglo XX y el análisis y la crítica de la arquitectura a través de las artes visuales. Es creador y director de la revista de arquitectura y cine *Teatro Marittimo*, y autor de los libros *Dios está en los detalles: la restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno* y *La otra arquitectura moderna: expresionistas, metafísicos y clasicistas (1910-1950)*.