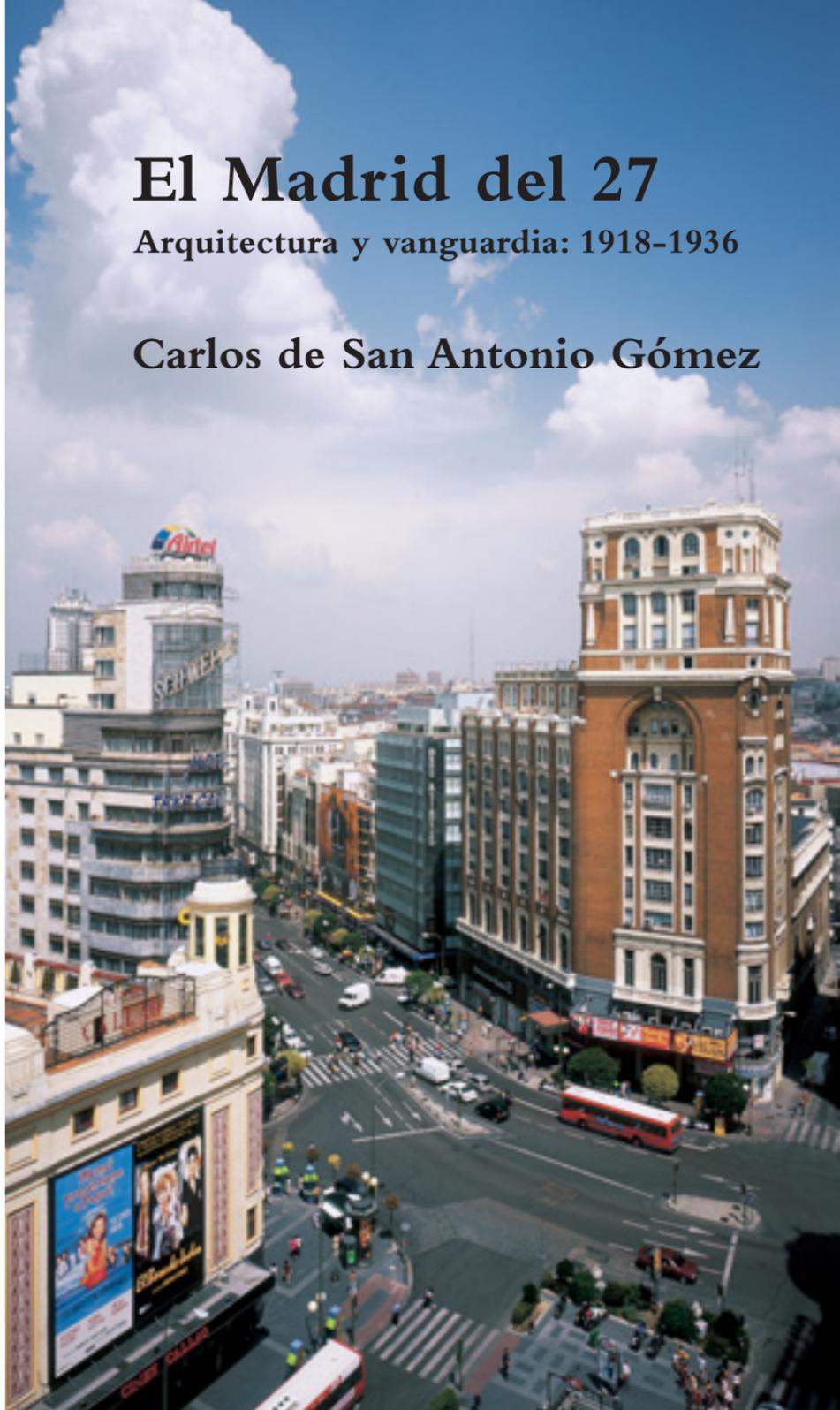


El Madrid del 27

Arquitectura y vanguardia: 1918-1936

Carlos de San Antonio Gómez



El Madrid del 27

**Arquitectura
y vanguardia**

1918-1936

Cubierta:

- ◀ Plaza del Callao. Edificios Cine Callao, Capitol y Palacio de la Prensa.
Foto: A. L. Baltanás y E. Sánchez, 1999.

El Madrid del 27

Arquitectura
y vanguardia:
1918-1936

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

Dirección editorial:

Agustín Izquierdo

Gestión administrativa:

Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación

Diseño gráfico:

Rafael Cansinos

Preimpresión:

Ilustración 10

Impresión:

BOCM

ISBN: 84-451-1742-4

Depósito legal: M-10561-2000

© Comunidad de Madrid

Consejería de Educación

Secretaría General Técnica, 1998

© Carlos de San Antonio Gómez

Redacción de fichas de edificios

María Zozaya Álvarez

Fotografías

J. Campano: 145, 148, 150, 153, 158, 161, 163, 165, 169-174, 178, 180-190, 194, 196-201, 203-205, 207-212, 217-221, 223, 224, 226-234, 236, 238-242 y 244-253

COAM: 151 y 168

C. de San Antonio Gómez: 149, 152, 155, 159, 160, 162, 164, 175, 179, 191, 195, 202, 206, 213, 216, 222, 225, 235, 237, 243 y 252

JÁ.L. Baltanás/E. Sánchez: Portada

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



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

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

edupubli@madrid.org

P R E S E N T A C I Ó N

El estudio de las vanguardias artísticas de los años veinte y treinta, además de atractivo, es lugar común de la historiografía moderna. Es muy abundante la bibliografía de cada una de las disciplinas y, en especial, de los poetas y escritores del 27. Sin embargo, no abundan los estudios interdisciplinares que ayuden a comprender el momento histórico único en el que cada rama creativa arranca del tronco común. Este es precisamente el objetivo del autor del presente volumen: engarzar la arquitectura de Madrid en el contexto cultural de una misma generación de arquitectos, artistas y escritores, la llamada Generación de 1927.

Los años 1918 a 1936, límites de este estudio, fueron en Madrid de una gran actividad edilicia. Se pusieron las bases del futuro desarrollo urbano con el Concurso Internacional de Ordenación de Madrid; se consolidó en gran parte el Ensanche en los nuevos barrios de Argüelles e Ibiza, que se levantaron, casi por completo, en ese periodo; conjuntos para la vivienda como la Casa de las Flores o las colonias del Parque-Residencia y del Viso; edificios singulares como el Capitol. Se promovieron obras institucionales como los Nuevos Ministerios y la Ciudad Universitaria; edificios para el ocio como los cines de la Gran Vía, el Hipódromo de la Zarzuela, el Frontón Recoletos, la Piscina de la Isla, o la Plaza de Toros de las Ventas; servicios urbanos como la Telefónica de la Gran Vía, los mercados de Olavide o de la Puerta de Toledo.

La Comunidad de Madrid, en su continua labor de potenciar su patrimonio cultural, quiere con esta publicación difundir la primera arquitectura moderna madrileña que corresponde al periodo del racionalismo y demás ismos de vanguardia, con el deseo de preservar y proteger tan rico legado que es parte irrenunciable de la memoria histórica de la ciudad.

GUSTAVO VILLAPALOS SALAS
Consejero de Educación

ÍNDICE

Presentación	07
Introducción	11
ESTUDIO PRELIMINAR: DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA (1918-1936)	
TRADICIÓN Y RENOVACIÓN DE LA ARQUITECTURA	17
1. La herencia del 98 en la arquitectura de los años veinte	19
2. El estilo español y la verdadera tradición	20
3. Una mirada a Europa: Los precursores	26
FUNCIONALISMO CLASICISTA: ARQUITECTURA SIN VANGUARDIA	35
1. El desinterés por la vanguardia	37
2. Los arquitectos y el Grupo poético del 27	41
3. La crítica a Le Corbusier y a los racionalistas	46
4. La influencia americana: funcionalismo <i>versus</i> racionalismo	53
5. La Ciudad Universitaria	62
6. Algunos arquitectos	70
6.1. Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas	70
6.2. Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler	75
6.3. Carlos Arniches y Martín Domínguez	80
ARQUITECTURA DE VANGUARDIA	93
1. Mercadal, ideólogo de la vanguardia	95
1.1. Influencia ultraísta	99
1.2. La difusión de la arquitectura de vanguardia europea	101
1.3. Conferencias en Madrid	103
1.4. Institucionalización de la vanguardia: el GATEPAC	106
2. La vanguardia como estilo y moda	112
3. Arquitectos singulares	123
3.1. Casto Fernández-Shaw	124
3.2. Luis Gutiérrez Soto	127
3.3. Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced	133

GUÍA DE ARQUITECTURA (1918-1936)

ECLECTICISMO MONUMENTAL	145
LA SINGULARIDAD DE ANTONIO PALACIOS	155
ESTILOS NACIONALES Y REGIONALES	165
EVOLUCIÓN Y RENOVACIÓN	175
FUNCIONALISMO CLASICISTA	191
FORMALISMOS DE VANGUARDIA	213

Bibliografía	255
---------------------	------------

Índices

1. Índice onomástico de arquitectos	263
2. Índice de edificios	269
3. Índice de calles	275

INTRODUCCIÓN

La revisión de la arquitectura madrileña desde la restauración de Alfonso XII, en 1874, hasta la Guerra Civil de 1936, que iniciamos con el libro «El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918», de esta misma colección, finaliza con el presente volumen que inicia su andadura donde aquél acabó y concluye, en 1936, con la contienda civil.

En el largo periodo estudiado, doce lustros, emerge el hito del 98, punto de inflexión en el que comienza nuestro tiempo y ese otro periodo estelar de la cultura española llamado la «Edad de Plata», que se adentra hasta la Guerra Civil. Ese apelativo engloba el Regeneracionismo con los diversos Regionalismos, el Novecentismo, la Vanguardia y la Generación del 27, conceptos universales para las diferentes esferas de la cultura y el pensamiento. Cada una de las manifestaciones arquitectónicas, artísticas, literarias... emplearán conceptos sinónimos para referirse a acontecimientos similares. 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; las vanguardias y sus «ismos», la arquitectura de vanguardia; y el 27, y su alejamiento de la vanguardia, lo que en el texto hemos llamado «Funcionalismo clasicista: Arquitectura sin vanguardia».

Con esa visión analógica que relaciona la arquitectura con otras disciplinas del pensamiento, es como se afronta la primera parte de este libro titulada «Estudio preliminar: de la tradición a la vanguardia

(1918-1936)». Estos límites engloban un periodo diverso donde se baten en retirada un obsoleto eclecticismo y la manida controversia sobre los estilos nacionales y regionales. Paralelamente, emergen los arquitectos de la llamada Generación de 1925 (también hay partidarios de llamar del 25 a los escritores del 27, aunque finalmente se ha impuesto esta última denominación), que conviven con personajes de la generación anterior como Anasagasti, los hermanos Fernández Balbuena, Colás, o Zuazo, responsables de sembrar la semilla de la renovación, y otros, como Antonio Palacios, que siguen haciendo la guerra por su cuenta. La Generación de 1925, es uno de los episodios más brillantes de la arquitectura moderna madrileña, y el punto de partida que tras el paréntesis de la Guerra Civil y de los años cuarenta, resurge en los cincuenta y llega hasta el presente con una estela de magníficas obras construidas.

Los arquitectos de la Generación de 1925, no ven la arquitectura de forma monolítica, sino bajo dos planteamientos radicalmente opuestos y, a la vez, con un punto común. Con la excepción de Fernando García Mercadal, que sigue los esquemas formales de la Bauhaus, de De Stijl y de Le Corbusier; los demás arquitectos conciben la arquitectura no desde la forma, sino desde la función, al igual que Behrens y Tessenow, o los funcionalistas norteamericanos. En los dos casos, el lazo de unión es el rechazo a los historicismos de diverso cuño. Mercadal adopta una postura análoga a la de las vanguardias literarias madrileñas del ultraísmo que buscaban la imagen como un valor en sí mismo. Los otros arquitectos se mueven en órbitas paralelas a los escritores del 27 con los que tienen un denominador común, que Fernando Lázaro denomina como “una cierta tendencia al equilibrio”, o “la originalísima síntesis entre ciertos polos en principio opuestos”, entre los que destacamos los siguientes: lo culto y lo popular; lo universal y lo español; y la tradición y la renovación.

La segunda parte es una «Guía de Arquitectura» de 1918 a 1936, en la que se describen 90 edificios. Hay distintas formas de organizar una guía: disponer los edificios por orden cronológico, por zonas, o

por itinerarios. En esos casos, el inconveniente principal es el totum revolutum, la mezcla de estilos que confunden al público menos iniciado. Para evitarlo, y con el riesgo que supone toda clasificación por estilos o tendencias –y más para aquella época de confusión ideológica–, 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: Eclecticismo monumental, La singularidad de Antonio Palacios, Estilos nacionales y regionales, Evolución y renovación, Funcionalismo clasicista y Formalismos de vanguardia.

Obsérvese que la selección se hace con un cierto orden cronológico respecto de la formulación de los presupuestos teóricos de cada tendencia, aunque todas coincidan en el tiempo. El Eclecticismo monumental y los Estilos nacionales y regionales, son la herencia a extinguir del 98, mientras que la arquitectura de Antonio Palacios, aunque pueda calificarse de genial, es un hecho limitado a su autor. También en el capítulo de Evolución y renovación, se incluyen obras que sin desprenderse del todo del academicismo de sus autores, evidencian ya el momento del cambio. Los dos últimos tipos, responden a los dos modos diferentes de concebir la arquitectura a los que antes nos referimos.

A cada uno de los capítulos que componen la Guía, se acompaña un breve comentario sobre sus características formales, y un plano para localizar los edificios que pertenecen 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. A todo ello acompaña 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 las facilidades que me ha dado para reproducir algunas de las ilustraciones; y, especialmente, a la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, que ha hecho posible la publicación de este trabajo.

C. de S.A.

**ESTUDIO PRELIMINAR:
DE LA TRADICIÓN
A LA VANGUARDIA**

(1918-1936)

**TRADICIÓN Y RENOVACIÓN
DE LA ARQUITECTURA**

1. La herencia del 98 en la arquitectura de los años veinte

El 98, fecha mítica que marcó un hito en los diversos ámbitos de la cultura española, influyó también en la arquitectura en la que conceptos tales como decadencia, crisis o regeneración tuvieron su particular acepción. Las ideas del 98, adquirieron significados análogos tanto en la literatura, el pensamiento, el periodismo o la política, como en la arquitectura, las bellas artes –escultura y pintura– e, incluso, en las artes aplicadas¹. Con respecto a la arquitectura, ya tuvimos ocasión de analizar más extensamente su paralelismo con las ideas del universo cultural noventayochista; en este momento, es suficiente con extraer lo más significativo de esa relación². El ideal regeneracionista, machaconamente repetido por aquella generación finisecular, contagió a los arquitectos y, por ende, a la arquitectura española de un sentido modernizador. Si España tenía que poner al día sus anquilosadas estructuras docentes, económicas, políticas y sociales, también la arquitectura debía pasar por ese impulso renovador. Los arquitectos, siguiendo los modelos regeneracionistas, que con el paso del tiempo llegaron a ser arquetípicos, se aplicaron en la búsqueda de una arquitectura moderna española según dos direcciones: mirar a Europa y a nuestra tradición.

El camino de la tradición se impuso ocupando, casi en exclusiva, el primer cuarto de siglo. Estos dos itinerarios, opuestos en apariencia, tuvieron en común la búsqueda de una arquitectura moderna española imitando los estilos o movimientos –nacionales o extranjeros– con la renuncia implícita a teorizar nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura, como lo hicieron los movimientos de vanguardia europeos. De Europa, nuestros arquitectos se fijaron, sucesivamente, en el Eclecticismo académico de influencia francesa; en los diferentes modernismos; en las experiencias de las protovanguardias alemanas y vienesas; y, por último, en la Bauhaus, el Constructivismo, el Neoplasticismo, Le Corbusier y el Art Déco. Respecto al Eclecticismo, en la década de los veinte ya estaba en franca decadencia, aunque todavía en nuestra capital se dan notables edificios como el *Banco de Bilbao* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 2). En

cuanto al Modernismo tardío tenemos el *Cine Doré* y el raro ejemplo, a lo *Sezessionsstil*, del *Palacete Cort* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 30). Sin embargo, la inmensa mayoría de los arquitectos madrileños se decantaron por las imitaciones de las arquitecturas nacionales y regionales, aunque ya en esa década, las nuevas generaciones comenzaron a tener cada vez más en cuenta las vanguardias europeas.

Un caso particular fue el de **Antonio Palacios Ramilo**. La figura controvertida de este arquitecto lo hace inclasificable en ningún grupo. A la vez casticista, tradicionalista, historicista, secesionista y, siempre, él mismo, llenó con sus obras el primer cuarto de siglo³. Todavía, en los años veinte y treinta que ahora estudiamos, construyó notables edificios como el *Círculo de Bellas Artes* o la *Casa Matesanz* (Véase **Guía de Arquitectura**, fichas n.º 8).

2. El estilo español y la verdadera tradición

Los esquemas teóricos de Vicente Lampérez y Leonardo Rucabado, los más destacados valedores de la arquitectura nacional y regional, consistían en la adaptación de los estilos históricos a las necesidades de la vida presente. Esa adaptación supuso, muchas veces, la simple copia de detalles, más o menos representativos, de los modelos mudéjares, platerescos o barrocos que se consideraron paradigmas de esos estilos. Trasladar y sacar de contexto cresterías platerescas, molduras barrocas, aparejos en ladrillo moriscos o aleros montañeses, dependía de la erudición, del oficio y de la capacidad de síntesis del arquitecto de turno. No todos eran como Rucabado, que hizo una síntesis magistral, de todos estos estilos, en la *Casa Allende*⁴ de la madrileña Plaza de Canalejas. Aunque no faltaron buenos ejemplos (Véase en la **Guía de Arquitectura**, los *Estilos Nacionales y Regionales*)⁵, en otras muchas ocasiones, los arquitectos edificaron verdaderos pastiches sin ninguna originalidad.

Con el paso de los años, cada vez fueron menos los arquitectos partidarios de adaptar los estilos históricos a la nueva arquitectura. Consideraban que la tradición era un valor histórico

inmutable que se debía conservar. Sin embargo, ganaban adeptos aquellos que tomaban la tradición como principio dinámico y punto de partida para cimentar el futuro. Entre los dos bandos siguió la polémica que, en torno a 1918⁶, enfrentó a Ribes con Rucabado. Esta vez los protagonistas fueron: López Otero, Sáinz de los Terreros, Ignacio Cárdenas y Rafols, de un lado; y algunos jóvenes como Lacasa y Sánchez Arcas, de otro. Los primeros defendían una postura tradicionalista y los segundos, siguiendo las pautas marcadas por Torres Balbás, mostraban “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”⁷. Zuazo, en este segundo grupo, adoptó posiciones más ambiguas.

Uno de los partidarios de la tradición concebida en términos historicistas, fue **Modesto López Otero** que siguió el camino de su “amado maestro Lampérez”. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes titulado: *La influencia española en la nueva arquitectura norteamericana*⁸, ponía el ejemplo de los arquitectos de esa nacionalidad que desde 1893, primero en California y después por todo el país, y hasta la Segunda Guerra Mundial practicaban el llamado *Spanish Revival* o *Mission Style*. En aquellos años proliferaron por EEUU publicaciones dedicadas a la arquitectura hispana con colecciones de fotografías, dibujos y detalles, tanto de arquitectura culta como popular, que utilizaban para proyectar los nuevos edificios⁹. Los detalles u ornatos de raíz hispana, se acoplaban a las nuevas construcciones, incluso a los



Modesto López Otero

rascacielos, lo que dio “lugar a una evidente influencia española, en una gran arquitectura extranjera, con extensión e intensidad que no tiene entre nosotros precedente”. En la *Unión y el Fénix* de la calle de Alcalá (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 5) López Otero, se dejó influir por este modo de proceder de los arquitectos norteamericanos y levantó un edificio muy en la línea de las construcciones de Chicago.

En los años veinte y hasta la Guerra Civil, siguieron construyéndose en Madrid edificios con sus fachadas compuestas en alguno de los estilos nacionales, preferentemente en Barroco o Plateresco como, por ejemplo, en los que se fueron levantando en la Gran Vía. También el Mudéjar, que fue uno de los estilos representativos del primer cuarto de siglo madrileño, tuvo en esa época uno de sus más imponentes ejemplos en la nueva *Plaza de Toros de las Ventas* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 17).

* * *

Otros arquitectos, como **Secundino Zuazo**, no concebían la tradición arquitectónica como el mero acopio de determinados detalles ornamentales. Decía Carlos Flores que Zuazo tomaba la tradición en el sentido que le presta su raíz latina *tradere*: “llevar más lejos”. “Ni Richardson, ni Berlage, ni Zuazo usarán las formas antiguas con otro fin que el de lograr avances y superar el presente”¹⁰. Algo parecido a la idea de Torres Balbás de volver a los orígenes; y a la de Tessenow que era “partidario del retorno de las formas a sus principios elementales, a una «pureza originaria»”¹¹.

La idea de Zuazo sobre la tradición queda muy clara en una de sus mejores obras: El *Palacio de la Música* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 34). A propósito de este edificio, hizo unas consideraciones sobre la tradición y la arquitectura española¹². Opinaba del desconcierto que cundía entre los arquitectos, que junto a una casa renacimiento levantaban otra gótica y más allá una clásica o una rústica. Pensaba que era “necesario estar convencido de algo, y no a merced cada día de la sugestión que llegue. El arquitecto español podrá vacilar entre muchas sugestiones; pero todas



Palacio de la Música. Fotografía de época

caben entre estos dos polos: tradición o modernidad. Ahora bien, España no mira con afecto el exotismo moderno y en cambio como país viejo, responde siempre al sentido de la tradición. En los países centroeuropeos se busca lo nuevo desde hace muchos años, hasta el punto de que allí lo tradicional es ya esa búsqueda de lo nuevo; hay una «tradición moderna», mientras aquí lo que se busca, y se busca en vano, es el riñón o el hilo que verdaderamente sea lo cualitativo o específico

nuestro. Ni arqueólogos ni filólogos dan con la clase de lo «español»; pero todos tenemos un momento de clarividencia en que exclamamos delante de un edificio o de una obra de arte: «qué español es esto»¹³.

Nadie fue capaz de hallar las palabras adecuadas para definir el concepto de lo “español”. Usando términos escolásticos, no se supo definir la esencia, solamente se describieron los accidentes ornamentales. De este modo, los arquitectos compusieron las fachadas de sus edificios en los diversos estilos nacionales o regionales mediante un despliegue de detalles ornamentales tomados de aquí o de allí. Como escribiera Moreno Villa, “el modo de recoger lo antiguo no fue el mejor. Fue de aceptación no de asimilación. Se tomaron silueta y motivos ornamentales, pero nada fundamental y de posible desarrollo”¹⁴. Propuso buscar en la tradición, para descubrir las raíces de lo “español” que no está en el ornamento ni en el pastiche, sino en “aquellas cosas firmes, cla-

ras, limpias y sólidas, lo que no tenga asomo de pacotilla”¹⁵. Tampoco él acertó a definirlo y menos a descubrirlo. Tuvieron que pasar muchos años hasta que Chueca escribiera sus famosos *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*¹⁶, en los que definió unos arquetipos que, según él, permanecen inmutables en la arquitectura española con independencia de los diferentes estilos.

Zuazo para el *Palacio de la Música*, utilizó un barroco sevillano y no un vocabulario de vanguardia más acorde con un edificio de tipología y técnica moderna, porque era una “tendencia no nacida en mi país ni sentida por él”¹⁷. Pero su actitud no fue historicista a lo Rucabado, sino que renunció voluntariamente a la originalidad formal. Quiso entender el sentido del clasicismo como valor eterno y racional de la arquitectura. Para ello, en estos años, estudió a Juan de Villanueva, y fue entonces cuando empezó “a manipular la historia, pero no planteándola desde supuestos historicistas eruditos, sino tomándola como ejemplo de una posible solución a una crisis”¹⁸. Como apunta Sambricio, frente a los intentos de algunos arquitectos por ligarse a la vanguardia europea, Zuazo con otros arquitectos de Madrid como Lacasa o Sánchez Arcas, plantearon esa “crisis desde el análisis del clasicismo y de la tradición arquitectónica. Dejando de lado los conceptos pastichistas, no entendieron la discusión sobre la arquitectura como la preocupación por adoptar un lenguaje u otro sino que, por el contrario, entendieron éste como la consecuencia de un estudio de los materiales y de sus posibilidades, al tiempo que consideraban una valoración del espacio olvidada en cuanto a método de proyectación”¹⁹.

* * *

Más libres que Zuazo, por ser más jóvenes y no estar contaminados con un pasado historicista, son los mencionados Lacasa y Sánchez Arcas. **Luis Lacasa**, comprendió que la esencia de lo “español” no consistía en copiar detalles de antiguos monumentos. “El practicar el estilo español (entre comillas) –decía Lacasa– tiene todo lo innoble de levantar a un muerto [...] Pero el nuevo estilo español

(sin comillas) ha de llegar algún día, es decir, ha de llegar la expresión española de la nueva arquitectura, y esto sucederá cuando tengamos más preparación, más fuerza mental y más confianza en nuestras propias energías”²⁰.

Aclara más su pensamiento sobre el regionalismo o la arquitectura nacional, cuando afirma: “Bien poco pueden enseñar las arquitecturas regionales en el uso del hormigón armado, pero en el empleo de otros materiales, tienen provechosos ejemplos, experiencias de siglos (racionalismo). En cuanto a sus formas orgánicas y estéticas pueden ser de gran utilidad: todo está en no copiar de memoria, sino analizar y aprovechar la lección (los tectónicos no admiten lecciones de nadie). Yo me figuro a los tectónicos [...] reunidos en un estudio a tomar el té, y discutiendo acaloradamente [...] sobre el «racionalismo» de la arquitectura. Pero el racionalismo no está allí en el ambiente intelectualizado, sino en la obra”²¹. Se observa, de una parte, la influencia de Torres Balbás en lo referente al examen crítico, y no formal, de las enseñanzas del pasado y, de otra, la actitud nada pretenciosa de Lacasa, que lo único que busca es la coherencia de la obra bien hecha con independencia del recurso formal. Como él dice, a quien admira es a “Tessenow, el arquitecto humilde”.

En esta misma línea está **Sánchez Arcas**, cuando opina sobre la disyuntiva entre la arquitectura moderna o el “estilo español” y dice: “No creo que pueda trazarse esa línea divisoria entre «estilo español» y «no estilo español» para separar la buena arquitectura”. Piensa que la arquitectura no consiste en componer bonitas fachadas. “Existen obras arquitectónicas que no tratan de desarrollar ninguna fórmula estética concebida *a priori*. Su finalidad parece ser simplemente la de dar forma a nuevos programas, originales y diversos, creando una estética nueva sobre bases más sólidas que las del grupo antes mencionado (Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudok, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe). Me refiero, principalmente, a los edificios de los Estados Unidos. Aparecen estas obras valoradas por elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones esenciales. Les falta crear la nueva orna-

mentación, el detalle puramente. No será el Barroco, ni el Renacimiento, sino un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua”²².

Con estas palabras, Sánchez Arcas pone de manifiesto lo que para él podría ser el “estilo español”, diciendo lo que no es. El “estilo español” no es el de la “arquitectura cuyo propósito es únicamente el de imitar los estilos y elementos de épocas anteriores, sin adaptación al espíritu y necesidades de la nuestra”. Se ve que lo que le preocupa es el funcionalismo, influjo de su viaje a EE.UU., un funcionalismo no reñido con el ornamento porque él no considera “como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de decoración”.

3. Una mirada a Europa: Los precursores

Como se ha puesto de manifiesto, el 98 aportó a la arquitectura española la idea regeneradora que se tradujo en la búsqueda de una arquitectura moderna. El afán modernizador, por lo general, se dirigió a explorar un nuevo repertorio formal que sustituyera al caduco Eclecticismo de corte académico y de sintaxis clasicista. Hemos analizado cómo esa renovación formal indagó en los estilos históricos que se consideraron más españoles. A continuación pasaremos revista a los arquitectos que buscaron la modernización de la arquitectura española en las imágenes que llegaron allende nuestras fronteras. En otra ocasión analizamos los prolegómenos de esta cuestión²³, ahora nos referiremos únicamente a los ecos que, sobre el particular, sonaban en los años veinte. Es necesario advertir que esos arquitectos –Antonio Flórez, Leopoldo Torres Balbás, Teodoro de Anasagasti, los hermanos Fernández Balbuena, Eugenio Fernández Quintanilla, Luis Bellido o Enrique Colás– no buscaron únicamente una nueva gramática estilística sino que comenzaron a plantear otros supuestos tales como las nuevas tipologías de viviendas, los nuevos materiales, el higienismo, etc.

En definitiva, buscaron nuevos planteamientos estéticos, técnicos y sociales que incidieran en su modo de proyectar, lejos de la nostalgia o la erudición historicista de sus contemporáneos aunque sin desprenderse totalmente de ella.

Estos arquitectos se afanaron por encontrar una nueva arquitectura al margen de las influencias vernáculas. Acudieron primero a los modelos de la Secesión y, posteriormente, a las ideas procedentes de Alemania y de Holanda. Plantearon la ruptura con la tradición asumida como “cita”; aunque por su formación académica, esta ruptura no supuso un corte definitivo con la historia. Por eso no es extraño que en busca de la sencillez, como reacción a la “cita arqueológica”, se acudiera al lenguaje clásico que ofrecía lógica, racionalidad, claridad compositiva en contraste con el formalismo de la arquitectura regional o nacional. En este sentido, Anasagasti no olvidará la enseñanza que recibió de la “contemplación y estudio de las grandes ruinas y construcciones romanas”²⁴.

Teodoro de Anasagasti, es el prototipo de los precursores de la arquitectura moderna española. Encarna la contradicción interna de unos arquitectos anclados, por su formación ecléctica, en los modelos del pasado pero abiertos a la renovación formal y metodológica de la arquitectura. 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 por Austria, Alemania, Checoslovaquia, Bélgica, Holanda y Francia. Arrastró el lastre de su formación académica hacia el clasicismo evolucionado de Otto Wagner y a las propuestas más modernas



Teodoro de Anasagasti

de Olbrich y Hoffmann e, incluso, de Behrens o Perret, y siempre en la línea de las corrientes renovadoras europeas pero sin dejarse influir por las ideas de la Bauhaus o de Le Corbusier. De la influencia que ejerció Otto Wagner da fe el elogio que le dedicó Anasagasti a su muerte 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”²⁵.

Su obra construida, como acabamos de decir, fue contradictoria y no respondió a las expectativas que cabría esperar de sus abundantes escritos sobre crítica de arquitectura²⁶. Quizás no supo desprenderse del todo de su formación académica y de la influencia de su suegro, López Sallaberry con quien colaboró en muchas de sus obras, como el *Real Cinema*, el edificio *Madrid-París* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 23) o el *Teatro Monumental* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 24).

En los temas vieneses y alemanes, esos arquitectos encontraron una formulación del clasicismo, no como estilo, sino como desarrollo teórico donde lo importante es el proceso de proyectar, como decía Enrique Colás, que no concebía la nueva arquitectura a partir del estilo sino de la distribución en planta, por lo que los huecos se abrirán a “la fachada como manifestación de la vida interior, expresada lógica y cuidadosamente en las plantas, en cuyo estudio reside, como es sabido, una de las principales fuentes de la economía”²⁷. Según él, la estética del futuro, la nueva imagen de los edificios y de la ciudad será consecuencia de la construcción, de la sencillez de planteamientos, de los nuevos materiales y de su tecnología propia, así como de la función que desempeñen. Impostas, columnas, dinteles, pináculos... todas las formas antiguas no tendrán sentido con los nuevos materiales, la lógica constructiva presidirá el proyecto. Estos planteamientos son especialmente claros en el caso de la vivienda barata donde la finalidad y la economía deben primar sobre cualquier otra cosa.

Estos criterios definen las coordenadas de la obra de **Antonio Flórez Urdapilleta**²⁸ otro de los arquitectos renovadores del panorama arquitectónico español. Su arquitectura es pragmática, eficaz y de gran coherencia formal. Sus edificios, generalmente de ladrillo, combinan diferentes texturas según los aparejos, con huecos muy verticales, a veces de medio punto, y juego de machones adosados, impostas y líneas de cornisa. En 1910, por encargo de Joaquín Ruiz Giménez ministro de Instrucción Pública, elaboró un tipo de edificio escuela para construir en Madrid. Los dos primeros fueron el *Cervantes* y el *Príncipe de Asturias*, en los que primaron, únicamente, los criterios funcionales para mejor distribuir sus plantas: la orientación de las aulas para su correcta iluminación, la ubicación de los servicios o de la administración. Los presupuestos eran muy reducidos por lo que se utilizaron materiales corrientes: ladrillo visto, piedra para zócalos y repisas, teja curva en las cubiertas y madera en los dinteles y aleros. Estos edificios sirvieron de modelo para el programa de construcciones escolares desarrollado a partir de 1920, cuando se creó la «Oficina Técnica de Construcción de Escuelas por el Estado» dirigida por Flórez y de la que formaron parte otros arquitectos²⁹. En Madrid, Flórez construyó los grupos escolares *Menéndez Pelayo* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 25), *Jaime Vera*, *Joaquín Costa*, *Conde de Peñalver*, *Pérez Galdós* y *Pardo Bazán*. La oficina de Flórez construyó, durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1931), 750 escuelas por año. Cuando en 1931 se instauró la República, se redactó un plan de urgencia de 7.000 unidades para construir ese año.

También a **Gustavo Fernández Balbuena** le alcanzó de lleno el cambio que en arquitectura sobrevino a partir de 1910. Perteneció a una genera-



Gustavo Fernández Balbuena

ción que se formó según los principios historicistas. Esto no hay que olvidarlo para juzgar su obra; “porque si por temperamento se inclinaba al barroco, por el ambiente que le rodeó en los primeros años de su carrera también. Y aquí viene lo interesante: a pesar de todo eso, sus primeras obras no caen jamás en el profuso adorno «latiguillesco» no «floreale» que abochorna en la parte primera de la Gran Vía”³⁰. Balbuena, como Zuazo, va “más adentro que los adornistas de fachada” y era de los pocos que fueron capaces de enlazar con los arquitectos más jóvenes por entender el problema de la ciudad y del urbanismo. Desde la oficina de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, desarrolló una serie de estudios sobre la historia urbana de la capital, intentando analizar los problemas del tráfico, las necesidades de zona y la intervención en los cascos históricos. Fue en ese momento cuando definió la urbanización de las márgenes del Manzanares y la protección de los puentes de Toledo y Segovia y, junto con Salaberry, hizo el proyecto de reformas y alineaciones de Madrid.

El debate interno entre las nuevas ideas y su formación académica, le llevó a reacciones contra lo que él consideró excesivo. Moreno Villa cuenta la respuesta de Balbuena a Bergamín: “Estaba muy reciente aún la casa que hizo D. Rafael Bergamín para el marqués de Villora en la calle de Serrano, que yo calificué de «honesta», en un artículo, por ser la primera que llevó al extremo la eliminación de todo adorno y otras normas frecuentes ya en Holanda y Alemania; desde luego, con azotea en vez de tejado. La reacción de Balbuena fue levantar junto a aquella casa la de su hermano. Un hotel sólido, de buenos materiales, bien trabajado, pero con su montera a varias aguas, gran alero –de los pesados que ya inició en la *calle de Almagro*– y encuadramiento fuerte en las ventanas y puerta principal. En este hotel y en el de la *calle de Valdivia*, que le sigue inmediatamente, se ve lo que el autor era capaz de conceder al movimiento centroeuropeo en lo que tiene de formal. Movimiento al cual se entregaron otros con suma facilidad, pero sin penetración”³¹. Esta larga cita está escrita en 1932 cuando en Madrid proliferaban edificios en los diversos lenguajes modernos: expresionismo, racionalismo, De Stijl, Art Déco

(Véase *Formalismos de Vanguardia* en la **Guía de Arquitectura**). Y es que, como señala Sambricio, Gustavo Fernández Balbuena, junto con Zuazo, “son arquitectos formados en los primeros años de la década de los diez. Centrados, por tanto, en una problemática que intenta redescubrir las propuestas del clasicismo, se enfrentan a los supuestos regionalistas”³² y a los que, como Mercedal, defienden un vanguardismo ortodoxo.

- ¹ Sobre las bellas artes y el 98, véase, A.A.V.V., *Paisaje y Figura del 98*, Fundación Central Hispano, 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., *Plástica y texto en torno al 98*, Catálogo de la Exposición del Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, 1998 y COLORADO CASTELLARY, A., *El arte en el Noventa y ocho*, Celeste, Madrid, 1998.
- ² Véase, SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- ³ *Ibidem*, pp. 156-159 y 265-271.
- ⁴ *Ibidem*, p. 263.
- ⁵ Véase también en la "Guía de Arquitectura" de SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98...*, op. cit., los edificios que de estos estilos se recogen, pp. 241-264.
- ⁶ *Ibidem*, pp. 136-138.
- ⁷ SAMBRICIO, Carlos, "El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura", *Historia del Arte Hispánico*, Alhambra, Madrid, 1980, p.11.
- ⁸ Este discurso lo publicó *Arquitectura* en el número de junio de 1926, p. 242.
- ⁹ Algunos de estos textos vienen citados en ALONSO DEL VAL, Miguel Ángel, "H. H. Richardson: viajando por España", *RA Revista de Arquitectura*, (1998), pp. 10-20.
- ¹⁰ FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea I, 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 138.
- ¹¹ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura Contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 93.
- ¹² MORENO VILLA, José, ZUAZO UGALDE, Secundino, "El arquitecto Zuazo Ugalde", *Arquitectura*, febrero de 1927, p.67.
- ¹³ *Ibidem*, p. 68.
- ¹⁴ MORENO VILLA, José, "Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV", *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 283.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 284.
- ¹⁶ CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, Madrid, Dossat, 1981.
- ¹⁷ MORENO VILLA, José, ZUAZO UGALDE, Secundino, "El arquitecto Zuazo Ugalde", op. cit., p. 69.
- ¹⁸ SAMBRICIO, Carlos, "El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura", op. cit., p. 31.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 31.
- ²⁰ LACASA, Luis, "Cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal", *La Gaceta Literaria*, núm. 32, 15 de abril de 1928, año II. p. 2. La encuesta la recoge *Hogar y Arquitectura*, núm. 70 de mayo-junio de 1967, pp. 45-47.
- ²¹ *Ibidem*, p. 2.
- ²² SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, "Cuestionario sometido a los arquitectos", op. cit., pp. 2-3.
- ²³ SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98...*, op. cit., pp. 147-156.
- ²⁴ Cita de FIRIUKO, S., elogiando a Anasagasti, tomada de ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos*

- (1846-1919), Granada, publicación de la Diputación provincial de Granada, 1987, p. 260.
- ²⁵ ANASAGASTI, Teodoro de, "Acotaciones. Otto Wagner", *La Construcción Moderna*, XVI, 1918, p. 121.
- ²⁶ Anasagasti fue colaborador de diversas revistas: *Arquitectura y Construcción*, *La Construcción Moderna* y *Arquitectura*. En 1932 comenzó a publicar *ANTA*, un periódico decenal de arquitectura.
- ²⁷ COLÁS HONTAN, Enrique, "Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado", *Arquitectura*, octubre de 1919, p. 289.
- ²⁸ La obra de Antonio Flórez hasta 1918, no es objeto de este estudio. Para la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza, véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98...*, op. cit., p. 278 y para el Colegio Cervantes, la p. 277.
- ²⁹ Sobre la política de construcciones escolares de Manuel B. Cossío y de la Institución Libre de Enseñanza, véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98...*, op. cit., pp. 109-112.
- ³⁰ MORENO VILLA, José, "Algo sobre su arquitectura", *Arquitectura*, enero de 1932, p. 20. Este número de la revista era monográfico sobre Gustavo Fernández Balbuena.
- ³¹ *Ibidem*, p. 23.
- ³² SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., p. 57.

**FUNCIONALISMO CLASICISTA:
ARQUITECTURA
SIN VANGUARDIA**

1. El desinterés por la vanguardia

Los arquitectos madrileños de la Generación de 1925, con excepción de Mercadal, no estaban interesados en los debates de la vanguardia ortodoxa. De hecho, no participaron en la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneo celebrada en el Gran Casino de San Sebastián en la que se presentaron varios proyectos de Mercadal; el Club Náutico de San Sebastián, de Labayen y Aizpurúa; y obras de los catalanes Churruga, Fábregas, Rodríguez Arias, Sert y Torres Clavé¹. Cuando viajaron por Europa², y descubrieron las dos líneas por las que la arquitectura moderna discurría: las vanguardias con sus ismos, y el “clasicismo moderno o la arquitectura sin vanguardia” –en expresión de Tafuri– de Behrens, Bonatz o Tessenow, tan sólo a Mercadal le interesó la ortodoxia vanguardista. Otros como Lacasa, se vincularon más con las posiciones de Tessenow “que huye de todo experimentalismo vanguardista, sin caer en las nostalgias populistas o nacionalistas”³. La postura de Tessenow de rechazar la vanguardia ortodoxa, fue la que mantuvieron la mayor parte de los componentes de la Generación de 1925.

Si recordamos la respuesta de J. M. de Cossío a *La Gaceta Literaria*: “La vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición”⁴, y si consideramos que para Tessenow la tradición “no constituye una condición histórica a la que retornar, sino un objetivo que conquistar descomponiéndolo, analizándolo, huyendo de la «tosquedad»”⁵, comprobamos que ambos tratan de conceptos análogos. Cuando hablamos de tradición, nos referimos a la nueva lectura del clasicismo que hacían esos arquitectos alemanes. En los signos clásicos buscaban la eternidad y pureza de un lenguaje manipulado por el eclecticismo. La vanguardia y arquitectos como Behrens, Bonatz o Tessenow, en el fondo, buscaban idénticos objetivos anti eclécticos: unos creando nuevas formas, nuevos mitos; otros mediante la atemporalidad de lo «clásico».

Tessenow, de distinta forma que Bonatz y Behrens, era partidario del retorno de las formas a sus principios elementales, a su “pureza originaria”, lo que le llevó a desterrar experiencias for-



Casa Cuno, Hagen. P. Behrens, 1908-1919

males gratuitas. Analizando su obra se concluye, según Tafuri, que en ella “está negada toda exaltación al detalle”⁶, porque en su arquitectura no hay lugar para el lenguaje fuera del distribuir y componer. En su proceso proyectivo no caben la “adición” y la superposición de elementos superfluos. “Es necesario –escribe Tessenow– tender a una uniformidad sin demasiadas excepciones: primero ponemos sobre la cornisa del tejado una Venus de tamaño natural, después llega la administración de Correos e instala al lado sus tinglados telegráficos... El ornamento o la decoración están en cualquier parte; pero es tanto mejor cuanto menos se desea, o bien, tanto más satisface cuanto más lo tratamos con indiferencia”⁷. Es justo lo contrario que hacían los historicistas, como Rucabado, que procedían a la “adición” sucesiva de citas arqueológicas: cornisas, frisos, frontones, ménsulas, torreones..., lo cual hacía que sus plantas no fueran modelo de racionalidad y orden.

También en España, Torres Balbás era contrario a la “originalidad arquitectónica” y, como Tessenow, tampoco plantea la necesidad de profundizar en aquella vanguardia que Anasagasti difundía desde 1914, apartándose “de la búsqueda de un lenguaje formal para insistir en el análisis del momento del cambio como única forma de comprender lo que, años después, sería la arquitectura de la nueva era”⁸. Torres Balbás, conocía la idea de Tessenow que señalaba que la “meta es el origen”, o sea, el retorno de las formas a su “pureza originaria”. Por eso en Madrid, entre 1920 y 1930, algunos arquitectos del 25 tratarán de buscar, en la línea de Torres Balbás, una nueva imagen de la arquitectura basada en la tradición local y en el estudio de la propia historia y de los materiales del lugar como el ladrillo, la piedra de Colmenar y el granito de Guadarrama. La Ciudad Universitaria será el ejemplo de mayor envergadura, aunque quizás no el más representativo.

Tessenow, Bonatz y Lacasa, tuvieron puntos en común cuando “rechazaron al unísono la idea de modernidad que consideraban alejada de una arquitectura auténtica y utilizaron la referencia a la historia como punto de partida de su actividad, aunque desarrollaron criterios que en absoluto podrían ser calificados de historicistas. Creo, por último, que tuvieron también en común el plantear una actividad alejada de los grandes gestos y llamadas de atención prefiriendo, por el contrario, como comenta Lacasa en un cierto momento «una arquitectura humilde»⁹. La referencia a la historia –o el regreso a los orígenes– como método para huir del historicismo; el rechazo del formalismo gratuito –o el repudio de la originalidad–; la negación del detalle, inherente a la arquitectura humilde o sencilla, son notas que encontramos en estos arquitectos del clasicismo moderno.

La falta de interés de los arquitectos madrileños del 25 –con la excepción de Mercadal– respecto de la arquitectura de vanguardia, manifiesta una realidad que se interpreta en dos sentidos: el de la crítica tradicional, que considera a estos arquitectos sin preocupación cultural por el academicismo en el que se formaron; y el que, siguiendo a Sambricio, sostiene que se marginaron volun-



**Casas unifamiliares, Hohnensalza.
H. Tessenow, 1920**

Pero también podría derivar de la evolución del pensamiento de Torres Balbás, aunque cabe a su vez que éste conociera ese movimiento teniendo en cuenta su constante información del extranjero. Torres Balbás era partidario de acudir a la historia –regresar a los “orígenes”–, a buscar lo esencialmente español, tratando de encontrar una arquitectura intemporal, humilde, sencilla, sin aditamentos, como la arquitectura popular en la que no hay formas gratuitas, porque todo es necesario. Es, ni más ni menos, el concepto unamuniano de intrahistoria que Torres Balbás aplicaba a la arquitectura¹⁰. Para él, lo importante de la arquitectura no es un estilo determinado: Renacimiento, Racionalismo, Expresionismo...; sino la arquitectura anónima, sin historia, simple, sencilla, desprovista de la originalidad que le da el estilo como es el caso de la arquitectura popular que busca en lo “popular” del pueblo –y no en lo folklórico– lo auténtico, lo eterno. Además, estos arquitectos del 25, en la arquitectura popular –más cercana a ellos, que las experiencias alemanas–, podían encontrar principios de economía constructiva, funcional y formal verdaderamente racionales.

tariamente de la vanguardia, no porque no la conocieran –la mayoría de ellos habían pasado largas temporadas en Europa– sino porque sus logros formales se consagraban como “nuevos ídolos”. Así, al huir del formalismo historicista: ménsulas, cornucopias, cornisas, frisos...; se caía en las recetas racionalistas, “citas” de la nueva arquitectura: cubiertas planas, pilotis, ventanas horizontales corridas...

Hemos ligado la ideología, de estos arquitectos del 25, al clasicismo moderno alemán, porque Lacasa conocía a Tessenow.

En definitiva, el debate arquitectónico que se establece en Madrid, entre 1923 y 1930, se centra en “una duplicidad de planteamientos” entre dos posturas. De una parte, “los supuestos de análisis del hecho clasicista” y de otra, “la difusión de la vanguardia europea”¹¹. O dicho de otra forma: un funcionalismo fundado en esquemas clasicistas (como el de Tessenow o Bonatz), y un racionalismo próximo a la Bauhaus y a Le Corbusier. En el primer caso, se busca una arquitectura sin pretensiones formales expresada a través de la poética de un clasicismo simplificado e, incluso, de la prosa de la arquitectura popular en lo que tiene de racional. En el segundo caso, el objetivo prioritario es buscar una imagen nueva, moderna, que no recuerde para nada motivos historicistas. Hay, sin embargo, una identidad compartida: la racionalidad objetiva frente a la subjetividad historicista.

Al acudir a lo clásico –para acabar con el historicismo, integrar los nuevos condicionantes sociales y ordenar el desorden propio del material, del espacio, o de la función– encontramos el sentido al título del presente capítulo: *Funcionalismo clasicista*, como alternativa a las vanguardias, que da origen a lo que Tafuri llama la “arquitectura sin vanguardia”, que es una arquitectura equidistante del formalismo a lo “Monterrey” y de las experiencias formales de la vanguardia que va creando el “estilo racional”. Por otra parte, algunas imágenes racionalistas eran producto de una técnica y de unos materiales inalcanzables para la economía y la industria de la España de los veinte. Se eligió el camino de lo sencillo, de la tradición popular y local madrileña: el aparejo de ladrillo, el granito, la piedra de Colmenar; materiales que requieren una técnica conocida de siglos. Esto no fue cerrarse a Europa sino conocer España. Les interesó resolver problemas funcionales, con materiales asequibles y no formales, con técnicas y materiales difíciles de conseguir.

2. Los arquitectos y el Grupo poético del 27

La crítica de los arquitectos madrileños a la vanguardia, coincide con algunas características del Grupo poético del 27, por lo que cabe el paralelismo entre ambos de forma semejante a la ana-

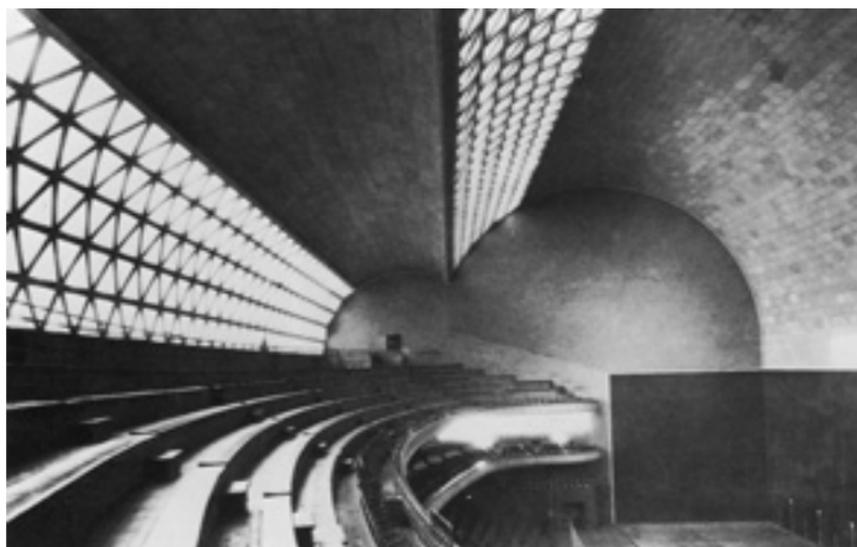
logía que trazamos, en el primer capítulo, entre los ideales regeneracionistas del 98 y la búsqueda de una arquitectura moderna española. En otro momento, hemos analizado la influencia de Unamuno –y otros escritores del 98– en Torres Balbás y la de Menéndez Pelayo en Lampérez y Rucabado¹²; en esta ocasión, nos detendremos en otra analogía, también estudiada con anterioridad¹³, que es la de comparar conceptos sinónimos entre los arquitectos del 25 y los poetas del 27. Aunque se apelliden con guarismos distintos se trata de la misma generación, la del 25 si hablamos de los arquitectos (término acuñado por Carlos Flores) y la del 27 si nos referimos a los escritores (algunos autores opinan que se les debería llamar también del 25). La renovación del 27, como advierte Arean, “no se limitó a los arquitectos y a los artistas plásticos, sino que contó también con los poetas y otros escritores”; para después decir que “en el dominio de las artes espaciales, en donde más visible resultó la renovación del 27, es en arquitectura [...] En escultura y pintura, tal vez el año 27 representa un corte menos perceptible”¹⁴.

El denominador común que cabría señalar entre los componentes del Grupo poético del 27 y los arquitectos del 25, sería lo que Fernando Lázaro denomina como “una cierta «tendencia al equilibrio»”, o “la originalísima síntesis entre ciertos polos –en principio opuestos–”¹⁵ entre los que destacamos los siguientes:

a) Lo culto y lo popular. Los poetas del 27 (Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego), tenían todos los instrumentos del saber crítico y literario moderno y un conocimiento perfecto de la poesía tradicional y clásica que recibieron como un legado común. Lo culto y lo popular se entretajan por ejemplo en la poesía de Lorca, de Alberti y de Gerardo Diego. También estos arquitectos madrileños poseían los conocimientos de la técnica y de las nuevas imágenes modernas y, a la vez, valoraban los diversos aspectos de la arquitectura popular. Lacasa sintetizó este equilibrio cuando dijo: “respeto el racionalismo y el instinto, el Partenón y los hangares de Orly, el arte intelectual y el popular”¹⁶. Lo culto y lo popular no siempre lo entendieron los arquitectos como un

binomio unido. Tampoco Rucabado, que elevó lo popular a la categoría de culto en sus elaboradas arquitecturas regionalistas que, como dice Lacasa, “ya en sus primeras realizaciones fue escenografía y luego caricatura y siempre olvidando la enseñanza del respeto por los materiales y del verdadero racionalismo que tiene el arte popular”¹⁷. La obra de Arniches y Domínguez es ejemplar en este sentido, por lo que remitimos al lector al epígrafe 6.3 del presente capítulo, con la opinión de Luis Moya¹⁸ que señaló dos ejemplos de esta síntesis: el *Hipódromo de la Zarzuela* y el *Frontón Recoletos* ya desaparecido. En ambos Torroja diseñó una estructura, con la técnica más avanzada, al servicio de imágenes tradicionales y populares, logrando una mezcla perfecta.

b) Lo universal y lo español. Según Machado los poetas de la Generación del 27, que carecían de la “superstición de lo castizo”, no necesitaban demostrar “sus hondas raíces españolas”. Dámaso Alonso lo precisó más al afirmar que la Generación del 27 “aunque abierta a muchos influjos exteriores, está profundamente arraigada en la entraña nacional”¹⁹. En los arquitectos madrileños como



Frontón Recoletos. Secundino Zuazo y Eduardo Torroja, 1935

Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín... tampoco se daba esa “superstición de lo castizo”, de origen unamuniano, porque no les preocupaban los problemas semánticos tradicionales sobre la definición del estilo español. Son otros los retos que a ellos –como a otros arquitectos europeos– les interesaban: el problema del suelo, la escasez de viviendas, los modernos materiales y sus tecnologías, los nuevos planteamientos tipológicos, etc. Lacasa al ser preguntado sobre la práctica del estilo español decía: “El practicar el estilo español (entre comillas) tiene todo lo innoble de levantar un muerto”. Pero “el nuevo estilo español (sin comillas) [...] es decir, la expresión española de la nueva arquitectura”, llegará “cuando tengamos más preparación, más fuerza mental y más confianza en nuestras propias energías”²⁰; para en otro momento decir: “Mientras tanto es muy útil seguir dejándose influir del extranjero, no con la boca abierta ante todo, sino con una gran atención a lo que verdaderamente representa valores positivos”²¹.

c) La tradición y la renovación. Para Jorge Guillén: “Una generación tan innovadora no necesitó negar a sus antepasados remotos o próximos para afirmarse”²². Los componentes del Grupo poético del 27 recibieron influencias de autores dispares como Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Unamuno, los Machado, Rubén Darío y Bécquer. Su amor por los clásicos fue inmenso a la vez que profunda su veneración por las formas populares. Sin embargo, el respeto a la tradición y al lenguaje clásico, no fue óbice para la formidable labor renovadora que emprendieron desde su rechazo a la vanguardia, aunque asumieran algunos de sus avances. A diferencia de los ultraístas que renegaban de las tradiciones literarias e imitaban movimientos extranjeros, los poetas del 27 se arraigan en la poesía tradicional y en la culta de sus antepasados.

Sánchez Arcas tampoco vio oposición entre el progreso y la tradición. Como ejemplo señaló el “funcionalismo americano” que, dejando al margen las preocupaciones formales, iba a la cabeza de la técnica constructiva y del progreso material sin preocuparse de desarrollar un estilo moderno y sin importarle realzar los edificios con una ornamentación historicista. Fue ésta una archi-

itectura más pragmática que ecléctica, ya que su interés no era el debate de estilos, sino la magnitud de los problemas técnicos que planteaban, por ejemplo, los rascacielos, junto a la necesidad de dotarles de una imagen de grandiosidad.

La ornamentación puntual y la tipología clasicista en las plantas de algunos edificios singulares, junto al empleo de la técnica más avanzada, era una constante en los edificios madrileños de este periodo. Baste pensar en el edificio *Rockefeller* y su pórtico de columnas, o en las *Facultades* de la *Ciudad Universitaria*, proyectadas con una tipología académica y, a la vez, construidas con los últimos adelantos en las estructuras de Torroja, en los materiales, en las instalaciones de calefacción, de aire acondicionado y de fontanería, e incluso, en el mobiliario que se diseñó para la ocasión. Otro ejemplo de avances técnicos es el cine *Capitol*, donde se instaló la viga *Vierendell* de hormigón mayor de Europa con 31 m de largo.

Nos parece que estos arquitectos madrileños estarían de acuerdo con Ortega: “A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. Esto implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa”²³. En este sentido recordamos el escándalo que causó en Zaragoza la inauguración del *Rincón de Goya* de Mercadal, considerada como la primera obra racionalista de España. Sin embargo, la arquitectura de los otros arquitectos de Madrid se “entiende”, mientras que la de la vanguardia no se “entiende”. También, el público entiende mejor a los poetas del 27 que a los dadaístas. La arquitectura no será una ciencia para iniciados con un lenguaje cabalístico, sino la expresión de lo sencillo: “admiro a Tessenow, el arquitecto humilde”²⁴, diría Lacasa.

Abundando en los argumentos anteriores, Veres D'Ocon, afirma: “Los poetas del 27 rechazan cualquier forma de retórica; en nombre de esta perfección surge también el interés de cada uno

de ellos en descubrir y emplear la palabra más eficaz, sin que esto implique la defensa de un vocabulario determinado y exclusivista o la sujeción a formas poéticas especiales; únicamente, su deseo de exactitud, nitidez, precisión”²⁵. Si en este texto, en lugar de “poetas del 27” escribimos Lacasa, Sánchez Arcas o Bergamín; si por “palabra” empleamos alguno de estos términos: material, técnica, tipología, programa de usos o necesidades; y si sustituimos “formas poéticas” por formas plásticas, podemos también verificar la analogía que pretendemos establecer entre los componentes del Grupo poético del 27 y los arquitectos del 25.

En definitiva, la ideología de los arquitectos del 25 emerge de un sentir común a toda una generación de poetas, literatos, pintores, escultores..., que ha sido llamada del 27. Evidentemente no es posible trazar una analogía completa y exhaustiva entre los diversos campos: arquitectónicos, poéticos, plásticos o de pensamiento; pero siempre resulta atractivo el reto de la explicación global, con las necesarias cautelas, para no caer en un artificio irreal.

3. La crítica a Le Corbusier y a los racionalistas

El rechazo del formalismo historicista y, con más razón, el de la vanguardia, se tradujo en la frontal oposición a quien estos arquitectos veían como su máximo vicario: Le Corbusier “periodista y charlatán”²⁶. En 1923, **Torres Balbás** le criticó en la reseña que hizo en la revista *Arquitectura*, a su libro *Vers Une Architecture*, publicado en París ese año. Hacía una crítica mordaz del estilo literario. El libro, dice, está “escrito en tono mitad de proclama, mitad de libelo, con cierta petulancia de medio gusto y un dogmatismo intransigente y antipático [...] y creyéndose un feroz revolucionario, aunque diste bastante de serlo”²⁷. Torres Balbás fue de los primeros en desmitificar a Le Corbusier, incluso antes de ser mito. Se da cuenta de que era tributario de su formación académica: “Pretende arrastrarnos hacia un arte futuro y, sin embargo, Le Corbusier, a su pesar, no logra sacudirse, como buen francés, el polvo de la tradición. Tras de

ideas que quieren ser audaces y sugerencias arquitectónicas que presumen de heterodoxia, aparece el respeto a la antigüedad, a las obras del pasado, y el sometimiento completo a casi todos los principios de teoría arquitectónica que le enseñaron un día como artículos de fe en la Escuela de Bellas Artes, de cuyas enseñanzas abomina”²⁸.

También se muestra crítico cuando Le Corbusier sostiene que la arquitectura debe someterse al control de los trazados geométricos reguladores: “Hay un capítulo singularmente en defensa de la vieja teoría –francesa y académica– de proporcionar las plantas y alzados por medio de relaciones y figuras geométricas, de lo más endeble de la obra, ya que en él no queda probado lo que pretende el autor, con grandes aspavientos, demostrar: La utilización de tales procedimientos en las épocas pasadas y su bondad para la presente”²⁹. Lo que pretendía Le Corbusier y parece intuir Torres Balbás, era introducir en la cultura internacional moderna parte de los valores de la tradición francesa.

Para Torres Balbás “una de las ideas centrales de la obra”, era que la nueva arquitectura estaba en los barcos, aeroplanos y automóviles. No era una idea nueva, él la había expuesto en 1919 en la revista *Arquitectura*³⁰. Parfraseando a Le Corbusier decía que “las gentes que reclaman un estilo moderno están ciegas; no saben verle”, es el de la “arquitectura de las grandes fábricas, de los silos gigantescos, de los barcos de miles de toneladas, de los automóviles, de los aviones, de los hangares de dirigibles, de las enormes máquinas de ferrocarril, de los puentes colosales, de las turbinas, de las grúas y los transbordadores; es decir, es el estilo potente y misterioso de las creaciones mecánicas de los días presentes”³¹.

Comparada con esta arquitectura, la vivienda estaba anclada en el pasado ya que “con pequeñas diferencias, nuestras casas se parecen a las medievales, y aún a las romanas; no se han transformado desde hace siglos. Exteriormente, no sólo en líneas generales permanecen inalterables, sino que con frecuente periodicidad tratan de plagiar el pasado. Y por dentro, más que viviendas de hombres modernos, parecen almacenes de muebles dispuestos para alojar a las gentes lo más incómodamente posible”. Sólo ve un cam-

bio en la vivienda si cambian las costumbres de la sociedad, por eso no comparte del todo el concepto de vivienda de Le Corbusier como “machine à habiter”, porque el hombre sigue siendo el mismo: “¿Es que el hombre moderno, –se pregunta– con las mismas pasiones, con idénticos impulsos vitales que hace mil o dos mil años, necesita, para guarecerse, un techo tan distinto del de su antecesor remoto?” Torres Balbás, sin embargo no oculta que le gustan los dibujos de la casa *Citrohan*³². Incluso se permite, por un momento, ponerse al lado de Le Corbusier cuando dice que la arquitectura moderna “no tiene nada que ver con los estilos: Es cuestión simplemente de plantas, superficies y volúmenes”³³. Es la misma afirmación de Le Corbusier cuando propone “tres sugerencias a los señores arquitectos: volúmenes simples, superficies definidas mediante las líneas directrices de los volúmenes, la planta como principio generador”³⁴.

Las ideas de Le Corbusier sobre la vivienda calaron en personajes como **Moreno Villa**, empeñados en buscar una arquitectura moderna enraizada en la tradición. A la pregunta sobre si estaba satisfecho con su casa y cómo la soñaría responde: “Soy partidario de la casa racionalista [...] sueño con una casa que sea como el mechero Dunhill [...] chisqueros perfectos, sólidos, bien ajustados, limpios, inmarrables. La gente les llama Rolls, equiparándoles a la mejor máquina que acaricia carreteras hasta hoy. «Una casa Rolls o una casa Dunhill, esto es lo ideal para mí». Sin adornos, sin garambainas, sin historias, sin erudición”³⁵. Es, ni más ni menos, el concepto de “machine à habiter”, que, como dice Rossi, “es tan exacto que todavía hoy suscita la indignación de muchos críticos; y nótese que se trata de algo más que un eslogan. Es la definición más revolucionaria de la arquitectura moderna”³⁶. No opinaba igual Lacasa cuando muchos años antes decía que “Le Corbusier, que no ha inventado nada, ha tenido la gran habilidad de saber encontrar gran cantidad de palabras, que son la vanguardia de la nueva arquitectura; por ejemplo: La casa es una máquina para vivir. Una pipa es tan bella como el Partenón, etc.”³⁷.

Torres Balbás coincidía con Le Corbusier en la crítica a la arquitectura ecléctica y decía que “es lo mejor de su obra, aunque no

falten en ella puerilidades. Tal, el decir que San Pedro de Roma y la Villa Médicis son el cáncer de la arquitectura francesa, como si un espíritu avisado no pudiera en Roma, lo mismo que en París o Nueva York, deducir del pasado sus grandes enseñanzas vitales, sin intentar resucitarle. No; no es la educación clásica la que nos hace tributarios o plagiarios, en el peor sentido de la palabra, de la antigüedad: con formación clásica o sin ella, si carecemos de orientación moderna y sana, no lograremos hacer en arquitectura nada vital”³⁸.

Las soluciones de Le Corbusier para la arquitectura moderna, según Torres Balbás, “pecan de inconsistencia”. La principal de estas soluciones es la repetición de los tipos, la construcción en serie. Así es como se produjo, según Le Corbusier, el Partenón y en nuestros días los últimos modelos de automóviles. “Pero –se pregunta Torres Balbás– ¿qué otra cosa hacemos ahora, sino repetir millares de tipos análogos de edificios? Las casas, por ejemplo, ¿no vienen a ser casi idénticas en Madrid, París o Roma? Y, sin embargo, parece que no hemos conseguido todavía crear nuestro Partenón de viviendas de vecinos”³⁹. Torres Balbás no comprende lo que significa la construcción en serie que no debe confundirse con la repetición mimética de ménsulas, cornisas o cresterías de estilos pasados.

Acaba de forma contundente su crítica al libro de Le Corbusier diciendo: “Arquitectura o Revolución: Tal es el dilema infantil con que termina este libro, mediocre y viejo como literatura, flojo en el razonamiento, desordenado y lleno de grabados muy interesantes”. Aunque quizás sea más justo lo que decía al principio del artículo: “Este libro, desordenado y falto de unidad, en el cual el argumento gráfico alcanza tanto valor como el escrito, tiene la gran virtud de suscitar en grado máximo el diálogo y la controversia, y por ello es más útil que cualquiera otra obra cuyo perfecto arte y proporción captara desde el primer momento nuestro aplauso incondicional”⁴⁰.

* * *

El antivanguardismo de **Lacasa** se manifiesta en la búsqueda de una arquitectura funcional, ligada al medio social, a la situación tecnológica y “al mismo tiempo humilde en su integración en la ciudad, satisfaciendo al máximo las necesidades de los usuarios”⁴¹. Criticó duramente el formalismo de Le Corbusier del que decía que “muchacha gente le considera el padre de la arquitectura tectónica [...] puesto que [...] siempre ha sucedido que las cosas parecen más hijas del pregonero que de su padre”⁴². Lacasa ponía de relieve la “cordial y extensa aceptación” que alcanzó Le Corbusier entre los intelectuales españoles especialmente después de sus dos conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Esta situación es explicable “puesto que el fondo moral de sus teorías de limpieza y sencillez es atrayente”. Sin embargo, los aspectos técnicos –aparentemente novedosos– se supeditan, según él, a los resultados plásticos.

Consciente de que los que no aceptaban las teorías de Le Corbusier serían tildados de reaccionarios, explicaba su posición que se encaminaba “hacia el verdadero progreso de la arquitectura” que discurría por dos caminos: “por un lado, la arquitectura racionalista europea, intelectual y decadente, que parte de principios dogmáticos y está animada de las inquietudes plásticas de la estética antitradicionalista; por otro lado, la arquitectura norteamericana, de poderosa y serena técnica y en donde la estética es un accesorio... van poco a poco desprendiéndose de los elementos superfluos, aquilatando sus interpretaciones de los estilos históricos; en una palabra, caminan hacia la perfección”⁴³. Y mientras ellos “llegan a la estética a través de la técnica”, los europeos “llegarán a la técnica partiendo de la estética, y en las obras más serias puede observarse cómo cede la verdadera técnica ante los principios técnicos dogmáticos”. Se refería a los “falsos axiomas” que Le Corbusier enunciaba como inamovibles, y que justificados desde una supuesta apariencia científica, escondían principios estéticos subjetivos. Para entender estas afirmaciones ponía como ejemplos “algunos falsos axiomas” que redactaba a la manera de Le Corbusier:

- “No siempre es económico tratar el muro como simple cerramiento: en muchos casos el muro como elemento sustentante es la solución. Y en estos casos, la solución de la casa montada sobre pies derechos, que evita el movimiento de tierras del terreno, no será racionalmente aplicable”.
- “La estructura entramada de la vivienda en casos muy particulares estará indicada”.
- “La ventana apaisada no da más luz que la alargada y es antieconómica”.
- “En países como el nuestro es un inconveniente la luz excesiva”⁴⁴.

Según Lacasa, Le Corbusier daba prioridad a la imagen por encima de la técnica. Presentaba sus obras como si fueran consecuencia de la técnica cuando, muchas veces, lo eran de un formalismo *a priori*. Abundando en lo anterior, Lacasa opinaba que Le Corbusier “a su lírica de la técnica, a su triunfante «descubrimiento» del «estándar» (cuando ya la industria americana tenía voluminosos catálogos de productos «estandarizados»), ha ido incorporando elementos técnicos siempre demasiado simples, adornando sus poesías técnicas con imágenes científicas, sólo imágenes”⁴⁵.

Incluso en 1937, Lacasa seguía fiel a sus principios antiforales cuando proyectó, con José Luis Sert, el *Pabellón de la República Española* en la Exposición de París. Decía que “aunque había combatido públicamente en España los principios de Le Corbusier y, por lo tanto, no participaba del formalismo que en la composición arquitectónica tenía Sert, consideré que no era aquella la ocasión de reñir una batalla por cuestión de tendencias [...] En el transcurso de la redacción del proyecto, en colaboración con Sert, tuve ocasión de comprobar prácticamente lo que ya sabía de antemano: la cantidad de formalismo, de aceptación de formas aceptadas *a priori* como funcionales que tiene el estilo racionalista, so capa de un racionalismo a ultranza”⁴⁶. Era evidente que Sert utilizaba, como un nuevo manierismo, el repertorio formal que Le Corbusier había puesto en circulación y, precisamente, eso era lo que siempre había combatido Lacasa.



Pabellón español en la Exposición de París de 1937. Luis Lacasa y José Luis Sert

La animadversión de algunos arquitectos del 25 por Le Corbusier, la hicieron extensiva a los arquitectos racionalistas que, poco a poco, canonizaban una moda, un nuevo estilo con sus reglas lingüísticas acuñadas *a priori*: predominio de la línea horizontal con ventanas apaisadas y tejados planos, pilotis, volúmenes prismáticos, formas aerodinámicas o de barco, remodos del expresionismo mendelsohniano. Tanto Lacasa como Sánchez Arcas hablaban del “estilo racional” años antes de ponerse en circulación el término “Estilo Internacional” que apellida esta arquitectura.

A los arquitectos jóvenes que practicaban la moda racionalista les decía Lacasa: “Es un síntoma alarmante el que presentan algunos arquitectos jóvenes lanzando al público sus proyectos, impregnando el más ardiente deseo de modernidad racionalista; estos proyectos no merecen la aprobación de la opinión y ellos sacuden la cabeza orgullosos; se consideran incomprendidos,

mártires, ya inmolados de la nueva idea, y no se les ocurre pensar que no han planteado el problema, que sin darse cuenta han salido por la línea de menor resistencia, que escamotean el verdadero esfuerzo y que en lugar de poner un huevo han puesto sólo la cáscara”⁴⁷.

El racionalismo tenía sus principales enemigos entre los que proyectaban “a la manera racionalista”, es decir, los que hacían un falso racionalismo. “Se puede ser falso por tonto o por listo”. En el primer caso, “es falso por tonto el que cree que hay que ser racionalista a la fuerza y empieza a raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro. Este hombre es tonto porque se está engañando a sí mismo; cree que ha entrado en una época nueva y sigue tan viejo como antes; con todos esos adornos que ha raspado, se ha raspado el corazón”⁴⁸. Y “es falso por listo el que dice: «esto del arte moderno lo hace cualquiera: hombre, me cojo unas cuantas revistas y horizontal por aquí, hueco por allá, voladizo en semicírculo por acullá, y ya tienen ustedes que voy a la velocidad de los que van más de prisa». Este falso arquitecto es mucho más peligroso que el anterior; esta haciendo verdaderos estragos de desorientación; convierte nada menos que una de las bellas artes en una cuestión de rayas más o menos graciosas, falaces y oportunistas”⁴⁹.

4. La influencia americana: funcionalismo versus racionalismo

Se ha insistido, con demasiada frecuencia, en los viajes por Europa de los arquitectos de la Generación del 25 y en sus relaciones con los arquitectos europeos del Movimiento Moderno. El personaje paradigmático fue Mercadal con su conocido periplo por diversos países del continente. En el tercer capítulo tendremos ocasión de tratar de ese viaje, ahora solamente recordar que otros arquitectos también tuvieron sus experiencias europeas como Anasagasti, Bergamín, Blanco Soler, de los Santos, Fernández Shaw, Gutiérrez Soto, Lacasa, Sánchez Arcas, Yarnoz o Zavala.

Sin embargo, frente a los modelos racionalistas europeos que Mercadal difundía, cuyas imágenes, por su novedosa plasticidad, tenían valor en sí mismas, otros arquitectos madrileños del 25 buscaron una alternativa antiformal en la que la función era lo más importante. Esa alternativa, a nuestro juicio, partía de tres influencias: la de la otra arquitectura moderna europea, de Behrens, Bonatz y Tessenow; la del contexto histórico, cultural y social que se reflejaba en el paralelismo de sus esquemas conceptuales con los ideales del Grupo poético del 27; y la del funcionalismo norteamericano. Analizadas más arriba las dos primeras, vamos a tratar de la tercera que consideramos decisiva para la edificación del Madrid de preguerra. La fascinación que sobre los arquitectos madrileños ejerció la arquitectura norteamericana y, en particular, la de los rascacielos fue notable, hasta el punto que cuando a Zuazo le preguntaron sobre “¿qué quedará de la arquitectura moderna?”, respondió: “Creo que los rascacielos. Porque es la que más se asemeja a las grandes creaciones técnicas del presente, un crucero, un trasatlántico. Y a las antiguas, una pirámide, una esfinge, una torre de Babilonia”⁵⁰. También Fernández Shaw, hizo su pequeño homenaje a los rascacielos con el título de su revista *Cortijos y rascacielos* y en el edificio *Coliseum* de la Gran Vía madrileña (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 71). Anteriormente a este edificio, ya se habían levantado otros como la *Unión y el Fénix* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 5) y la *Telefónica* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 35).

En la década de los veinte y hasta la Guerra Civil, fueron frecuentes los viajes que hicieron a Estados Unidos personalidades del universo cultural madrileño. Citamos los de los arquitectos más significativos y los de otros personajes que tuvieron relación con el tema que nos ocupa:

Antes de 1922: Pensionado de Roberto Fernández Balbuena en Estados Unidos. A la vuelta del viaje escribió el artículo “Los rascacielos americanos”⁵¹.

1927 Viaje a Nueva York de Moreno Villa (director de la revista *Arquitectura* y tutor en la Residencia de Estudiantes de Dalí, Lorca y Buñuel). Sus impresiones de la ciudad

las recoge en *Pruebas de Nueva York*. En *El Sol* publicó tres ensayos con el nombre de “Cartas de Nueva York” y otros tres con el de “Retales de Nueva York”⁵².

- 1927** La Junta de la Ciudad Universitaria del 20 de julio, acordó que López Otero, acompañado de Casares, Simonena y Palacios, visitaran las universidades europeas y norteamericanas⁵³. A su vuelta, López Otero diría: “lo más perfecto lo encontramos en Norteamérica”⁵⁴.
- 1928** (Diciembre): Viaje de tres meses por universidades norteamericanas para preparar el proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid, de López Otero, Sánchez Arcas, Miguel de los Santos, Bergamín; los Doctores Aguilar, Gómez Ulla, Cantos y Bustamante; y el Conde de Santa Cruz de los Manueles⁵⁵. Sánchez Arcas publicó a la vuelta el artículo “La Central Médica de Nueva York”⁵⁶.
- 1929** Eduardo Figueroa viaja a EE.UU. para analizar la organización de los estudios de arquitectura. Publicó sus experiencias en el artículo “El procedimiento de trabajo del arquitecto americano”⁵⁷.
- 1929** (Junio) a **1930** (junio): Estancia de Lorca en Nueva York, para ampliar estudios en la Universidad de Columbia. Allí escribirá *Poeta en Nueva York*.
- 1930** Luis Moya y Joaquín Vaquero Palacios, viajan a Estados Unidos, Méjico y otros lugares de Centroamérica, “para ver faros y grandes estructuras” y estudiar la arquitectura precolombina. En Nueva York, Moya hace catorce dibujos a lápiz en los que “parece querer reflejar la impresión que la ciudad le causa con una cuidada elección del punto de vista para ofrecer expresivas –casi escenográficas– imágenes urbanas”⁵⁸.
- 1930** (Noviembre) a **1931** (febrero): Buñuel viaja a Hollywood reclamado por la Metro-Goldwyn-Mayer.
- 1931** (Enero): Lorca publica en la *Revista de Occidente* “Ruina, Vida, Muerte. Nueva York (oficina y denuncia)”. En marzo

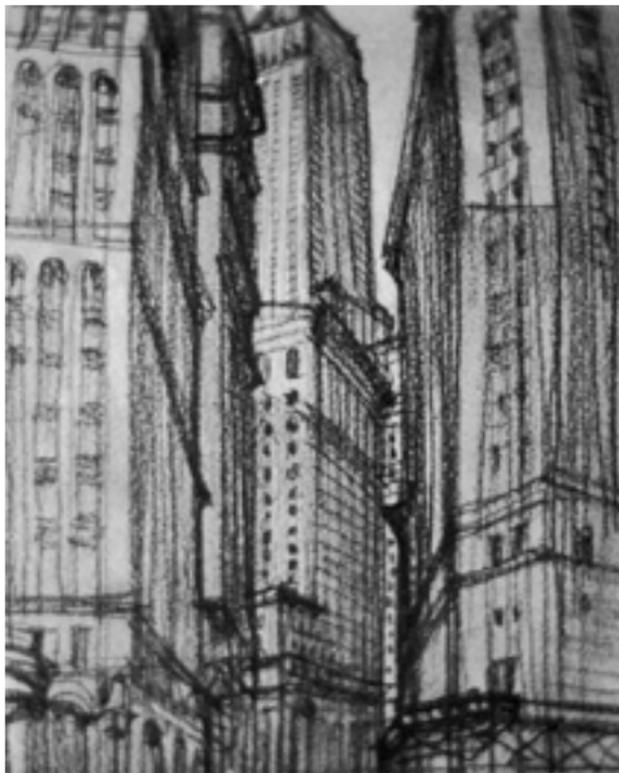
da en la Residencia de Estudiantes una conferencia sobre *Poeta en Nueva York* con lectura de sus composiciones.

1933 (Noviembre): Primera exposición individual de Dalí en Nueva York en la Galería Julien Levy.

1934 (Noviembre): Primera visita de Dalí a Nueva York.

1936 (Diciembre): Segunda visita de Dalí a Nueva York.

Obsérvese que, a partir de 1927, la relación con Nueva York es muy intensa y no solamente entre los arquitectos. Precisamente en esos años se construyen los rascacielos más emblemáticos de aquella ciudad:



Dibujo de Nueva York. Luis Moya, 1930 (ETSAM)



Dibujo de Nueva York. Luis Moya, 1930 (ETSAM)

Chrysler (1928-1930) de Willian van Alen.

Daily News (1929-1930) de Raymond Hood.

McGraw-Hill (1930-1931) de Raymond Hood.

Empire State (1930-1931) de Shreve, Lamb & Harmon.

Rockefeller Center (1931-1940) de Raymond Hood y colaboradores.

El hechizo americano lo fue para el conjunto de hombres de aquella generación. Produjo en ellos reacciones dispares: de admiración, entre los arquitectos; de emulación, en los hombres de ciencia; y en los poetas, un sentimiento de desamparo y vértigo ante la inmensa metrópoli neoyorquina, en la que el hombre es una pieza más de un inmenso engranaje. Son ilustrativos los comentarios de Lorca:



Rockefeller Center. Raymond Hood, 1931-1940

“Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia... Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga del misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla”⁵⁹.

* * *

En ese gigantesco desafío, los arquitectos encontraron el mañana en el presente, el auténtico racionalismo constructivo en el que la función, los materiales y su tecnología eran los principales protagonistas. **Luis Lacasa** lo comprendió muy bien cuando decía que Europa estaba “bajo” el racionalismo y América “sobre” él. Europa estaba “bajo” el racionalismo porque éste asfixiaba a

la arquitectura privándola de libertad ya que lo único que le preocupaba era “una serie de principios constructivos y estéticos”⁶⁰. El racionalismo europeo dictó sus reglas de juego, sus normas lingüísticas *a priori*, por lo que muchas veces llevó a “que en lugar de proyectar sus edificios de dentro afuera, partiendo de las necesidades científicas, lo haga de fuera a dentro, contando con el cubo de aquí, la horizontal de allí, o el ventanal apaisado de más allá”.

Ponía como ejemplo la arquitectura de la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart de 1927 donde “bajo el plano ropaje de la construcción racionalista se deslizaban las imágenes de la plástica cubista y constructivista, o, lo que es lo mismo, que aquellos hombres que habían acudido obedientes al llamamiento de la razón pura no podían renunciar a su sensibilidad y con razón nos llevaban también sus imágenes razonables preconcebidas”⁶¹. Lacasa opinaba que los arquitectos racionalistas no se habían desprendido de la valoración de lo formal. Destruían las formas históricas pero las sustituían por nuevas imágenes que decían basar en la técnica y que configuraban las “recetas” de un nuevo estilo: el *estilo racional*.

Para Lacasa, la arquitectura europea se movía por un estrecho cauce lleno de prejuicios, producto de su “vieja y complicada mentalidad, que ya a sus años no puede dejar de buscarle tres pies al gato”. Sin embargo, la arquitectura de Estados Unidos corría por un ancho y abierto cauce libre de prejuicios con una gran virtud que es la de tener un “claro sentido de los valores prácticos, no en el sentido ramplón y burgués que en España se da a esta palabra, sino en su sentido trascendente, es decir, práctico, en armonía con la realidad y libre de prejuicios y de dogmas”⁶². “Esta libertad la tenían porque carecían del peso de la tradición”⁶³.

Los racionalistas europeos hicieron de su movimiento un dogma, camuflaron los problemas de estilo bajo el manto de la técnica. Se sometieron a su hechizo como a un ídolo que crearía las formas nuevas. Los americanos, por el contrario, usaban la técnica con mentalidad práctica. Sólo buscaban en ella lo que era capaz de dar sin ningún otro significado. “Los racionalistas europeos –decía Lacasa– van hacia las realizaciones a través de un dogma, mientras que los americanos van a lo práctico simplemente, ingenuamente, disponiendo con facilidad de sus

enormes posibilidades industriales [...] La evolución de la estética de la arquitectura norteamericana es una carrera triunfal; camina, o mejor dicho, corre hacia su plenitud, y en muy pocos años, después de haberse echado encima el pesado ropaje de los estilos históricos, empieza a desprenderse de él, simplificando, aquilatando, y sobre todo –y esto es lo más importante– cada vez sale más a la superficie la vitalidad orgánica de la arquitectura americana. Por allí vendrá, a mi juicio, el nuevo racionalismo, el racionalismo antiintelectual y antidogmático”⁶⁴. Y pone como ejemplo una de las ideas más interesantes de la arquitectura norteamericana: el “unit sistem” o sistema de modulación que aplicó en la *Fundación Rockefeller* proyectada con Sánchez Arcas (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 36).

En definitiva, si Europa estaba “bajo” el racionalismo era porque esta palabra aquí no significaba libertad sino la rigidez marcada por los principios estéticos de un movimiento que, precisamente, había nacido con el ánimo de ser antiestilístico. América estaba “sobre” el racionalismo porque allí sí era libre, carecía de prejuicios formales ya que, para ellos, lo importante no era la plástica formal si no lo funcional y lo útil.

Para Lacasa la función era lo principal de la nueva arquitectura. Pensaba que las necesidades de la vida moderna influían en la tipología y, por tanto, en el funcionamiento de los edificios: “Si las necesidades de la vida no se hubieran alterado no habría razón suficiente para que el arte hubiera evolucionado; el progreso grande de la arquitectura ha sido el funcionamiento y, por eso, el arte nuevo ha salido de las mismas necesidades, de una manera vital”. Por ello, “lo más profundo de la arquitectura actual, lo que escapa a la mirada no técnica, lo que hace que la labor más importante del arquitecto de ahora permanezca en la sombra, es la solución del problema del funcionamiento, o sea, la proporción entre los diferentes servicios y circulaciones”⁶⁵. Sin embargo, para él, la función no tiene un resultado inexorable causa-efecto, según el conocido postulado: “la forma sigue a la función”, sino que existe la libertad creadora del arquitecto que ante similares problemas funcionales consigue resultados completamente diferentes: “Si la labor del arquitecto se detuviera allí (en la proporción entre los

diferentes servicios y circulaciones), sería una actividad puramente científica, casi fatalista pudiéramos decir, puesto que una vez determinadas las condiciones particulares de la obra aparecería ésta de una manera inexorable. Pero el arquitecto tiene que ordenar los elementos de que dispone, tiene que componer una armonía, tiene, en fin, que crear la obra de arte”.

* * *

Sánchez Arcas, también admiraba la arquitectura inglesa y norteamericana que, como ya dijimos, tuvo ocasión de visitar en sus viajes. Era “uno de nuestros principales anglófilos”⁶⁶, decía Lacasa. El funcionalismo de la arquitectura de Sánchez Arcas responde al sentido práctico anglosajón, especialmente norteamericano, que no contemplaba ningún condicionante estético *a priori*. Por eso decía: “Existen obras arquitectónicas que no tratan de desarrollar ninguna fórmula estética concebida *a priori*. Su finalidad parece ser simplemente la de “dar forma a nuevos programas”, por completo originales y muy diversos, creando una estética nueva sobre bases más sólidas que las del grupo antes mencionado (Oud, Poelzig, Le Corbusier, Taut, Dudok, Frank, Hoffmann, Mies van der Rohe...). Me refiero principalmente, a los edificios de los Estados Unidos, aunque no exclusivamente”⁶⁷.

La imagen formal poco le importaba porque no consideraba “característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”, sino los valores funcionales, constructivos y técnicos. Era una postura radicalmente contraria a la de la vanguardia europea. Para él carecía de importancia que los rascacielos americanos se revistieran con “elementos ornamentales de épocas anteriores, aprovechando toda la enseñanza del pasado”. Llegaría el momento en que encontrarían “un nuevo estilo que sea consecuencia de los nuevos tipos ya creados, ya que no en todos los casos se prescindirá de enriquecer los edificios con decoración que hoy, en general, se considera superflua, en parte, como reacción a lo anterior, en parte para obrar con mayor libertad en la resolución de problemas arquitectónicos de difícil solución”⁶⁸.



Vista de Chicago. A la derecha el Chicago Tribune

La influencia del funcionalismo americano se dejó sentir, de manera especial, en la gran empresa de la *Ciudad Universitaria* de Madrid, tanto en su conjunto urbanístico como en la mayoría de los edificios que se construyeron.

5. La Ciudad Universitaria

La Ciudad Universitaria, fue el proyecto cultural de más envergadura que emprendió, en plena decadencia, la Monarquía de Alfonso XIII. El Gobierno de la República, lejos de detestar esta magna obra monárquica, le dio nuevos bríos para así aprovecharla como elemento emblemático de la nueva política educativa. Franco, al finalizar la Guerra Civil, también hizo suya esta empresa y la llevó a término respetando, prácticamente en todos los casos, los proyectos originales. Ha sido la única obra en España que ha puesto de acuerdo a gobiernos tan opuestos. Desde el principio

no se escatimó ningún medio: “Esta Junta ha realizado toda clase de estudios, llegando a la conclusión, confeccionados ya los planos de la futura Ciudad Universitaria, de que ella ha de ser la más perfecta del mundo”⁶⁹.

Con el Real Decreto de 17 de mayo de 1927, se creó la Junta para su construcción. Los terrenos elegidos (320 ha. según la delimitación de 1928) fueron las fincas de la Moncloa, propiedad del Estado y que en el Plan de Extensión de Madrid de 1913, estaban reservados como dotación universitaria. La financiación se haría por suscripción pública con la participación del propio Rey que contribuyó con una importante cantidad. La Junta la presidía el Rey y de ella formaban parte personalidades de la vida política y universitaria como los decanos de Medicina, Farmacia, Filosofía y Letras y Derecho. Una figura clave fue Florestán Aguilar, amigo del Rey y su principal consejero en el proyecto. A la Junta pertenecían los arquitectos Luis Landeche, Cano Delgado y Modesto López Otero como Director de la Escuela de Arquitectura, por lo que él fue el elegido como director y responsable de las obras.

López Otero, se encargó de formar el equipo de arquitectos que redactarían los proyectos. El criterio para elegirlos fue la experiencia en edificios destinados a la investigación aplicada a la enseñanza.

La primera Junta de la Ciudad Universitaria, presidida por Alfonso XIII, visita los terrenos, 18 de junio de 1927



Recientemente se había fallado el Concurso para la *Fundación Rockefeller*, por lo que los componentes de los dos primeros premios: Lacasa, Sánchez Arcas, Aguirre y De los Santos, fueron los escogidos. El otro arquitecto del equipo, Pascual Bravo, era autor del *Pabellón de España* en la Exposición Internacional de París de 1925. De las estructuras de los edificios y de las infraestructuras se encargó Eduardo Torroja. El ensayo general para las obras fue la construcción del *Pabellón de la Junta*, de Sánchez Arcas (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 44). Se hizo un riguroso trabajo para la definición del proyecto: detalles constructivos, planos de estructuras, de instalaciones, etc. Se fijaron las fases de ejecución (90 días laborables, un récord para la época), planes de trabajo, tipos de materiales, etc. Se hicieron diversos estudios estadísticos como, por ejemplo, el número de obreros que intervinieron en las diversas fases de las obras, o la marcha de los distintos oficios en el plan general de construcción.

Se emplearon los medios más modernos para las instalaciones de calefacción, aire acondicionado (en algunos lugares) y fontanería. La calefacción era centralizada para todos los edificios. Para tal fin, Sánchez Arcas construyó el edificio de la *Central Térmica* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 49), modelo de arquitectura funcional, donde se instalaron las calderas de la empresa Brown Boveri encargada del diseño de las instalaciones. Se utilizaron nuevos materiales como pavimentos de corcho, aplacados lisos de piedra o madera, terrazos continuos hechos *in situ*, paredes de pavés, alicatados en zonas que no eran de servicios... En cuanto al material de laboratorios y mobiliario clínico se importó o se fabricó con licencia norteamericana. El mobiliario para las aulas también se diseñó según los últimos criterios. Los primeros bocetos del proyecto estaban listos en 1928⁷⁰.

El proyecto tuvo mucha difusión en España y en el extranjero. Se expuso en la Spanish Society de Nueva York, en enero de 1929, donde fue muy alabado por miembros de la Institución Rockefeller y de las universidades de Columbia y de Cornell. Posteriormente se envió a la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929, donde se le concedió un premio por el jurado internacional. Además a las personalidades que visitaban Madrid se les mostraba el proyecto y los terrenos⁷¹.



Facultad de Filosofía y Letras.
Detalle de pavés y alicatados, 1931-1933

Para el Plan urbanístico se estudiaron diferentes tipos de universidad. La inglesa, preocupada preferentemente de la educación ciudadana del estudiante, con los *colleges* y los deportes como puntos de referencia. La francesa, orientada al enciclopedismo. La alemana, que daba más importancia al cultivo de la ciencia que a otras opciones, por lo que abundaban los seminarios y laboratorios. La española, de influencia francesa; y la norteamericana. El modelo americano conjugaba el carácter de la tradición inglesa con la investigación científica

alemana. Para la Ciudad Universitaria, se adoptó la “idea de agrupación de todos los edificios universitarios”⁷² siguiendo el modelo del “campus” americano. Se distribuyeron los edificios por grupos disciplinares. El *médico*, formado por las *facultades de Farmacia, Medicina y Odontología* junto con el *Hospital Clínico*; el de *letras*, con *Filosofía y Letras y Derecho*; el de *ciencias*, con *Físicas y Químicas*; los *edificios representativos*, con el *Rectorado, Paraninfo y Biblioteca*; el de *Bellas Artes*, con *Arquitectura, Pintura y Escultura*; el de *residencias universitarias* y el de *instalaciones deportivas*. Estos campus dentro del campus general, restaron unidad al conjunto al ser edificios sin ninguna relación entre sí.

El “campus” madrileño estaría a caballo entre el jardín español del XVII y el bosque; sería –en expresión de López Otero– una “Universidad Jardín”, pero sin usos terciarios. En ella se aplicarían, con un fin académico, algunos principios urbanísticos de los CIAM. En el resultado “cohabitaban la tradición compositiva Beaux Arts y el monumentalismo escenográfico, extremando el énfasis axial que es tan frecuente en los centros administrativos nortea-



**Ciudad
Universitaria.
Plano original
del primer
proyecto de
conjunto, 1929**

mericanos; también de ellos procedía el tratamiento jerárquico que caracterizaría el itinerario hacia el paraninfo⁷³. De las Exposiciones Internacionales, se tomarían los recorridos efectistas; y finalmente, también se vería afectado “por las corrientes europeas, por los criterios de zonificación, por la influencia higienista [...]”⁷⁴.

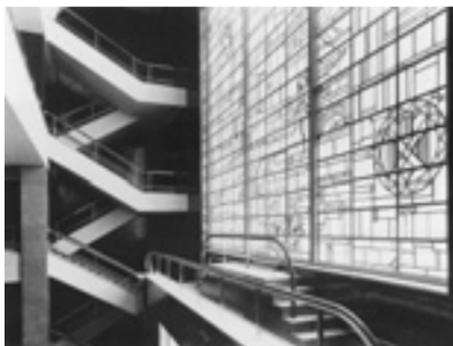
De la Junta dependían, en gran manera, los resultados formales del proyecto. Sus componentes tenían unas inclinaciones estéticas más ligadas al gusto académico que a las experiencias formales del racionalismo. Como es natural, decía López Otero, “en la Junta reinaban criterios tradicionalistas. No se podía hablar allí de importaciones funcionales, sino de trasladar a las nuevas construcciones universitarias las castizas y graciosas fachadas de Alcalá [...] Las formas tradicionales o los híbridos y estériles modernismos de importación francesa o alemana, o aún italiana, seguían siendo preferidos, y lo poco que de las nuevas corrientes se conocía, por otro lado mezquinas y mal interpretadas, sólo lograba una fuerte y airada oposición pública, con más virulencia en las capas sociales elevadas, incluso entre los intelectuales”⁷⁵.

Si en el Plan de Conjunto se habían seguido diversidad de criterios filtrados bajo el tamiz académico, en los diseños de los edificios ocurri-

ría algo semejante. De una parte, como acabamos de ver, estaba la Junta; en el extremo, Lacasa y Sánchez Arcas; en el medio Aguirre y Miguel de los Santos con Pascual Bravo; y, coordinando posturas tan opuestas, la figura conciliadora de López Otero que a pesar de su formación ecléctica, estaba convencido de que “la nueva arquitectura sería la arquitectura del futuro [...] Y así nos lanzamos, para el primer edificio (la Facultad de Filosofía y Letras), hacia un moderado racionalismo, utilizando los materiales, ladrillo, piedra blanca y granito, de la tradición madrileña. Hemos de confesar que aquello no gustó (a la Junta), y hubimos de claudicar, haciendo concesiones de parca adaptación neoclásica a las siguientes construcciones, las del grupo médico y la Escuela de Arquitectura, reduciendo los elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamentación, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura, ya que ésta no pudiera desenvolverse en toda su pujanza”⁷⁶.

Los edificios fueron un difícil compromiso entre los principios académicos de la Junta y los deseos de los arquitectos de buscar las mejores soluciones funcionales. El conjunto evoca a la arquitectura norteamericana que habían visto López Otero, Sánchez Arcas y Miguel de los Santos en su viaje de dos meses por Europa y Estados Unidos recorriendo sus principales universidades. De hecho, a su vuelta, López Otero diría: “lo más perfecto lo encontramos en Norteamérica”⁷⁷. Luis Moya también veía clara esta procedencia: “Los estilos adoptados recuerdan vagamente a los empleados en las Universidades norteamericanas de la época, pero resueltos aquí según la personalidad de su autor”⁷⁸.

La arquitectura de la Universitaria, como la norteamericana, bajo un ropaje formalmente clasicista, resuelve con éxito los nuevos problemas funcionales y técnicos. Si estos edificios se juzgaran desde la óptica



**Facultad de Filosofía y Letras.
Detalle de barandillas y cristalera**

de la vanguardia ortodoxa, no merecerían el calificativo de racionalistas. Hay que juzgarlos desde la praxis americana que es en donde tomaron su inspiración. Al decir esto, no nos referimos a ningún edificio concreto ni a ningún detalle en especial, sino al espíritu que les anima. Evidentemente en un profundo análisis de cada edificio alguien podrá encontrar tal o cual detalle inspirado, por ejemplo, en el *Politécnico de Berlín* de F. Schirmer, o en motivos ornamentales Art Déco.

El edificio con mayor influencia norteamericana es la *Facultad de Medicina* de **Miguel de los Santos** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 38). La podemos ver en los elementos formados por ventanas y antepechos, originalmente pintados en negro, que componen unidades monocromas verticales. Cuando, posteriormente, los antepechos se pintaron de blanco, se anuló el efecto buscado. A propósito de esta influencia, cuenta Miguel de los Santos que “con los planos de los anteproyectos que habíamos realizado, hicimos una exposición en el edificio de la Hispanic Society de New York y tuvimos entrevistas con los profesores de la Institución Rockefeller: Mr. Lambert, Mr. Peer, y nos dieron su aprobación, haciéndonos algunas indicaciones interesantes que tuvimos en cuenta al desarrollar los proyectos”⁷⁹. No sabemos qué sugerencias les hicieron, pero, en cualquier caso, queda patente esta influencia. Sin embargo, en los pórticos de acceso, no acude, como Lacasa y Sánchez Arcas en el edificio Rockefeller, a un estilo victoriano, sino “a la arquitectura clásica y monumental que hicieron en Madrid, a finales del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, los arquitectos Villanueva y Ventura Rodríguez”⁸⁰.

Sin embargo, la *Escuela de Arquitectura*, de **Pascual Bravo** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 48), no tiene influencia norteamericana. Su planta se inspira en la de Gropius para la Bauhaus, aunque las fachadas no siguen ese lenguaje racionalista, sino una convencional distribución de huecos y el consabido pórtico de pilastras en la entrada. No nos parece extraño que fuera precisamente Pascual Bravo, que con López Otero era el arquitecto más ecléctico del grupo, el que hiciese un edificio a lo Bauhaus. No nos imaginamos proyectándolo ni a Lacasa ni a Sánchez Arcas.

Los edificios universitarios madrileños, siempre fueron admirados por el equilibrio y la mesura entre la modernidad y la tradición. Por ejemplo, Campo Baeza recuerda que cuando Alvar Aalto vino a España en 1952, y visitó las *Facultades de Ciencias* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 40), “dedicó explícitamente a estos edificios sus más encendidos elogios”⁸¹. Pero el edificio más alabado ha sido la *Facultad de Filosofía y Letras*, de **Agustín Aguirre** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 46). Jiménez Fraud decía: “¡Renovación del cuerpo y del espíritu! La Facultad de Filosofía y Letras despierta a una nueva vida en un nuevo paisaje”⁸². Y Víctor de la Serna exclamaba: “El edificio sereno y limpio como un soneto de la Facultad de Filosofía y Letras despliega toda su hermosura, que puede parecer otoñal y acaso lo es, pero que está dotada de los carismas del orden, bendición excelsa sin la cual la arquitectura no puede existir”⁸³.

En la **Guía de Arquitectura**, se comentan los edificios que se construyeron hasta 1936. En octubre de ese año, se cumpliría el primer centenario del traslado de la Universidad desde Alcalá a Madrid. Con tal motivo se pretendía inaugurar en ese mes las Facultades de *Filosofía y Letras* (que ya funcionaba en parte), la de *Farmacología* y la *Escuela de Arquitectura*; una parte de los campos de



Ciudad Universitaria. Vista del Grupo Médico recién construido

deporte y algunas residencias de estudiantes. La *Facultad de Medicina* estaba prácticamente terminada y el *Hospital Clínico* y la *Facultad de Odontología* también se encontraban con las obras muy avanzadas. La *Sección de Ciencias* se había cimentado y la *Facultad de Derecho* estaba en fase de proyecto. En esta situación estalló la Guerra Civil y con ella la casi total destrucción de los edificios. Al finalizar la contienda fueron reconstruidos, con fidelidad, por los propios autores con excepción de los edificios de Lacasa y Sánchez Arcas que estaban exilados.

6. Algunos arquitectos

6.1. Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas

A lo largo de este capítulo, ha sido frecuente la mención de estos dos arquitectos vinculados entre sí por la ideología política –los dos eran marxistas y republicanos y se exilaron al finalizar la Guerra Civil–, por su pensamiento arquitectónico –antiformalista y funcionalista– y por su trabajo como arquitectos. Los dos se compenetraban entre sí. Lacasa era teórico, de fácil pluma y dado al ejercicio de la crítica arquitectónica con sus artículos en la revista *Arquitectura* o en el diario *El Sol*. En las páginas anteriores hemos ido desgranando sus ideas acerca de la arquitectura por lo que ahora incidiremos únicamente en su trabajo como arquitecto colaborando con Sánchez Arcas.

Si Luis Lacasa teorizó sobre la alternativa madrileña a la arquitectura de la vanguardia europea, Sánchez Arcas fue el «arquitecto constructor» más conciencioso y mejor formado⁸⁴ del Grupo del 25. La obra de Sánchez Arcas –en colaboración con Lacasa– sintetiza, como ninguna otra, la búsqueda de una arquitectura moderna española diversa del racionalismo europeo. Quizás nadie como ellos, llevó a la práctica una arquitectura racional al margen de la moda y en sintonía con esa otra arquitectura moderna que fue el funcionalismo americano al que acabamos de referirnos. Pero si su arquitectura era deudora del pragmatismo americano, lo fue tan sólo como referencia, espléndidamente

materializada, de su sentido constructivo y práctico, también aprehendido en la arquitectura humilde, popular, sin autor, donde lo racional nada tiene que ver con la moda sino con la solución de problemas constructivos.

El funcionalismo americano, lo racional –sin connotaciones estilísticas– inherente a la arquitectura popular, el rechazo a la experimentación formalista de la vanguardia, y los ideales compartidos con unos hombres de su misma generación –los miembros del Grupo poético del 27–, son las coordenadas en las que se inscribe su arquitectura. A continuación pasamos revista a dos de sus mejores obras.

La *Fundación Rockefeller* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 36). En 1928 Sánchez Arcas y Lacasa ganaron el Concurso para el *Edificio del Instituto Nacional de Física y Química* promovido por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Sería construido con la donación de la International Education Board (Fundación Rockefeller) en terrenos de los Altos del Hipódromo. El segundo premio fue para Agustín Aguirre y Miguel de los Santos. Este concurso tuvo una enorme trascendencia ya que los dos equipos ganadores fueron los elegidos por López Otero como arquitectos de la *Ciudad Universitaria*.

El edificio *Rockefeller*, paradigma del *Funcionalismo Clasicista* o *Arquitectura sin Vanguardia*, es un manifiesto contra la arquitectura que promovía Le Corbusier tan ajena a nuestro medio nacional. Resume, espléndidamente, la analogía que hemos trazado entre el pensamiento de estos arquitectos y los ideales del Grupo poético del 27, que establece una síntesis original entre polos opuestos: lo culto y lo popular; lo universal y lo español, la tradición y la renovación⁸⁵. Es un edificio con todos los adelantos funcionales que no renuncia a la tradición. Representa el esfuerzo por conectar la realidad española, con los avances de las ciencias experimentales. Simboliza una arquitectura culta, que integra los últimos adelantos de la técnica, y en la que perdura una cierta nostalgia de lo popular “con un lenguaje, que se emparenta con tantas cosas tradicionales”⁸⁶ como el uso de la fábrica de ladrillo, según la tradición española, que tanta importancia tendrá después en los edificios de la *Ciudad Universitaria*.

La característica principal de este edificio es la recuperación del clasicismo como método de composición aplicado a una realidad compleja, que resulta del exhaustivo análisis de las condiciones de uso. Esta postura significa la búsqueda de un funcionalismo “a la americana”, donde las necesidades del programa y de la técnica, están por encima de principios estéticos definidos *a priori*. Con una tipología clasicista para la planta del edificio, se rechaza tanto un historicismo trasnochado, como las experiencias, a veces gratuitas, de la vanguardia.

El criterio que siguieron los autores es el funcional. Lacasa explica⁸⁷ que el edificio se proyectó con una trama modular norteamericana. La estructura de hormigón deja la planta libre para mover los tabiques según las necesidades. Estudian las cargas de los aparatos; las juntas de dilatación que absorban las vibraciones de los motores y los revestimientos que aíslen del ruido de las máquinas; las redes registrables de las instalaciones y la ventilación y renovación de aire viciado. Se trata, en definitiva, de “una arquitectura pensada para que todo resulte práctico y eficaz”⁸⁸, según el proceso “del racionalismo americano de dentro afuera, y no del europeo de fuera adentro”⁸⁹. Esto fue posible gracias al exhaustivo estudio de las necesidades de un edificio de esas características. Ganado el Concurso y antes de la redacción del proyecto definitivo, los dos arquitectos, acompañados de los investigadores Moles y Catalán, recorrieron Francia, Suiza, Alemania, Dinamarca e Inglaterra visitando instalaciones similares y recogiendo las experiencias más modernas entonces conocidas⁹⁰. El resultado fue “un edificio total, a la vez que funcional y no exento de valores arquitectónicos, incluso monumentales en el mejor sentido de la palabra. El valor doble del edificio se debe tanto a la adecuación del destino adjudicado como a la calidad de una realización racional o científica de la arquitectura, paralela a la de la Ciencia que se investiga dentro de su recinto. Nada más «parlante» que la armonía de su exterior y la correspondencia con el interior”⁹¹.

Al referirse a las fachadas, Lacasa dice que “no presentan ningún elemento superfluo [...] Solamente en la portada hicimos una concesión, que creo es de poca monta, aunque confieso es innecesaria.

Se proyectó un orden alargado, del estilo llamado colonial norteamericano, y se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo”⁹². El “orden alargado” del pórtico, no era una vuelta al neoclasicismo en un sentido historicista, ya que –como afirma Grassi– la “referencia al elemento clásico de la arquitectura tiene un valor especial. No se trata de una referencia cultural a una experiencia, a un momento de la historia, o sea, no se trata de un «neoclasicismo» en el sentido tradicional, sino que más bien se trata de una determinada estructura lógica que se integra, la consideración racional de las reglas de la arquitectura”⁹³. No fue un contrasentido que estos arquitectos hicieran ese pórtico sino que, como hemos advertido anteriormente, les traía sin cuidado la imagen “moderna” del edificio. Sus únicos intereses eran los funcionales. La imagen clasicista del pórtico enraíza más con una tradición de la que partir, que con el lenguaje de cita arqueológica rechazado por ellos.

El *Hospital Clínico* de la Ciudad Universitaria (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 42). Sánchez Arcas era un experto en arquitectura hospitalaria cuando se planteó modernizar las infraestructuras sanitarias españolas. En 1926, junto con Lacasa y Solana, ganó el Concurso para el *Hospital de Toledo*. En 1928 recibió el encargo del *Clínico* de Madrid, aunque hasta

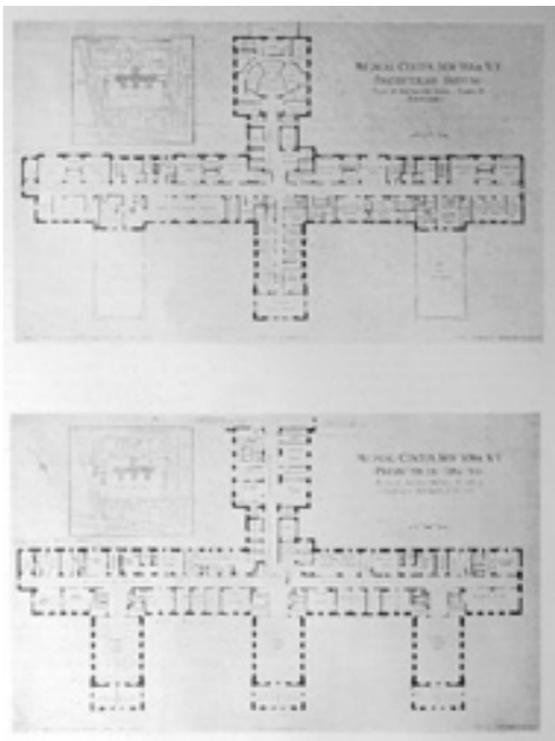
1931 no redactó el proyecto definitivo. En 1929, ganó con J. Arnal, el Concurso para el *Hospital Español de la Beneficencia* en Méjico. En 1930, también con Lacasa, ganó el Concurso para el de *Logroño*; y, por último, en 1933 participó con Aizpurúa, Labayen y Lagarde en el Concurso para el de *San Sebastián*.



Villa de Monticello. Charlottesville (Virginia). T. Jefferson, 1796-1809

Con el *Clínico* de la Ciudad Universitaria de Madrid, por primera vez en España, se quiso realizar un edificio que cumpliera el doble fin de enseñanza y hospitalización. Con tal motivo, en diciembre de 1928, Sánchez Arcas emprendió un viaje de tres meses por Estados Unidos y Canadá, acompañado por De los Santos –que proyectaría las *Facultades de Medicina* y de *Odontología*– para estudiar, sobre el terreno, las últimas y más modernas realizaciones de esos países⁹⁴.

A la vuelta de ese viaje, Sánchez Arcas publicó un elogioso artículo sobre el *Medical Center* de Nueva York, obra de Gamble Rogers⁹⁵. Según recuerda De los Santos, ese centro fue una de las múltiples instalaciones médicas que visitaron⁹⁶. El *Medical Center*, inaugurado en 1928, alojaba además de la *Escuela de Medicina y Cirugía* de la Universidad de Columbia, clínicas y hospitales. Era el ejemplo más moderno y con mayor parecido a lo que se pretendía hacer en Madrid, y no cabe duda que influyó notablemente en su concepción. El análisis que hace del complejo médico, es, exclusivamente, de los problemas funcionales y técnicos, omitiendo cualquier comentario acerca del estilo, de las fachadas o de la decoración. Destaca de estos edificios la claridad de la disposición general y la facilidad con que circulaciones tan complejas se encauzan en las tres partes principales del complejo médico: Policlínica,

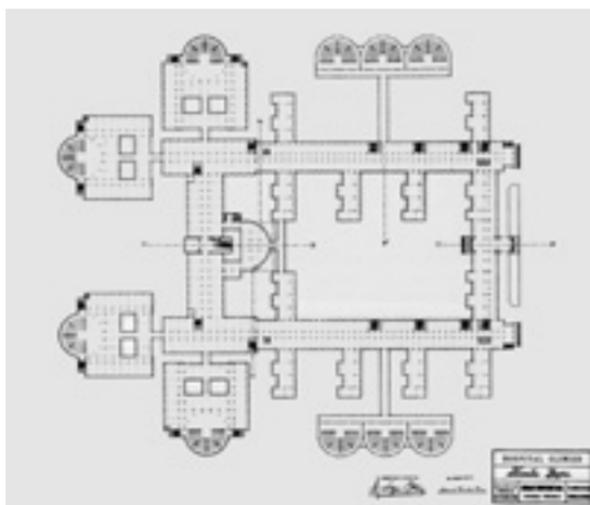


Medical Center, plantas.
Nueva York. J. G. Rogers, 1928

Hospital y Facultad, y lo considera como la solución más radical y brillante de las conseguidas hasta entonces. Estudia las distintas opiniones acerca del número de camas que debería tener un hospital, en cada planta (que fija en ochenta) y en su conjunto. Analiza también algunos problemas técnicos: ventilación, calefacción, materiales, absorción de vibraciones y sonidos...

El *Medical Center* fue el modelo para el *Clínico* de Madrid. Se concibió de forma análoga al hospital neoyorquino: un único y gran edificio que agrupaba las diversas funciones evitando los pabellones inconexos. Es de notar el parentesco en la distribución de las plantas de hospitalización que están formadas por alas paralelas con tres crujiás y unos elementos sa-

lientes en forma de peine, en los que se disponen las habitaciones colectivas. En la cabecera de estos peines se sitúa el característico solarium común al *Medical Center*, al *Clínico*, al de Logroño y al de San Sebastián; incluso también al proyecto que Pedro Murguza hace para el citado Concurso del Hospital donostiarra.



Hospital Clínico. Ciudad Universitaria de Madrid, planta.
Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa

6.2. Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler

Estos dos arquitectos hicieron en equipo la mayoría de sus obras de aquellos años, aunque la más conocida, la *Casa del Marqués de Villora*, sea sólo de Bergamín. La colaboración entre ambos arquitectos se remonta a 1923 con el Concurso del *Teatre de la Ciutat* en Barcelona⁹⁷. En 1925 participaron en el Concurso

para la *Tabacalera*⁹⁸, en el que obtuvieron el primer premio compartido con el proyecto de Gutiérrez Soto. También en ese año participaron en el Concurso para el *Palacio Central de la Exposición* de Barcelona⁹⁹. En 1928, proyectaron la *Residencia del Amo*, que fue la ocasión para que López Otero intentara que formaran parte del grupo de arquitectos encargado de la *Ciudad Universitaria*. Según cuenta Blanco Soler, López Otero, “con ocasión de un almuerzo, tanteó nuestro ánimo, sin duda, con el deseo de integrarnos en el grupo que dirigía, pero ni



Hotel Gaylord's (desaparecido).
Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín, 1931

Bergamín ni yo recogimos el guante porque habíamos empezado a trabajar en varios encargos, y, especialmente, en el proyecto del *Barrio Residencia*, que consideramos fundamental para nosotros”¹⁰⁰.

En 1929, Blanco Soler, viajó por Francia, Holanda, Inglaterra y Alemania para documentar el proyecto que con Bergamín presentaría para el Concurso del *Aeropuerto de Madrid*, que como ocurrió con el de la *Tabacalera*, hubieron de compartir el primer premio con el equipo de Gutiérrez Soto. De este mismo año es el proyecto del *Hotel Gaylord's* terminado en 1931 y hoy desgraciadamente demolido. Durante los años 1932 y 1933, se dedicarán de lleno a proyectar y construir el conjunto del *Parque Residencia* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 69). En 1933 les encargan la *Casa del Barco* que marcará el final de su colaboración profesional: “Empezamos la *Casa del Barco* juntos, por encargo de María del Mar Vega. Ella estaba dispuesta a hacer una serie de absurdos. Yo me negué y dejé que la siguiera sólo Bergamín”¹⁰¹.

La obra más conocida de Bergamín es la *Casa del Marqués de Villora* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 37), considerada como una de las tres primeras obras racionalistas madrileñas. Las otras dos son el *Rincón de Goya*, de Mercadal, y la *Estación de Petróleos Porto Pi* de Fernández Shaw¹⁰². Sin embargo, nada tienen que ver la poética racionalista del *Rincón de Goya*, el estricto funcionalismo de la *Casa del Marqués de Villora* o el eclecticismo formalista de Fernández Shaw. La postura de Bergamín, como la de Lacasa y Sánchez Arcas, también es opuesta al formalismo de Le Corbusier. “La idea de la eliminación del ornato superfluo y un funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades es el punto de partida que adopta Bergamín en sus nuevos proyectos. Aplicando el tema de la sencillez y la sobriedad, existe, sin embargo, una diferencia palpable entre el tratamiento que da Bergamín a estos conceptos y el que aplica Mercadal. Más próximo Bergamín a unas referencias volumétricas en términos de maclas, próximas a las ideas de Mallet, mientras que Mercadal se interesa por Le Corbusier”¹⁰³.

Los volúmenes de la *Casa del Marqués de Villora* son claros, limpios y sencillos, resultado de la aplicación estricta de un programa de vivienda. La forma no la quiere Bergamín *a priori*, “se atiene a un correcto funcionalismo”¹⁰⁴ donde los problemas decorativos ni existen ni se buscan. Por ello cuando Mercadal le propone la encuesta de *La Gaceta Literaria*, le responde: “La idea perdurará (el racionalismo). La forma, si la afirmásemos sinceramente, es que empezábamos a equivocarnos ya”¹⁰⁵. A Bergamín lo que le interesa es el estricto cumplimiento del programa de usos y la coherente aplicación de las nuevas tecnologías a los materiales de construcción y a las instalaciones del edificio. Decía que no tenía “más pretensión que la de proporcionar a sus moradores el máximo de «confort» con el mínimo gasto, procurando cumplir exactamente el programa de las necesidades impuesto por el propietario”¹⁰⁶. De la fidelidad al programa resulta una «arquitectura limpia» y, en efecto, me he atrevido a «suprimir» de sus fachadas todo ese farrago de elementos arquitectónicos que generalmente se consideran de primera necesidad [...] Contra lo que yo esperaba, la casa ha gustado a algunas personas (conste que yo al proyectarla nunca pensé dar gusto a nadie) [...] pero tengo que reconocer que una inmensa mayoría ha opinado en contra de «esa cosa tan tonta», «que la falta algo»¹⁰⁷.



Casa del Marqués de Villora.
Rafael Bergamín,
1928-1929

Años más tarde, al ser preguntado sobre sus intenciones al proyectar esta casa manifestó: “Eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica [...] sencillez y sobriedad. También una vuelta al ladrillo, que tanto me impresionó en Holanda”¹⁰⁸. El uso del ladrillo, que caracteriza a los arquitectos del 25, se realiza en la *Casa del Marqués de Villora* de manera magistral. Se utiliza un “buen ladrillo cerámico madrileño” colocado a tizón, con una llaga triangular de ocho milímetros de altura y de profundidad, “hundida en cemento oscuro que luego ha de tener una gran utilización en todo el grupo”¹⁰⁹.

La impresión que le causó Dudok¹¹⁰, le sirvió para descubrir las posibilidades del ladrillo en la nueva arquitectura. Con el ladrillo enlazó la tradición constructiva española, con la renovación formal a través de lo funcional, siguiendo la analogía trazada con el Grupo poético del 27, que también aunó esos dos polos opuestos de tradición y renovación. Por eso diría: “Los holandeses han encontrado la arquitectura de su buen ladrillo [...] También nosotros tenemos un buen ladrillo”¹¹¹. Como apunta Sambricio, Bergamín “en el tratamiento de los materiales sigue la lección esbozada por Torres Balbás y Zuazo”¹¹² quienes no tuvieron necesidad de romper con la verdadera tradición. Bergamín

no sólo resolvió un problema funcional, también utilizó las nuevas tecnologías en el aislamiento de los muros exteriores y de la cubierta; en las instalaciones de gas, agua caliente y calefacción y en la tipificación de los huecos en los que se usaron ventanas de acero tipo *Hope*.

Otra de las obras más conocidas de Bergamín y Blanco Soler fue la *Fundación del Amo*, en la Ciudad Universitaria, destruida durante la Guerra Civil. Lamentablemente no se reconstruyó como se hizo con los demás edificios universitarios. Hoy nos queda el recuerdo del edificio, en el reportaje gráfico que publicó la revista *Arquitectura*¹¹³. También aquí conjugaron el lenguaje clasicista con unos espacios en clave moderna. Fue un edificio impecablemente resuelto, desde el punto de vista constructivo y funcional, con una imagen externa en la que se buscó serenidad, claridad, sencillez; es decir, racionalidad. Blanco Soler diría que él siempre proyectó con un “cierto sentido de reposo, de claridad cartesiana”¹¹⁴. Las fundaciones del Amo y Rockefeller, son comparables a las obras de Behrens o de Tessenow, en las que la referencia al clasicismo no es historicista, sino la estructura lógica que determina el orden racional de su arquitectura.



Fundación del Amo (desaparecida). Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín

6.3. Carlos Arniches y Martín Domínguez

Si se juzga la obra de estos arquitectos desde las coordenadas del racionalismo ortodoxo, se la podría calificar de ecléctica porque en su lenguaje expresivo combinan elementos modernos y tradicionales. Pero a lo largo de este capítulo y al hablar de Lacasa, de Sánchez Arcas, de Bergamín y de Blanco Soler, hemos insistido, suficientemente, en que el rechazo de la plástica racionalista fue una postura culta y voluntaria, que respondía al sentir común de esos arquitectos y de los poetas del 27, y que, además, era similar a los planteamientos de Behrens, Bonatz o Tessenow. En la obra de Arniches y Domínguez, quizás se aprecie con más claridad la analogía con el Grupo poético del 27. En el epígrafe segundo del presente capítulo, decíamos que el denominador común entre los poetas del 27 y los arquitectos del 25, era una cierta “tendencia al equilibrio”, o la síntesis entre ciertos polos opuestos, entre los que destacábamos:

a) *Lo culto y lo popular* que, por ejemplo, se entremezclan en la poesía de Lorca, de Alberti o de Gerardo Diego, y que no siempre se consideró un binomio unido, sobre todo si lo popular se entendía como sinónimo de pandereta. La obra de Arniches y Domínguez se caracteriza “por un deseo de enlazar con la arquitectura popular que en ocasiones les aproxima a soluciones ingenuas al borde del folklorismo”¹¹⁵. Esta apreciación de Carlos Flores es patente en algunas obras tempranas como las reformas de la *Granja El Henar* o del *Bar del Palace Hotel*¹¹⁶. En este bar, trataron de conseguir un ambiente con reminiscencias andaluzas y moras sin emplear un solo detalle decorativo típico, solamente provocando la impresión del espectador. Para ello exageran la forma y proporciones de los elementos con el empleo del color, de la luz, de materiales ligeros, lonas, sedas, banderas, etc. También podemos citar: la *Casa para el Marqués de Murrieta* en Córdoba, y un *Albergue en Manzanares*¹¹⁷. En las dos obras elaboran una simbiosis de lo popular y lo culto; conjugan con maestría elementos plásticos de la arquitectura tradicional con otros propios de la estética racionalista. Estos arquitectos supieron abstraer elementos esenciales de lo popular pasándolos por el tamiz de lo racional.

b) *Lo universal y lo español*, caracteriza la obra de estos arquitectos abierta a influjos exteriores, pero arraigada en la entraña nacional. A la pregunta de Mercadal sobre la influencia que las arquitecturas regionales podrían tener en la futura arquitectura, responden: “Creemos que influirán en la arquitectura del porvenir como han influido las del pasado. Debe, sin embargo, recordarse la tendencia a la internacionalización de toda la vida moderna”¹¹⁸. Por eso les “resulta incomprensible que gente que anda en Rolls y viste en Wosth o Camin exija a sus arquitectos una casita barroca o renaciente. Por otro lado, hay tan pocos arquitectos que comprendan realmente las bellezas de un Rolls”¹¹⁹. Como señala Bohigas, “la arquitectura de Arniches y Domínguez respondía exactamente a esa actitud, a ese progresismo que, paralelamente a la obra de algunos nórdicos, como Asplund, por ejemplo, se resistía a perder una cierta tradición formal”¹²⁰.

c) *La tradición y la renovación*. A Arniches y Domínguez, no les interesó la arquitectura de vanguardia basada en nuevas experiencias formales. Preferían la renuncia a la forma en su búsqueda de lo útil, de lo sencillo y donde la originalidad o la moda no eran los objetivos. Por ello al ser preguntados por Mercadal sobre la arquitectura racionalista dicen: “Lo que nosotros practicamos nos parece razonable; no sabemos si te parecerá racionalista. En la arquitectura moderna hay de todo, a nuestro juicio: sinceridad y esnobismo. Hay mucho de «moda», y quizá más que en otras épocas, por la mayor cantidad de medios de difusión actuales”¹²¹.

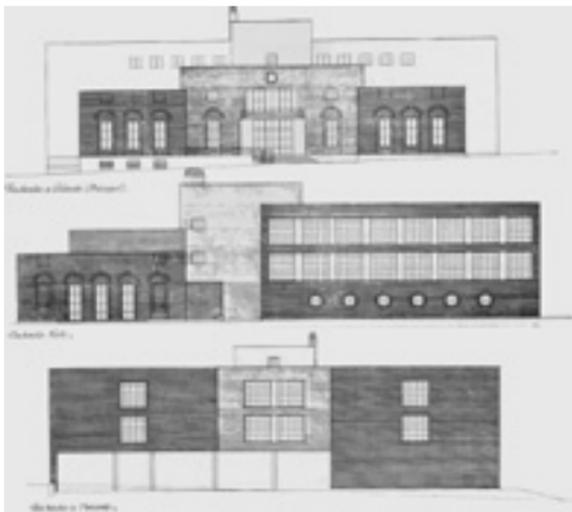
Sus ideas sobre la arquitectura quedaron patentes en los edificios que construyeron en la Colina de los Chopos para la Institución Libre de Enseñanza: el *Instituto Escuela*, con sus dos pabellones, y el *Auditorio de la Residencia de Estudiantes*. Adoptaron un esquema lineal con una calle perpendicular a Serrano. Situaron en su lado norte los edificios escolares: los pabellones de *Bachillerato* y de *Primaria*. En el lado sur quedó la zona universitaria, con la *Fundación Rockefeller* a la izquierda, y en la esquina con Serrano el *Auditorio de la Residencia de Estudiantes*. La

obra de Arniches y Domínguez, fue como la cristalización material de los principios de la Institución Libre de Enseñanza, que perseguía modernizar España en todos los órdenes de la vida. La educación primaria y secundaria, el mundo universitario y científico y la cultura en todas sus manifestaciones ocuparon sus mejores esfuerzos. Modernizar España no significaba renunciar a la historia o a la tradición. De hecho, a la Institución y a alguno de sus miembros, como Torres Balbás, se deben los primeros intentos para recuperar el patrimonio nacional deteriorado por el paso de los siglos. Es significativo también que los componentes de la Generación del 27 estuvieran ligados a esa idea de España.

En el uso de los materiales, también las obras de estos arquitectos enlazan con un señalado institucionista como fue Antonio Flórez. Todos los edificios de Arniches y Domínguez saben conjugar un funcionalismo y unas imágenes austeras y sencillas próximas a esquemas racionalistas con el respeto a la tradición a través del uso masivo del ladrillo –siguiendo la tradición local– y de esquemas de composición en planta de sabor académico. En estos edificios, como pone de relieve Bernardo Giner de los Ríos, “triunfó el buen sentido de atender al programa de necesidades sobre toda otra consideración”¹²².

El *Edificio de Bachillerato*¹²³, dice Capitel “es de aspecto moderno, pero, para dar fuerza a su implantación, se ha concebido como un edificio simétrico, capaz de dar sentido a una plaza de acceso a la que da frente y ordena con su presencia, y que se configura también con la ayuda de una escalinata que conecta con la meseta superior. Como en la *Rockefeller*, la disposición simétrica es “elementarista” y académica, al tiempo que moderna, adquiriendo ambos edificios fuerte presencia y, así, poder de ordenación sobre el espacio exterior. En el caso del pabellón de Bachillerato, sin embargo, vocabulario y sintaxis se ligan mucho más al del «estilo internacional»¹²⁴. La distribución de la planta está bien resuelta con la separación de la zona docente, de la de los servicios de apoyo: sala de reuniones, biblioteca, comedor, ... Además se estudia detenidamente el soleamiento de las aulas, e incluso, el color de sus paredes.

En la fachada, el clasicismo no se marcó con un pórtico de columnas, como en el *Rockefeller*, aunque sí haya una referencia a él: “La vecindad del Instituto Rockefeller ha impuesto a los arquitectos ciertas normas de estilo en la fachada principal”¹²⁵. Aquí el recurso clasicista se limita a enmarcar unos huecos rectangulares, de las dos alas laterales, con arcos de medio punto. Las otras fachadas son de un esquematismo notable; las del edificio de aulas responden a la función del edificio con una ausencia total de decoración. Dos franjas de ventanas recorren el edificio pero no dan la sensación de ventana corrida racionalista, por el ritmo de machones de la estructura a haces



Edificio de Bachillerato. Carlos Arniches y Martín Domínguez, 1930-1933

con la fachada. El edificio se eleva sobre pilotis, como proponía Le Corbusier, pero no en razón de la moda sino para las clases en verano y el recreo, a cubierto de la lluvia y del frío, en invierno.

Nos detenemos ahora en el *Pabellón de Párvulos* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 51). Su planta no es académica, responde únicamente a una mejor adaptación a la calle y a los modernos condicionantes pedagógicos basados en un higienismo que proponía el contacto directo de los niños de corta edad con la naturaleza. El edificio se resuelve agrupando en línea seis aulas que se abren, con una gran puerta vidriera de cinco metros de longitud, a un jardín independiente para cada una, consiguiendo así la perfecta integración aula-naturaleza. Entre cada dos jardines se sitúan unas marquesinas de hormigón –diseñadas por Torroja– con bancos corridos para el descanso a la sombra. La estructura también es de hormigón y el cerramiento de ladrillo visto.



Edificio de Bachillerato (desaparecido). Carlos Arniches y Martín Domínguez, 1931-1933

El tercer edificio fue el *Auditorio y Biblioteca de la Residencia de Estudiantes*¹²⁶. Su planta es “una curiosa transposición del esquema conventual de claustro y templo, en el que el Salón de Actos toma el papel de éste. La apariencia no es tan moderna como la de los pabellones de enseñanza, sino más novecentista, próxima a cosas de Zuazo”¹²⁷. También aquí utilizaron todos los adelantos técnicos del momento. La entrada al Auditorio, sin utilizar ningún recurso formal ni de la tradición ni de la vanguardia, muestra una serenidad y simplicidad, que en lo esencial, enlaza con un clasicismo abstracto. En 1942, Fisac sobre las ruinas del edificio destruido en la Guerra Civil, construyó la *Iglesia del Espíritu Santo*.

Por último, citamos el *Hipódromo de la Zarzuela* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 52), hecho en colaboración con Torroja y primer premio del Concurso convocado con ese fin¹²⁸. El segundo correspondió a Eduardo Figuroa y David Zabala y el tercero a Gutiérrez Soto. En el *Hipódromo*, Arniches y Domínguez,

consiguen esa “tendencia al equilibrio”; o la síntesis entre lo “culto” y lo “popular”; lo “universal” y lo “español”; la “tradición” y la “renovación”; las “imágenes de vanguardia” de la técnica (los voladizos de Torroja) y las arquerías de sabor andaluz que, con sus muros encalados marcan una impronta de pesadez en contraste con la ingravidez de esos voladizos. Luis Moya al comentar este contraste entre expresiones opuestas decía: “Los voladizos son una obra cumbre del hormigón armado, y marcan un tema que recoge la arquitectura de la zona baja de las tribunas; pero traducida con gracia a formas de estilos regionales de La Mancha y de Andalucía. Teóricamente no es admisible esta mezcla de la técnica más refinada con temas de arquitectura popular, pero la realidad de lo conseguido en estas tribunas es una unidad perfecta de belleza y elegancia”¹²⁹. Las tribunas del *Hipódromo*, son el mejor ejemplo de una arquitectura que utiliza los recursos técnicos más modernos al servicio de unos planteamientos que intentan definir una nueva arquitectura desde supuestos diferentes a los de la vanguardia ortodoxa de Le Corbusier. Incluso se encuentran soluciones funcionales completamente originales.

- ¹No acudieran a esta Exposición Lacasa, Sánchez Arcas, Bergamín, Blanco Soler, Aguirre, Arniches, Domínguez... Asistieron, además de Mercadal, Aníbal Álvarez, Esteban de la Mora, Arrate, J. Barroso, Calvo de Azcoitia, Fernández-Shaw, López Delgado, Amos Salvador y Saturnino Ulargui. Por iniciativa de Mercadal y Sert, los arquitectos asistentes se organizaron en un grupo de forma estable. Con este propósito se reunieron en el Gran Hotel de Zaragoza, los días 25 y 26 de octubre de 1930, y pusieron en marcha las bases del GATEPAC.
- ²No sólo Mercadal viajó por Europa, Blanco Soler permaneció casi dos años en Holanda y Alemania; Colás y Pérez Mínguez fueron alumnos de la Bauhaus; Lacasa trabajó tres años en la Oficina Técnica del Ayuntamiento de Dresde donde conoció a Tessenow y frecuentó, en 1923, la Bauhaus; Sánchez Arcas también viajó por Holanda e Inglaterra; Miguel de los Santos estudió los métodos didácticos y las instalaciones de la Bauhaus, viajó por Alemania, Inglaterra, Francia y Holanda, y trabajó un año en París.
- ³TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1980, p. 104.
- ⁴BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 21.
- ⁵TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit., p. 105.
- ⁶*Ibidem*, p. 104.
- ⁷Textos de TESSENOW que recoge TAFURI en su libro citado, p. 105.
- ⁸SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, 1983, p. 10.
- ⁹*Ibidem*, pp. 13-14.
- ¹⁰Véase la relación entre el pensamiento de Unamuno y Torres Balbás en SAN ANTONIO GÓMEZ, *20 años de Arquitectura...* op. cit., pp. 109-132.
- ¹¹SAMBRICIO, Carlos, "El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura", *Historia del Arte Hispánico*, op. cit., p. 36.
- ¹²SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *El Madrid del 98...*, op. cit., pp. 113-125 y 125-147.
- ¹³SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de Arquitectura...*, op. cit., pp. 428-433.
- ¹⁴AREAN, Carlos Antonio, "Situación del arte español en 1927", *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio 1967, p. 57.
- ¹⁵Véase TUSÓN, Vicente, LÁZARO, Fernando, *Literatura española*, Anaya, Madrid, 1981, p. 273.
- ¹⁶LACASA, Luis, "Cuestionario sometido a los arquitectos...", op. cit., pp. 45-47.
- ¹⁷LACASA, Luis, "Arquitectura impopular", *Arquitectura*, enero de 1930, p. 12.
- ¹⁸MOYA, Luis, "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX", *Atlántida*, núm. 2, Madrid, 1990, p. 147.
- ¹⁹Véase TUSÓN, Vicente, LÁZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ²⁰LACASA, Luis, "Cuestionario sometido a los arquitectos...", op. cit., p. 45-47.
- ²¹LACASA, Luis, "Arquitectura impopular", op. cit., p. 11.

- ²² Véase TUSÓN, Vicente, LÁZARO, Fernando, op. cit., p. 274.
- ²³ ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*. Tomado de BRIHUEGA, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 411.
- ²⁴ LACASA, Luis, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., pp. 45-47.
- ²⁵ VERES D’OCON, E., “Generación del 27”, *GER*, Tomo 10, p. 752, Rialp, Madrid.
- ²⁶ LACASA, Luis, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 2. y pp. 45-47.
- ²⁷ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Tras de una nueva Arquitectura”, *Arquitectura*, agosto de 1923, p. 263.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 263.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 263.
- ³⁰ Véase TORRES BALBÁS, “Las nuevas formas de la Arquitectura”, *Arquitectura*, junio de 1919, pp. 147-148. Son las “formas bellísimas que contemplamos diariamente. Los grandes trasatlánticos de curvas graciosas y enérgicas, los acorazados formidables, las locomotoras gigantescas que parecen deslizarse por las praderas, los aeroplanos que imitan como casi todas las anteriores las formas de la naturaleza, los viaductos y puentes metálicos, las modernísimas estaciones de ferrocarril y las enormes fábricas”.
- ³¹ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Tras de una nueva Arquitectura”, op. cit., pp. 264-265.
- ³² *Ibidem*, p. 265. Recoge los comentarios de Le Corbusier: “Una, como un auto, concebida y dispuesta como un ómnibus o un camarote. Hay que considerar la casa como una máquina para vivir o como una herramienta. Cuando se crea una industria, se compran las herramientas; cuando se crea un hogar, se alquila, actualmente, un piso imbécil”.
- ³³ *Ibidem*, p. 267.
- ³⁴ LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Vers une architecture*, p. 11 y siguientes. Cita tomada de BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 480.
- ³⁵ MORENO VILLA, José, “Cuestionario sometido a los escritores”, *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, núm. 32, Año II, p. 5.
- ³⁶ ROSSI, Aldo, *Casabella*, núm. 246, 1960, p. 4.
- ³⁷ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, *Arquitectura*, enero de 1930.
- ³⁸ TORRES BALBÁS, Leopoldo, “Tras de una nueva Arquitectura”, op. cit., p. 267.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 268.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 263.
- ⁴¹ SAMBRICIO, Carlos, LACASA, Jorge, *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., p. 3.
- ⁴² LACASA, Luis, “Le Corbusier, o Américo Vespucio”, publicado en *El Sol*, tomado de *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., p. 128.
- ⁴³ *Ibidem*, pp. 129-130.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 131.
- ⁴⁵ LACASA, Luis, “Le Corbusier, o Américo Vespucio”, op. cit., p. 130.
- ⁴⁶ LACASA, Luis, “Notas autobiográficas”, de SAMBRICIO, Carlos, *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., pp. 95-96.
- ⁴⁷ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura”, *Arquitectura*, enero de 1929, p. 35.

- ⁴⁸ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit., p. 10.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.
- ⁵⁰ ZUAZO, Secundino, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 43-45.
- ⁵¹ FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, “Los rascacielos americanos”, *Arquitectura*, febrero de 1922.
- ⁵² Estos ensayos aparecieron en *El Sol* los días 19 y 26 de mayo, 16 de junio, 7, 22 y 24 de julio.
- ⁵³ “La Ciudad Universitaria”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de Julio de 1927, p. 12.
- ⁵⁴ CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Universidad Complutense, Madrid, 1986, p. 49.
- ⁵⁵ Véase al respecto BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, marzo-abril de 1983, nota (8), p. 72.
- ⁵⁶ SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, “La Central Médica de Nueva York”, *Arquitectura*, abril de 1929.
- ⁵⁷ FIGUEROA ALONSO-MARTÍNEZ, Eduardo, “El procedimiento de trabajo del arquitecto americano”, *Arquitectura*, julio de 1929, p. 258.
- ⁵⁸ GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, “Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo Semestre de 1993, núm. 77, Madrid, p. 259.
- ⁵⁹ GARCÍA LORCA, Federico, Texto de su conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre *Poeta en Nueva York*. Tomado de GUTIÉRREZ PALACIO, Javier (coordinador), *Historia de la Literatura Española del siglo XX*, Tempo, Madrid, 1994, p. 268.
- ⁶⁰ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre...”, op. cit., p. 31.
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 32.
- ⁶² *Ibidem*, p. 33.
- ⁶³ *Ibidem*, p. 33.
- ⁶⁴ *Ibidem*, p. 33.
- ⁶⁵ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit., p. 10.
- ⁶⁶ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre...”, op. cit., p. 33.
- ⁶⁷ SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 3.
- ⁶⁸ *Ibidem*.
- ⁶⁹ LÓPEZ OTERO, Modesto, «La Ciudad Universitaria» en “Sobre la actividad arquitectónica en España”, *Arquitectura*, abril de 1930, p.99.
- ⁷⁰ Sobre la Ciudad Universitaria véase: CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., y A.A.V.V., *La Ciudad Universitaria*, Tomos I y II, COAM y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- ⁷¹ CHIAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*, op. cit., pp. 102-103.
- ⁷² LÓPEZ OTERO, Modesto, «La Ciudad Universitaria» en “Sobre la actividad arquitectónica en España”, op. cit., pp. 103, 105 y 108.
- ⁷³ CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La ciudad Universitaria de Madrid*, p. 81.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 81.

- ⁷⁵ *Ibidem*, p. 41.
- ⁷⁶ LÓPEZ OTERO, Modesto, citado por CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria...*, op. cit., p. 99.
- ⁷⁷ *Ibidem*, p. 49.
- ⁷⁸ MOYA BLANCO, Luis, “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, op. cit., pp. 146.
- ⁷⁹ Véanse estas notas autobiográficas de Miguel de los Santos en la Tesis Doctoral inédita de CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, abril de 1976, p. 211.
- ⁸⁰ *Ibidem*, p. 212.
- ⁸¹ *Ibidem*, p. 212.
- ⁸² Tomado de BONET CORREA, Antonio, *La Ciudad Universitaria*, op. cit., p. 15.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 15.
- ⁸⁴ BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, marzo-abril de 1983, p. 69.
- ⁸⁵ Véase el epígrafe núm. 2 del presente capítulo: “Los arquitectos y el Grupo poético del 27”.
- ⁸⁶ CAPITEL, Antón, “La construcción de la «Colina de los Chopos»”, *Arquitectura*, marzo-abril de 1983, p. 19.
- ⁸⁷ LACASA, Luis, “Europa y América: Bajo y sobre...”, op. cit., pp. 34-35.
- ⁸⁸ BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, op. cit., p. 71.
- ⁸⁹ LACASA, Luis, “Europa y América...”, op. cit., p. 35.
- ⁹⁰ BONET CORREA, Antonio, op. cit., p. 69.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 70.
- ⁹² LACASA, Luis, “Europa y América...”, op. cit., p. 35.
- ⁹³ GRASSI, G., *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona, 1973, p. 115.
- ⁹⁴ Hicieron el viaje además de los citados: Rafael Bergamín y los Doctores Floristán Aguilar, Gómez Ulla, Nicolás Cantos y Severino Bustamante, acompañados también por el Conde de Santa Cruz de los Manuales. Véase al respecto BONET CORREA, Antonio, “El edificio Rockefeller”, op. cit., nota (8), p. 72. Se equivoca Carlos Flores cuando sitúa el viaje de Sánchez Arcas a EEUU en 1930. Véase, FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, op. cit., p. 210.
- ⁹⁵ SÁNCHEZ ARCAS, Manuel, “La Central Médica de Nueva York”, op. cit., p. 141.
- ⁹⁶ Visitaron: “las Ciudades Universitarias y Centros de Enseñanza más importantes de los Estados Unidos (y de Canadá). Entre otras visitamos los siguientes: Centro Médico de Nueva York, Instituto Rockefeller, Universidad de Montreal, de Mac Gill, Escuela Dental de Mac Gill, Hospital Ann Arbor, Universidad de Chicago, Hospital Billinjs, Counti, Universidad del North de Chicago, Escuela Dental y Facultad de Medicina de la Universidad de Berkeley, Universidad de Harvard en Boston, Facultad de Medicina Jorish Dental School, Facultad de Ciencias Físicas y Químicas de las diferentes Universidades que fuimos visitando y residencias de estudiantes, bibliotecas, campos de deporte, etc.”. CAMPO BAEZA, Alberto, *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, op. cit., p. 211.

- ⁹⁷ BERGAMÍN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “El Concurso del «Teatre de la Ciutat»”, *Arquitectura*, mayo de 1923, p. 145.
- ⁹⁸ BERGAMÍN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Madrid. Concurso de la Compañía Arrendataria de Tabacos”, *Arquitectura*, diciembre de 1925, pp. 312-317.
- ⁹⁹ BERGAMÍN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, julio de 1925, p. 150.
- ¹⁰⁰ Véase en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., pp. 179-180, palabras de BLANCO SOLER.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 182.
- ¹⁰² Véase BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española...*, op. cit., p. 17 y FLORES, Carlos, “1927: Primera arquitectura moderna en España”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio de 1967, p. 37.
- ¹⁰³ SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura...”, op. cit., p. 34.
- ¹⁰⁴ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, op. cit., p. 273.
- ¹⁰⁵ BERGAMÍN, Rafael, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 1.
- ¹⁰⁶ BERGAMÍN, Rafael, “Casa del Marqués de Villora en Madrid”, *Arquitectura*, septiembre de 1928, p. 282.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 286-287.
- ¹⁰⁸ BERGAMÍN, Rafael, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio de 1967, p. 42.
- ¹⁰⁹ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española...*, op. cit., p. 18.
- ¹¹⁰ Véase BERGAMÍN, Rafael, “Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum (Holanda)”, *Arquitectura*, enero de 1925, p. 18.
- ¹¹¹ BERGAMÍN, Rafael, “Exposición de Artes Decorativas de París: Impresiones de un turista”, *Arquitectura*, octubre de 1925.
- ¹¹² SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, op. cit., p. 34.
- ¹¹³ BERGAMÍN, Rafael, BLANCO SOLER, Luis, “Residencia del Amo”, *Arquitectura*, mayo de 1931, p. 158.
- ¹¹⁴ Véase CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., p. 184.
- ¹¹⁵ FLORES, Carlos, citado por BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española...*, op. cit., p. 85.
- ¹¹⁶ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Notas sobre el decorado de la Granja «El Henar» y Bar del «Palace Hotel»”, *Arquitectura*, febrero de 1926, p. 45.
- ¹¹⁷ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Un Hotel, un Albergue, un Instituto”, *Arquitectura*, agosto de 1931, p. 256.
- ¹¹⁸ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 45-57.
- ¹¹⁹ *Ibidem*.
- ¹²⁰ BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española...*, op. cit., p. 85.
- ¹²¹ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Cuestionario sometido a los arquitectos...”, op. cit., p. 45-57.
- ¹²² *Ibidem*, p. 91.
- ¹²³ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Un hotel, un Albergue,...”, op. cit., p. 256.
- ¹²⁴ CAPITEL, Antón, op. cit., p. 20.

- ¹²⁵ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Un hotel, un Albergue,...”, op. cit., p. 256.
- ¹²⁶ ARNICHES, Carlos, DOMÍNGUEZ, Martín, “Auditórium de la Residencia de Estudiantes”, *Arquitectura*, mayo de 1933, p. 141.
- ¹²⁷ CAPITEL, Antón, “La construcción de la «Colina de los Chopos»”, op. cit., p. 20.
- ¹²⁸ REDACCIÓN, La, “Concurso de proyectos para un Hipódromo en Madrid. Acta del Juicio del Jurado”, *Arquitectura*, junio de 1935, p. 125.
- ¹²⁹ MOYA, Luis, “La arquitectura madrileña...”, op. cit., p. 147.

**ARQUITECTURA
DE VANGUARDIA**

1. Mercadal, ideólogo de la vanguardia

Para entender el papel que desempeña Mercadal en la introducción en España de los movimientos de vanguardia europeos, es necesario aproximarse brevemente al periplo de sus viajes por el viejo continente. Desde esa perspectiva se comprenderá mejor su aportación que –como dirá Fullaondo– será una misión de “conspirador-aventurero”¹. Mercadal flamante ganador del Premio de Roma, parte hacia esa ciudad en 1923 y hasta octubre de 1927 en que regresa a España, su figura es la de un hombre que se afana en buscar un estilo, unas formas acordes con la nueva época que le ha tocado vivir. Como diría Ernesto Giménez Caballero, Mercadal recorre Europa como un “conquistador de formas”, “siempre alerta a la novedad literaria y artística”². Mercadal parece que siempre tuvo la intuición de estar en el sitio preciso y en el momento justo, pero fiel a una idea fija: las nuevas formas.

En los dieciocho meses que permanece en Roma toma contacto con los novecentistas italianos y allí descubre una nueva lectura del hecho clasicista. Mercadal comprende que no se trata ya de hablar de los aspectos formales del clasicismo: columnas, capiteles, cornisas, frisos...; es necesario plantearse su significado esencial: el sentido de la proporción, de la medida, de la simetría. Entiende que la “discusión sobre el clasicismo consiste más en la búsqueda de una idea que en la introducción de elementos pertenecientes a un lenguaje formal”³. Por ello emprende sus estudios arqueológicos que producen la *Casa del Fauno en Pompeya*, estudia las casas de Capri en un intento de comprender el por qué de su construcción y profundiza en el sentido del clasicismo como hacían sus compañeros novecentistas italianos.

Desde Roma, en 1924, viajó a Viena para completar su esquema del clasicismo novecentista en el sentido expresado por Loos de abandonar lo superfluo. En Viena no preocupaban esas cuestiones formales, sino el problema de la vivienda y la elección de sus dos tipos de agrupación: la *Siedlung*, de baja densidad, de Loos y Frank, o el *Hof*, de alta densidad, de Behrens y Karl Ehn.

En Viena siguió el curso que impartía Behrens en la Escuela de Arquitectura. De allí marchó a Berlín para asistir en la Escuela de Arquitectura de Charlottenburgo, durante el periodo lectivo de 1925-26, a los seminarios de Poelzig y Jansen. Desde Berlín, visitó la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. En la capital alemana abandona los esquemas novecentistas influido por Poelzig que le ofrece una propuesta de evolución formal, independiente de las referencias históricas. Mercadal “tras su formación con Poelzig, aprende unos supuestos teóricos basados en la dependencia del alzado respecto a la planta, prescindiendo por completo de conceptos formales y basándose en ideas de simplicidad”⁴. Además de Poelzig, también Jansen y su ayudante Otto Bünz influirán en la formación de Mercadal. Gracias a él, Jansen colaborará con Zuazo en el Plan General de Madrid; Bünz lo hará con el propio Mercadal en el Plan de Extensión de Bilbao.

Es en Berlín, como señala Sambricio, donde comprendió al comenzar 1926, que solamente desde París lograría tomar contacto con la “vanguardia europea preocupada como él, en entender la forma arquitectónica”⁵. En París, Mercadal encuentra el clima propicio a su preocupación por encontrar un nuevo estilo, una nueva forma arquitectónica. Por eso, los principios de De Stijl, de Theo van Doesburg o de Le Corbusier, le parecerán una manera más atractiva y “moderna” de definir el objeto arquitectónico. En definitiva, en París descubre una manera de afrontar la arquitectura desde la moda y no desde la ciudad como se entendía en Berlín. Por ello, intentará difundir un nuevo gusto, una nueva moda que “entre por los ojos” –como diría en uno de sus escritos– para lo cual será conveniente emplear también una nueva representación gráfica: la perspectiva axonométrica. Esta perspectiva –tan querida por la vanguardia por expresar mejor la idea del objeto construido– es utilizada por Mercadal –influido por el artista ruso El Lissitzky y por Van Doesburg– como un sistema de representación a la moda⁶. De hecho, para el *Rincón de Goya*, su obra más significativa, realizó unos dibujos axonométricos como los hubiera hecho van Doesburg o van Eesteren.

Mercadal en su periplo europeo, se asemeja al corresponsal de prensa que narra a sus lectores las últimas novedades y, cuando informa de ellas, no es capaz de penetrar en la esencia de las cosas quedándose muchas veces en cuestiones accesorias. Aunque también podría decirse que su actitud es la de esos periodistas que, llevando una idea preconcebida, intenta mirar la realidad a través de ese prisma conceptual. Lo que él busca es una nueva imagen, unas nuevas formas; y desde esos supuestos, intenta juzgar los mensajes que en Europa recibe. Por eso, como dijimos antes, se le escapan cuestiones tales como el problema de la escasez de viviendas y sus derivaciones en política municipal.

Después de permanecer en París dos semestres siguiendo cursos en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona, vuelve a Berlín donde termina su pensión⁷. Regresa definitivamente a España en octubre de 1927. De vuelta a Madrid, con su carga vanguardista, se encuentra a unos arquitectos –Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler, Bergamín...– interesados en unos problemas diferentes a los suyos. Ellos también han completado su formación con estancias y viajes por Europa, pero conciben la arquitectura en términos análogos a los de Behrens, Bonatz o Tessenow, es decir, desde unos supuestos clasicistas entendidos de forma diferente a los novecentistas italianos que conoció Mercadal en Roma. Estos se preocupaban más por las ideas del “nuevo orden”, mientras que los arquitectos madrileños estaban más próximos –como hemos visto en el capítulo segundo– a posiciones asimilables a los planteamientos culturales de la Generación de 1927. Además, les preocupaba más que a Mercadal los temas de ciudad, la tipología de las nuevas viviendas o la política de gestión municipal.

El poco interés por la nueva moda racionalista que muestran sus compañeros madrileños, hace que Mercadal se dirija a otros públicos:

a) A los arquitectos que quieren estar a la moda y hacer lo que se estila: terrazas planas, ventanas corridas, barandillas de tubos, pilotis..., amén de las imágenes de arquitectura naval.

b) A los estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes. Mercadal conectó con algunos jóvenes arquitectos de la siguiente generación como Felipe López Delgado.

c) A los miembros de la vanguardia literaria y artística en los que encontró intereses semejantes⁸.

Ya en 1914 se percibía en España una “nueva sensibilidad” que se acentúa en los años 20 y que, como señala Tusón y Lázaro, “junto a rasgos comunes con el Novecentismo (antirromanticismo, europeísmo, afirmación de la autonomía del arte, etc.), se observa un alejamiento de la realidad aparente –como decisiva ruptura con cualquier forma de realismo– y aquella «deshumanización» diagnosticada por Ortega. Y alcanza una intensidad inusitada la fiebre de exploración estética, en busca de nuevas formas, de un nuevo lenguaje”⁹.

Esta postura de búsqueda de la forma que supone un abrirse a cualquier novedad, actitud típica de las vanguardias literarias, es la que observamos en Mercadal. En efecto, con este término, del francés *avant-garde*, se han designado, en nuestro siglo, a aquellos movimientos que se oponían –frecuentemente con virulencia– a la estética anterior y que proponían con sendos manifiestos, concepciones profundamente nuevas del arte y de las letras. En España se forman estas vanguardias en las tertulias de Ramón Gómez de la Serna en el Café de Pombo y en el Café Colonial en torno a Cansinos-Asséns. Fue también decisiva la aportación de las revistas. Entre 1916 y 1922, aparecen y desaparecen *Cervantes*, *Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*. Las que tienen un papel decisivo son la *Revista de Occidente*, fundada en 1926 por Ortega, y la *Gaceta Literaria*, por Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, en 1927. De todos los “ismos” que se sucedieron nos interesa fijarnos, para entender la postura de Mercadal, en el periodo que va de 1918 a 1927, es decir, desde la llegada a España, procedente de París, de Vicente Huidobro hasta los primeros contactos con el Surrealismo. Son los años presididos por el Creacionismo y el Ultraísmo con el predominio del optimismo vital, el juego y la exaltación de la modernidad¹⁰.

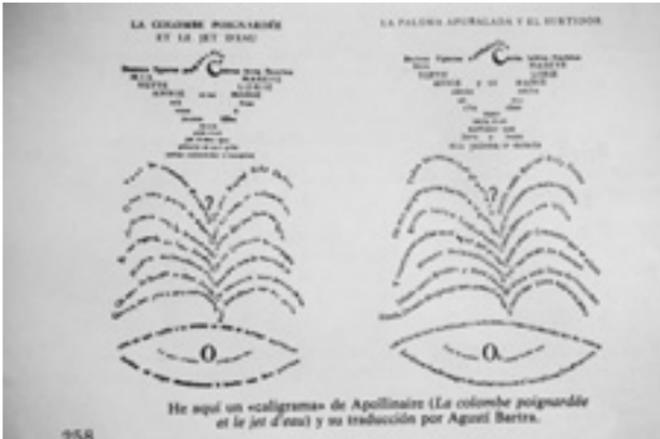
Mercadal se relacionó con destacados miembros de las vanguardias literarias como Giménez Caballero, con el que tenía una tienda de arte¹¹. Este escritor elogió a Mercadal del que decía, “circula su joven personalidad entre los más jóvenes valores culturales españoles. Siempre alerta a la novedad literaria, artística. Amigo de medios selectos de nuestra sociedad”¹². Giménez Caballero, que dirigía la *Gaceta Literaria*, intervino decididamente en

los debates de la vanguardia y publicó, en su revista, algunos artículos sobre arquitectura¹³. También escribió un artículo para la revista *Bauhaus*, titulado: “Loa de los anuncios y reclamos”¹⁴.

1.1. Influencia ultraísta

De su relación con los círculos literarios madrileños, surge una conexión especial con el Ultraísmo que afecta a su modo de entender el racionalismo arquitectónico. Es Sartoris, como señala Sambricio, quien no considera racionalista a Mercadal cuando afirma que “el ascetismo abstracto está verdaderamente bastante alejado del Ultraísmo español de Fernando García Mercadal y de José Manuel de Aizpurúa”¹⁵. La crítica de Sartoris, según Sambricio, “consiste en denunciar el carácter literario que adopta Mercadal en su arquitectura, señalando cómo las relaciones existentes con los núcleos intelectuales desfigurán, casi obligatoriamente, el sentido de su arquitectura [...] El comentario de Sartoris servía para destacar no sólo el carácter vanguardista de Mercadal como que su actitud de búsqueda de la imagen era de naturaleza puramente literaria”¹⁶.

El Ultraísmo es un “ismo” de vanguardia netamente español cuyas raíces prenden en el Cubismo de Apollinaire. El nombre de este movimiento indica una voluntad de ir más allá del Novecentismo¹⁷. Proponía el compromiso explícito con cualquier forma o teoría capaz de aportar un progreso a la creación. Y esto fue lo que hizo Mercadal, una búsqueda de la imagen que le llevó a compromisos inseguros y no siempre entendidos: novecentistas italianos, Poelzig, Jansen, van Doesburg, Le Corbusier... Por eso, no siguió del todo a Le Corbusier, como hizo Sert, ya esa búsqueda tenía algo de obsesivo, característica común al ideal ultraísta abierto indiscriminadamente a imágenes nuevas y metáforas de múltiples sugerencias. Incluso en la tipografía adoptaron innovaciones a la manera de los *Caligramas* de Apollinaire, como hiciera Guillermo de Torre con sus poemas “visuales” del libro *Hélices* (1923). “La originalidad en la disposición tipográfica –dice Guillermo de Torre– es uno de los rasgos más característicos de los poetas ultraístas. Por el uso de este procedimiento se pasan las fronteras de la poesía (comunicación de un contenido psíquico determinado por medio de meras palabras) y se buscan efectos visuales como auxiliares de la expresión poética”¹⁸.



Caligrama de Apollinaire (original y traducción de Agustí Barta)

Y es aquí donde encuentra sentido la afirmación de Sartoris de que Mercadal era ultraísta ya que quiere “buscar en la imagen el valor visual por encima de cualquier otro”. Es más, “Sartoris considera que Mercadal no hace arquitectura, no plantea los problemas que en esos momentos preocupan al Movimiento Moderno y que sólo adopta los elementos de un lenguaje sin definir como, por ejemplo, Le Corbusier lo había enunciado”. Por eso, las axonometrías que hace en estos años no son para resolver problemas arquitectónicos de expresión, sino que “las utiliza como disposiciones tipográficas de ciertos caligramas, con la intención de lograr mediante cadencias arquitectónicas primarias, unos efectos visuales importantes. Para Sartoris, Mercadal es un poeta que no hace arquitectura, sino que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unos efectos visuales, unas imágenes”¹⁹.

En el *Rincón de Goya* de Zaragoza²⁰, su obra más conocida, queda ejemplificado todo lo dicho anteriormente. Aquí Mercadal no propone al público español una obra racionalista sino un manifiesto de vanguardia que habla por sí mismo, a través de su propia imagen. Mercadal no es un teórico de la arquitectura como Le Corbusier o van Doesburg, por citar personajes admirados por él; en su obra las palabras son escasas, y cuando las hay no son originales, se limita a repetir lo que otros dijeron. En el *Rincón de Goya*, el mensaje que transmite es la difusión de una nueva imagen formal y funcional con la que define lo que debe ser un monumento. Ése es su valor. Y como

todo texto de vanguardia, esa imagen no es comprendida por la mayoría que esperaba soluciones al uso. Ese mensaje lo transmite de dos formas: con la arquitectura se dirige al gran público y con la representación axonométrica a los arquitectos y artistas de la vanguardia, ya que al ser una representación a la moda le sirve para transmitir sus propósitos ultraístas de buscar en la imagen un valor visual por encima de cualquier otro.

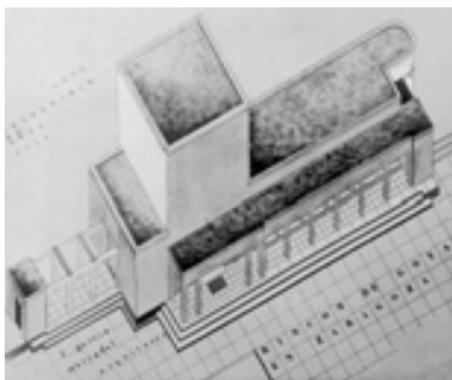
Este lenguaje gráfico de la vanguardia, común a todos los “ismos”, fue un hallazgo expresivo con un valor en sí mismo, de tal forma que, de alguna manera, ha pasado a ser sinónimo de ella: “Hay que haber vivido –dice Sartoris– las perspectivas del Cubismo, del Surrealismo y del Ultraísmo; así como los brillantes capítulos de De Stijl, de la Bauhaus [...], para saber lo que para nosotros representa todavía la palabra «vanguardia»; es decir, lo que nunca envejece y se transforma en «clásico»”²¹.

1.2. La difusión de la arquitectura de vanguardia europea

Mucho se ha escrito sobre el papel de Mercadal en la difusión en España de la arquitectura de la vanguardia europea. Nos parece que su labor no fue crítica, en el sentido que hoy la entendemos, sino periodística. Fundamentalmente era un divulgador



Girándula de Guillermo de Torre, 1923



**El Rincón de Goya, axonométrica.
F. García Mercadal, 1927**

que aun sin comprender exactamente los fundamentos de la nueva arquitectura, difundía con gran entusiasmo sus atractivas imágenes. Como corresponsal de la revista *Arquitectura* escribió personalmente varios artículos desde el extranjero y, por su amistad con algunos de los mejores arquitectos europeos, consiguió que colaboraran con la revista y que vinieran a Madrid a dictar conferencias en la Residencia de Estudiantes. Así mismo, también dio a conocer a través de *Arquitectura*, libros tales como *Esthétique des proportions* [...] de Matila C. Chyka, *Ein Wohnhaus*, de Taut, *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, etc.

Mercadal informó de la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925²² y de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, de 1927, a la que animó a visitar a los arquitectos españoles interesados “por la arquitectura moderna, es decir, racionalista”, insistiendo en el interés excepcional de esta exposición sobre la vivienda, en la que se construiría “una ciudad modelo por la elite de los arquitectos modernos europeos, franceses, holandeses y alemanes”²³. Anunciaba que los autores de las viviendas eran: “Frank, de Viena; Oud y Stam, de Rotterdam, Le Corbusier de París; Peter Behrens, de Berlín; Döcker, de Stuttgart; Gropius, de Dessau; Hilberseimer, de Berlín; Mies van der Rohe, de Poelzig; Bruno y Max Taut, de Berlín; Rading y Scharoun, de Breslau; Scheck, de Stuttgart, construirán 60 casas destinadas a ser vendidas y en las que serán ensayados los materiales y las disposiciones técnicas más modernas”. “Mucho deseáramos –sigue diciendo Mercadal– que esta exposición fuese visitada por el mayor número posible de arquitectos de España, ya que nuestra arquitectura nacional está tan falta de racionalismo del que hacen verdadero alarde estos ases de la arquitectura contemporánea”²⁴. Mercadal después de visitar la exposición se ufanaba por “la consagración oficial del Cubismo arquitectónico o, mejor dicho, de la nueva arquitectura caracterizada sobre todo por su racionalismo, por la ausencia de decoración, por su valor plástico, por sus cubiertas en terrazas y por la franca intervención del color”²⁵. Las características de esta nueva arquitectura giran, según él, en torno a la forma, a la búsqueda de un estilo o de una fachada, que es lo que él siempre buscaba. No parece entender que el problema planteado no era ese, sino el de la vivienda en los barrios

residenciales. También pasa por alto el trazado urbanístico de Mies en el que pone en práctica principios tales como la independencia de la edificación respecto a la circulación perimetral y la separación entre las circulaciones de peatones y vehículos.

Si importante fue el papel de Mercadal, no lo fue menos el de la revista *Arquitectura* que difundió sus colaboraciones y las de otros arquitectos empeñados en poner al día la arquitectura española en los años veinte y treinta. Daba noticia de las revistas y libros que aparecían en Europa. Respecto de las revistas, *Arquitectura* dio notable relieve a las de vanguardia como *De Stijl*, *Bauhaus*, *L'Esprit nouveau* y *Das neue Frankfurt*. Sin embargo, ignoró a *Die Form*, órgano del Deutscher Werkbund que comenzó a publicarse en 1926. También recogió artículos de revistas tradicionales como *Wasmuth*, *Moderne Bauformen*, *Stadtebau*, *The Architectural Review* y *L'Architecture d'aujourd'hui* que apareció en 1930. Difundía los Concursos nacionales o internacionales como el del *Palacio para la Sociedad de Naciones* de Ginebra o el *Palacio para los Soviets* en Moscú. También dio a conocer los Congresos CIAM y las Exposiciones internacionales como la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, de 1927, o la *Bauhaustellung* de Berlín, de 1931. Publicó artículos sobre la Bauhaus y Walter Gropius, Bruno Taut y sus *siedlungen*, Walter C. Behrendt, Hannes Meyer, Siegfried Giedion, Marcel Breuer, André Lurçat, Le Corbusier, Mallet-Stevens, Erich Mendelsohn, Hermann Muthesius, Ernst May, Oud, Wright, Behne, Tessenow, Hans Schmidt, Mart Stam, Peter Behrens, Mies van der Rohe, Scharoun... Dedicó abundante espacio informativo a la arquitectura holandesa de Dudok, J.A. Brinkman, L. C. van der Vlugt y, destacando sobre todos, las colaboraciones de Theo van Doesburg. Tampoco olvidó las nuevas realizaciones de la arquitectura norteamericana de las que dio cumplida cuenta²⁶.

1.3. Conferencias en Madrid

La labor incansable de Mercadal como paladín de la arquitectura racionalista, no se limitó a sus conferencias y escritos, ni a dar a conocer en *Arquitectura* las últimas novedades editoriales europeas, ni tan siquiera a las colaboraciones para esa revista

de algunos arquitectos de la vanguardia europea. Gracias a sus gestiones, esos arquitectos vinieron a Madrid a difundir personalmente las nuevas ideas, en sendas conferencias que la *Sociedad de Cursos y Conferencias* organizó en el salón de actos de la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza. Por ese edificio, obra de Carlos Arniches y Martín Domínguez, desfilaron personalidades de relieve internacional y a sus conferencias asistió la intelectualidad de la época²⁷. El trienio de 1928 a 1930, se recuerda como un hito en la historia de la arquitectura española porque en Madrid dictaron sus conferencias: Le Corbusier y Marinetti, en 1928; Mendelsohn, en 1929; y Theo van Doesburg y Gropius, en 1930²⁸.

Le Corbusier dio dos conferencias en mayo de 1928, un mes antes de la reunión de La Sarraz²⁹; llevaban por título: *Arquitectura, mobiliario, obras de arte y Una casa, un palacio*. Sobre el éxito de estas conferencias, Luis Lacasa escribía en *El Sol*: “Después que Le Corbusier pronunció sus conferencias en la Residencia de Estudiantes vimos cómo fue aceptado y celebrado por la mayoría de los intelectuales españoles, cosa que se explica, puesto que el fondo moral de sus teorías de limpieza y sencillez es atrayente”³⁰. Estas palabras suenan más a resignación que a alabanza, ya que, como vimos en el capítulo

anterior, Lacasa era un detractor implacable del maestro suizo. Sobre aquellas conferencias recuerda **Martín Domínguez**: “Al terminar la primera, muchos formamos corro a su alrededor. Nos hablaba sorprendido sobremano al comprobar que, mucho de lo que



García Mercadal con Le Corbusier en El Escorial, 1928

él consideraba haber sido su contribución personal al léxico arquitectónico contemporáneo: escuetas formas puristas, alba blanca de muros encalados, huecos que los perforan con elocuente decisión, lo había visto, al vuelo del tren que corría hacia Madrid, en pueblo tras pueblo del trayecto, realizado desde tiempo inmemorial por los anónimos maestros albañiles de aquellas solemnes tierras de Castilla. Entre los que lo rodeábamos estaban don Manuel Cossío [...] quien le dijo suavemente: «Señor, su asombro se debe a que en España no le hemos rendido todavía el elogio que le debemos a Nuestra Señora de la Santa Pobreza». Gran lección, sobre todo para un arquitecto, la que encerraban las palabras de D. Manuel; cuántas veces el exceso de medios puestos a nuestra disposición nos impide actuar con aquella economía en que estriba la verdadera elegancia»³¹. Aprovechando la ocasión, Arniches y Domínguez, le enseñaron la reforma, “lo más moderna posible”, que habían hecho en la casa de Edgar Neville, a base de pintar las paredes con un intenso azul prusia y utilizar, en diferentes sitios, delgados perfiles metálicos esmaltados en blanco. Le Corbusier no pudo reprimir su contrariedad y exclamó: “*Mon Dieu, Mon Dieu... c'est épatant*”³². Con motivo de este viaje, Le Corbusier visitó El Escorial acompañado por Mercadal. Volvió a España en 1929, con Leger, y visitó de nuevo Madrid y Barcelona. “De las visitas de Le Corbusier –dice M. Domínguez– me ha quedado el recuerdo de cuánto le impresionaba en el cante jondo el paso irreparable que el cantaor daba al romper a cantar. Aquel lanzarse irremisiblemente, aquella hora de la verdad, de vida o muerte artística fulminante, le sobrecogía y fascinaba”³³.

De la conferencia que dictó **Marinetti** en 1928, también Martín Domínguez, recuerda “el reto futurista” que lanzó “en su sonada charla”³⁴. **Mendelsohn**, en 1929, habló sobre la arquitectura rusa, europea y americana. En mayo de 1930, **Theo van Doesburg** dictó su conferencia y un año después de su visita a España, el 7 de marzo de 1931, muere en Davos (Suiza). Llevaba por título *El Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea* y se publicó en la revista *Arquitectura*³⁵. La conferencia de **Walter Gropius** la leyó en castellano y llevaba por título *Arquitectura funcional*. También la publicó *Arquitectura* en

febrero de 1931³⁶. Gropius, para explicar qué era lo “funcional”, ponía como ejemplo el edificio de la Residencia de Estudiantes y decía que “las nuevas formas nacen de la esencia de la obra arquitectónica, de la “función” que la misma ha de cumplir”³⁷. En su disertación Gropius advirtió que las ideas que iba a desarrollar formaban parte de sus enseñanzas en la Bauhaus. Explicaba que el nuevo sentido esencial de la arquitectura se desarrollaba, simultáneamente, en todos los países civilizados. Consecuencia de este nuevo concepto y de sus medios técnicos era una “forma arquitectónica nueva, que no encuentra ya en sí misma su razón de ser, sino que nace de la esencia de la obra arquitectónica, de la función que la misma ha de cumplir. De aquí la expresión de «arquitectura funcional»³⁸.



Theo van Doesburg en El Escorial

1.4. Institucionalización de la vanguardia: el GATEPAC

Fernando García Mercadal desempeñó un papel inestimable en la institucionalización de la vanguardia ortodoxa con su participación en el CIRPAC y en el GATEPAC. La condesa Hélène de Mandrot ofreció su Castillo de La Sarraz en Suiza para la reunión, promovida por Le Corbusier, de aquellos arquitectos con parecidos ideales vanguardistas. Mercadal por sus “contactos con Le Corbusier y el grupo de L’Esprit Nouveau”³⁹, recibió en Madrid las dos únicas invitaciones destinadas a España para la reunión que tendría lugar en junio de 1928 en el citado castillo. Mercadal eligió como acompañante a Juan de Zavala. Celebrada la reunión, Mercadal regresó a España como único delegado del recién creado CIRPAC (Comité International pour la Résolution



**Primer Congreso
CIAM en La
Sarraz. Sentado
a la izquierda,
Mercadal, 1928**

des Problèmes de l'Architecture Contemporaine) futuro organizador de los CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne). Mercadal difundió las conclusiones de La Sarraz en periódicos, revistas y conferencias⁴⁰.

En 1929, se convoca el II CIAM en Francfort que se ocupará de definir el concepto de vivienda mínima. Simultáneamente se organizaría una exposición de tipos de viviendas mínimas con proyectos de diferentes países. Mercadal acudiría representando a España como delegado del CIRPAC, acompañado de Amós Salvador como subdelegado. Con tal motivo convocó un concurso entre los arquitectos con el fin de que España tuviera representantes en dicha Exposición, con un premio de 1000 pesetas al proyecto ganador⁴¹.

En septiembre de 1930, en el Gran Casino de San Sebastián, se organizó la Exposición de Arquitectura y Arte Contemporáneo. A ella acudieron los pintores vanguardistas del momento como Picasso, Juan Gris y Miró⁴². La sección de arquitectura estuvo concurrida⁴³ y, entre otras obras, se presentaron el proyecto del *Club Náutico* para San Sebastián, de Labayen y Aizpurúa; varios proyectos de casas particulares de García Mercadal; una plaza de toros, de Churruga, Fábregas y Rodríguez Arias, y un proyecto de hotel, cine, casino y balneario, de Sert y Torres Clavé. Casi todos los proyectos estaban inspirados en Le Corbusier⁴⁴.

La Exposición de San Sebastián sirvió para que la mayoría de los arquitectos participantes acordaran, por iniciativa de Mercadal y Sert, organizarse en un grupo estable. Con este propósito se reúnen en el Gran Hotel de Zaragoza, los días 25 y 26 de octubre de 1930 y ponen en marcha las bases de una organización que llaman GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Con frecuencia, la crítica catalana ha minusvalorado el papel de Mercadal en la fundación del GATEPAC en favor de Sert. Oigamos lo que dice Mercadal al respecto: “A mi vuelta del castillo de La Sarraz, donde tuvo lugar la primera reunión del CIAM, José Luis Sert y algún otro arquitecto barcelonés se dirigieron a mí para tratar de organizar un movimiento que promocionara la arquitectura moderna en España. Así es como surgió el GATEPAC que fue constituido oficialmente en Zaragoza el 26 de octubre de 1930”⁴⁵. Es natural que Sert acudiera a Mercadal porque era éste quien representaba oficialmente en España al CIRPAC. Desde ese momento Mercadal puso la representación del CIRPAC en manos del GATEPAC, que quedó dividido en tres grupos: Centro, con sede en Madrid; Este o GATCPAC (Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans per el Progrès de l’Arquitectura Contemporània), con sede en Barcelona; y Norte, con sede en Bilbao y San Sebastián⁴⁶, acordándose además publicar una revista que sirviera de portavoz del grupo que se llamó *AC*.

Volviendo al papel que jugó Mercadal en la institucionalización de la vanguardia, recordamos su asistencia al III CIAM celebrado en Bruselas en noviembre de 1930; le acompañaron Luis Vallejo y José Luis Sert como subdelegado. Dos años más tarde, los días 29, 30 y 31 de marzo de 1932, hubo una reunión del CIRPAC en Barcelona para preparar el IV CIAM que debería celebrarse en Moscú. Asistieron Le Corbusier, Gropius, Giedion, Breuer, Van Eesteren, Bourgeois, Pollini, Steiger... Por España Aizpurúa, Sert, Mercadal y López Delgado. Se estudiaron los problemas relacionados con la “ciudad funcional”. En esta reunión se aceptó al GATEPAC como único representante español en el CIRPAC. El IV CIAM al final se celebró en 1933, a bordo del buque *Patris II*, navegando por el Mediterráneo desde Marsella hasta Atenas. Este Congreso enfrentado al problema de la ciudad funcional, examinó treinta y tres ciudades entre las que se encontraban

Madrid y Barcelona. Al finalizar el Congreso no se publicó ningún informe oficial; en 1941 se editó en París un documento anónimo (redactado por Le Corbusier) conocido como *Carta de Atenas*. Asistieron Sert, Torres Clavé, Ribas y Bonet. Mercadal no acudió y, progresivamente, fue retirándose del protagonismo rector que, hasta ese momento, había desempeñado en la vanguardia ortodoxa. Su lugar lo ocuparían José Luis Sert y el GATCPAC que, en julio de 1933, acuerda suspender sus relaciones con los grupos Norte y Centro, dejando solamente a Mercadal como su delegado en Madrid. A partir de este momento el grupo catalán, con el apoyo institucional de la Generalitat, detenta el control de la vanguardia institucionalizada que tiene como punto de referencia a Le Corbusier.

La retirada de Mercadal de las posiciones de la vanguardia, la interpreta Sambricio desde lo que para este arquitecto significó el GATEPAC. “Para Mercadal GATEPAC significó la posibilidad de difundir en España un estilo nuevo, identificable al tema literario, cuando la actividad supuso algo más que declaraciones de principio y normas sobre formas concretas Mercadal deja la línea marcada por el grupo ortodoxo catalán”⁴⁷. Estamos de acuerdo con esta apreciación de Sambricio porque, como anteriormente dijimos, a Mercadal siempre le movió la búsqueda de la imagen casi en paralelo con una vanguardia literaria. Además Mercadal después de La Sarraz –sigue diciendo Sambricio– “ya sabe cuál es la idea de Le Corbusier y, voluntariamente, renuncia a ella. Cuando Mercadal comprende el nuevo frente teórico de la arquitectura y abandona, definitivamente, aquellos supuestos de modernidad que esbozó en los primeros años de la década de los veinte y acepta sólo el tema del racionalismo formal, pero para él la idea de la arquitectura moderna –y esa es su gran contribución– no es identificable a una opción concreta (como aceptan los catalanes) sino que es válida desde cualquier opción”⁴⁸. Pasados los años, Mercadal dio su versión de los hechos: “Durante algún tiempo luché denodadamente para introducir en España las nuevas ideas, hasta que llegó un momento en el que tuve que preocuparme de mi propia obra para vivir. A partir del *Rincón de Goya* mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era o GATEPAC o trabajo”⁴⁹.

Ante el GATEPAC cabe preguntarse: ¿Ha sido sólo leyenda? ¿Ha sido una historia hábilmente contada y claramente exagerada? ¿Ha sido la única aportación culturalmente interesante a la arquitectura moderna en España? Para algunos como Oriol Bohigas, uno de sus máximos apologetas: “Es difícil encontrar en Europa un conjunto extenso y más ambiciosos anterior a la *Casa Bloc*; que el *Plan Macià* es una de las propuestas de actuación a fondo en un viejo tejido urbano, pocos años posterior al famoso *Plan Voisin* de París redactado polémicamente por Le Corbusier, y que la *Casa Vilaró* y las de las calles Rosellón, Muntaner y Vía Augusta no son mucho más modernas que las obras más famosas del inicio del movimiento europeo [...] El GATEPAC es seguramente el grupo más joven que, en menos años, realizó mayor cantidad de arquitectura racionalista en Europa”⁵⁰.

Otros, como Juan Daniel Fullaondo, opinan todo lo contrario: “Desde la perspectiva internacional la aventura del GATEPAC ronda, ciertamente, si no lo impresentable, que no lo fue en verdad, por lo menos lo verdaderamente escuálido”. “El *Capitol* de Feduchi y Eced, o el *Hipódromo* de Torroja, Arniches y Domínguez, resulta objetivamente, más importante que todas las del GATEPAC puestas en hilera”. “Mucho menos coherente ideológicamente de lo que la leyenda quiere hacernos ver, imperceptible a nivel de realizaciones, sumamente moderado en el talento demostrado por la inmensa mayoría de sus componentes, irrelevante en la configuración de la ciudad (si establecemos, a nivel madrileño, un mismo parangón con la generación anterior) nulo en la definición de aportaciones verdaderamente originales, el GATEPAC nos revela, simplemente, cómo una delegación extraordinariamente provincial del racionalismo europeo, un equipo de corresponsales alborotados, entusiastas, incapaces de formular una sola idea nueva, sin paralelo con ninguno de los grupos de vanguardia”⁵¹. Aclaremos que Fullaondo se está refiriendo al grupo catalán del GATEPAC, que según la crítica tradicional es el único que merece ese nombre.

* * *

Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Álvarez, Víctor Calvo y Felipe López Delgado, constituyen el grupo de arquitectos que, en Madrid, se reúnen en torno a Mercadal formando el GATEPAC. Era todo menos un grupo coherente, en realidad se trataba de unos arquitectos que les movía el deseo de estar a la moda. De hecho sólo plantearon, como grupo en común, el proyecto que, según el modelo definido por el grupo catalán del GATEPAC para la *Ciutat de Repòs* de Castelldefels, pretenden implantar a orillas del Jarama. A diferencia de la propuesta catalana, la de la playa del Jarama, se concibe según un planteamiento formal, dejando al margen la vinculación con la ciudad. Aquella organiza, en una larga franja costera paralela al mar, un estilo de vida. Ésta, es más bien una propuesta de diseño sobre una canalización puntual del río madrileño.

La personalidad más destacada del grupo de Madrid, además de Mercadal, es López Delgado. Su obra más conocida, el *Cine Figaro* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 64), fue segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 y “constituye uno de los más brillantes ejemplos del racionalismo ortodoxo español –incluidos los componentes de Barcelona–”⁵². Ya desde su construcción, recibió elogios de los sectores más vanguardistas como la revista *AC*: “Es la primera sala de espectáculos de



Cine Figaro. Felipe López Delgado, 1930-1931

España, que se ha llevado a cabo dentro de los principios que definen el GATEPAC. Es de notar la perfección con que se ha realizado, hasta en sus más pequeños detalles de construcción”⁵³. Esta perfección en la realización, denota el interés por los materiales que tenía López Delgado, de los que hace una relación en la memoria del proyecto: granito natural negro Atlas, mármol bronceado, mármol negro, marmorit alpaca, palma de pomely, palma de caoba amarilla...⁵⁴

2. La vanguardia como estilo y moda

La semilla sembrada por Mercadal arraigó en los arquitectos jóvenes ávidos de modernidad, y en otros más maduros que querían estar a la última novedad sin plantear cuáles eran los presupuestos de partida de la arquitectura moderna. Todos ellos cultivaron un conjunto de imágenes modernas que, por extensión, se han calificado de racionalistas añadiendo más confusión al término. Aparece así en escena el llamado Racionalismo madrileño como una suerte de conglomerado o cóctel de imágenes de diverso cuño: Expresionismo, De Stijl, Déco, Bauhaus, Le Corbusier, un *totum revolutum*⁵⁵, en expresión de Fullaondo, que contrasta con la coherencia de pensamiento de ese otro grupo de arquitectos del 25 que, como vimos en el capítulo anterior, no buscan la imagen de moda como elemento definitorio de la arquitectura moderna.

¿Existe como tal el Racionalismo madrileño? Estamos de acuerdo con Fullaondo cuando dice: “A mí me hacen mucha gracia esos estudios sobre el «racionalismo español». ¿Cuál? ¿Dónde se encuentra? Si hacemos abstracción de algún momento de Mercadal, el inteligente despliegue, tan coherente, de José Luis Sert o el puñado de cosas de Aizpurúa, aquí no hay racionalismo por ninguna parte. Lo que hay es mucho Déco, ocasionalmente brillante”⁵⁶. Por no ser este el momento y para no caer en otro apriorismo, dejamos al margen si se le puede o no llamar Déco al conjunto de la arquitectura madrileña de finales de los veinte y principios de los treinta. Lo que sí parece claro es que se trata de un periodo tan ecléctico como el anterior donde lo que importaba era estar a la moda. Del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasa al sincretismo moderno con “todos los idiomas a su disposición” que, según Fullaondo es, precisamente, lo que caracteriza al Déco: “una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau que, de alguna manera, podía ligar con cualquier precedente de la vanguardia, Sant’Elia, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Secesionismo, Mackintosh, ecos de la Bauhaus”⁵⁷.

Luis Lacasa se hacía eco de la moda del Art Déco: “Últimamente han aparecido unos atisbos de la Exposición de Artes Decorativas de París [...] Y ahora ya tenemos un estilo que es una especie de

barroco español de la Exposición de Artes Decorativas de París... Es un estilo realmente difícil de conseguir, pero que una vez conseguido es muy práctico, porque tiene lo que tiene últimamente nuestra arquitectura, que no es que llegue al público, es mucho peor: es que el público ya sabe lo que quiere, y lo pide”⁵⁸. Y es que el Deco fue “una moda y un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación típicamente burguesas, pero no provincianas, ofreciendo garantías de moderación y de fácil asimilación. Se trataba de un gusto que... asegura una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”⁵⁹, y un “puente entre lo moderno y lo consumista”⁶⁰, de ahí el éxito que tuvieron, por ejemplo, algunas obras de Gutiérrez Soto como los cines *Callao* (1926) y *La Flor* (posteriormente Cine Conde Duque, 1927) o la discoteca *Casa-blanca*. Motivos ornamentales Deco pueden encontrarse en multitud de edificios de los llamados racionalistas.

Que en Madrid el racionalismo era una moda dentro del eclecticismo imperante y no el resultado de una sincera reflexión, no cabe duda por lo que decía **Fernández-Shaw**, uno de sus mentores: “Creo en la arquitectura racionalista, sobre todo para determinada clase de edificios, la aplico siempre que puedo. En proyecto y dentro de la arquitectura racionalista, tengo los trabajos siguientes: (cita cuatro)”⁶¹. Ya Antonio de Zabaleta en 1847, con similares planteamientos, era partidario de que el estilo de un edificio fuera el adecuado a su destino: “tengamos muy presente que el primer elemento de belleza es la conveniencia, esto es, la relación armoniosa 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”⁶². Esta opinión estaba muy difundida en Europa y también en España en las últimas décadas del XIX y al comienzo del XX y, por lo que parece, también en el periodo que estamos estudiando. Con este criterio, en el siglo XIX, el clasicismo fue el estilo para la arquitectura civil y monumental, el medievalismo para los edificios religiosos y el exotismo para la arquitectura de recreo. Con idénticas pautas, para Fernández-Shaw, el racionalismo sería el estilo idóneo para “el Super-Cinema,... la Casa-jardín, para 500 vecinos..., o la Iglesia de San

Cristóbal, patrono de los automovilistas. En hormigón armado. Presupuesto: un 30 por ciento más barata que en cualquier otro estilo”⁶³. El mismísimo Mercadal reconocía la moda racionalista cuando a propósito del *Rincón de Goya* decía: “Creo que estaba en línea de lo que entonces se hacía en Europa”⁶⁴.

El racionalismo, que nació con vocación antiestilística, terminó por ser un estilo tanto en España como en Europa, a pesar de que los más puristas no quisieran ni oír hablar del asunto. Incluso **Mercadal**, en 1927, en la revista *Arquitectura*, analizaba la arquitectura moderna desde supuestos formales y clasificaba a los arquitectos y a sus obras en tres grupos: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos como Le Corbusier⁶⁵. De un análisis tan poco riguroso, se justifica y dice que se fija más en el “campo de la estética que en el de la construcción”. Desde la estética hay lo que “pudiéramos llamar lucha de líneas. Las horizontales se baten hoy con las verticales: las unas quieren dominar a las otras, ambas quieren vencer y la lucha aparece cada día más encarnizada”⁶⁶. Los arquitectos eran, por tanto, “horizontalistas” o “verticalistas”, según su arquitectura siguiera la tendencia de las horizontales o verticales. “Mendelsohn, Hoffman, Wright, Dudok, Lönberg, Körner..., son horizontalistas; Poelzig, Fahrenkamp, Gerson..., son verticalistas; Le Corbusier, Curt von Brocke y un sin fin más, luchan entre una y otra tendencia llegando a menudo a un perfecto equilibrio”⁶⁷.

Personalmente prefiere el horizontalismo y explica el procedimiento que usa, a veces, Mendelsohn “formando guardapolvos continuos de los huecos”, aunque en otras obras, “obligado por la distribución a una disposición de huecos en eje vertical, vuelve hacia su horizontalismo por medio de fajas acusadas por un material diferente, en este caso, ladrillo”. Cita como converso al horizontalismo a Hoffman, “el maestro vienés, anterior partidario de las verticales”, que en uno de sus “últimos proyectos, así como en el pabellón austríaco de la Exposición de Artes Decorativas de París, nos aparece como el horizontalista de nuevo tipo”. Como edificios representativos del horizontalismo propone el *ayuntamiento de Hilversum* de Dudok, y el *hotel de Tokio* de Wright, que “es quizá la más interesante de sus obras”. De los verticalistas destaca que vencieron en el concurso del *Chicago Tribune*.

No obstante, Mercadal se daba cuenta de que no se trataba de ser horizontalistas o verticalistas, el problema era otro: “No podríamos afirmar si estas predilecciones, este verticalismo u horizontalismo será una cuestión de momento, fruto de la moda, ya que a estas transformaciones no se simultanean notables cambios de las plantas. Las plantas son el alma de la arquitectura, la esencia de toda obra, y la influencia del mismo se deja sentir más lentamente sobre éstas que sobre las fachadas”⁶⁸.

* * *

Fue **Moreno Villa**, en 1928, a propósito de la *Casa del Marqués de Villora*, quien planteó en la revista *Arquitectura*⁶⁹, el problema del estilo y de la estética de una arquitectura moderna, que nació racional y sin querer apelativos, y acabó denominándose *Estilo Internacional*. Moreno Villa opinaba que el estilo era un tema tabú para los arquitectos modernos ya que su arquitectura había nacido con intenciones antiestilísticas y antiestéticas. Sin embargo, el no tener estilo o norma, es ya un estilo o una norma. “Por hache o por be –probablemente por miedo, por miedo a confusiones y a desconfianzas, a que se les tome por unos líricos sin fundamento o unos decoradores que se visten de constructores– todos evitan hoy el hablar y hasta el pensar en el aspecto estético de la obra”⁷⁰, ya que para los racionalistas, en teoría, el estilo y las formas no eran *a priori* sino consecuencia del programa de usos y de las leyes constructivas. Sin embargo, en la práctica no ocurría así y ponía el ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier que “resulta de un valor estético, pero no de un valor constructivo”. Esta opinión sobre Le Corbusier la ponía en boca de sus detractores que no eran otros que Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas⁷¹. “Admitiendo que sea verdad esta afirmación –sigue diciendo– tendríamos que en lo moderno hay, como en otras épocas, un «exterior» imitable, es decir, unos valores que seducen a la vista y sobre los cuales cabe pensar y filosofar, porque por eso son elementos estéticos, elementos que se pueden manejar independientemente de la construcción”. Resultaba evidente, incluso para

los profanos, que esto era así y más teniendo en cuenta los principios dictados por el propio Le Corbusier sobre las terrazas planas, las ventanas apaisadas o los pilotis.

Ponía el dedo en la llaga al decir: “Yo creo, francamente, que hay cobardía cuando se elude esta cuestión, que es casi siempre. Bergamín habla de la “limpieza” en esa obra suya, o ensayo, como él la llama. Y aquí hay un conato de entrar en lo deseado. Luego, toma nota de las frases oídas a profanos y profesionales; y lo que yo veo en esas frases es, sencillamente, el juicio estético, que quiere estallar y que no estalla⁷². Creo, en fin, que la lucha exige llevar claros delante de sí los dos aspectos de la cuestión y defenderlos. El arquitecto no puede mostrarse displicente delante del problema sensible, como no puede adoptar esa postura delante del constructivo. Y no basta decir que cuando una obra está perfectamente resuelta es bella. Eso será verdad, pero el público pide, con razón, que se le explique la nueva belleza, ya que se le afea la que venía dándosele”⁷³.

Moreno Villa plantea el problema del sentimiento frente a la razón: “El arquitecto no puede mostrarse displicente delante del problema sensible”. En parecidos términos se expresaba Blanco Soler: “Es lógico pensar que algún día volverá la Arquitectura al mundo de lo razonable; lo razonable, digo, porque no creo en la «Soberanía de la razón pura». Unamuno recelaba de todo lo químicamente puro, y el mismo Gropius llegó a decir: «La chispa de la inspiración humana trasciende la lógica y la razón». A lo que añadiré: «Lo que no cabe duda es que hay que recordar lo que decía Kierkegaard: Trabajar contra la razón es un suplicio»⁷⁴.

Por ello cuando Mercadal, en una de las preguntas a los arquitectos en la *Gaceta Literaria*, afirmaba de la arquitectura moderna que está “caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración”, recibió las siguientes respuestas: Bergamín decía: “No entiendo bien lo de «ausencia de decoración» ¿Ausencia de escayola? Presencia de decoro profesional”; Sánchez Arcas respondía: “No considero como característica esencial de la arquitectura moderna la ausencia de la decoración”; y Arniches y Domínguez fueron muy claros al decir que “tan pernicioso es la «preocupación»

del «no estilo» como la de cualquier estilo español o extranjero”⁷⁵. Y es que el afán de hacer una arquitectura sin estilo, en el fondo, era el hastío por los abalorios historicistas, porque cuando alguien fue capaz de elaborar principios estéticos –que eso fueron– como los “cinco puntos de la nueva arquitectura” de Le Corbusier⁷⁶, los “principios de la arquitectura neoplástica” de van Doesburg⁷⁷, o las ideas surgidas de la Bauhaus, corrieron como regueros de pólvora por toda Europa.

* * *

También en Madrid, los arquitectos racionalistas trasladaron esas recetas y modelos, ensayados en gran parte en edificios exentos o en viviendas unifamiliares, a las manzanas de los nuevos barrios, como los de Arguëlles e Ibiza, que se levantaron, casi por completo, en el periodo que se extiende hasta la Guerra Civil. Algunos de estos modelos fueron los de la Exposición de Stuttgart, de 1927, que **Mercadal** difundió⁷⁸. Los edificios que más le gustaron fueron los dos de Le Corbusier: “Sus teorías son aplicadas aquí en toda su extensión, y sus interiores una maravilla por su simplicidad y desprecio absoluto de lo que hasta ahora habíase llamado arquitectura”⁷⁹. Elogiaba también “la simplicidad magnífica de Mies van der Rohe” pero sin analizar su origen ni plantear lo que, al igual que Gropius, pretendía: el bloque exento que sustituyera a la manzana, como alternativa a la vivienda unifamiliar aislada, y en el que cada vivienda gozase de iguales condiciones higiénicas. Esta pretensión en el caso madrileño, estaba condicionada por la permisividad legislativa que permitió a los especuladores desvirtuar gravemente las previsiones del Plan Castro en cuanto a la ocupación del suelo y a la salubridad de las viviendas. Las manzanas del ensanche perdieron sus jardines y, en muchos casos, la ocupación de la parcela fue casi total. Se dieron casos como los que cita Juan Antonio Cortés en la calle Narváez, n.º 72 y en la de Príncipe de Vergara, n.º 56, en los que una serie de cuerpos paralelos a la calle de hasta ocho pisos, estaban separados por espacios de 2 m de profundidad y servidos por un

mínimo de escaleras, incluso una sola para seis o siete bloques⁸⁰. La tipología residencial del ensanche quedaba así determinada por los límites de la manzana y por su “instrumentalización al servicio de un máximo rendimiento económico y, por tanto, de un máximo aprovechamiento de suelo edificable”⁸¹.

Son raros los ejemplos alternativos a las tipologías tradicionales como fue el edificio de *Viviendas*, de la calle de Viriato, que **Antonio Palacios** hizo en 1924 (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 12). Posteriormente, también fueron aislados los casos en los que se intentó una adaptación de los tipos racionalistas a la realidad del ensanche. Juan Antonio Cortés cita tres: el bloque en peine, la manzana abierta y el edificio con patio a fachada⁸². En el primero, lo más representativo son las *Viviendas* de la calle de Goya esquina a Doctor Esquerdo, de **F. Escondrillas**, **L. de Alburquerque** y **J. M^a. Arrillaga** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 87). En el segundo, la paradigmática *Casa de las Flores*, de **Zuazo** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 45); y las *Viviendas*, en semimanzanas, de la calle Andrés Mellado esquina a Joaquín M^a. López, de **J. M^a. Arrillaga** y **G. Tejero de la Torre** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 85) y de la calle Joaquín M^a. López, esquina a Blasco de Garay, también de **J. M^a. Arrillaga** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 82). En el tercero, las *Viviendas* de la calle Miguel Ángel de **Gustavo Fernández Balbuena** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 29); y las *Viviendas* de la calle de Miguel Ángel de **Luis Gutiérrez Soto** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 90).

Con estas premisas se entiende la queja de **Mercadal** de que “el racionalismo arquitectónico no nos ha llegado todavía a España; nuestras fachadas rara vez son el resultado de nuestras plantas y las posibilidades plásticas de éstas, en donde reside el verdadero valor plástico de una sana arquitectura, jamás son buscadas. Seguimos proyectando de fuera adentro y preocupados del motivo y de la decoración”⁸³. Mercadal, cuando habla de proyectar “de fuera adentro”, se está refiriendo al modo de proceder de los arquitectos historicistas que anteponen la ornamentación de la fachada a la distribución de la planta. También **Lacasa** acusa del

mismo defecto a los racionalistas que concebían la arquitectura como un problema de imagen. Se obsesionaban con crear nuevas formas que, en teoría, respondían a los diversos elementos funcionales, pero que en la práctica procedían de una consciente manipulación de la función en beneficio del nuevo lenguaje. Estos arquitectos “plantean la cuestión con un vicio inicial. Prevén el resultado obtenido, prevén la plástica racionalista, e insensiblemente deforman el funcionamiento en beneficio de una fácil estética. Proceden a la inversa: En lugar de desarrollar la actividad de dentro afuera, lo hacen de fuera adentro”⁸⁴. En descargo de aquellos arquitectos, habría que decir que su libertad de actuación casi se circunscribía a la fachada, ya que era casi imposible convencer a los promotores privados de la conveniencia de experimentar nuevas tipologías para distribuir las plantas de vivienda. De hecho, la mayoría de los proyectos que se construyeron en Madrid, se organizaban en planta según el tipo tradicional del ensanche: edificio entre medianerías con un frente según la alineación de la calle, fachada posterior al patio de manzana y patios de luces, propios o compartidos en la medianería, para iluminar y ventilar las habitaciones interiores. Generalmente, en el frente de calle se disponían dos viviendas y otras dos o más en el interior. Se podría decir, salvo excepciones, que casi la única diferencia entre unos edificios del ensanche y otros, es la fachada en la que aparecen, sucesivamente, un eclecticismo clasicista, en los primeros edificios del barrio de Salamanca; ejemplos barrocos, mudéjares y platerescos; y, a partir de los años treinta, un conjunto de soluciones asimilables a las imágenes del movimiento moderno en su interpretación heterodoxa. Naturalmente, se fueron incorporando a las viviendas algunas soluciones tipológicas modernas como las terrazas o los cuartos de baño.

Este racionalismo madrileño, que podría calificarse de epidérmico porque sus imágenes revistieron las fachadas de sus edificios, dio como fruto obras que rememoran ejemplos, más o menos emparentados, con los diversos modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios racionalistas, se construyeron a raíz de la Ley Salmón, lo que dio origen a lo que José Ramón

Alonso Pereira llama “estilo salmón”⁸⁵. Para este autor, el “estilo salmón es tan sólo la versión doméstica y popular que adoptará el racionalismo español al codificarse y extenderse por los diversos rincones nacionales bajo el patrocinio derivado del impulso legal de 1935. Por ello, sus elementos canónicos serán los ya conocidos del racionalismo ortodoxo, reiterados, popularizados y, a menudo, trivializados y, entre ellos y preferentemente, el gusto formal por la horizontalidad, resaltado aquí por medio de anchas bandas corridas enlazando los vanos y consiguiendo ese efecto apaisado en las composiciones (...la relación) ventanal-terraza acusando las piezas principales de la vivienda, con su remate final curvo, bien del cuerpo cerrado o bien de la terraza.”⁸⁶. Habría que añadir además, otros elementos de la arquitectura naval tales como ojos de buey y barandillas de tubo metálico. En una palabra, preferencias lingüísticas cercanas al maquinismo y, especialmente, a un expresionismo a lo Mendelsohn contaminado con sugerencias Déco. Quizás la razón haya que buscarla en las poderosas influencias de los magníficos ejemplos de **Gutiérrez Soto** como los cines *Callao*, *Barceló* y *Europa*; y, especialmente, el *Capitol* de **Feduchi** y **Eced**. En esta línea están algunas de las obras de **Ángel Laciana**, como las *Viviendas* de Pintor Rosales esquina Altamirano (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 86); y dos edificios en esquina aguda, a modo de réplica del *Capitol*, en Alcalá esquina Goya, de **Miguel García Lomas** y **Jesús Martí Martín** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 63), y en Serrano esquina a Hermanos Bécquer, de **Julio Carrilero Prat**.



Edificio del “Berliner Tageblatt”,
de Mendelsohn, que publicó
Arquitectura en 1924

Un tema recurrente en el ensanche es la solución del edificio en esquina. Si en el eclecticismo historicista el chaflán generalmente se remataba con un torreón barroco, clasicista, mudéjar o plateresco, según los casos, ahora se hace, preferentemente, con un volumen compuesto de elementos del lenguaje mendelsohniano. Además de los ejemplos del párrafo precedente, se pueden citar dos de **Ángel Laciana** de las esquinas de Donoso Cortés con Vallehermoso y de Benito Gutiérrez con Juan Álvarez Mendizabal; la esquina de Alcalá con Hermosilla y con Lombia, de **Fernando Arzadún** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 65); la de Fernández de los Ríos con Blasco de Garay, de **Luis Gutiérrez Soto** (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 66); la de Ferraz con Romero Robledo, de José Luis Fuentes; y la de Castelló con Maldonado, de **Vicente Godina Ruiz**.

Estos arquitectos se habían formado en la Escuela de Arquitectura según los moldes del eclecticismo historicista, y, en muchos casos, su conocimiento del movimiento moderno se limitaba a lo que oían a Mercadal y a lo que veían en las revistas. **Lacasa** lo denunciaba cuando decía: “Esto del arte moderno lo hace cualquiera: hombre, me cojo unas cuantas revistas y horizontal por aquí, hueco por allá, voladizo en semicírculo por acullá”⁸⁷ y ya tenemos un edificio moderno. Para estar a la moda, muchos hacían lo que Lacasa llamaba “falso racionalismo”, que era proyectar según los esquemas tradicionales y después empezar a “raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro”⁸⁸. Se da la circunstancia de que esta aseveración de Lacasa se da en casi todos los edificios que entonces se construyeron donde la simetría está patente con la distribución equilibrada de volúmenes, huecos y macizos. Además de todos los edificios citados en los dos párrafos anteriores, tenemos las *Viviendas* de **Eduardo Figueroa** de la calle José Abascal, 53 (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 78), con vitola de racionalistas, con una fachada rígidamente simétrica con balcones-terraza en el eje y un volumen prismático a los lados; para que no falten las referencias clasicistas,

puerta de entrada en el eje con tres huecos a la izquierda y otros tres a la derecha, en una composición paladiana en la que no faltan los óculos encima de los huecos.

* * *

Otro tipo de propuestas racionalistas fueron las obras que **Francisco Javier Ferrero**, proyectó, solo o en colaboración, para el Ayuntamiento de Madrid. No se las debería catalogar en un racionalismo ortodoxo, sino más bien, en un funcionalismo estructural, ya que la adecuación funcional es su principal virtud. La sinceridad estructural es la característica más conocida de todas estas obras como el *Viaducto* de la Calle de Bailén (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 75). Otro proyecto es el *Mercado Central de Frutas y Verduras* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 54), en el que se hizo un uso contenido de los recursos técnicos y formales. Destaca la sencillez, que “ha presidido la construcción y ordenación de los nuevos mercados, hasta tal punto, que ha roto con todos los viejos moldes, dando lugar a una orientación fuertemente original. Aún los modernos y más perfectos mercados del extranjero: Reims, Leipzig y Francfort, etc., no obstante su acierto y magnificencia, no han podido desprenderse de... eso, de la magnificencia; resulta un tanto pueril ver elevarse sobre el cesto de modestas lechugas o el cajón de los aplastados lenguados, una soberbia bóveda o una ingente cúpula, recuerdos del mercado Grand Hall, del siglo XIX”⁸⁹.

También de Francisco Javier Ferrero es el *Mercado de Pescados* de la Puerta de Toledo (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 72) y la *Imprenta Municipal* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 77). En el Mercado, la función prima sobre la forma; la estructura de hormigón tiene un valor tal que acaba por ser el elemento esencial del edificio. Los espacios interiores son completamente diáfanos y “están simplemente limitados por cadenas o palenques móviles, lo que permite ampliar o reducir su superficie, según convenga”⁹⁰. Con **José Azpiroz**, construyó el *Edificio Parque Sur* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 83) para garaje municipal de los camiones de limpieza. También obra de Francisco Javier Ferrero fue el *Mercado de Olavide* tristemente desaparecido.

Ante la proliferación de edificios supuestamente racionalistas, en los que se hace todo un alarde de recursos formales y de recetas de los diversos lenguajes de la vanguardia, **Mercadal** quiso distanciarse de esa moda que él había impulsado. Por eso, cuando en 1933 proyectó el *Museo de Arte Moderno en Madrid*, para el IV Concurso Nacional de Arquitectura, en el que recibiría el primer premio, dijo: “Pretendemos que su modernidad sea duradera, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy”⁹¹.

3. Arquitectos singulares

En el epígrafe anterior, se ha pasado revista al conjunto de obras, con reminiscencias más o menos claras, de lo que fue la versión española del movimiento moderno interpretado en clave de moda. También se han mencionado los arquitectos que siguieron estas pautas difundidas, principalmente, por Mercadal. Sin embargo, otros arquitectos como **Fernández-Shaw**, **Gutiérrez Soto** o **Feduchi**, merecen consideración especial en razón de su personalidad y, especialmente, de su obra. Estamos de acuerdo con Sambricio cuando dice, con referencia a los dos modos de entender la arquitectura moderna en Madrid –desde la vanguardia con Mercadal y desde un funcionalismo opuesto al formalismo de Le Corbusier de Lacasa y Sánchez Arcas–, que se “enfrentan dos tendencias claramente diferenciadas, por cuanto que una tercera, la que por algunos ha sido definida como la tendencia expresionista de Casto Fernández-Shaw o Feduchi, no es en realidad sino un intento de solucionar con un lenguaje formal diferente –en algunos casos claramente caduco– las enseñanzas de Mercadal”⁹². Y es que, tanto estos dos arquitectos como Gutiérrez Soto, siguen la estela de Mercadal hacia una arquitectura a la moda, donde la búsqueda de formas nuevas es el principal objetivo. La diferencia radica en que mientras Mercadal sigue su itinerario vital por Europa a la búsqueda de imágenes nuevas de diversa procedencia, los otros tres se deslumbran, principalmente, por lo que Baldellou llama “efecto Mendelsohn”.

3.1. *Casto Fernández-Shaw*

Fernández-Shaw, es uno de los arquitectos españoles con más acusada personalidad en la que subyace un eclecticismo larvado que matiza su vanguardismo vital. Su obra, como señala Oriol Bohigas, “tiene un cierto aire intemporal entre anacrónico y anticipador”⁹³. Lo primero, quizás, por su formación con Palacios: “Fui alumno de Palacios y creo que dejó en mí una huella importante. Su capacidad creadora y su inconformismo fueron un notable estímulo”, y lo segundo, porque entendió la arquitectura como un todo en el que la estructura adquiriría un valor por sí misma. Esto se debió a la influencia que recibió de los “ingenieros con quienes tuve relación con motivo de mis primeras obras: don Carlos Mendoza en la «Urbanización Metropolitana» y don Santiago Rodríguez, discípulo de Hennebique. De un modo inconsciente, tal vez, a través de ellos llegué a valorar el papel de los problemas estructurales dentro de la arquitectura”⁹⁴. Sin embargo, a pesar de intuir que la arquitectura es un todo integrado: “Sólo el arquitecto moderno puede abarcar por completo los problemas de una construcción. Problema económico: Renta; Problema utilitario: Planta; Problema constructivo: Estructura; Problema artístico: Fachada y decoración interior”⁹⁵, es precisamente, en la separación entre los dos “problemas” –“constructivo: estructura” y “artístico: fachada y decoración interior”–, donde pone de manifiesto su eclecticismo. Él mismo lo reconoce cuando dice: “Creo en la arquitectura racionalista, sobre todo para determinada clase de edificios”⁹⁶ que, como dijimos en el epígrafe anterior, es una actitud propia del eclecticismo de finales del XIX y principios del XX, que proponía para cada edificio, el estilo más adecuado a su función.

Su “capacidad creadora” y el “inconformismo” que dice aprendió de Palacios, son los motores que le impulsan a una búsqueda de nuevas formas “basándose en dos premisas fundamentales: «el amor a las formas de la Naturaleza y una mayor pureza en los procedimientos mecánicos»”⁹⁷. Lo primero, le lleva a valorar la poética expresionista y, lo segundo, las imágenes maquinistas: el automóvil, el avión o el barco de vapor, junto a la “idea de Le

Corbusier de que las formas geométricas son formas primarias, económicas y al mismo tiempo bellas, que satisfacen nuestro intelecto a través de las matemáticas, estableciendo una equivalencia entre la arquitectura y la estética «ingenieril»⁹⁸. De Le Corbusier repitió algunas de sus expresiones propagandistas y panfletarias: «¡¡¡Capitalistas!!! ¡¡¡He aquí la nueva arquitectura!!! ¡¡¡Buena, bonita, barata!!!». «El hangar de Orly es tan clásico como el Partenón». «La arquitectura tectónica no se proyecta con el lápiz blando, sino con la regla de cálculo». A las que añadía otras de su cosecha en parecidos términos: «Nuestro carácter individualista es enemigo de la casa en serie. Todos queremos los zapatos a medida y ...¡claro!... vamos descalzos»⁹⁹.

Su repertorio de imágenes de raíz expresionista a base de «formas aerodinámicas e hidrodinámicas»¹⁰⁰, queda patente en los edificios que construyó en Madrid como las *Viviendas* en la calle de Menéndez Pelayo o la *Residencia* de la calle Marqués de Riscal (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 80). En el edificio *Coliseum* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 71), el expresionismo fue más evidente en el interior del cine, aunque también queda latente en la fachada en cascada, que recuerda los retranqueos de los rascacielos americanos y, como apuntan García Pérez y Cabrero, los «ecos amortiguados del Jándula», una de las presas que proyectó para el río Guadalquivir.

Una de sus obras más conocidas es la *Estación de Petróleos Porto Pi* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 56), víctima de la piqueta y recientemente reconstruida en su emplazamiento original. Fernández-Shaw, al poco de su construcción, decía que esta gasolinera «no tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerdan a las alas de un biplano. La torre recuerda a los tubos de ventilación de los barcos. La estructura de hormigón armado se ha conservado en toda su pureza. Salpicándose tan sólo con cemento y arena de mármol. Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, «decoran» la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida»¹⁰¹.

En esta descripción, señala Bohigas, “están todas las características de progresismo pero también de limitación cultural: la lucha teórica contra el estilo como esquematismo apriorístico («Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción»), pero el reconocimiento de un nuevo mimetismo hacia los objetos maquinistas, símbolos del progreso en otros niveles



**Estación de Petróleos Porto Pi.
C Fernández-Shaw, 1927**

creadores («La superposición de los planos de las marquesinas recuerda las alas de un biplano. La torre recuerda los tubos de ventilación de los barcos»)¹⁰². En definitiva, utiliza imágenes maquinistas ya entonces reconocidas dentro del nuevo estilo moderno, a pesar de que esta obra nacía con una voluntad decididamente “antiestilística”. Parece una contradicción, y lo era en aquel momento, ya que con el término “estilo” se calificaba despectivamente a los historicismos, sin darse cuenta que ellos –arquitectos racionalistas– al recoger esos elementos maquinistas estaban creando un nuevo estilo, el “estilo racional”. La diferencia era que mientras, por ejemplo, Rucabado utilizaba citas de la arquitectura montañesa, ellos reproducían el nuevo muestrario formal de Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Poelzig o van Doesburg, popularizados por las revistas y los libros de arquitectura. En este sentido es significativo el comentario que, a las palabras de Fernández Shaw sobre su obra: “No tiene ningún estilo. Ha surgido la silueta de los elementos que integran la construcción”, hacía la Redacción de la revista *Arquitectura*: “Estas dos frases bastarían, sin embargo, a los enterados del movimiento arquitectónico universal para saber la dirección o tipo de obra. Son conceptos racionalistas que nuestros lectores conocen por artículos de Theo van Doesburg, García Mercadal y otros compañeros de avanzada. No sabemos hasta

qué punto se puede, pues, negar, el estilo en absoluto a lo que se reconoce incluso por las señas verbales. El autor no ha querido, sin duda, negarle el estilo en ese sentido. Su pensamiento significa que la obra no lleva lastre alguno de estilo antiguo y que las formas aparecidas son resultado forzoso de los elementos necesarios para ella. Así dice: «Ha surgido la silueta de los elementos que integran la construcción»¹⁰³. Es importante este comentario porque ya en 1927, en Madrid, se reconocía abiertamente la aparición del estilo racional a pesar de la negativa de sus protagonistas a reconocerlo y a la terquedad con la que seguían repitiendo que sus obras no tenían estilo.

3. 2. Luis Gutiérrez Soto

Entre los arquitectos españoles del siglo XX, probablemente, nadie como Gutiérrez Soto haya sido exaltado, denostado y, como suele ocurrir, después de su muerte reconocido y valorado en su justo término¹⁰⁴. Esto es así por su poliédrica personalidad dotada de una extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por lenguajes dispares y contradictorios. Gutiérrez Soto, posiblemente, sea uno de los arquitectos de su generación mejor dotados para la arquitectura. Manejó con igual soltura y maestría los diferentes lenguajes modernos: Déco, Expresionismo, Racionalismo y, después de la Guerra Civil, “las estilizaciones del momento con influencia francesa e inglesa (estilo de los hermanos Adams, etc.), pasando por el funcionalismo y siguiendo luego hacia el tradicionalismo”¹⁰⁵.

Su devenir por los diferentes estilos, es diverso del itinerario de Mercadal en busca de nuevas imágenes. Mientras que la postura de éste es plenamente vanguardista, en la que la búsqueda de la imagen tiene un valor en sí misma; la actitud de aquél es típicamente ecléctica, es decir, utiliza el lenguaje que mejor convenga al cliente, a la moda o a las necesidades funcionales. Al principio siguió el Art Déco que tanto le impresionó¹⁰⁶ en su viaje a París a la Exposición del 25. Esa muestra tuvo gran resonancia entre los arquitectos madrileños y en las revistas de la época¹⁰⁷. El Art Déco supuso una moda y un nuevo gusto muy del agrado de

aquella sociedad burguesa porque aseguraba, según Tafuri, “una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”¹⁰⁸, y ese era un terreno propicio para Gutiérrez Soto del que supo sacar magníficos ejemplos, especialmente para el mundo del espectáculo, como fueron los cines *Callao* (1926) (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 53), y *La Flor* (posteriormente Cine Conde Duque, 1927) hoy demolido, y *Casablanca Dancing-Salón de té*, también desaparecido.

En el *Cine Callao*, utiliza el Art Déco, “puente entre lo moderno y lo consumista”¹⁰⁹, para la decoración interior, con la que pretendía dar “con los motivos decorativos de figuras y pájaros de sus pinturas Casseine, la nota alegre y original que, sin incurrir en grandes atrevimientos, es lo suficientemente moderna para que sea fácilmente comprendida por nuestro público, aún no muy preparado para cosas más avanzadas”¹¹⁰. En las fachadas dice “no seguir estilo alguno determinado, buscando la monumentalidad y elegancia que su emplazamiento exige en la sencillez de sus líneas y en la debida proporción de sus elementos clásicos, zócalos, fuste, friso y cornisamento, haciendo que su conjunto sea discreto y armónico, procurando obtener la perfecta expresión y carácter de edificio moderno de espectáculos”¹¹¹.

El *Casablanca Dancing-Salón de té*¹¹², estaba situado en la Plaza del Rey. Aunque fue una obra menor, representó bien la personalidad ambivalente de su autor. El edificio se decoró con motivos Déco y otros tomados de la escenografía de los musicales de Hollywood que “aun siendo moderna, estaba en las antípodas del espíritu austero y funcional del Racionalismo”¹¹³. Gutiérrez Soto decía, que en *Casablanca*, tenía que “dejar a un lado todos los racionalismos puros... de nada serviría hacer un *dancing* de una



Casablanca Dancing-Salón de té
(desaparecido). Luis Gutiérrez Soto

pureza de líneas perfectamente arquitectónicas, sin alegría y sin vida; el arquitecto tiene que olvidar todos los prejuicios de perfección, para crear un “ambiente”, pues el racionalismo de un *cabaret*, como el de todo local esencialmente comercial, es el lograr la máxima atracción del público, que en este caso concreto ha quedado reducido a engañar piadosamente al espectador, haciéndole creer que puede tomar confortablemente un whisky bajo la suave luz de las estrellas”¹¹⁴.

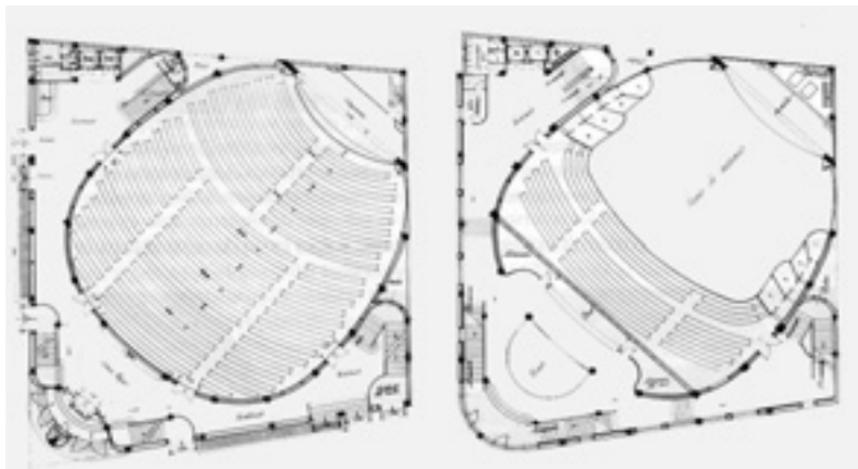
Para crear ilusión, eligió una decoración que le proporcionó “una sensación de lujo discreto”, valiéndose del “contraste de colorido de sus muros y telas”, y del “brillo de sus cristales de concha y dorados y del infinito de sus fondos y espejos”¹¹⁵. Es el repertorio Déco con sus colores fuertes, las superficies relucientes, la combinación de materiales diversos: mármoles, aluminio, latón, nácar, niquelados, formica, baquelita, cristal de espejo;

los motivos ornamentales de la naturaleza: cataratas, rayos, nubes, plantas, flores, aves, siempre realizados estilizando geoméricamente su forma; y los de inspiración exótica: árabes, aztecas, egipcios, japoneses, etc. En *Casablanca* no faltan estos elementos incluidas las palmeras, los rayos, la luna y la estrella del pavimento. El foco de atracción era el escenario,



Fotograma de la película *Swing Time*, 1936

escalonado y móvil, y la pista de baile. A ambos lados, y a dos niveles, los espacios para los espectadores. Es una concepción análoga a la que Juan Antonio Ramírez describe para las escenografías de los musicales de Van Nest Polglase, compuestas de escalera central, pista de baile y dos alas laterales con palcos para los espectadores. Esta tipología se aprecia en *Flying Down to Rio*, de 1933 –año en que se construyó *Casablanca*–, en *Roberta* (1935), en *Swing Time* (1936), y en *The Gay Divorce* (1934)¹¹⁶.



Cine Barceló, plantas. Luis Gutiérrez Soto, 1930

El Gutiérrez Soto anterior a la Guerra Civil convivió con el decorativismo Déco, tan apropiado al *status* social para el que trabajaba, y con los derroteros formales del “efímero Cubismo, del Expresionismo de Mendelsohn y del Funcionalismo de Le Corbusier”¹¹⁷. Muy clara fue la influencia de Mendelsohn y, como advierte Baldellou, quizás nadie como él “fue capaz, con tanta eficacia, de apropiarse sus imágenes, como después hizo con otras”. Sin embargo, “fue incapaz de producir un «Mendelsohn» como el *Capitol* de la Gran Vía”¹¹⁸. Uno de sus particulares «Mendelsohn» fue el *Cine Europa* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 58). El Expresionismo mendelsohniano, casi siempre latente, cedió protagonismo a un racionalismo que suprimía algunas sutilezas expresionistas como en la fachada del *Cine Barceló*, en el que conviven, en feliz maridaje, ambas tendencias (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 62). Su aportación principal en este caso, es la ubicación de la sala en la diagonal de la planta, solución que ha resultado paradigmática para este tipo de edificios.

El racionalismo pragmático de Gutiérrez Soto, tuvo otro momento estelar en la desaparecida *Piscina de la Isla*, proyectada en 1931, para una isla del cauce del río Manzanares. Con un ropaje racionalista revistió un edificio de planta basilical. La imagen náutica era sugerida por el repertorio racionalista: Terraza plana,



**Piscina La Isla
(desaparecida).
Luis Gutiérrez
Soto, 1930**

formas redondeadas, barandillas metálicas, óculos, ventanas corridas. Sin embargo, si se compara con el *Club Náutico* de San Sebastián, de Aizpurúa, se comprende que la actitud de ambos es diferente: Gutiérrez Soto viste el edificio, mientras que Aizpurúa lo proyecta con esquemas racionalistas. Por ejemplo, el hueco de ventana a lo largo del edificio del *Club Náutico* es continuo, mientras que en la *Piscina*, aunque aparenta continuidad, es en realidad una sucesión de ventanas que busca la apariencia moderna.

Sin embargo, lo que más le preocupaba en sus proyectos era el funcionamiento del edificio, dejando las cuestiones del estilo, a la moda, al cliente o a las circunstancias. La preocupación por lo funcional fue su nexo de unión con la arquitectura moderna europea, y aquí está realmente la influencia que ésta deja en él. La imagen del edificio es una “máscara” —como dice Sambricio— que se pone según la conveniencia. Aquí también radica la diferencia con el funcionalismo de Sánchez Arcas o de Bergamín. Para éstos, la imagen es consecuencia de la función y, en todo caso, es voluntariamente sencilla y simple. Para aquél la fachada es un adorno, una “máscara” que cumple una función de representatividad o de prestigio. A propósito de esto, Sambricio cuenta como, para el *Ministerio del Aire*, “simultáneamente, Gutiérrez Soto concibe dos proyectos o, mejor, un único proyecto en el que introduce la idea de la máscara en la fachada. Por las

memorias de Speer sabemos que de los dos proyectos presentados fue elegido por el alemán –sin duda como consecuencia de la impresión favorable que le produjo El Escorial tras su viaje a Madrid en 1941– el realizado posteriormente, claro reflejo de un historicismo herreriano”¹¹⁹. Pero si en este edificio “prescindimos del problema de la máscara y nos planteamos la configuración volumétrica del edificio, podremos entonces ver cómo en realidad éste se encuentra más dentro de la línea de Bonatz, dentro de los esquemas de aquella arquitectura que la burguesía española de preguerra había insinuado”¹²⁰.

Es en las viviendas donde Gutiérrez Soto conecta totalmente con los gustos de la burguesía. Sus plantas no tienen el esquematismo ascético de la vivienda mínima de los maestros europeos, sino la generosidad superficial suficiente para sentir el gusto por el detalle, por el confort; el encanto del saber vivir que buscaban sus propietarios. “Las distribuciones de viviendas acomodadas son, sobre todo, su mayor acierto [...] En conjunto sus obras tienen [...] un buen funcionamiento logrado por una buena distribución, modernidad dentro de un aspecto tradicional más o menos marcado y una construcción cuidada, pero todavía decorativa e inspirada en sus detalles en cosas ya realizadas”¹²¹. Nadie como él distribuía las plantas de viviendas. A propósito de esto, Julio Cano decía que Gutiérrez Soto le comentó, en cierta ocasión, que se sentía capaz de mejorar cualquier planta hecha por otro arquitecto y además sacarle una habitación más¹²².

Del periodo que nos ocupa son múltiples los buenos ejemplos que pueden ponerse como las *Viviendas* de la calle Espronceda (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 67). Sus plantas de distribución son perfectas. Interpreta los gustos de las clases acomodadas en el uso de ciertos elementos tradicionales que combina con los nuevos lenguajes expresivos y con la incorporación de las mejores técnicas constructivas. En las *Viviendas* de la Calle Almagro (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 89), introduce el uso de terrazas, como ampliación de la zona de estar, que tan marcada influencia habría de tener en la arquitectura madrileña de las décadas posteriores.

3. 3. Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced

El nombre de estos dos arquitectos viene inevitablemente unido al edificio *Carrión*, hoy llamado *Capitol* (Véase **Guía de Arquitectura**, ficha n.º 70). Estamos ante uno de los mejores edificios madrileños de todos los tiempos y, sin duda, el más representativo del siglo XX. Un edificio inspirado en Mendelsohn, comparable a cualquiera de las obras del arquitecto alemán, de “transcendencia absolutamente internacional”¹²³ y que, en palabras de Juan Daniel Fullaondo, “resulta objetivamente, más importante que todas las obras del GATEPAC puestas en hilera”¹²⁴. El *Capitol* fue el emblema del Madrid moderno y su imagen aerodinámica y atractiva, modelo directo para otros edificios madrileños como el de Alcalá esquina Goya, de García Lomas y Martí Martín, y el de Serrano esquina a Hermanos Bécquer, de Carrilero Prat. Desde el primer momento el edificio se conoció a través de periódicos y revistas como *Arquitectura* que, en 1935, publicó un monográfico con cuarenta y cuatro fotografías y una selección de planos y dibujos¹²⁵, además de



Capitol. Fotografías de época. Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, 1931-1933

Es un edificio moderno construido a la antigua —el cuidado de los detalles modernos realizado con exquisita artesanía— y pionero en estructuras e instalaciones nuevas¹²⁹. En efecto, en su construcción no se escatimaron los últimos adelantos. Por ejemplo: se emplearon cuatro vigas *Vierendell* de hormigón para cubrir toda la superficie del cine; la mayor de 31 m de luz y de 3,10 m de canto, con un peso de 70 t. resultó ser la mayor de Europa. Las otras tres disminuían progresivamente de longitud según se acercaban al escenario. Se utilizó también otra viga *Vierendell* de hierro de 15 t. y 14 m de luz. Según contaba Luis Moya¹³⁰, que era el arquitecto de la empresa constructora, las instalaciones del edificio fueron pioneras en España y como ocurre en la actualidad, en los edificios de este tipo, el local para las instalaciones ocupa una gran superficie. Este local situado en el sótano del cine, alojaba la maquinaria del aire acondicionado y la subestación de transformadores para el gran consumo de energía eléctrica requerido. Este edificio fue el primero de Madrid con aire acondicionado en toda su totalidad, lo que provocó innumerables problemas técnicos.

Moya decía que su designación como arquitecto de la contrata “fue recibida con satisfacción por parte de los autores del proyecto, pues ellos dos y yo fuimos compañeros de promoción de la Escuela”. Como protagonista directo de la construcción, sus opiniones sobre sus autores resultan muy valiosas. “Ambos miraban a la Alemania de aquellos años, y en especial a Mendelsohn; Feduchi veía el espíritu casi gaudiano de algunas de sus obras, y Eced miraba la calma a la manera clásica de las restantes. De la unión de ambos modos resultó el edificio, tanto en su conjunto como en sus últimos detalles, salvo el mobiliario; éste fue obra de Feduchi, y obra tan extraordinaria por su elegancia, su belleza y su sentido práctico, que no fue superada en su época, ni tan siquiera por las tan publicadas sillas de Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros¹³¹.”

- ¹Sobre Mercadal véase FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, Madrid, COAM, 1984; SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar...*, op. cit., pp. 95-197 y SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura en Madrid...*, op. cit., pp. 367-411, 228-235 y 85-87.
- ²GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "El Arquitecto Mercadal", *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, núm. 32, Año II, p. 2.
- ³SAMBRICIO, Carlos, op. cit., p. 102.
- ⁴SAMBRICIO, Carlos, op. cit., p. 115.
- ⁵*Ibidem*, p. 119.
- ⁶Sobre la axonométrica como lenguaje gráfico en De Stijl y en los constructivistas rusos, véase: SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, "La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal", *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm.. 2, Valladolid, 1994, pp. 166-169.
- ⁷FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit., p. 25.
- ⁸Para una interpretación de este periodo de las vanguardias literarias, véase: MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata*, Barcelona, LosLibrosDeLa Frontera, 1975.
- ⁹TUSÓN, Vicente, LÁZARO, Fernando, op. cit., p. 255.
- ¹⁰Entre las efemérides artísticas de la vanguardia tenemos:
- En 1907, Picasso pinta *Les Femmes d'Alger (O. J.)* que hizo triunfar el Cubismo.
 - En 1909, el manifiesto *El concepto de la nueva literatura* de Ramón Gómez de la Serna.
 - Llegada a España en 1919 de Vicente Huidobro adalid del Creacionismo.
 - Publicación en 1919 y 1920 de varios manifiestos del Ultraísmo.
 - En 1925 se publican: El *Manifiesto del Surrealismo* en la *Revista de Occidente*, *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. En este año también se celebra la «Exposición de Artistas Ibéricos».
 - En cine se estrena en 1928, *Un chien andalou* y, en 1930, *L'Age d'Or*.
 - En 1930 la *Gaceta Literaria* publica un cuestionario sobre el concepto de vanguardia con respuestas de destacados vanguardistas.
- ¹¹MORENO VILLA, José, *Vida en claro*, Madrid, 1976, p. 164.
- ¹²GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, "El Arquitecto Mercadal", op. cit., p. 2.
- ¹³Por ejemplo, la encuesta en la que participaron, Lacasa, Sánchez Arcas, Zuazo... que se publicó en la *Gaceta Literaria*, en el núm. 32 del 15 de abril de 1928. Esta encuesta apareció en *Hogar y Arquitectura*, núm. 70; mayo-junio de 1967. Otro artículo lo firmó GIMÉNEZ CABALLERO, "Etapa Holandesa: La nueva Arquitectura y el nuevo error", en la *Gaceta Literaria*, en el núm. 41, de 1928. Otro artículo más en el núm. 115 de 1931.
- ¹⁴Este artículo corresponde a *Baubaus*, núm. 3, julio-septiembre de 1929.
- ¹⁵Cita de Sartoris recogida por SAMBRICIO, Carlos, op. cit., p. 135.
- ¹⁶SAMBRICIO, Carlos, op. cit., pp. 136-137.
- ¹⁷TUSÓN, Vicente, LÁZARO, Fernando, op. cit., p. 259.

- ¹⁸ TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomo. II, p. 216, Madrid 1974.
- ¹⁹ SAMBRICIO, Carlos, op. cit., pp. 136-140.
- ²⁰ Véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura...*, op. cit., pp. 388-393.
- ²¹ SARTORIS, A., "La actualidad del Racionalismo" en A.A.V.V., *Alberto Sartoris*, Madrid, 1987, pp. 34-35.
- ²² Véase el número monográfico de *Arquitectura* de octubre de 1925.
- ²³ GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927", *Arquitectura*, mayo de 1927, p. 200.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 200.
- ²⁵ GARCÍA MERCADAL, Fernando, "La Exposición de la vivienda en Stuttgart", *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.
- ²⁶ Véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura...*, op. cit., pp. 287-365.
- ²⁷ Véase GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, *Cincuenta años...*, op. cit., p. 88. Entre los conferenciantes cita a Unamuno, Cossío, Ortega y Gasset, Valle Inclán, García Morente, Salinas, Paul Claudel, Alfonso Reyes, H. G. Wells, Paul Valery, H. Bergson...
- ²⁸ En 1934, Edwin Lutyens, dio otra conferencia, parece que invitado por el Duque de Alba.
- ²⁹ Se publicaron en la *Revista de Occidente*, núm. 59; *Arquitectura* se limitó a anunciarlas en el núm. de marzo de 1928.
- ³⁰ LACASA, Luis, "Le Corbusier, o Américo Vespucio", op. cit., p. 128.
- ³¹ DOMÍNGUEZ, Martín, "Le Corbusier, en recuerdos y presupuestos personales", Nueva Forma, Madrid, mayo de 1971.
- ³² En opinión de Sofía Diéguez, esa vivienda es la que se publica en *Arquitectura*, núm. 100, agosto de 1927, pp. 291-294. Véase DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1997, p. 107, nota núm. 8.
- ³³ DOMÍNGUEZ, Martín, op. cit.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ DOESBURG, Theo van, "Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea", *Arquitectura*, septiembre de 1930, pp. 269-274.
- ³⁶ GROPIUS, Walter, "Arquitectura funcional", *Arquitectura*, febrero de 1931, pp. 51-62.
- ³⁷ GINER DE LOS RÍOS, Bernardo, op. cit., p. 89.
- ³⁸ GROPIUS, Walter, "Arquitectura funcional", op. cit., p. 51.
- ³⁹ GARCÍA MERCADAL, Fernando, "Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw", *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio 1967, p. 41.
- ⁴⁰ Véanse: *Arquitectura*, agosto de 1928, p. 266; *El Sol*, 23 de agosto de 1928; *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, núm. 277, 15 de junio de 1928, p. 3; y *La Construcción Moderna*, Tomo 26, 1928, pp. 260-261.
- ⁴¹ En *Arquitectura*, marzo de 1929, pp. 108-111, aparecen las bases del concurso y los acuerdos de los delegados del CIRPAC en la reunión de Basilea. Los delegados por España fueron Vallejo y Aizpurúa.

- ⁴²Expusieron obras: Bores, Cabanas, Cossío, Juan Gris, Maruja Mallo, Laura Alas, Moreno Villa, Miró, Olasagasti, Olivares, Ángeles Ortíz, Picasso, Peinado, Ponce de León, Pruna, Ucelay, Viñes.
- ⁴³Participaron en la Exposición los siguientes arquitectos:
De Madrid: Aníbal Álvarez, Esteban de la Mora, Arrate, J. Barroso, Calvo de Azcoitia, Fernández Shaw, García Mercadal, López Delgado, Amós Salvador y Saturnino Ulargui.
De Barcelona: Rodríguez Arias, Churruga, Fábregas, Illescas, Oms, Sert, Torres Clavé, Armengou y Perales.
De San Sebastián: Aizpurúa y Labayen.
De Bilbao: Vallejo y Real de Asua.
De Zaragoza: Borobio.
- ⁴⁴GASCH, Sebastián, “Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián”, la *Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de octubre de 1930.
- ⁴⁵GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit., pp. 40-41.
- ⁴⁶Los arquitectos que pertenecían a esos grupos eran:
Grupo Centro: Fernando García Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Álvarez, Víctor Calvo de Azcoitia, Felipe López Delgado.
Grupo Este: José Luis Sert, Manuel Subiño, Germán Rodríguez Arias, Pedro Armengou, Cristóbal Alzamora, Francisco Perales, Ricardo Churruga, Sixto Illescas y José Torres Clavé.
Grupo Norte: José Manuel Aizpurúa, Joaquín Labayen y Luis Vallejo.
- ⁴⁷SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso...*, op. cit., p. 164.
- ⁴⁸*Ibidem*, p. 165.
- ⁴⁹GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit., p. 41.
- ⁵⁰BOHIGAS, Oriol, op. cit., p. 71.
- ⁵¹FULLAONDO, Juan Daniel, op. cit., p. 35.
- ⁵²SAMBRICIO, Carlos, “Introducción”, *Luis Lacasa. Escritos*, op. cit., p. 48.
- ⁵³AC, núm. 4, Cuarto Trimestre, 1931, p. 34.
- ⁵⁴La revista *Arquitectura* le dedicó un amplio reportaje en febrero de 1932, p. 56.
- ⁵⁵FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Kaín, Madrid, 1994, p. 280.
- ⁵⁶*Ibidem*, p. 363.
- ⁵⁷*Ibidem*, p. 280.
- ⁵⁸LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit., p. 12.
- ⁵⁹TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, op. cit., p. 263
- ⁶⁰CURTIS, William JR., *La Arquitectura Moderna*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 236.
- ⁶¹FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Cuestionario sometido a los arquitectos...” pp. 45-47.
- ⁶²ZABALETA, Antonio de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos de Francia”, *El Renacimiento*, Tomo I, 1847, p. 5.

- ⁶³ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Cuestionario...”, op. cit.
- ⁶⁴ GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Mesa redonda con...”, op. cit., p. 42.
- ⁶⁵ GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Horizontalismo o verticalismo”, *Arquitectura*, enero de 1927, pp. 19-20.
- ⁶⁶ *Ibídem*, pp. 19-20.
- ⁶⁷ *Ibídem*, p. 20.
- ⁶⁸ *Ibídem*, p. 22.
- ⁶⁹ MORENO VILLA, José, “Dos palabras a lo anterior”, *Arquitectura*, septiembre de 1928, p. 288.
- ⁷⁰ *Ibídem*, p. 288.
- ⁷¹ Véase en el capítulo anterior las opiniones de estos arquitectos sobre Le Corbusier.
- ⁷² Bergamín dice que “la casa ha gustado a algunas personas pero tengo que reconocer que una inmensa mayoría ha opinado en contra de «esa cosa tan tonta», «que la falta algo». Véase BERGAMÍN, Rafael, “Casa del Marqués de Villora en Madrid”, op. cit., p. 286-287.
- ⁷³ MORENO VILLA, José, op. cit., p. 288.
- ⁷⁴ Véase en CAMPO BAEZA, Alberto, op. cit., pp. 175-176, esta cita de Blanco Soler.
- ⁷⁵ Véase “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal” op. cit.
- ⁷⁶ Se difundieron por España y el mundo entero como las recetas de la nueva arquitectura. Eran:
- 1.–Soportes que sustituyen el muro de carga y liberan la planta.
 - 2.–Las azoteas-jardín (tejado plano usado como jardín).
 - 3.–Planta libre que resulta de sustituir los muros de carga por pilares.
 - 4.–Ventana apaisada y corrida.
 - 5.–Estructura libre de la fachada.
- ⁷⁷ Se publicaron en *Arquitectura*, junio de 1927, pp. 216-218. Se recogen también en SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura...*, op. cit., pp. 341-342.
- ⁷⁸ GARCÍA MERCADAL, Fernando, “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 296.
- ⁷⁹ *Ibídem*, p. 298.
- ⁸⁰ CORTÉS, Juan Antonio, *El racionalismo madrileño. Casco antiguo y ensanche (1925-1945)*, COAM, Madrid, 1992, p. 46.
- ⁸¹ *Ibídem*, p. 47.
- ⁸² *Ibídem*, p. 49.
- ⁸³ GARCÍA MERCADAL, Fernando, “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, op. cit., p. 296.
- ⁸⁴ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit., p. 10.
- ⁸⁵ Véanse ALONSO PEREIRA, José Ramón, “Racionalismo al margen: el estilo salmón”, *Arquitectos*, núm. 65, marzo de 1983, pp. 38-47; y del mismo autor, *Madrid, 1898-1931. De corte a metrópoli*, Comunidad de Madrid, 1985, p. 181.
- ⁸⁶ *Ibídem*, pp. 44-45.
- ⁸⁷ LACASA, Luis, “Arquitectura impopular”, op. cit., p. 11.
- ⁸⁸ *Ibídem*, p. 10.

- ⁸⁹ FERRERO, F. Javier, “Nuevos mercados madrileños”, *Arquitectura*, junio de 1935, p. 121.
- ⁹⁰ FERRERO, F. Javier, “El Mercado de pescados”, *Arquitectura*, enero de 1936, p. 3.
- ⁹¹ GARCÍA MERCADAL, Fernando, “IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid”, *Arquitectura*, septiembre de 1933, p. 242.
- ⁹² SAMBRICIO, Carlos, “El siglo XX. Primera Parte:...”, op. cit., p. 36.
- ⁹³ BOHIGAS, Oriol, citado por CHUECA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Occidental X. El siglo XX: Las fases finales y España*, p. 316, Madrid, 1984.
- ⁹⁴ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Mesa redonda con...”, op. cit., p. 39-40.
- ⁹⁵ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Cuestionario...”, op. cit.
- ⁹⁶ *Ibidem*.
- ⁹⁷ GARCÍA PÉREZ, María C. y CABRERO GARRIDO, Félix, “Casto Fernández Shaw y la interminable aventura expresionista de un navegante del futuro”, *Arquitectura*, núm. 318, p. 36.
- ⁹⁸ *Ibidem*, p. 36.
- ⁹⁹ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Cuestionario...”, op. cit.
- ¹⁰⁰ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Mesa redonda con...”, op. cit., p. 42.
- ¹⁰¹ FERNÁNDEZ SHAW, Casto, “Estación para el servicio de automóviles”, *Arquitectura*, agosto de 1927, p. 303.
- ¹⁰² BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura Española...*, op. cit., p. 17.
- ¹⁰³ R., “La estación para autos del Sr. Fernández Shaw”, *Arquitectura*, septiembre de 1927, p. 319.
- ¹⁰⁴ Sobre Gutiérrez Soto véanse dos monografías: A.A.V.V., *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, COAM, Madrid, 1978 y BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997.
- ¹⁰⁵ UCHA DONATE, Rodolfo, *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir, Madrid, 1980, p. 203.
- ¹⁰⁶ “Me quedé impresionado por la Exposición”, decía. Ver GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “Cronología esencial vida de G.S.”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 92, Madrid, 1971, p. 148.
- ¹⁰⁷ Sobre la difusión de la Exposición, véase SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de arquitectura...*, op. cit., pp. 242-247. En este texto se recogen parte de los artículos que Bergamín, García Mercadal y Yarnoz, publicaron en octubre de 1925, en *Arquitectura*.
- ¹⁰⁸ TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, op. cit., p. 263.
- ¹⁰⁹ CURTIS, William JR., *La Arquitectura Moderna*, op. cit., p. 236.
- ¹¹⁰ GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “El Cine del Callao”, *Arquitectura*, febrero de 1927, p. 61.
- ¹¹¹ *Ibidem*, p. 62.
- ¹¹² Véase, *Arquitectura*, núm. 171, julio de 1933, pp. 190-205 y en *Obras*, núm. 24, noviembre, 1933, pp. 426-435. Véase también, REDACCIÓN, La, “El Cabaré «Casa-blanca» del arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, 1933. Antología”, *Arquitectura*, septiembre-octubre de 1982, pp. 53-58.
- ¹¹³ RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 281.

- ¹¹⁴ GUTIÉRREZ SOTO, Luis, “Casablanca. Dancing-Salón de té”, *Arquitectura*, núm. 171, julio de 1933, p. 198.
- ¹¹⁵ *Ibidem*, p. 198.
- ¹¹⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine...*, op. cit., p. 278.
- ¹¹⁷ Cita de Gutiérrez Soto tomada de BALDELLOU, M. A., *Gutiérrez Soto*, op. cit., p. 56.
- ¹¹⁸ Para las dos citas, véase BALDELLOU, Miguel Ángel, “La forma continua. El efecto Mendelsohn”, *Arquitectura*, núm. 318, p. 12.
- ¹¹⁹ SAMBRICIO, Carlos, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, op. cit., p. 184.
- ¹²⁰ *Ibidem*, p. 184.
- ¹²¹ UCHA DONATE, Rodolfo, op. cit., pp. 205-206.
- ¹²² Comentario de Julio Cano al autor de este trabajo.
- ¹²³ FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, *Mirando hacia atrás...*, op. cit., p. 281.
- ¹²⁴ FULLAONDO, Juan Daniel, *Fernando García Mercadal*, op. cit., p. 35.
- ¹²⁵ ECED, Vicente y MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis, “El Edificio Carrión”, *Arquitectura*, enero-febrero de 1935, p. 1.
- ¹²⁶ REDACCIÓN, La, “Concurso privado para el Edificio «Carrión»”, *Arquitectura*, junio de 1931, p. 194.
- ¹²⁷ URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 332.
- ¹²⁸ Véase FULLAONDO, Juan Daniel, “La cara oculta del Capitol” y “Catálogo de muebles”, en *Los muebles del Capitol*, B.D. Ediciones de Diseño, Madrid, 1980.
- ¹²⁹ REDACCIÓN, La, “El edificio Capitol en el centenario de su construcción”, *Arquitectura*, mayo-junio de 1982, p. 57.
- ¹³⁰ MOYA, Luis, “Memorias del arquitecto de la contrata”, *Arquitectura*, mayo-junio de 1982, p. 60.
- ¹³¹ *Ibidem*, p. 61.

GUÍA DE ARQUITECTURA

(1918-1936)

Banco de Bilbao (Hoy BBV)



ECLECTICISMO MONUMENTAL



M A D R I D

CHAMBERÍ

SALAMANCA

CENTRO

4

1

2

3

5

6

ARGANZUELA

RETIRO

El Eclecticismo fue el apelativo común a un tipo de arquitectura nacida en las décadas finales del siglo XIX, y con ramificaciones hasta bien entrado el XX. Tomó su nombre del movimiento filosófico surgido en torno a Víctor Cousin que se difundió en Francia de 1830 a 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 Tomás García de Luna en las Conferencias que, en 1843, pronunció en el Ateneo de Madrid. En arquitectura 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 resurgir del Gótico derivado del Romanticismo. 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 pervivencia entre nosotros, incluso hasta las primeras décadas del XX, a parte de la propia inercia del estilo y de su carácter emblemático y representativo, 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.

El Eclecticismo más difundido en Madrid fue de influencia francesa, el llamado *Beaux-Arts*, que se desarrolló por toda Europa. Fue un estilo monumentalista que utilizó el repertorio ornamental clasicista con total libertad, por ser el más adecuado a la grandiosidad que se pretendía. Así surgieron, a caballo entre los dos siglos y hasta los años treinta, una serie de grandes edificios de matriz francesa, como los hoteles *Palace* y *Ritz*, las sedes de los bancos más importantes, los palacetes para la aristocracia y para la burguesía acomodada y, en los años veinte, periodo que nos ocupa, otros como el *Banco de Bilbao* o el *Hotel Atlántico*.

01 Casa de los Portugueses

Virgen de los Peligros, 11,
c.v. Jardines, 28
y Virgen de los Peligros, 13,
c.v. Caballero de Gracia, 24

Luis Bellido y González

1919-1920 y 1920-1922

METRO: Sevilla, Gran Vía

Bus: 1, 2, 3, 5, 15, 20, 40, 51,
52, 53, 74, 146, 149, 150



En estos dos edificios de Bellido, independientes aunque concebidos como unidad, desaparecen las huellas clasicistas y, como ha señalado Pilar Rivas, es ya patente la influencia de las nuevas corrientes europeas, en concreto de Berlague y de la Escuela de Amsterdam. En su Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1925, el arquitecto defendía la “sinceridad constructiva”, que se logra a través de tres cualidades: “la lógica dispositiva y estructural, servir cuidadosamente a las exigencias climatológicas y, el empleo racional de los materiales y los sistemas de construcción”. El primer bloque que se construyó fue el de Jardines, con sótano, planta baja, principal, primera y segunda destinadas a comercio e industria, tercera para vivienda del propietario, y sotabanco. En el segundo edificio, de igual disposición, se remató el chaflán con un torreón con cúpula. La ordenación interior se refleja en la fachada: los pisos de uso comercial con grandes superficies de cristal y estructuras metálicas, que en el último piso se convierten en simples vanos. El zócalo de la planta baja y detalles como repisas, claves o impostas son de cantería caliza, el resto es de fábrica de ladrillo cerámico con aplicaciones de cerámica esmaltada.

(Actual BBV)

Alcalá, 16, C. Sevilla

Ricardo Bastida

1919-1922



METRO: Sevilla

Bus: 3, 5, 9, 15, 20, 51, 52, 53, 150

En 1919 el Banco de Bilbao convocó un concurso para la construcción de su sede madrileña en la calle de Alcalá, resultando ganador Ricardo Bastida. La irregularidad del solar se resolvió disponiendo dos edificios diferenciados y unidos por una rotonda cubierta con vidrieras y decorada con murales de Aurelio Arteta. La zona más monumental, con fachada a las calles de Alcalá y Sevilla, es de triple crujía, y la otra, a Arlabán, se dispone en torno a un patio. Como se explicaba en la Memoria: “La escasa longitud de fachada obliga a componerla en varias zonas o cuerpos, horizontales superpuestos, con objeto de que esta división horizontal haga olvidar la estrechez del edificio”. El ángulo obtuso del solar es una gran curva de frente único con una composición horizontal en tres cuerpos encuadrados por dos cuerpos laterales verticales rematados por unos torreones con figuras sedentes de Quintín de la Torre coronadas por dos cuádrigas de Higinio de Basterra. El cuerpo central está ordenado con columnas corintias de orden gigante que enfatizan la imagen de representatividad y poder que requería un edificio bancario.

En 1975 Pedro Bidagor Lasarte llevó a cabo una ampliación en la calle Sevilla siguiendo fielmente la esencia de la fachada principal.

03 Palacio del hielo y del automóvil

(Actual centro del CSIC y de la Comunidad de Madrid)

Duque de Medinaceli, 4 y 6, c.f. San Agustín

**Edmon de Lune (proyecto). Gabriel Abreu
y Fernando García Mercadal**

1920

METRO: Banco de España
Bus: 9, 10, 14, 27, 34, 37, 45



Por encargo de una sociedad belga, el arquitecto del mismo origen De Lune proyectó este edificio frente al *Hotel Palace* sobre un solar rectangular de 4.500 m², con tres patios y una fachada a Duque de Medinaceli de 85 m. Esta fachada es monumentalista, de influencia francesa, y está ordenada en tres calles correspondientes a otras tantas plantas, rematadas por tres cuerpos sobresalientes que coinciden con las puertas de acceso. En la planta baja se disponía la pista de patinar de 55 m de largo por 27 m de ancho, varios salones Luis XIV, tocador, un salón imperio para calzar los patines, tiendas y enlaces verticales con tres ascensores. En el entresuelo, galerías que asoman a la pista, restaurante y fumadero tipo inglés. El último piso se destinó a sala de exposiciones de vehículos, con entrada independiente por San Agustín.

En 1928 fue adquirido por el Estado para Centro de Estudios Históricos. En 1933 sufrió una reforma de Pedro Muguruza, a la que siguieron la ampliación de 1941 por Ricardo Fernández Vallespín, la reforma de 1950 de Miguel Fisac en la que destaca la librería de influencia nórdica, y la reforma y ampliación de Miguel Guillermo Sánchez Gil finalizada en 1982.

Gran Vía, 38,
c.v. Concepción, Arenal, 2

Joaquín Saldaña y López

1920-1923



METRO: Callao, Gran Vía

BUS: 1, 2, 3, 40, 44, 46, 74, 75, 133, 146, 147, 148, 149

Este edificio pertenece al eclecticismo monumentalista de influencia francesa del que Saldaña fue importante seguidor, como demuestran sus palacios para el marqués de Hinojosa y para la Condesa de Adanero. Realizado por encargo del marqués de Falces para viviendas de alquiler en un solar de 646,45 m², destinó el sótano y la planta baja para almacén, el entresuelo para comercios, y la principal, otras seis y el sotabanco para dos viviendas por piso. La monumental fachada, con torreón de remate en el chaflán, se cubrió de elementos clasicistas, según la Memoria, sería de piedra hasta las ménsulas del entresuelo y en el resto de “piedra artificial en las partes ornamentadas, corridos de cemento, y estucados a la catalana sobre fábricas de ladrillo cerámico y hueco con cemento”. El interior, antes de la reforma para hotel, se disponía en torno a un patio central, con dos escaleras y dos ascensores eléctricos con camarín de madera de caoba y un montacargas, todos instalados por la Sociedad Ara Hnos. Baquero y Cía., como la calefacción central.

Alcalá, 23, c.v. Virgen de los Peligros

Modesto López Otero,
con la colaboración
de Miguel de los Santos

1928-1930

METRO: Sevilla
Bus: 3, 5, 15, 20, 51, 52, 53, 150



En 1933 López Otero justificaba la solución adoptada en este edificio con una lista de “diez mandamientos” impuestos por el cliente. El más llamativo era la no aceptación de la arquitectura moderna, debiendo armonizar el estilo del nuevo edificio con el de la vecina *Iglesia de Las Calatravas* de forma análoga a como *La casa del cura* lo hacía con la *Iglesia de San José*. Para el arquitecto eran casos totalmente distintos; en aquél se trataba de armonizar en superficie, en éste, en volumen y contornos con una construcción de época y origen diversos. Como si se arrepintiera de su obra, decía: “Era así imposible no caer en el pastiche y en lo anacrónico, y toda la preocupación ha sido tratar de orillar aquél lo más discretamente posible, sin conseguirlo”. En un solar rectangular con dos fachadas de distinta longitud se levantó el edificio, destinado a locales comerciales y oficinas de alquiler. Los dos cuerpos tienen una estructura de hormigón armado revestido de piedra: uno más bajo, sobre toda la superficie del solar y enrasado con la iglesia –hoy no por el aumento de un piso realizado por Mercadal al cerrar la terraza para restaurante–, y una torre, rematada por el emblema de la Compañía, un ave Fénix realizada por el escultor Camps.

Carretas, 10

Ramón Lucini Calleja

1930 (aproximadamente)

METRO: Sol
BUS: 3, 5, 15, 20, 50,
51, 52, 53, 150



Su relación con los edificios comerciales de Antonio Palacios ha hecho que se atribuya esta obra al arquitecto gallego, siendo en realidad un proyecto del madrileño Ramón Lucini. La fachada se compone de cinco calles en las que se alternan el vidrio y el hierro de los miradores con la piedra utilizada para elementos del más puro repertorio clasicista como las pilastras estriadas de orden jónico, las balaustradas o las columnas de la portada. Las líneas barrocas originales del interior mostraban un gusto por el valor expresivo de los materiales tan característico de la obra de Palacios. Como ha señalado Javier Pérez Rojas, “la marquesina, que contrasta con las columnas de la entrada, recuerda los pabellones para el metro de Sol y Gran Vía”.

Círculo de Bellas Artes



LA SINGULARIDAD DE ANTONIO PALACIOS



CHAMBERÍ

M A D R I D

SALAMANCA

CENTRO

ARGANZUELA

12

11

8

13

9

7

10

La arquitectura de Antonio Palacios tiene unas características tan personales que difícilmente puede encuadrarse en alguno de los apartados en que hemos dividido la guía. La arquitectura madrileña de principios de siglo, cuando él comenzó su andadura profesional, 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 *temple 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. En toda su arquitectura, Palacios hizo presente su sabiduría constructiva, su libertad creadora, la seriedad de sus planteamientos y la esmerada técnica en el uso de la piedra.

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) y el *Hospital de Jornaleros* (1908-1916). Con el *Banco del Río de la Plata* (hoy Central-Hispano) (1910-1918), inició una arquitectura que se alejó de las reminiscencias platerescas para adentrarse, cada vez con más claridad, en un clasicismo monumentalista como en el *Círculo de Bellas Artes* (1919-1926) uno de sus edificios más representativos. También el *Banco del Río de la Plata*, con sus órdenes gigantes y sus cerramientos de cristal, fue modelo para trazar las fachadas de otros edificios comerciales como son el de la *Calle Mayor, 4* (1919-1921) o la *Casa Matesanz* (1919-1923).

07 Edificio Comercial

Mayor, 4, c.f. Arenal, 3

Antonio Palacios Ramilo

1919-1921

METRO: Sol
BUS: 3, 50



Demetrio Palazuelo encargó a Palacios la construcción de un edificio pionero en su función por estar dedicado exclusivamente a locales y oficinas de alquiler. Sobre un solar irregular proyectó una planta en V con dos fachadas idénticas y un espacio central entre los dos bloques que ordenara los enlaces verticales y permitiera la iluminación a través de un lucernario. Como ha afirmado Ángel Urrutia: “Ambos edificios se organizaban pues perimetralmente mediante la más cómoda y simple yuxtaposición de locales comerciales y eran concebidos bajo una razón de ser ya netamente moderna”. Siguiendo un esquema similar al del *Banco Español del Río de la Plata*, las dos fachadas se componen de órdenes gigantes y elementos clásicos combinados con superficie ferreo vítrea; tradición y modernidad. Sobre la balaustrada que remata el basamento acristalado de las dos primeras plantas, se levanta un cuerpo central con grandes columnas pareadas corintias que separan los tres pisos de miradores acristalados. En los extremos se convierten en pilastras y vanos rematados en el ático con torretas. En el interior destaca la escalera serpenteante barroca del patio central al que asoman las galerías de los pisos por las que se accede a las oficinas.

Gran Vía, 27, c.v.
Tres Cruces, 9, c.v. Salud, 12

Antonio Palacios Ramilo

1919-1923



METRO: Gran Vía
Buses: 1, 2, 3, 40, 46, 74, 146, 149

Al igual que el edificio de Mayor, la *Casa Matesanz* era una novedosa “Casa Comercial, para tiendas, oficinas y despachos”, resuelta al exterior con órdenes gigantes y miradores de cristal que revelaban el conocimiento de la arquitectura comercial de la Escuela de Chicago. Los miradores quedan separados por pilastras de orden gigante unidas por una arquería superior de medio punto que no se interrumpe en el chaflán. Como explica Gutiérrez Burón, el límite de altura de 35 m permitido en el nuevo tramo de la Gran Vía aumentaba el número de plantas y hacía que las columnas quedaran desproporcionadas, resultando más adecuados los pilares rematados por arcada, zapatas y balaustrada. Sobre el ático retranqueado, los chaflanes se rematan con torreones. Un patio central acristalado de líneas curvas acoge la escalera imperial y los ascensores, y a él se abren las galerías de los pisos que comunican los departamentos. Respecto a la distribución de las plantas, en la Memoria del proyecto se recoge: “Es de una absoluta sencillez de trazado y estructura [...] a fin de que pueda ser libremente adaptada la que sea precisa con ligeras mamparas transportables y otros muebles a las varias necesidades de los distintos locales alquilados”.

Alcalá, 42 c.v.
Marqués de Casa Riera, 2

Antonio Palacios Ramilo

1919-1926

METRO: Banco de España
Bus: 1, 2, 5, 9



En 1919 el Círculo de Bellas Artes convocó un concurso de anteproyectos para levantar su primera “Casa social”. Desierto el primer premio, el proyecto se encomendó a Palacios. Las numerosas funciones requeridas –gimnasio, gran salón de baile, sala de tertulia o “pecera”, biblioteca, teatro, casino, etc.– hicieron que concibiera este edificio “no sólo con excepcionales dimensiones, sino también con la amplitud de un firme trazado con fáciles viabilidades”. Una barroca escalera de doble tiro une las distintas plantas, estructuradas en tres partes en función de los usos. Al exterior, los volúmenes se superponen bajo una unidad clasicista justificada por el autor: “No podíamos adoptar para un edificio de las Bellas Artes ninguno de los estilos, sean nacionales o extranjeros, que pudiéramos llamar gráficamente provisionales, dependiendo de una moda momentánea, sino acudir a aquel canon de belleza permanente e inmortal”. La integración de todas las artes deseada por Palacios quedó reducida a los frescos de Zaragoza, y las esculturas de Cristóbal en la planta principal, las de Capuz y Adsuara en la fachada y la *Palas Atenea* de Vassallo como remate.

El edificio ha sufrido numerosas reformas, la última en 1995 por Mas-Guindal.

Metro: Menéndez Pelayo,
Pacífico, Conde Casal
Bus: 10, 56

Sánchez Barcáiztegui, 24, c.v. Cavanilles, c.v. Valderribas, 49

Antonio Palacios Ramilo

1920



En 1917 se iniciaron los trabajos del Metropolitano Alfonso XIII, inaugurándose la primera línea Sol-Cuatro Caminos en 1919. Palacios fue nombrado arquitecto de la Compañía Metropolitana, y fue el responsable de diseñar accesos, estaciones, almacenes, talleres y oficinas, del mismo modo que lo habían hecho Otto Wagner en Viena y Hector Guimard en París. En los hoy desaparecidos accesos y revestimientos de estaciones utilizó los mismos materiales que en sus edificios: piedra, hierro y cristal para los primeros, y cerámica y azulejos para los segundos. Algunos de sus elementos, como las balaustradas y los remates de las terrazas, se repiten en el conjunto de Pacífico destinado a talleres y oficinas, unificando así las diversas construcciones de la Compañía. Este edificio pertenece, como señala Ángel Urrutia, a “un medio industrial con el que se había familiarizado cuando realizaba los *Talleres del Edificio I. C. A. I.* (1908) de Enrique Fort”. Consta de una parte correspondiente a la fachada destinada a oficinas y otra compuesta por naves paralelas donde se instalaron los talleres.

11 Hotel Avenida

(Antiguo Hotel Alfonso XIII)

Gran Vía, 34, c.v.
Mesonero Romanos

J. Yarnoz Larrosa

(1º proyecto)

Antonio Palacios Ramilo

(2º proyecto)

1921

METRO: Callao, Gran Vía

BUS: 1, 2, 3, 40, 44, 46, 74,
75, 133, 146, 147, 148, 149



En un edificio propiedad de Martín Lago en la entonces Avenida de Pi y Margall, Palacios reformó un primer proyecto de Yarnoz Larrosa convirtiéndolo en el *Hotel Alfonso XIII*, que en su inauguración pasó a llamarse *Avenida*. El edificio de Yarnoz mostraba en su fachada una adaptación del Barroco a la resolución de problemas y necesidades modernas y, como señaló Fernández Balbuena, se invierte la “zonificación barroca”, destinando la parte inferior a los ligeros escaparates comerciales y oficinas. En el interior, Palacios cambió la distribución y orientación de las habitaciones que dispuso en torno a un patio central cubierto que en cada piso se rodea de una galería de distribución. Este espacio central tan característico de Palacios, en las plantas superiores se abre para ventilación. En el exterior da importancia al chaflán y a la fachada a Mesonero Romanos y, como ya había hecho en los edificios comerciales, alterna franjas de huecos con pilares de orden gigante, lo que le da un efecto de fuerza y monumentalismo. En palabras de González Amezcua: “Los miradores son una expresión del lenguaje limpiamente tecnológico y de cuidado diseño. Riqueza textural del aplacado mármol en estrechas placas planas, con clavos de sujeción vistos”.

Viriato, 20

Antonio Palacios Ramilo

1924-1925



METRO: Iglesia, Quevedo
BUS: 3, 16, 37, 61, 149

Por encargo de Emilio Rey, Palacios realizó este edificio de viviendas de alquiler en el que abandonó el aspecto monumental y los órdenes gigantes de sus recientes edificios comerciales, para optar por una disposición más moderna, en la que priman las condiciones de ventilación e higiene. En un solar exento, levantó dos bloques con un patio abierto a fachada entre ellos. Esto derivó en una planta en U, con ascensor en el hueco de la escalera central, y sobre la que se levantaron sótano, planta baja y cinco pisos, incluido el ático, con seis viviendas cada uno. Al ser todas exteriores, disfrutarían de ventilación y luz directa sin necesidad de construir patios interiores. En 1926 los planos de planta sufrieron unas reformas que, en palabras del arquitecto: “mejoran notablemente la amplitud de los cuartos de viviendas de este edificio sin que el conjunto pierda las notables condiciones higiénicas que reúne por su total aislamiento al prescindir de toda medianería”. En la fachada principal, el paño central de cada bloque se adelanta a partir del primer piso sobre los dos laterales abiertos, y vuelve a retranquearse en el torreón del ático.

13 Banco Mercantil e Industrial

(Actual edificio de la Comunidad de Madrid)

Alcalá, 31,
c.f. Caballero de Gracia

Antonio Palacios Ramilo

1933-1945

METRO: Sevilla

Bus: 1, 2, 5, 9, 15, 20, 51, 52, 53, 74, 146, 150



Palacios levantó su última obra madrileña sobre un solar entre medianerías con dos fachadas, la principal a Alcalá, y otra a Caballero de Gracia. La primera se ordenó con un arco sobre columnas y pilares de orden gigante cobijando un gran mirador, rematado por un cuerpo de columnas abierto. Como señaló González Amezcua, esta ordenación de fachada está directamente relacionada con el arco triunfal clásico y con el *ivan* musulmán. El mismo autor menciona el acero inoxidable y el pavés del mirador, el granito de las escaleras y el metal de los capiteles y basas, como ejemplos de que “sus más substanciales detalles corresponden a un verdadero análisis de los materiales y de las funciones e, incluso, muestra un vocabulario tecnológico moderno más avanzado que todo lo que se hacía entonces en España”. La otra fachada presenta dos cuerpos simétricos y convexos entre los que se dispone la entrada con una portada *in antis*, probable alusión a la vecina *Iglesia de Caballero de Gracia* de su admirado Juan de Villanueva. La estrechez y longitud del solar quedó resuelta en la planta baja con un patio de operaciones alargado que une las dos fachadas, cubierto por una bóveda de medio cañón acristalada. El resto de las plantas se destinaron a oficinas de alquiler.

Plaza de Toros Monumental de las Ventas



ESTILOS NACIONALES Y REGIONALES



15

20

17

18

16

19

14

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 lo referente a la arquitectura, buscar en Europa soluciones modernas, supuso que algunos se reafirmaran en la validez del Eclecticismo Beaux-Arts de influencia francesa que dio a Madrid la imagen urbana noble y monumental que la equiparaba, en mayor o menor medida, al resto de las capitales europeas. 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 cuál de los estilos históricos era el más español. El consenso general fue que el Plateresco y el Mudéjar, sin olvidar el Barroco en su genuina versión hispánica. 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. El *Mudéjar*, original interpretación de la herencia musulmana, era, sin duda, el más propio y castizo de los estilos nacionales, por lo que todas las plazas de toros se construían en esa tendencia. Madrid no fue una excepción y también edificó su Plaza de Toros de las Ventas en este estilo que resultó ser muy madrileño por el desarrollo que tuvo entre nosotros.

Gran Vía, 24,
c.v. Hortaleza, 2,
c.v. Reina

**Joaquín y Luis Sainz
de los Terreros**

1918-1924

METRO: Gran Vía

Bus: 1, 2, 3, 40, 44, 46, 74,
75, 133, 146, 147, 148, 149



Dentro del eclecticismo general de los edificios de la Gran Vía, éste de los hermanos Sainz de los Terreros se desmarca del influjo francés para seguir más la línea del Renacimiento español. Las dependencias del Círculo se dispusieron en el sótano -gimnasio y esgrima-, planta de entresuelo -zonas de tertulia, lectura y comedor-, principal -tertulia, despachos y gran salón-, y terraza -comedores de verano-. La parte exterior de la planta baja y del entresuelo se destinó a tiendas y locales de alquiler, mientras que la segunda, y parte de las de estudio y terrazas a viviendas de alquiler. El portal de inquilinos se encontraba en la fachada a Hortaleza, y el principal en la de Gran Vía, con acceso al gran *ball* que para *La Construcción Moderna*, dirigida por Luis Sainz de los Terreros, por sus “columnas y entablamentos clásicos, hace recordar algo a los grandes palacios y edificios del siglo XVIII”, mientras que “el salón de fiestas, con su ornamentación barroca, ofrece aspecto de gran riqueza”. En cuanto al interior, la Memoria explicaba: “Las puertas y ventanas, escaleras, barandillas, pavimentos, decorado interior, etc. serán de lujo como corresponde a un edificio de este género”.

Casa de ejercicios espirituales de Chamartín de la Rosa

15

(Actual Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo)

Plaza del Duque de Pastrana, 5 c.v. Mateo Inurria,
c.v. Camino de Chamartín a Fuencarral

Métro: Duque de Pastrana
Bus: 14, 49, 70, 129

Modesto López Otero

1919



La nueva casa de ejercicios de los jesuitas se levantó sobre una planta académica con dos cruces latinas unidas por un cuerpo transversal, en cuyo eje central se situó la entrada y la capilla octogonal con bóveda de crucería. Los dos cuerpos laterales se dedicaron a zona de retiro, compuesta por noventa apartamentos, comedores, cuartos de baño, sala de actos, etc., distribuidos en dos plantas. En la decoración se procuró la sobriedad. En la capilla, los muros desnudos de mampostería de granito y ladrillo se abrieron con siete vidrieras, seis con ángeles con vestiduras heráldicas sosteniendo leyendas del libro de San Ignacio y la central, sobre el altar, con motivos de los escudos de Loyola y de Oñaz y del anagrama de Cristo. Como las del resto del edificio, son obra de Maumejean. Al exterior, la piedra y el ladrillo evocan la tradición mudéjar, desvirtuada con algunos elementos característicos de los edificios de la Compañía de Jesús, en particular la de Loyola, como los vanos de arco apuntado.

16 Edificio de viviendas

(Actual Hotel Embajada)

Santa Engracia, 5,
c.v. Manuel González
Longoria

**Luis Ferrero Llusá
y Francisco Javier Ferrero**

1919-1921

METRO: Alonso Martínez

BUS: 3, 7, 21, 37, 40



Construido para casas de alquiler de clase media en un solar en esquina, pertenece al grupo de edificios realizados por los Ferrero dentro de la corriente regionalista tan del gusto del momento. Su situación en chaflán permite levantar un torreón de estilo norteño rematado por un gran alero de madera ricamente decorado. En este chaflán y en los extremos se resaltan los elementos decorativos como volutas, tímpanos y arcos por el contraste cromático del blanco de estas zonas con el ladrillo visto y el enfoscado rojizo del resto del edificio. Las dos fachadas laterales también rematan sus siete plantas, una menos que en el chaflán, con un gran alero y sus paños se decoran con arcos y barandillas metálicas.

Alcalá, 233,
c.v. Julio Camba

José Espeliús

1919-1930



METRO: Ventas

BUS: 21, 38, 53, 74, 106, 110, 146

Para sustituir la construida en 1874 por Rodríguez Ayuso y Álvarez Capra en el terreno ocupado actualmente por el *Palacio de los Deportes*, se encargó el proyecto de la nueva plaza a Espeliús y, tras el fallecimiento de éste, fue continuado por Muñoz Monasterio, quien describía la plaza como: “Trazada con un sentido constructivo moderno, se contenta en lo decorativo con la adopción de un mudéjar tratado muy caprichosamente y con exceso de recargamiento en su fachada, en la que no hay ni un solo paño liso que ofrezca una sola nota de contraste”. Alrededor de un ruedo de 60 m de diámetro, la plaza se estructuró en cuatro pisos, con galerías circulares que conducen a las localidades de tendidos, gradas y andanadas, las dos últimas cubiertas. Los tendidos se apoyan en un entramado de formas metálicas apoyadas en cinco puntos y colocadas en sentido radial, y las localidades son de granito de Colmenar sobre vigas forjadas. Las gradas y andanadas, de madera sobre anillas de madera. Como principales zonas anexas, el patio de caballos con las dependencias de toreros y personal, las caballerizas, el patio de arrastre, el desolladero de reses, el depósito de caballos y los corrales alineados.

Santa Engracia, 11,
c.v. Nicasio Gallego, 24,
c.v. José Marañón, 15

Luis Ferrero Llusió

1921-1924

METRO: Alonso Martínez

BUS: 3, 7, 21, 40



En la misma línea regionalista que sus edificios de viviendas, realizados en colaboración con su tío Francisco Javier Ferrero, proyectó Luis Ferrero el *Patronato de Enfermos de Santa Engracia*. En la Memoria del proyecto se explicaba: “Se procurará que sea una composición sencilla, pero bien hecha, sin lujos decorativos, pero verdadera y permanente, como debe ser la caridad, que es la idea principal que mueve este edificio”. Al exterior, el acceso principal se sitúa en el chafalán, del que parten las otras dos fachadas, de marcada horizontalidad. Como es habitual en su obra, mezcla la fábrica de ladrillo, en este caso con mampostería pétreo, logrando una riqueza material y cromática a la que se suma la decorativa con elementos como la azulejería de Talavera firmada por Navarro y Vidal o el trabajo del ladrillo en el enmarque de los vanos, especialmente en las arquerías corridas.

Goya, 77,
c.v. General Pardiñas, 18

**Francisco Javier Ferrero
y Luis Ferrero Llusía**

1922



METRO: Goya, Príncipe de Vergara
Bus: 15, 21, 26, 29, 30, 43, 52, 53, 61, 63, C

Como ya hicieran en el edificio de Santa Engracia esquina a Manuel González Longoria y Alberto Aguilera esquina Guzmán el Bueno, los arquitectos siguen el esquema regionalista aprovechando la situación en chaflán para levantar un torreón rematado por un prominente alero de madera sostenido por cuatro columnas. A partir del tercer piso el enfoscado se sustituye por ladrillo visto, aunque en algunas zonas como el paño situado sobre el acceso principal en la calle Goya, se utiliza el contraste cromático para resaltar volutas, pilares y arcos. A estos elementos decorativos se añade una rica rejería de hierro forjado en los balcones enmarcados por pilastras de fábrica de ladrillo que resaltan el ligero juego de cuerpos adelantados y retranqueados.

20 **Palacio de la Trinidad**

(Actualmente Instituto Cervantes)

Francisco Silvela, 82, c.v. Coslada, 1

(s.d.c.)

Años veinte

Metro: Av. de América
Bus: 29, 52, 72, 73, 114, 115, C



El nombre de este palacio deriva de la existencia en su fachada principal de una reproducción en cerámica de una Trinidad. Aunque se desconoce el nombre del autor de este edificio, así como el de su primer propietario, es éste uno de los numerosos palacetes construidos en Madrid en el primer tercio de siglo en el Ensanche y sus alrededores, con una tipología similar y destinados a la aristocracia y la burguesía adinerada. Edificios como la *Casa-Palacio Antonio Garay*, el *Palacio Bermejillo* o el hoy *Museo Cerralbo* comparten una tipología similar: tras el muro exterior un jardín privado que protege la intimidad de los inquilinos y una arquitectura con numerosos elementos de la tradición española como el Plateresco salmantino o el Barroco andaluz. En el caso del *Palacio de la Trinidad*, los balcones en esquina evocan el Plateresco salmantino o cacereño y las cubiertas de teja cerámica vidriada a dos colores la influencia andaluza.

Edificio Madrid-París



EVOLUCIÓN Y RENOVACIÓN



28

26

21

30

33

29

M A D E R A

SALAMANCA

CENTRO

27

23

22

32

31

24

25

ARGANZUELA

Paralelamente a los intentos por definir una posible arquitectura nacional desde supuestos muy diferentes entre sí, algunos arquitectos disconformes con la pobreza cultural que implicaba la arquitectura entendida como mera referencia a las formas del pasado, promovieron un movimiento renovador en contraste con el historicismo imperante.

Autores tan diferentes como Torres Balbás, Anasagasti, Gustavo Fernández Balbuena o Enrique Colás, manifestaron su preocupación por encontrar una nueva arquitectura al margen de las influencias vernáculas. Estos arquitectos plantearon la ruptura con la tradición considerada únicamente como depósito disponible de formas arquitectónicas; sin embargo, por su formación académica, esta ruptura no supuso un corte radical con la historia. Por eso no es extraño que en busca de la necesaria sencillez, como reacción a la frivolidad de la “cita arqueológica”, se acuda al lenguaje clásico que ofrece lógica, racionalidad, claridad compositiva en contraste con el repertorio de formas de la arquitectura de los estilos nacionales o regionales. También, la referencia a la Secesión vienesa será, en estos arquitectos renovadores, un tema recurrente para plantear los nuevos supuestos estéticos, técnicos y sociales que repercuten en el modo de proyectar, lejos de la nostalgia o la erudición historicista de sus contemporáneos o de los esquemas de la vanguardia europea que ni entendían ni compartían.

Sus propuestas propugnaban criterios racionales, tanto en el uso del suelo y en la elección de los materiales, como en el lenguaje formal caracterizado por la sobriedad y la ausencia de ornamento. Algunos edificios que por entonces se construyeron en Madrid, muestran estos principios racionales 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 secesionistas como es el caso del *Edificio Madrid-París* de Anasagasti, el *Palacio de la Prensa*, de López Otero, las *viviendas de la calle de Miguel Ángel* de Fernández Balbuena o del *Palacete Cort* de César Cort.

Avenida de la Reina Victoria,
2, 4 y 6, c.v. Glorieta
de Cuatro Caminos

**Julián Otamendi
Machimbarrena
y Casto Fernández-Shaw**

1919-1921

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



Tras titularse en 1919 y trabajar algún tiempo con Antonio Palacios, Casto Fernández-Shaw ingresó en la Compañía Urbanizadora Metropolitana y con Julián Otamendi construyó este conjunto de edificios de viviendas conocidos como *Titanic*. Como obra de transición, junto a elementos académicos y palacianos ya resaltan otros alusivos a los rascacielos americanos, como el aumento de altura a 35 m, una síntesis que culminará en el *Edificio Coliseum*. En palabras del propio arquitecto “Vistos de noche, y con las luces de los pisos encendidas, parecían realmente dos buques”. Los patios interiores se sustituyen por los resultantes de los retranqueos de los laterales de los edificios, y así ventilan las cuatro viviendas por piso que, con una planta en horquilla, se ordenan en torno al núcleo de enlaces verticales.

Gran Vía, 25,
c.v. Tres Cruces

Modesto López Otero
Colaborador:
Miguel de los Santos

1919-1925



METRO: Gran Vía
BUS: 1, 2, 3, 40, 46, 74, 146, 149

Dentro de la moderación característica de López Otero a la hora de adoptar nuevas tendencias, en estos años, coincidiendo con la colaboración de Miguel de los Santos en su estudio, incorpora algunas premisas modernas de procedencia exterior. En el caso del *Hotel Gran Vía* la referencia más cercana es la de la arquitectura funcionalista norteamericana que tuvo la oportunidad de conocer directamente durante un viaje realizado en 1917 a aquel país. En la fachada de este edificio en chaflán destaca su sobriedad de formas y sencillez decorativa, que se limita a algunos elementos clásicos como los capiteles corintios que rematan los pilares de la planta baja y el entresuelo o la balaustrada sobre ménsulas que remata el hotel. El resto de la fachada se organiza a base de hileras de vanos que marcan la verticalidad. Todas las habitaciones disfrutaban de luz directa y ventilación a través de los distintos patios y fachadas.

Gran Vía, 32,
 c.v. Mesonero Romanos, 18,
 c.v. Gonzalo Jiménez
 de Quesada, 1,
 c.v. Desengaño, 5

Teodoro Anasagasti

(proyecto y reforma)

1920-1922 y 1933-1934

METRO: Gran Vía

BUS: 1, 2, 3, 40, 46, 74, 146, 149



En 1920, y en colaboración con su suegro López Sallaberry, Anasagasti proyectó el edificio de los *Almacenes Madrid-París* que, por quiebra de la empresa, serían transformados en 1934 por el propio Anasagasti en cine y oficinas. El primer proyecto se realizó a partir de unos planos franceses adaptados al solar de la Avenida de Pi y Margall de 3.809 m² sobre el que se levantaron siete plantas moduladas y diáfanas en su interior para un mejor uso comercial. El sótano se destinó a almacén, las plantas baja, y primera a cuarta a comercio y las dos últimas, en la zona de fachada a la Avenida, a oficinas. En el exterior destacaban los grandes ventanales y los soportales de la planta baja tras los que se hallaban los escaparates. La poca accesibilidad del público a éstos fue una de las razones de la reforma de 1934. Además de desaparecer los soportales y adelantar los escaparates, se instaló un cine en la planta baja con amplias puertas de cristal y vestíbulo, hoy *Cine Imperial*, y se añadió un bloque de cinco pisos para oficinas y emisoras de radio.

Atocha, 65

Teodoro Anasagasti

1922-1923



METRO: Antón Martín
 Bus: 6, 26, 32, 57

Por encargo de la empresa Sagarra, Anasagasti realizó este cine en un solar de 1.407 m.² muy irregular, entre medianerías, en el que tuvo que respetar además los patios de las casas colindantes. Como principal novedad utilizó el hormigón armado, que permitía una mayor libertad en el interior y que el arquitecto defendía, no sólo por sus cualidades técnicas, sino porque “tiene una belleza suya, científica que hay que respetar, y no negarla, aunque a muchos les parezca horripilante”. Los 4.200 espectadores que acogía el teatro se distribuían entre el patio de butacas, el entresuelo y el anfiteatro, y sus óptimas condiciones acústicas la convirtieron en una sala ideal para conciertos. En el interior, los Amador Serrano pintaron cada estancia de un color, ya que así para Anasagasti: “El espectador, pasando de una sala a otra, al cambiar de ambiente lumínico y temperatura escenográfica, va recibiendo en la retina una serie de percusiones ópticas que lesionan su sensibilidad”. La fachada se pintó al silicato, con ocre dorado que adquiriría la entonación deseada. La composición original simétrica con torreones laterales ha sido totalmente desvirtuada por las reformas posteriores.

25 Grupo Escolar Menéndez y Pelayo

(actual Colegio Público Menéndez y Pelayo)

Méndez Álvaro, 16, c.v. Murcia, c.v. Rafael de Riego

Antonio Flórez Urdapilleta

1923-1929

Metro: Atocha, Palos
de la Frontera
Bus: 47, 55, 102, 112



Avalado por su experiencia en la construcción de edificios dedicados a la enseñanza, como las escuelas *Cervantes* y *Príncipe de Asturias* y los pabellones de la *Residencia de Estudiantes*, en 1920 el Ministerio de Instrucción Pública nombró a Flórez director de la Oficina Técnica de Construcciones de Escuelas por el Estado. Como en el resto de su obra, en la arquitectura escolar supo adecuar la tradición del ladrillo a los nuevos criterios pedagógicos relacionados con la higiene, la orientación de las aulas y la ordenación racional del espacio en base al programa de necesidades. En la *Escuela Menéndez y Pelayo*, compuesta por un pabellón central rectangular al que se anexan otros perpendiculares, une a la tradicional construcción de ladrillo visto madrileño el avance del hierro y el cristal en los grandes ventanales de planta a planta correspondientes a las aulas.

Metro: Cuatro Caminos,
Guzmán el Bueno
Bus: 44, 45, 128, C, F

Avenida de la Reina Victoria, 26,
c.v. Pablo Iglesias, c.v. Juan Montalvo

Manuel de Cárdenas Pastor

1924-1928



Tras recibir los beneficios de una lotería especial del Estado, la Cruz Roja encargó a Cárdenas el proyecto de su nuevo dispensario. Coincidió además este proyecto con la hospitalización del arquitecto que explicaba como “fui en aquel tiempo, además de arquitecto proyectista, paciente, y esta nueva situación mía me hizo conocer más a fondo las necesidades a satisfacer”. Se ordenó en tres cuerpos dispuestos en forma de U con un jardín central abierto a la Avenida de la Reina Victoria donde se situó la entrada principal. En los cuerpos laterales se dispusieron las salas de reconocimiento, de rayos y de curación. En la planta primera, escuela de enfermeras y sala de juntas en el cuerpo central, y salas de curación en las laterales. En la segunda, laboratorios y farmacia, y en la tercera habitaciones. En la esquina principal se levantó una gran torre, que albergaba un depósito de agua de 80 toneladas. Al exterior quiso el arquitecto “acusar la vida interior del Dispensario, lo más sencillamente posible”. En la fachada de acceso, decoró la rotonda con *cabochons* en memoria de su maestro Aníbal Álvarez, del que también retomó el empleo exhaustivo del ladrillo, aunque la sencillez de la decoración anunciaba las nuevas formas.

Plaza del Callao, 4,
GranVía, 46, c.v. Tudescos

Pedro Muguruza Otaño

1924-1928

METRO: Callao

Bus: 1, 2, 44, 46, 74, 75, 133, 146, 147, 148, 149



Este edificio se adelantó al vecino *Carrión* en el moderno concepto de la pluri-funcionalidad; además de alojar las oficinas y dependencias sociales de la Asociación de la Prensa, se proyectaron locales y viviendas de alquiler y un gran cine. Fue además la primera fachada de la entonces avenida de Eduardo Dato en la que se utilizó el tradicional ladrillo visto junto con las referencias a los rascacielos norteamericanos y a la arquitectura wagneriana en el gran arco. Sobre las cooperativas y el café-concierto del sótano, en la planta baja se accedía por la calle Tudescos al cine, por Miguel Moya a la Casa de la Prensa y a las viviendas y estudios de la tercera y cuarta plantas respectivamente, y por el chaflán entre la primera y Eduardo Dato al gran café. Las plantas de entresuelo, principal y segunda se destinaron al cine, y a las distintas dependencias de la Casa de la Prensa, entre las que había salón de reunión, billar, restaurante de periodistas y de invitados, sala de juntas, gran salón de fiestas y biblioteca. En las demás plantas, viviendas y estudios. Fue remodelado en 1954.

(Actual edificio de viviendas y locales comerciales)

Francos Rodríguez, 42

Gustavo Fernández Balbuena

1925-1927

METRO: Estrecho
BUS: 64, 126, 127

Las dos figuritas de cerámica polícroma situadas a ambos lados del paño central de la fachada aluden a la función de este edificio, una de las numerosas vaquerías que se construyeron en el barrio de Tetuán-Bellas Vistas en el primer tercio del siglo. Como en otras construcciones de estos años, el arquitecto aligera la fachada y opta por una sinceridad constructiva y unos volúmenes nítidos que ya aluden a un lenguaje pre-racionalista. En palabras de Baldellou: “Sin abandonar una composición estructuralmente académica, adopta un lenguaje muy sencillo con reminiscencias Art Déco”. Los tres pisos, cuatro en el paño central, se ordenan con vanos simples y, como únicos elementos decorativos, las barandillas metálicas del segundo piso y los enmarques y remates de fábrica de ladrillo.

Miguel Ángel, 18, 20, 22, 24

**Gustavo Fernández
Balbuena**

1925-1927

METRO: Gregorio Marañón
BUS: 5, 7, 16, 40, 61, 147



Por encargo del marqués de Amurrio, Fernández Balbuena proyectó este conjunto unitario compuesto por cuatro bloques levantados sobre solares colindantes, de poca fachada y mucha profundidad. Cada bloque está tratado independientemente, pero al exterior se unifican: los dos de los extremos con exacta composición y guardando la línea de fachada, y los dos del centro, también iguales, retranqueados a partir de la primera planta formando un patio a fachada. En la planta baja una galería porticada de ladrillo visto une toda la fachada y produce un contraste de calidades con otras zonas enfoscadas y otros tipos de aparejos de ladrillo. En todos los bloques se hizo la misma distribución: dos viviendas para alquiler por planta, una exterior y otra interior.

Avda. de Aragón, 87. Quinta de los Molinos

César Cort y Botí

1925-1940

MÉTRO: Suances
Bus: 77, 104, 105

Aunque la mayor aportación de Cort y Botí fue urbanística, proyectando ensanches como el de Burgos (1929) y dando clases en la Escuela de Madrid, también realizó algunos edificios como esta ecléctica vivienda unifamiliar situada a las afueras de Madrid que actualmente sufre un lamentable abandono. En todo su perímetro exterior está rodeada por un muro a modo de fortaleza que corresponde a la composición de la fachada del bloque interior, rematado por una torre de volúmenes escalonados que recuerda a la arquitectura vienesa, en particular a Hoffmann.

Alberto Bosch, 3

**Gustavo Fernández
Balbuena**

1926-1928

METRO: Atocha
Bos: 10, 14, 19, 27, 34, 37, 45



En la asimétrica fachada de este edificio se percibe cómo el eclecticismo que caracterizó toda la obra de Fernández Balbuena comienza a dar paso a algunos síntomas de la nueva estética. El uso del ladrillo autóctono se limita al enmarque de los vanos y a las cornisas que rematan los cuerpos laterales; la superficie se hace más limpia, ordenando sus plantas con arcos, boces y impostas. Resalta el cuerpo central con un torreón con un prominente alero liso, y con un mirador semi-circular en la segunda planta abierto con arcos de medio punto sobre unas esbeltas columnas clásicas. Las dos viviendas por planta se dispusieron de manera simétrica en torno al patio central, con dos escaleras y patios laterales.

Cedaceros, 4

**Luis Ferrero Llusía
y Francisco Javier Ferrero**

1926-1928



METRO: Sevilla
Bus: 5, 9, 15, 20, 51, 52, 53, 150

Tras un primer proyecto de fachada de 1919 de carácter clásico monumentalista en la línea de lo realizado por Antonio Palacios en esos años, la solución definitiva adoptada se acercaba a una concepción más moderna. En esta fachada, si bien a partir de la segunda planta se recurre al ladrillo visto de procedencia neomudéjar, su disposición más depurada y la alternancia con vanos ferrovítreos manifiestan un acercamiento a la nueva arquitectura, en particular a la holandesa. Según consta en la Memoria del proyecto, la planta baja del edificio se destinó a tiendas, portal y vivienda de la portera; las de pisos se distribuyeron con tres viviendas cada una, todas con una zona exterior; y la planta de áticos también con tres viviendas, dos más reducidas por la azotea. Los patios se situaron al fondo en la parte trasera y en las medianerías.

33 **Escuela Normal Pablo Montesinos y A. Rincón**

(Actual C. P. Rufino Blanco y E. U. de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense)

José Abascal, 8, c.v. General Alvarez de Castro,
c.v. Santísima Trinidad

Bernardo Giner de los Ríos

1931-1932

Metro: Canal
Bus: 3, 12, 37, 149



Tras doce años como técnico municipal, en 1928 Giner de los Ríos fue designado responsable de la política de construcciones escolares del Ayuntamiento de Madrid, del mismo modo que Flórez lo era de la estatal. Redactó un Plan municipal de construcciones escolares en las que fue evolucionando desde las ideas clasicistas de aquél hacia unas más modernas: “Desde los primeros grupos de 1931 a los últimos de 1933, hubo arquitectónicamente una natural evolución. En los primeros prevalecían los tipos que había marcado Flórez sabiamente y que, por ser suyos, no he de decir sino que son buenos”. Además de la Escuela que nos ocupa, y apoyado por un equipo formado por Cayetano de la Jara, Antonio Vallejo, Guillermo Diz y Adolfo Pérez Durán, realizó el colegio nacional *Unamuno* (1931), y los grupos escolares *Emilio Castelar* y *Nicolás Salmerón*. En estos edificios exentos de cuatro plantas sustituye el ladrillo visto por el revoco y los grandes ventanales, pero todavía utiliza la tipología clasicista en la ordenación simétrica de la fachada y en elementos como las columnatas con pérgolas y las arquerías de la planta baja.

Edificio de la Telefónica



FUNCIONALISMO CLASICISTA



El debate arquitectónico en Madrid, entre 1923 y 1930, se centra en una duplicidad de planteamientos. De una parte, un funcionalismo fundado en esquemas clasicistas –análogo al de Tessenow o Bonatz–, y de otra, un racionalismo próximo a la Bauhaus y a Le Corbusier. En el primer caso, se busca una arquitectura sin pretensiones formales a través de la poética de un clasicismo simplificado e, incluso, de la prosa de la arquitectura popular en lo que tiene de racional. En el segundo, el objetivo prioritario es buscar una imagen nueva, moderna, que no recuerde para nada motivos historicistas. Hay, sin embargo, una identidad compartida: la racionalidad objetiva frente a la subjetividad historicista.

El Funcionalismo clasicista, como alternativa a las vanguardias, fue la opción de la mayoría de los arquitectos de la llamada Generación del 25. Este funcionalismo era equidistante tanto del formalismo historicista como de la novedosa plasticidad de los modelos racionalistas, y similar en sus planteamientos al funcionalismo norteamericano. La fascinación que sobre los arquitectos madrileños ejerció la arquitectura norteamericana y, en particular, la de los rascacielos fue notable, hasta el punto que cuando a Zuazo le preguntaron sobre ¿qué quedará de la arquitectura moderna? respondió: “Creo que los rascacielos”. Y es que esa arquitectura carecía de los prejuicios inherentes a la tradición, por lo que no contemplaba ningún condicionante estético *a priori*. Su finalidad no era la imagen externa de los edificios, sino que estos funcionaran, porque para ellos no era esencial a la arquitectura moderna la ausencia de decoración, sino los valores funcionales, constructivos y técnicos. Por eso, Sánchez Arcas no daba importancia a que los rascacielos americanos se revistieran con “elementos ornamentales de épocas anteriores”, ya que llegaría el momento en que encontrarían la expresión formal acorde con esos planteamientos.

Esta postura era compartida por los arquitectos del 25, interesados también en resolver problemas funcionales con materiales asequibles como el ladrillo, el granito, la piedra de Colmenar, junto al recurso a las técnicas estructurales más modernas que desarrollaba Eduardo Torroja y a las últimas novedades en las diversas instalaciones de ascensores, aire acondicionado, calefacción, electricidad y fontanería. Muchos son los edificios que podrían citarse en este apartado destacando entre todos la *Ciudad Universitaria* de Madrid, donde también queda patente la influencia del funcionalismo americano, tanto en su conjunto urbanístico como en la mayoría de los edificios que se construyeron.

Gran Vía, 35, c.v. Abada, 14

Secundino Zuazo Ugalde

1924-1928

Metro: Callao

Bts: 1, 2, 44, 46, 74, 75,
133, 146, 147, 148, 149

En un solar irregular en esquina levantó Zuazo un edificio compuesto por una sala de cine y conciertos y una sala de fiestas bajo el patio de butacas. Frente al eclecticismo y la variedad de tendencias del momento, optó por una solución clasicista que, en palabras de Moreno Villa, “enlace con la tradición donde ésta quedó rota”. La fachada principal presenta una composición simétrica, con dos macizos almohadillados que contienen tres cuerpos horizontales: el basamento original con tres vanos y pilastras almohadilladas, fue transformado por el propio Zuazo en 1965 en cinco vanos separados por pilastras de granito; en el cuerpo central –hoy oculto por los carteles– combinó ladrillo con piedra y revoco en tres paños que se correspondían con los vanos del cuerpo inferior; y, como remate, una galería de columnas jónicas, entablamento y balaustradas. La fachada lateral de ladrillo visto, excepto el paño de unión con la anterior, está decorada con más sencillez, sólo la cornisa y la balaustrada continúan la de la fachada principal. El barroquismo interior surgió tras un viaje a Sevilla en el que el arquitecto vio “lo de Sevilla asimilable y transformable, con posibilidades de avance y evolución, gracias al modelado y al color”.

Edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España

35

Gran Vía, 28,
c.v. Fuencarral, 1,
c.v. Valverde

Ignacio de Cárdenas Pastor

1925-1929



METRO: Gran Vía
Bus: 1, 2, 3, 40, 46, 74, 146, 149

Tras la renuncia de Juan Moya, su alumno Ignacio de Cárdenas fue el encargado de levantar la sede madrileña de la Compañía Telefónica Nacional de España en el segundo tramo de la Gran Vía, que respecto al primero presentaba un aumento de anchura a 35 m y un cambio lingüístico, constructivo y funcional. Convertida en filial de la norteamericana ITT, en sus nuevas sedes se buscaba la armonía con la arquitectura local, empleando profusamente los estilos regionales. El arquitecto justificaba el empleo del Barroco en el tratamiento de las fachadas por ser un “estilo imponente, fuerte, majestuoso y muy español y muy madrileño que es acorde a esta compañía por ser de ámbito estatal”. Afirmaba además que este estilo admite y se adapta a las técnicas más modernas, dando mayor empaque al edificio. Siguiendo las pautas señaladas desde Nueva York por Louis S. Weeks, en el edificio madrileño, al igual que en los rascacielos americanos, se emplearon las últimas técnicas, como la estructura de acero y los elementos metálicos recubiertos con hormigón para protegerlos del fuego.

Fue ampliado en 1955 según se había previsto en el proyecto.

36 Fundación Rockefeller

(Actual Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Serrano, 113-117

Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa

1927-1930

METRO: República Argentina
Bus: 9, 16, 19, 51



El donativo de la *International Education Board* de la Fundación Rockefeller permitió que en 1927 la Junta para Ampliación de Estudios convocara un concurso de anteproyectos para la construcción del *Instituto Nacional de Física y Química* en los *Altos del Hipódromo*. En él se unieron la tradición con la renovación, los últimos avances tecnológicos con elementos tan populares como el ladrillo recocado visto o tan clásicos como el pórtico de entrada. Un funcionalismo donde las necesidades se anteponen a los principios estéticos o, en palabras de Lacasa, “racionalismo americano de dentro afuera, y no del europeo de fuera adentro”. Se estructuró según el sistema modular americano, con hormigón y tabiques móviles adaptables. En el cuerpo central se situaron las oficinas, la sala de conferencias y la biblioteca, salas de máquinas, talleres y vivienda del conserje. Las dos alas se destinaron a laboratorios, distribuyéndose en las tres plantas los de Física, Física-Química y Química Pura respectivamente. Sobre la fachada dice Lacasa: “Se proyectó un orden alargado, del estilo llamado colonial norteamericano, y se hizo así pensando en que Rockefeller, que prohíbe que su nombre figure en sus donaciones, tuviera un recuerdo, aunque fuera mudo”.

Serrano, 130

Rafael Bergamín Gutiérrez

1927-1929



Los volúmenes de la *Casa del Marqués de Villora* son limpios, sencillos, resultado de la aplicación estricta de un programa de vivienda; las formas no se buscan *a priori*, resultan del estricto cumplimiento de un programa de usos y de una coherente aplicación de las nuevas tecnologías. Las intenciones de Bergamín al proyectar esta casa eran: “Eliminación del ornato superfluo y funcionalismo que respondiera íntegramente a las necesidades. En cuanto a la plástica [...] sencillez y sobriedad. También una vuelta al ladrillo, que tanto me impresionó en Holanda”. Esto último, característica de los arquitectos del 25, se realiza aquí de manera magistral: se utiliza ladrillo cerámico madrileño colocado a tizón, enlazando así una tradición constructiva tan española con la “renovación.” El único fin del arquitecto era “proporcionar a sus moradores el máximo de «confort» con el mínimo gasto, procurando cumplir exactamente el programa de las necesidades impuesto por el propietario”. No sólo resuelve el problema funcional, pone en juego todo su saber técnico y utiliza las nuevas tecnologías en los aislamientos, en las instalaciones y en la tipificación de los huecos en los que se usaron ventanas de acero importadas tipo *Hope*.

Plaza de Ramón y Cajal s/n

Miguel de los Santos Nicolás

1928-1935

Metró: Ciudad Universitaria
Bus: 46, 62, 82, 83, 132, 133, G, I

La arquitectura de las universidades norteamericanas fue la que más influyó a López Otero y a su equipo de arquitectos a la hora de proyectar la *Ciudad Universitaria*. Este modelo fue seguido especialmente en la *Facultad de Medicina*, cuyo anteproyecto fue revisado por profesores de la Institución Rockefeller durante el viaje de De los Santos, López Otero y Sánchez Arcas a Nueva York en diciembre de 1928. Originalmente, la verticalidad quedaba remarcada con franjas oscuras enmarcadas por una fina línea de piedra blanca que contrastaba con el ladrillo. Los actuales antepechos blancos han anulado este efecto. En el pórtico de acceso la mayor influencia fue la de la “arquitectura clásica y monumental que hicieron en Madrid, a finales del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, los arquitectos Villanueva y Ventura Rodríguez”, explicaba el arquitecto. El edificio consta de ocho pabellones unidos por galerías y con un anfiteatro-museo entre cada dos. Las plantas bajas se dedicaron a aulas de enseñanza y las superiores a investigación. En la parte central se dispusieron otros tres cuerpos para albergar los servicios centrales y se unieron a los anteriores por galerías.

Fue reconstruida en 1945 por Agustín Aguirre, Pascual Bravo y Miguel de los Santos.



Tras recibir los consejos de Florestán Aguilar, director de la Escuela de Odontología, y visitar edificios similares de Estados Unidos, De los Santos proyectó la entonces *Escuela de Odontología*. Con una disposición simétrica a la *Facultad de Farmacia*, formaba con ésta y con la de *Medicina* un conjunto arquitectónico en torno a una gran plaza abierta al eje principal de la *Ciudad Universitaria*, de líneas clasicistas en el exterior y un interior funcionalmente moderno. La planta tiene una disposición muy similar a la de *Farmacia*, con un cuerpo de 116 m de largo al que se adosan transversalmente otros cuatro, dos en los extremos y otros dos en ángulo recto en la parte posterior. Las tres plantas superiores se destinaron a aulas y laboratorios; la baja a biblioteca, sala de conferencias, salas de espera, etc.; y los sótanos a servicios y garaje. En el exterior, se subraya la horizontalidad a pesar de los ejes verticales de las ventanas y, como en los otros edificios del campus, el acceso se realiza a través de un pórtico clásico con columnata.

Reconstruida en 1945 por Miguel de los Santos.

Avenida Complutense, s/n

Miguel de Santos Nicolás y Eduardo Torroja (ingeniero)

1928-1936



Al iniciarse la Guerra Civil los únicos edificios construidos de la *Facultad de Ciencias* eran los de Físicas y Químicas. El pabellón de Químicas se levantó sobre una planta en U, con los dos cuerpos laterales paralelos unidos por uno central en cuya fachada posterior se levantó una gran cátedra con servicios y acceso anejos. Los accesos principales se situaron en los ejes de los cuerpos laterales y los enlaces en la unión de éstos con el cuerpo central. Todos los cuerpos se estructuraron con tres crujías, la central con galerías de circulación y las laterales para aulas y laboratorios. En el edificio de Físicas se utilizó la misma disposición y estructura. En cuanto a las fachadas, ordenadas horizontalmente con ventanas en banda, De los Santos afirmaba: “Son totalmente distintas a las de Medicina, se proyectaron con una arquitectura más moderna y avanzada, sin recurrir a ninguna arquitectura del pasado. Con una disposición en la colocación del ladrillo de creación muy nueva y que últimamente hemos visto ejecutada en algunos edificios del gran arquitecto Alvar Aalto”.

Reconstruida en 1943 por Miguel de los Santos y Ernesto Ripollés.

Plaza de Ramón y Cajal, s/n

Agustín Aguirre y Mariano Garrigues y Díaz-Cañabate

1928-1935



El edificio está compuesto por cuatro cuerpos que parten de un quinto perpendicular en cuyo eje central se añade un cuerpo más de menores dimensiones por el que se accedía al nunca realizado Jardín Botánico. Los dos cuerpos de los extremos tienen cuatro plantas y el resto cinco, unidas horizontalmente por galerías y verticalmente por escaleras y ascensores. En la planta de semisótano se situaron los laboratorios con gran maquinaria, como el de Farmacia Práctica o Galénica, los almacenes, los cuartos de internos, talleres y museo. En la baja: el *ball* con enlaces y servicios en el cuerpo central, las dos grandes cátedras en los cuerpos extremos, y museos y laboratorios en los restantes. Las plantas primera, segunda y tercera se destinaron fundamentalmente a laboratorios. Al estar emplazada en el llamado *Campus de Medicina*, junto a la *Facultad de Medicina* y a la *Escuela de Estomatología*, la composición, materiales y aspecto de la fachada se realizó en armonía con las de aquellas: volúmenes simples en ladrillo de Andújar, elementos decorativos en piedra, y un gran pórtico monumental como acceso principal.

Reconstruida en 1943 por Aguirre.

Isaac Peral, s/n

Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja (ingeniero)

1928-36

Memor: Islas Filipinas
Bus: 1, 12, 44, C

Durante el viaje realizado en 1928 a Estados Unidos, Sánchez Arcas visitó el *Medical Center* de Nueva York que por su moderna solución de los problemas técnicos y funcionales influiría en el nuevo hospital madrileño. Los diferentes usos, hospitalarios y académicos, se agruparon en un único edificio de ocho plantas, construido sobre una planta rectangular a partir de un elemento modular modificable según las necesidades. En la planta baja cada una de las dos alas mayores se remataron con un cuerpo cuadrado destinado a quirófano y cátedras. En estas alas se dispusieron unos pabellones salientes en forma de peine con un *solarium* en su cabecera, y en los que se alojaron las habitaciones o los despachos, según la orientación Sur o Norte. En la planta baja se situaron los servicios de policlínica de las clínicas de los pisos superiores, en los que se dedicó uno de los grandes cuerpos a medicina y el otro a cirugía, subdivididos a su vez en dos partes, para enseñanza o enfermería. En el exterior se siguió la línea del resto de la *Ciudad Universitaria*: volúmenes sobrios y líneas sencillas en ladrillo visto.

Debido a los graves daños sufridos durante la Guerra Civil tuvo que ser reconstruido entre 1941 y 1946 por Agustín Aguirre, Pascual Bravo y Miguel de los Santos.

Instalaciones deportivas de la Universidad Complutense

43

Avenida de Juan de Herrera, s/n,
c.v. Avenida de Martín Fierro, c.v. Obispo Trejo

Modesto López Otero y Eduardo Torroja (ingeniero)

1929



De acuerdo con el modelo de campus norteamericano, la Junta de la Ciudad Universitaria deseaba “unir a la enseñanza y al cómodo y agradable hospedaje, la práctica de los deportes, complemento indispensable de la moderna educación”. Se incluyó en el proyecto una zona deportiva en un terreno próximo a las residencias de estudiantes y a los accesos desde el centro de la ciudad, se realizaron los movimientos de tierras y comenzaron a utilizarse algunas instalaciones. Tras la Guerra Civil, los campos de deportes se declararon como urgentes y continuaron las obras, ahora dirigidas por Barroso y Bravo, que en 1943 habían logrado finalizar parte de las instalaciones. Se añadieron campos de atletismo, baloncesto, *rugby*, fútbol, hockey, tenis, frontón, dos pistas polideportivas, piscina olímpica y otra de saltos. El *Viaducto de Deportes*, construido en 1930 por Torroja para acceder desde las residencias hasta la zona de Bellas Artes, se aprovechó para separar los campos de *rugby* y fútbol, y para alojar en su parte inferior los vestuarios y la enfermería, y en niveles superiores restaurante, bar y sala social de estudiantes.

44 Junta Constructora

(Actual Pabellón de Gobierno)

Avenida del Arco de la Victoria, s/n

Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja (ingeniero)

1930

México: Moncloa

Bos: 46, 82, 83, 132, 133, U



Tras ocupar provisionalmente un pabellón donde posteriormente se situaría el *Hospital Clínico*, la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria asignó a Sánchez Arcas el proyecto del nuevo pabellón. Sobre una planta en forma de cruz, se levantó en noventa días laborables una estructura de hormigón armado sin pilares y con dos plantas. En el sótano se instalaron las salas para exposición de maquetas y planos, reproducción e instalaciones. En la planta baja, vestíbulo, enlaces y servicios en la zona central, y estudios y oficinas de la Oficina Técnica en las cuatro alas. En la última planta, despachos y sala de Comisiones en un ala, y salón de juntas y oficinas en las otras tres. Al exterior, se traduce en una composición de línea horizontal en ladrillo visto, hoy sustituido por piedra caliza, y vanos de líneas rectas de gran sencillez volumétrica. Como en todas sus obras, lo que interesa a Sánchez Arcas es el valor funcional de la obra por encima del formal: “Existen obras arquitectónicas que no tratan de desarrollar ninguna fórmula estética concebida *a priori*. Su finalidad parece ser simplemente la de dar forma a nuevos programas, por completo originales y muy diversos [...]”.

Tras la guerra, fue reconstruida en 1943 por López Otero.

Manzana formada por las calles Hilarión Eslava, Gaztambide, Meléndez Valdés y Rodríguez San Pedro

Secundino Zuazo Ugalde

1930-1932



METRO: Argüelles. Mondcloa
BUS: C, 1, 44, 133

Con este edificio Zuazo quiso implantar en España una solución para casas económicas que en Centroeuropa se utilizaba desde los años veinte. Sustituir las típicas viviendas madrileñas, descritas por Carlos Flores como “nefastas disposiciones «en peine», dotadas de raquíticos y antihigiénicos patios-tubo interiores”, por otras con un jardín interior y patios, convirtiendo la manzana en una retícula de calles-corredor ajardinados. El propio arquitecto explicaba su propósito: “un tipo de vivienda racional más ventilada e iluminada”, y la distribución: “dos cuerpos paralelos de cinco casas cada uno en dirección Norte-Sur, separados por un jardín. En estos cuerpos hay dos zonas de viviendas a ambos lados de un gran patio de servicios, interrumpido por las escaleras. Cada casa tiene cuatro viviendas por planta, y cada vivienda dispone de cuatro o cinco piezas además de la cocina, baño, W.C. y despensa, todas de forma regular y con luces directas”. Supo unir elementos racionalistas a sistemas tradicionales, como el empleo masivo de ladrillo en la fachada en contraste con las zonas enfoscadas. Las esquinas Sur se resolvieron con terrazas corridas y retranqueadas, sobre un basamento de arcos parabólicos y flanqueadas por muros piñones.

Plaza de Menéndez
Pelayo, s/n

Agustín Aguirre

1931

METRO: Ciudad Universitaria

Bus: 82, 132, F, G, I, U



El primer edificio de la *Ciudad Universitaria* se construyó sobre una planta de desarrollo axial, con un cuerpo central de cuatro plantas, con el pórtico de acceso principal en la fachada Norte y el volumen semicircular del auditorio en la Sur, y dos alas laterales de cinco plantas donde se situaron las aulas. Se empleó una estructura de hormigón y acero con un sistema modular de tres por seis metros explicado por el arquitecto: “Este sistema de unidad (*Unit System*) concuerda muy bien con las modernas estructuras de hormigón y acero, y hace posibles fáciles cambios en la distribución y futuras ampliaciones”. El criterio funcional del interior determinó el exterior, de ladrillo visto de Alcalá, excepto el zócalo, las cornisas e impostas de piedra. Las ventanas metálicas tipo *Hope* proporcionaban al interior la cantidad de luz necesaria para el trabajo científico, concepto que para Aguirre “está de acuerdo con los principios racionalistas de la construcción moderna, que son fundamentalmente utilitarios”. Como innovación, el comedor de estudiantes con *self-service*, la regulación automática de temperatura y humedad de la sala de conferencias y el primer ascensor continuo sistema *Paternoster* de España.

Reconstruida en 1942 por Agustín Aguirre.

METRO: Nuevos Ministerios
 Bus: C, 5, 7, 12, 14, 27, 40,
 42, 45, 147, 150

Paseo de la Castellana, c.v. Plaza de San Juan de la Cruz,
 c.v. Raimundo Fernández Villaverde,
 c.v. Agustín de Bethancourt

Secundino Zuazo Ugalde y Eduardo Torroja (ingeniero)

1932-1936



Por encargo del Ministro de Obras Públicas de la Segunda República, Indalecio Prieto, Zuazo proyectó en los antiguos terrenos del *Hipódromo Real* un conjunto administrativo que debía reunir en una gran manzana los ministerios de Obras Públicas, Gobernación, Agricultura, Industria y Comercio, y la Dirección General de Seguridad. De este modo se desarrollaba la prolongación de la Castellana con la creación de un eje hacia el Norte proyectada por Zuazo y Jansen en 1929. Zuazo tomó como referente el *Monasterio de El Escorial*, “Una inspiración no, naturalmente, formal, sino de ideas, de espíritu. Hay que tener en cuenta que los *Nuevos Ministerios* se trataba de una obra pública y representativa, y para que su proyecto fuera aceptado era preciso un entronque con la tradición”. Utilizó un esquema clásico aplicado a una estructura abierta y a unas funciones modernas, además de una utilización racional de los materiales tradicionales.

Tras la Guerra Civil, exiliado Zuazo por sus servicios a la República de Azaña, se inició una segunda fase ejecutada, entre otros, por Diz, Gómez Mesa, Rodríguez Cano y García Lomas, que continuaría hasta los años sesenta y que desvirtuó el proyecto inicial en muchos aspectos.

48 Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Avenida de Juan de Herrera, 4,
c.f. Avenida del arquitecto López Otero

Pascual Bravo Sanfeliú

1932

METRO: Ciudad Universitaria
Bus: 46, U



Sobre un solar trapezoidal e irregular se levantaron dos bloques y cinco pabellones independientes pero unidos entre sí, y con cinco pisos cada uno. Del bloque central parten dos alas laterales, la de la derecha para sala de conferencias, biblioteca, etc., y la de la izquierda para clases orales y laboratorios. Al fondo del bloque central surge el segundo, en forma de L, con dos alas para clases de proyectos. Dado el desnivel del terreno, el acceso principal se situó en la segunda planta de la fachada Sur del bloque central, con un pórtico de entrada clásico impuesto por la Junta de Gobierno tras el rechazo del “moderado racionalismo” de la *Facultad de Filosofía y Letras*; así lo explica López Otero: “hubimos de claudicar [...] reduciendo los elementos arquitectónicos a la máxima simplicidad, dando valor a las superficies continuas y eludiendo toda ornamentación, o sea, acercándonos a los principios de la nueva arquitectura, ya que ésta no pudiera desenvolverse en toda su pujanza”. La estructura es de hormigón armado, revestida de fábrica de ladrillo y trasdosado de ladrillo cerámico. El contraste original de la fachada logrado por la variedad de materiales, se perdió tras la reforma realizada en 1943 por Bravo al revestir los muros de piedra.

METRO: Metropolitano
BUS: 132, F

Avenida de Gregorio del Amo, s/n,
c.f. Avenida de Ramiro de Maeztu, s/n

Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja (ingeniero)

1932



La *Central Térmica* causó en su día una gran polémica por su modernidad, por ser, en palabras de Antonio Bonet Correa “el mejor testimonio de un impulso de modernidad, de un espíritu de avanzada del que carecen, o sólo tienen a medias, los demás edificios de la *Ciudad Universitaria*”. Siguiendo el ejemplo de lo realizado en otras universidades como la de Berkeley, la función de este pabellón independiente era suministrar calefacción a todos los edificios universitarios a través de los transformadores instalados en las subestaciones y de una red de distribución. Con una estructura de hormigón armado y otra metálica superpuesta, se proyectaron las siguientes zonas: central térmica, oficina y taller, garaje y almacén y vivienda del director de la Central. Construida con un criterio funcionalista, al exterior los volúmenes sencillos de ladrillo visto sólo se interrumpían con ventanas en banda que remarcaban la horizontalidad del edificio y que, como ha afirmado Ángel Urrutia, suponen una libre interpretación de la arquitectura holandesa de Willem M. Dudok que Sánchez Arcas conoció durante su viaje de 1926.

Tras la contienda, fue reconstruida por Torroja, pero las últimas reformas han desvirtuado su aspecto original.

50 Residencias de Estudiantes

(Actualmente Colegios Mayores Antonio de Nebrija y Cardenal Cisneros)

Avenida de Séneca, s/n

Luis Lacasa

1932-1943

METRO: Ciudad Universitaria

Bos: 84, A, U



Dentro del programa de Alfonso XIII para la *Ciudad Universitaria* se encontraban los colegios mayores; una tradición que se remonta al siglo XV y que pretendía que el estudiante completara su formación en el aspecto más personal y humano. Ésta fue la única obra realizada por Luis Lacasa para el proyecto de la *Ciudad Universitaria* dirigido por López Otero. Sobre una planta de disposición axial, levantó el cuerpo central para servicios centrales y vivienda del director, y dos laterales destinados a dormitorios. Las habitaciones se orientaron al Sur y los pasillos al Norte, a la vez que realizó un estudio individual de soluciones, relacionando el interior con el exterior. Como en la *Fundación Rockefeller*, utilizó un sistema modular que permitía multiplicar los sobrios volúmenes de ladrillo visto de línea racionalista.

Tras el gran deterioro sufrido durante la Guerra Civil, Javier Barroso Sánchez-Guerra reconstruyó el conjunto con notables modificaciones respecto al original, como la construcción de galerías de unión entre los distintos pabellones, o la disposición de dormitorios a ambos lados de un pasillo central.

Serrano, 125 a 129

**Carlos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban.
Eduardo Torroja (ingeniero)**

1933-1935



En 1908 la Institución Libre de Enseñanza adquirió unos terrenos en la *Colina de los Chopos* para levantar edificios dedicados a la enseñanza y la investigación. Hoy en día, tras numerosas reconstrucciones, todo el conjunto alberga las distintas sedes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Iglesia del Espíritu Santo y el Instituto Ramiro de Maeztu. Como afirma Antón Capitel, la ordenación en planta de este edificio nada tiene que ver con el academicismo; responde únicamente a una mejor adaptación urbana y a los modernos condicionantes pedagógicos basados en un higienismo que proponía el contacto directo de estos niños con la naturaleza, donde pudieran jugar e incluso plantar flores. Con estos principios, el edificio quedó resuelto mediante la agrupación en línea de seis aulas que se abren, con una gran puerta vidriera de cinco metros de longitud, hacia un huerto o jardín, independiente para cada una, consiguiendo así la perfecta integración del aula con la naturaleza. Entre cada dos huertos se sitúan unas marquesinas de hormigón –diseñadas por Torroja– con bancos corridos para el descanso a la sombra. La estructura es de hormigón y el cerramiento de ladrillo visto.

Avenida del Padre Huidoro, s/n

**Carnos Arniches Moltó y Martín Domínguez Esteban.
Eduardo Torroja (ingeniero)**

1935-1936

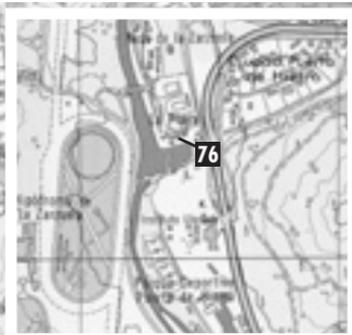
METRO:
Bus: F1, 83, 133

Tras el derribo del *Hipódromo Real* se convocó un concurso de anteproyectos para la construcción del nuevo hipódromo de la Zarzuela. Fue premiado el de Arniches, Domínguez y Torroja, por ser el que mejor resolvía el complejo programa de necesidades concernientes a cuadras, pistas, accesos, tribunas, taquillas, etc., adaptándose además a las irregularidades del terreno. Las tribunas son un ejemplo de la nueva forma de hacer arquitectura que encuentra soluciones funcionales utilizando los últimos recursos técnicos, pero con unos planteamientos opuestos a los de la vanguardia ortodoxa de Le Corbusier. En la estructura de las tribunas se siguió la técnica alemana, “buscando la máxima compenetración entre los elementos estructurales y los arquitectónicos”, explicaba la Memoria. Torroja consiguió un brillante equilibrio entre la arquería de evocación andaluza de la zona inferior y el hormigón armado de los voladizos, compuestos de sectores de hiperboloides apoyados sobre pilares retrotraídos y contrapesos. En palabras de Luis Moya: “Teóricamente no es admisible esta mezcla de la técnica más refinada con temas de arquitectura popular, pero la realidad de lo conseguido en estas tribunas es una unidad perfecta de belleza y elegancia”.

Cine Barceló (Hoy Pachá)



FORMALISMOS DE VANGUARDIA



El movimiento moderno, en sus diversos lenguajes, fue para los arquitectos madrileños más jóvenes una moda lo mismo que para sus mayores los estilos precedentes. El final de los años veinte y el principio de los treinta, es un periodo tan ecléctico como el anterior; del historicismo barroco, plateresco o mudéjar, se pasó al sincretismo moderno con todos los idiomas a su disposición: Art Déco, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Secesionismo, De Stijl, Bauhaus; todo ello bajo el nombre de racionalismo madrileño, vocablo genérico que agrupa lo que no es vanguardia. El racionalismo, que nació con vocación antiestilística, terminó por ser un estilo tanto en España como en Europa.

En Madrid, los arquitectos racionalistas trasladaron los modelos que se difundían por Europa a las manzanas de los nuevos barrios, como los de Argüelles e Ibiza, que se levantaron, casi por completo, en el periodo que se extiende hasta la Guerra Civil. Este racionalismo madrileño, que podría calificarse de epidérmico porque sus imágenes revistieron las fachadas de sus edificios, dio como fruto obras que rememoran los diversos modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios, se construyeron a raíz de la Ley Salmón, que dio origen al llamado “estilo salmón”, codificado en los elementos más típicos del racionalismo como el predominio de la horizontalidad, la ventana corrida, la terraza plana, barandillas de tubo metálico, etc. En una palabra, preferencias lingüísticas maquinistas o de la arquitectura naval y del expresionismo de Mendelsohn. Del conjunto de tantos edificios del Ensanche madrileño de características más o menos racionalistas, destacan como buques insignia y a la vez modelos imitados los cines *Callao*, *Barceló* y *Europa* de Gutiérrez Soto y, especialmente, el *Capitol* de Feduchi y Eced, versión madrileña de un expresionismo mendelsohniano contaminado con sugerencias Déco.

Estos edificios en esquina fueron prototipos de muchos chaflanes del Ensanche rematados, generalmente, con volúmenes expresionistas como las *Viviendas* de Pintor Rosales esquina a Ferraz, de Laciana; o los edificios en esquina aguda, de Alcalá esquina Goya, de García Lomas y Martí, y de Serrano esquina a Hermanos Bécquer, de Carrilero Prat. Otras propuestas racionalistas fueron las obras que Francisco Javier Ferrero, proyectó para el Ayuntamiento de Madrid. No se las debería catalogar en un racionalismo ortodoxo, sino más bien, de funcionalistas, ya que la adecuación funcional es su principal virtud y la sinceridad estructural su característica más conocida como el *Viaducto* o el *Mercado Central de Frutas y Verduras*.

Plaza del Callao, 3

Luis Gutiérrez Soto

1926-1927

METRO: Callao**Bus:** 1, 2, 44, 46, 74, 75,
133, 146, 147, 148, 149

En la superficie del fondo de un solar trapezoidal se construyó un edificio de oficinas, independiente y con entrada por Jacometrezo, donde Gutiérrez Soto instaló su primer estudio. En el edificio principal, el sótano se dedicó a almacenes, sala de fiestas y café, la planta principal a sala de cine y tienda, y las terrazas a cine de verano. En las fachadas pretendió “no seguir estilo alguno determinado, buscando la monumentalidad y elegancia que su emplazamiento exige en la sencillez de sus líneas y en la debida proporción de sus elementos clásicos”. Una fachada cuya forma resultara de la función del edificio: masas claras y rotundas, sin huecos en el volumen del cine y con los necesarios en la parte de oficinas o vestíbulos. Una línea adintelada con pilastras a modo de pérgolas define la terraza como espacio abierto. Empleó profusamente la luz y el color; la luz con un efecto emblemático en el torreón luminoso de esquina a modo de faro anunciador. Con la decoración interior, próxima al Art Déco, pretendía dar “la nota alegre y original que, sin incurrir en grandes atrevimientos, es lo suficientemente moderna para que sea fácilmente comprendida por nuestro público, aún no muy preparado para cosas más avanzadas”.

METRO: Legazpi

BUS: 6, 8, 18, 19, 22, 45,
47, 47, 59, 62, 76, 78, 79,
85, 86, 88, 123, 148

Plaza de Legazpi, c.v. Maestro Arbós,
c.v. Vado de Santa Catalina

**Luis Bellido González, Francisco Javier Ferrero Llusá
y A. Peña Boeuf (ingeniero)**

1926-1932



En un terreno municipal de 30.079 m² Ferrero proyectó su primer mercado madrileño, al que seguirían el desaparecido de la Plaza de Olavide y el de la Puerta de Toledo. En ellos, además de la sencillez que “ha presidido la construcción y ordenación de los nuevos mercados, hasta tal punto, que ha roto con todos los viejos moldes, dando lugar a una orientación fuertemente original”, se subraya “el sentido higiénico; las grandes alturas se han reducido hasta la absolutamente necesaria para una proporción estética y nunca superando el posible alcance de una manga de riego, a fin de poder baldear incluso los techos”, prescindiendo de “todo lo que puede significar un aditamento inútil y un recogedero de polvo. [...] En resumen: se han edificado los mercados no para asombro del público, sino para su servicio, tratando la construcción e instalación como pudiera hacerse con un quirófano”. La estructura interior, con dos plantas muy condicionadas por la circulación de los vehículos y del ferrocarril que llegaba a recorrer el interior del mercado, determinó el exterior, con una imagen racionalista y funcional.

55 **Dispensario Antituberculoso Victoria Eugenia**

(Actual Sede Regional de Prevención y Reconocimiento.
Consejería de Salud de la Comunidad de Madrid)

Andrés Mellado, 37, c.v. Fernando el Católico, 66

Amós Salvador Carreras

1926-1936

METRO: Moncloa
BUS: 16, 61



Desde principios de siglo Amós Salvador había defendido la línea regionalista encabezada por Leonardo Rucabado, utilizando en sus obras el característico ladrillo de evocación neomudéjar (*Fábrica Gal*, 1915), que en el edificio que nos ocupa se une a un racionalismo constructivo y funcional. El Antiguo Dispensario Antituberculoso *Victoria Eugenia* fue construido por iniciativa del Real Patronato de la Lucha Antituberculosa en España, y adjudicado por concurso a la Sociedad Valentín Vallhonrat, Estudios y Construcciones de Ingeniería. Es un edificio en esquina entre medianeras, con dos plantas, acceso principal en el chaflán y un patio interior adosado a la medianería Norte. En la fachada, de gran nitidez y volúmenes simples, se han aprovechado las posibilidades del ladrillo, como en el remarque de las mochetas de los vanos. La planta baja se destinó a sala de espera, consultas, laboratorios y salas de reconocimiento y dirección. La alta o principal, a comedor, cocina, lavadero, cuartos de socorro, archivo, laboratorio y sala de juntas. En la distribución se aseguró la circulación independiente de médicos y enfermos, y en la construcción la salubridad, higiene y comodidad del edificio.

Alberto Aguilera, 18,
c.v. Vallehermoso

Casto Fernández-Shaw

1927 (Reconstruido 1996)



METRO: San Bernardo
Buses: 21, 147

Junto con el *Rincón de Goya* y la *Casa del Marqués de Villora*, esta estación está considerada como una de las primeras construcciones racionalistas en España. La disposición de la planta permitía el abastecimiento simultáneo de seis coches, tres en cada uno de los lados del andén. Para protegerlos se construyó una marquesina de hormigón armado con un tragaluz cubierto por una segunda marquesina paralela de menor tamaño. El pabellón contiguo se destinó a exposición de vehículos, venta de accesorios, teléfono y aseos. En uno de sus extremos se colocó una torre de hormigón armado con el nombre de la sociedad propietaria, y en ella se proyectó la instalación de un altavoz para emitir conciertos, conferencias y anuncios. El propio Fernández Shaw confirmó el carácter puramente funcional de esta obra, voluntariamente antiestilística: “No tiene ningún estilo. Ha surgido una silueta de los elementos que integran la construcción. La superposición de los planos de las marquesinas, recuerdan a las alas de un biplano. La torre recuerda a los tubos de ventilación de los barcos. [...] Unos faroles de línea sencilla animan las marquesinas; los aparatos que suministran la gasolina, el petróleo, los aceites, el agua, el aire a presión, los extintores de incendio, “decoran” la instalación. Los automóviles, el altavoz, las luces le darán vida”.

Tras la demolición de 1977, fue reconstruida en 1996 por Carlos Loren Butragueño.

Avenida de Aragón, 388

Casto Fernández-Shaw

1927

METRO:
Bus: 77, 104, 105



En 1927 realizó Fernández Shaw una segunda estación de gasolina utilizando los mismos elementos que en la *Estación Porto Pi*: una enorme marquesina de hormigón sobre cuatro columnas cubriendo los surtidores, y una construcción anexa semicircular de ladrillo en la que se encontraban la oficina, la tienda y los servicios. Como anuncio reclamo de la estación se levantó una torre, pero de mayores dimensiones y más redondeada que aquélla, también como réplica de las chimeneas de los barcos, como la marquesina lo era de las alas del avión. El carácter aerodinámico y maquinista de la obra evoca la nueva estética futurista, el nuevo “estilo” moderno promulgado por Marinetti, que hizo que Juan Daniel Fullaondo considerara a Fernández Shaw “el único arquitecto español en donde la sensibilización ante la corriente futurista adquiere relevancia internacional incluso en el puro plano cronológico”.

(Actual establecimiento
comercial)

Bravo Murillo, 160,
c.v. calle particular

Luis Gutiérrez Soto

1928



METRO: Estrecho
BUS: 3, 42, 43, 64, 124, 125, 127, 128

A pesar de las reformas sufridas —en concreto los rótulos y carpintería dorada— la fachada de este edificio mantiene todavía parte de su aspecto original, destacando el chaflán mendelsohniano que corta el espacio y del que parten las líneas horizontales que marcan el desarrollo de los volúmenes. Son elementos de evocación expresionista que, tras su viaje a Alemania en 1925, Gutiérrez Soto introdujo libremente en su racionalismo ecléctico en el que pervivían elementos Art Déco. Se concibió con dos espacios unidos pero con un funcionamiento independiente. En la parte delantera se situó el bar que según la Memoria abarcaba “en altura, planta sótano, baja y primera, que forman un cuerpo [...] segunda planta, destinada a tertulia y billares, y tercera a billares simplemente”. En la parte posterior, el cinematógrafo con cinco plantas, terraza y sótano. Como ha afirmado Miguel Ángel Baldellou: “El espacio interior se percibe como algo unitario y compuesto al mismo tiempo gracias al movimiento ondulante de su vacío, provocado por los antepechos de los pisos superiores, que van ensanchándose hacia la embocadura.”

(Actual discoteca)

Atocha, 125, c.v. Cenicero

Eduardo Lozano Lardet

1928-1929

METRO: Atocha, Cercanías Renfe

BUS: 6, 10, 14, 19, 26, 27, 32, 34, 45, 47, 59, 85, 86



En un solar trapezoidal en esquina se proyectaron dos plantas con dos funciones diferentes e independientes: una paralela a la calle Atocha destinada a viviendas de alquiler, y otra trasera, a la calle Cenicero, donde se situó la sala de cine, hoy transformado en la discoteca *Kapital*. El tratamiento de la fachada, en mármol negro la planta baja y de revoco liso el resto, se unificó en las siete plantas con un esquema similar a partir del chaflán y dentro de una línea de transición entre la ornamentación Déco y la racionalista. Sobre el ático se levantó una torre rematada por otra torrecilla, ambas tratadas con bandas horizontales blancas que, aunque menos marcadas, ya aparecen en el último piso y en el ático. La terraza se destinó a cine de verano. El acceso a las viviendas se realiza por el portal de la calle Atocha, mientras que la entrada al cine se situó en la puerta del chaflán y se cubrió con un largo friso en el primer piso con relieves policromados del pintor Almada representando temas clásicos de cine: raptos a caballo, fugas en tren, en coche y en avión, interiores de cabaré y besos de amantes.

Alfonso XI, 5

**Miguel de los Santos
Nicolás**

1929



METRO: Retiro
BUS: 19

El limpio racionalismo de este arquitecto se muestra en las líneas depuradas del exterior de este edificio, donde vivió y tuvo su estudio hasta su muerte. La estrecha fachada se ordena en tres cuerpos verticales, los laterales con una hilera de huecos que enlazan con los tres vanos de los miradores que a partir del segundo piso se adelantan en el cuerpo central. Estos miradores poligonales serán muy utilizados en la arquitectura madrileña de los años treinta, como en el edificio de Gutiérrez Soto de la calle Miguel Ángel con vuelta a Rafael Calvo. Colindaba con el desaparecido edificio de apartamentos *Gaylord's*, realizado por Bergamín y Blanco Soler en 1931, con una fachada plana y tan sólo ornamentada con vanos ordenados en bandas horizontales.

Gran Vía, 49

**Eugenio Fernández
Quintanilla
y José Osuna Fajardo**

1929-1931

METRO: Santo Domingo

BUS: 1, 2, 44, 46, 74, 75, 133, 147, 148



En el número 10 de la entonces Avenida de Eduardo Dato, el propietario del solar Leopoldo García Fernández encargó la construcción de un edificio destinado a alquiler. Las once plantas se distribuyeron de la siguiente manera: el sótano para servicios e instalaciones de calefacción por agua caliente y gas y del motor bomba de alimentación de los dos depósitos de agua instalados en la azotea, la planta baja y el entresuelo para uso comercial, las tres plantas siguientes para oficinas, y las cuatro últimas y el ático retranqueado con dos viviendas cada una. En el centro, un gran patio central cubierto, dos ascensores en el hueco de la escalera principal y montacargas en el de la de servicio. En la fachada las dos primeras plantas se abren con grandes vanos que en la segunda se convierten en una superficie continua acristalada. A partir del tercer piso es de una marcada verticalidad; se levantan cinco cuerpos verticales con hileras de huecos, los cuerpos pares adelantados dejando el cuerpo central hundido a la misma altura que los de los extremos. La estructura es metálica, y los muros de cerramiento de fábrica de ladrillo cerámico o hueco. La fachada de piedra granítica pulimentada y carpintería metálica.

(Actual Teatro-Discoteca Pachá)

Barceló, 11, c.v. Larra

Luis Gutiérrez Soto

1930



METRO: Tribunal
Bus: 37, 40, 149

El eclecticismo de Gutiérrez Soto se manifiesta en su cuarto cine madrileño, que él mismo definió como “de marcada personalidad y acierto”, en su variante más racionalista aunque sin renunciar a evocaciones Déco y expresionistas. Con el fin de aprovechar la irregularidad del solar trapezoidal, dispuso la planta elipsoidal a partir de la diagonal marcada por el chaflán, donde se situó el acceso, dejando el perímetro, el espacio entre la zona elíptica de la sala y las fachadas, para los vestíbulos. Su aparición en el libro de Ernest Neufert, *Bauentwurfslebre*, como planta modélica de sala en un terreno en esquina, le dio fama internacional. La fachada evoca el expresionismo con volúmenes entrantes y salientes, de ventanas corridas y cornisas voladas para ordenar horizontalmente el edificio con líneas simétricas que parten de la esquina y que reflejan la ordenación interior, las filas concéntricas de butacas. La esquina está rematada por un volumen elevado relacionado por Guerra de la Vega con el *Cinema Universum* de Mendelsohn y que Baldellou ha descrito como un “yelmo futurista y flotante [que] domina «amenazador» la imagen de un edificio reforzado por el perfil propiamente saliente de la fachada”.

Alcalá, 98, c.v. Goya, 91

**Miguel G^a. Lomas
y Jesús Martí Martín**

1930

METRO: Goya

BUS: 15, 21, 26, 29, 30, 43, 53, 61, 63, C



En la Memoria de este edificio se explica que el solar “afecta la forma de un hexágono irregular, habiéndose redondeado el lado correspondiente a la esquina con un arco de círculo de dos metros cuarenta y cinco centímetros de radio y cedido a la vía pública los triángulos que resultan de inscribir dicha curva en el chaflán”. La esquina aguda resultó en una planta triangular sobre la que se levantó el sótano, la planta baja de uso comercial con el portal a la calle Alcalá, seis plantas con dos viviendas cada una y el ático. La disposición simétrica de las viviendas a partir del chaflán permitió aprovechar al máximo la planta con un largo pasillo interior y las habitaciones principales abiertas a las fachadas exteriores. En el centro, un patio triangular y dos laterales a ambos lados de los huecos de las dos escaleras, la principal y la de servicio. En el exterior destaca la disposición en bandas horizontales de las ventanas en el paño adelantado de cada fachada y en el chaflán en rotonda, solución expresionista en proa de barco adoptada en edificios como el *Capitol*. Como éste, se remata con una torre que acentúa la imagen dinámica del edificio y sobre la que se ha colocado un anuncio publicitario luminoso.

Doctor Cortezo, 5

Felipe López Delgado

1930-1932



METRO: Tieso De Molina
BUS: 6, 26, 32, 65

En 1932 Felipe López Delgado obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra más conocida, el *Cine Fígaro*, considerada desde su creación como uno de los mejores ejemplos del racionalismo ortodoxo español. La revista *AC* le dedicó comentarios elogiosos: “Es la primera sala de espectáculos de España, que se ha llevado a cabo dentro de los principios que definen el GATEPAC. Es de notar la perfección con que se ha realizado, hasta en sus más pequeños detalles de construcción”. El reducido tamaño de la planta hizo que el vestíbulo de la planta baja se colocara en un lateral de la sala al que se accedía desde la calle del Doctor Cortezo. La perfección en la construcción denota el interés del arquitecto por los materiales, de los que hace una relación en la memoria del proyecto: granito natural negro *Atlas*, mármol bronceado, mármol negro, *Marmorit* alpaca, palma de Pomely, palma de caoba amarilla... Pertenece, como el *Cine Barceló*, los mercados de Ferrero o el *Edificio Carrión* al “expresionismo funcionalizado”, término con el que Juan Daniel Fullaondo calificó la fase expresionista de Mendelsohn más cercana al racionalismo.

Alcalá, 118,
c.v. Hermosilla, 107
y Lomía, 2

Fernando Arzadún e Ibarrarán

1930-1932

METRO: Goya
BUS: 21, 26, 30, 43, 53, 61, 146, C



Como ocurre en el de Alcalá, 98, la planta triangular de este edificio de viviendas está definida por el chaflán agudo del solar. Los tres lados de dicha planta corresponden a tres viviendas, todas exteriores, con un triple eje de simetría respecto a las tres esquinas, dejando un espacio central para el único patio, el hueco de escalera y el ascensor entre muros. En la planta de sótanos se aprovechó la diferencia de nivel de la rasante para construir un garaje para uso de los inquilinos. La distribución de las viviendas de los seis pisos era: vestíbulo, sala, comedor, tres dormitorios, uno de servicio, cuarto de baño, cocina y baño de servicio. En el ático se dispuso una vivienda y un estudio. Las dos fachadas siguen un esquema simétrico partiendo del chaflán y alternando el ladrillo con el revoco ocre oscuro. Los antepechos, las franjas salientes y rehundidas, las hiladas de ladrillos y las barandillas de tubo metálico marcan la horizontalidad que, a partir del segundo piso, se subraya con las terrazas corridas de petos redondeados interrumpidas por un cuerpo que las une verticalmente. En el ático, el chaflán se retranquea y toma la forma de un yelmo que recuerda la estética maquinista expresionista.

Fernández de los Ríos, 53,
c.v. Blasco de Garay, 43

Luis Gutiérrez Soto

1930-1933



METRO: Islas Filipinas, Moncloa
BUS: 2, 16, 61

En un solar en esquina construyó Gutiérrez Soto el edificio *García Villa* que según la Memoria “Se destinará a viviendas de alquiler económico, pero no obstante, están dotados de los servicios de calefacción, cuarto de baño y termosifón [...] ajustándose en toda la construcción del presente inmueble a las Ordenanzas municipales y a los buenos principios del buen arte de construir”. Como es habitual en toda su producción doméstica, el arquitecto aprovecha la planta al máximo distribuyendo las cuatro viviendas por planta –tres exteriores y una interior– en torno a patios interiores, con la siguiente distribución: vestíbulo, sala-comedor, tres dormitorios principales, baño, cocina, dormitorio y baño de servicio.

El diseño original de la fachada, más clásico y ornamental, fue finalmente sustituido por una superficie de ladrillo visto y enfoscada a partir de la primera planta en la que, como en los cines realizados por el arquitecto en estos años, utiliza el recurso expresionista del chaflán redondeado mendelsohniano que, al estar rematado por un ático que supera a las fachadas laterales, hace que la esquina resalte sobre el resto de la fachada. El efecto dinámico se subraya con los paños laterales que se adelantan y en los extremos se abren con terrazas.

67 Edificio de Viviendas

Espronceda, 31, c.v. Fernández de la Hoz, 57

Luis Gutiérrez Soto

1930-1933

METRO: Alonso Cano,
Gregorio Marañón
BUS: 7, 12, 14, 27, 40,
45, 150



Los miradores curvilíneos y las molduras de los remates de las cornisas dotaron a este edificio de cierta estética expresionista, mientras que en su interior ya aparecen algunos de los elementos y soluciones introducidos por Gutiérrez Soto que revolucionarían la arquitectura doméstica madrileña. Las viviendas, una por cada planta, se ordenaron en torno a un patio interior que proporcionaría mejores condiciones higiénicas y lumínicas. Incluyó también la doble escalera, la de servicio y la de propietarios, que aseguraba la independencia entre sus usuarios. Dentro de este interés por mejorar la calidad de vida de sus clientes, proyectó la que sería una de sus principales aportaciones, la terraza, que, sin embargo, no llegó a construirse, sustituyéndose por miradores alternados con ventanas. El cerramiento se resuelve con fábrica de ladrillo cerámico o Lasical, trabado con mortero de cemento, excepto en el zócalo, en el motivo del ángulo y en la portada de entrada donde utiliza piedra Novelda. La estructura metálica y la tabiquería de ladrillo hueco.

(Actual Banco del Comercio)

Alcalá, 45

**Manuel Galíndez
y Fernando Ardazún**

1930-1934

**METRO:** Banco de España**Bus:** 1, 2, 9, 10, 14, 20, 46,

51, 52, 53, 74, 146, 150

Desde principios de siglo, el tramo de la calle Alcalá entre Cibeles y la iglesia de San José se había convertido en el centro financiero de la capital. En el mismo solar donde había estado el convento de San José y desde 1878 el Teatro Apolo, el entonces Banco de Vizcaya construyó su nueva sede. Como explicaba el arquitecto, su situación determinó la altura del edificio: “Justifica la forma y proporción de la fachada nuestro deseo de armonizar el edificio con los próximos, conservando la línea de coronación de éstos”. La fachada está dividida verticalmente en tres cuerpos: uno principal –ordenado a su vez por seis grandes pilastras que en la quinta planta se convierten en pilares pareados–, y dos laterales menores. Como remate, un cuerpo central retranqueado con arcos de medio punto corridos y relieves de figuras aladas del repertorio Art Déco realizados por José Capuz y Juan Adsuara, autores también de los que rematan los cuerpos laterales. Se emplearon tres materiales: granito pulimentado en tono rosa en las pilastras, granito verde en el basamento, y gris de Guadarrama en el resto de la composición. Consta de nueve plantas, con seis pisos de oficinas organizados en torno al patio de operaciones rectangular de la planta baja.

69 Colonia “Parque-Residencia”

Perímetro: Paseo de la Castellana, Joaquín Costa y Vitrubio

Rafael Bergamín Gutiérrez y Luis Blanco Soler

1931-1932

Miembro: República Argentina
Bos: C, 7, 14, 27, 40, 147, 150



Amparándose en la ley de Casas Baratas y Económicas, Bergamín y Blanco Soler, con la colaboración del ingeniero Javier Gómez de la Serna, crearon la Cooperativa de Casas Económicas Residencia en los Altos del Hipódromo propiedad de Gregorio Iturbe. Aunque ni el lugar ni la condición de los futuros inquilinos se ajustara a la ley, Bergamín explicaba como “Para ser beneficiario de una «Casa Económica» había que acreditar no poseer otras propiedades y vivir de su trabajo”. Estos profesionales liberales estaban abiertos al nuevo lenguaje racionalista, requerían casas unifamiliares sencillas con el máximo confort. La limitación del área construida y la prohibición de elevar casas de pisos y establecer industrias, daban al conjunto cierto aire rural con las ventajas de la ciudad. El referente directo se encuentra en la arquitectura de vanguardia centroeuropea, especialmente holandesa, que estos arquitectos tanto admiraban. Se eliminó toda obra innecesaria y de apariencia exterior, a cambio de una mayor comodidad en los interiores e instalaciones. Las casas se construyeron aisladas o agrupadas en hileras, cada una con tres plantas: en el semisótano, servicios; en la planta baja, vestíbulo, comedor, y estar; y en la planta segunda, dormitorios y baños.

Gran Vía, 41,
c.v. Jacometrezo, 2

**Luis Martínez Feduchi
y Vicente Eced y Eced**

1931-1933



METRO: Callao
Bus: 1, 2, 44, 74, 75, 133, 146, 147, 148, 149

Tras anular un concurso privado, el promotor Ignacio Carrión encargó a los participantes Martínez Feduchi y Eced el proyecto definitivo del *Edificio Carrión*, hoy *Capitol*, emblema del Madrid moderno. Ello fue debido, no sólo a su imagen de proa coronada por la torre como escaparate publicitario con anuncios luminosos, sino a su plurifuncionalidad y autosuficiencia. Sobre un solar con dos fachadas en esquina y dos laterales ciegos se levantaron 16 plantas: hotel, oficinas, restaurante, café, salón de té, salón de fiestas, bar y sala de espectáculos. En la estructura, metálica y de cemento armado, se aplicaron los últimos adelantos, destacando cuatro vigas *Vierendell* de hormigón para cubrir toda la superficie del cine. La crítica contemporánea lo describió como “eclectico, moderno y tradicional, tiene expresionismo, Art Déco, racionalismo, academicismo [...] Es un edificio moderno construido a la antigua –el cuidado de los detalles modernos realizado con exquisita artesanía– y pionero en estructuras e instalaciones nuevas”. El mobiliario, diseñado por Feduchi, fue premio del Ayuntamiento de Madrid en 1933, y el edificio recibió la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año siguiente.

71 Edificio Coliseum

Gran Vía, 78,
c.v. General Mitre,
c.v. San Ignacio

**Pedro Muguruza Otaño
y Casto Fernández-Shaw**
(proyecto) y **Casto
Fernández-Shaw** (obra)

1931-1933

METRO: Santo Domingo, Callao
Bus: 1, 2, 44, 46, 74, 75, 133,
146, 147, 148, 149



La plurifuncionalidad del edificio y la irregularidad del solar trapezoidal definieron este proyecto, con dos plantas diferenciadas. Sobre una planta rectangular con frente a la Gran Vía se levantó el bloque de oficinas y viviendas de alquiler. La otra planta, metida hacia General Mitre al fondo del solar, se dedicó a sala de cine y conciertos, cubierta por una gran cúpula sobre la que se liberó un patio que, junto a otro lateral, permitía la ventilación. Con capacidad para 1.500 localidades, para los efectos acústicos se tomó como modelo la *Sala Pleyel* de París. En el proyecto de este edificio sus autores reconocieron la influencia de los rascacielos norteamericanos. Félix Garrido considera esta obra como una “sinfonía arquitectónica que alía el más ferviente canto expresionista con las huellas secesionistas y los cantos Déco [...] con el ascético discurso racionalista de las fachadas laterales”. Frente a la horizontalidad de edificios contemporáneos como el vecino *Capitol*, los distintos elementos de esta fachada, como los nervios o los pináculos secesionistas de remate, subrayan el sentido vertical. El cuerpo central se adelanta y se eleva dos pisos sobre los dos laterales, al mismo tiempo que sufre un progresivo retranqueo.

(Actual Mercado Puerta de Toledo)



Ronda de Toledo,
c.v. Puerta de Toledo,
c.v. Plaza Campillo del nuevo
Mundo, Arganzuela,
c.v. Capitán Salazar Martínez

Francisco Javier Ferrero

1931-1934

METRO: Puerta de Toledo
Bus: 3, 17, 18, 23, 35, 41, 60, 148, C

Ferrero resolvió técnicamente el funcionamiento de la nueva lonja de pescados haciendo los espacios interiores completamente diáfanos y dando primacía a la función sobre la forma. Un retén de policía daba acceso a la nave de mercado con cincuenta y cuatro compartimentos de 64 m² “simplemente limitados por cadenas o palenques móviles, lo que permite ampliar o reducir su superficie”. En la misma planta se instalaron las oficinas y laboratorios de inspectores y veterinarios. En el piso inferior, los almacenes y las cámaras frigoríficas, el salón de comisionistas y la nave de kileras o intermediarios. En la planta baja, andén y local de exportación. En un pabellón independiente, la estafeta de Correos y Telégrafos. Toda la estructura se realizó en hormigón armado, cuidando los problemas de impermeabilidad y los movimientos provocados por cambios de temperatura. En las tres plantas se abrieron vanos que iluminaban el interior.

El peligro de ruina hizo que en 1989 fuera rehabilitado como centro comercial por Aroca, Aracil, Domínguez y Peñalba, quienes respetando en lo posible su rotundidad exterior, intervinieron más en su interior para dotarlo de luz natural, mejorar el sistema de circulación y clarificar su composición.

Juan Álvarez Mendizabal, 80

Manuel López Mora

1931-1934

METRO: Argüelles

BUS: 21, 74



En un solar entre medianerías propiedad de Félix Campos, proyectó López Mora este edificio de viviendas de alquiler en el que, aprovechando el espacio al máximo, se distribuyeron ocho viviendas por planta, cuatro interiores y cuatro exteriores. Este número no varía en la planta baja y en la de áticos, a pesar de que en la primera se dispusieron tiendas a ambos lados del portal y en la de áticos una gran terraza. En el centro, la escalera y el ascensor y dos patios centrales que, junto con los cuatro situados en las medianerías, aseguran la ventilación del edificio. Tras desechar un primer proyecto de fachada más clásica, el arquitecto optó por una composición simétrica en la que destaca, además de los detalles decorativos neoplásticos, un balcón corrido que recorre toda la planta y que, a partir del segundo piso, se adelanta en la zona central, coincidiendo en el cuerpo exento del ático.

Residencia de Señoritas de la Institución Libre de Enseñanza

(Actual Fundación Ortega y Gasset)

General Martínez Campos, 46, c.v. Miguel Ángel, 2

Carlos Arniches Moló

1932-1933

Mirra: Rubén Darío, Gregorio

Marañón

Bus: 5, 7, 16, 40, 61, 147



Este edificio se construyó como Residencia de Señoritas de la Institución Libre de Enseñanza, junto al edificio decimonónico ya existente, al que se comunicaba por un jardín con pérgola. El chafalán definió la planta en L, con el servicio único de cada planta en la diagonal central, y la escalera semicircular a la catalana en uno de los extremos, que al exterior resultaba en un volumen semicilíndrico. La planta semisótano se destinó a servicios de calefacción, lavandería, etc. En los cuatro pisos las habitaciones se orientaron al lado Sur, quedando comunicadas por una galería que inundaba el pasillo de luz y que se abría a un balcón corrido en cada piso que terminaba en un cuarto de círculo coincidiendo con la escalera. El exterior enfoscado presenta nítidos y pulcros volúmenes prismáticos racionalistas. El arquitecto diseñó también el mobiliario de las habitaciones individuales, “de una gran sencillez, confort e higiene”.

Además de los pabellones que se le añadieron, entre 1984 y 1987 fue rehabilitado por Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera para convertirlo en la actual sede de la *Fundación Ortega y Gasset*, intervención por la que recibieron el Premio Ayuntamiento de Madrid 1985.

Bailén sobre calle de Segovia

**Francisco Javier Ferrero. José Juan Aracil
y Luis Aldaz Muguero (ingenieros)**

1932-1942

Metro: Opera, La Latina
Bus: 3, 31, 50, 65, 148

Tras el fallido proyecto encargado por José Bonaparte, en 1872 Eugenio Barón fue el primero en unir la calle de Bailén con las Vistillas por medio de un viaducto metálico. En 1932 el proyecto de Ferrero ganó el Concurso convocado por el Ayuntamiento para sustituirlo por uno de nueva construcción. Según el Jurado, su “principal mérito consiste en haberse adaptado a la realidad de la manera más sencillamente posible, con exención de alardes que, por otra parte, ninguna razón tenían de ser”. Según Luis Moya, el tratamiento formal de la estructura de hormigón armado no sigue el lenguaje formal racionalista, sino las pautas del Art Déco, muy apreciables en los detalles proyectados para las verjas y faroles: “fue la construcción más llamativa del «Art Déco», y quizá la última”. Longitudinalmente está formado por tres tramos de 36,50 m de entre ejes, salvados por tres bóvedas de 35 m de luz y 17,50 m de flecha. Transversalmente, cada bóveda consta de cuatro grandes nervios que sustentan una estructura porticada que coincide con el eje de los montantes y que están embebidos en pilastras aligeradas que debían contener ascensores pero, como las taquillas y servicios entre pilastras, nunca llegaron a instalarse.

Carretera del Pardo en el cruce con carretera de la Playa

MÉTRICO:
Bus: 83, 133

Manuel Muñoz Monasterio

1932-1947



Sobre la primera playa pública artificial de España, la *Playa de Madrid*, su autor explicaba: “Aprovechando la privilegiada naturaleza del lugar, lindante con el monte de El Pardo y a la vista de la Sierra de Guadarrama, la idea predominante en el planteamiento de la obra, era el aprovechamiento de todo lo natural, no sólo con la idea de la economía, sino con la de no dar sensación de una construcción sumamente artificiosa.” Una presa de hormigón armado con compuertas metálicas y un muro de contención en uno de sus lados detenía el agua proveniente del Embalse de Santillana. El ángulo recto que formaba la playa permitió la construcción en su bisectriz de un pabellón que albergaba restaurante y pistas de baile. A sus lados: vestuarios, botiquín, bar, pistas de patinar, jardines, campos de tenis, frontón, club náutico y las oficinas, rematadas por una torre con los depósitos reguladores de la presión del agua. Con el fin de prever la contaminación de las aguas del pueblo de El Pardo, se instaló una estación depuradora de aguas residuales. El aspecto original de todo el conjunto resuelto con formas cúbicas limpias de influencia racionalista, se perdió con los añadidos posteriores, más cercanos a la arquitectura nacionalista de posguerra.

Concepción Jerónima, 15

Francisco Javier Ferrero

1933

METRO: Tirso de Molina
BUS: 17, 23, 31, 35, 50, 65



Como arquitecto de la Oficina Técnica Municipal desde 1921, las obras de Ferrero supusieron la incorporación de los nuevos criterios racionalistas y funcionalistas a la construcción de las instalaciones del Ayuntamiento durante la Segunda República. Es el caso de la *Imprenta Municipal*, un edificio entre dos medianerías con alineaciones distintas. En la sencilla fachada de ladrillo visto destaca el trabajo de las mochetas en el encuadre de la misma y, por su diseño, el rótulo, la cerrajería y las barandillas. Cada uno de los tres pisos presenta un tamaño distinto de vanos, dispuestos en bandas horizontales y rehundidos respecto al plano de la fachada. En la fachada principal se sitúa la puerta de acceso, mientras que la lateral derecha, retranqueada, se trata de un modo independiente, fuera del perímetro que rodea al resto.

José Abascal, 53

**Eduardo Figueroa
Alonso-Martínez**

1933-1935



METRO: Gregorio Marañón, Alonso Cano
 BUS: 5, 12

Las siete plantas de esta vivienda se traducen al exterior en una fachada simétrica y limpia, con una ordenación clásica en tres cuerpos verticales. Los laterales con una hilera de ventanas y el central con dos vanos retranqueados cubiertos por el principal elemento compositivo de la fachada, una gran terraza de peto curvo adelantado. Como elemento original, en la planta baja se dispusieron seis garajes independientes, cuyas entradas se situaron simétricamente a ambos lados del portal, cada una rematada por un óculo. A propósito de la utilización de elementos y esquemas clásicos, Luis Lacasa escribía en 1930: “es falso por tonto el que cree que hay que ser racionalista a la fuerza y empieza a raspar todas las columnas, cornisas, archivoltas y guardapolvos de sus proyectos; pero, eso sí, sigue dejando la puerta en el eje, con su montante y tres huecos a la derecha y tres a la izquierda y un balcón en el centro. [...] se está engañando a sí mismo”. Cada planta alberga una sola vivienda que, según la Memoria del proyecto, tenía “una distribución racional en la que quedan debidamente independizadas las tres zonas principales de una vivienda de cierta importancia; es decir, habitaciones de recibo, habitaciones privadas y servicio”.

Perímetro: calles
Dr. Arce, Rodríguez Marín,
Cinca, Segre, Darro,
Luis Muriel, Balbina
Valverde, Guadalquivir,
Serrano, Castellana
y Vitrubio

**Rafael Bergamín,
Luis Blanco Soler
y Luis F. Vivanco**

1933-1954

METRO: República Argentina

Bus: C, 7, 16, 43, 51



Tras el éxito de la Colonia Parque Residencia, Bergamín emprendió un ensayo similar aplicando la Ley de Casas Económicas. De nuevo fue el empresario Gregorio Iturbe quien adquirió los terrenos, en una de las zonas más elevadas de la ciudad, al final de la calle de Serrano, eje principal a partir del que se dispusieron las manzanas de parcelas en hileras siguiendo una trama ortogonal en espina de pez. Excepto en casos de terreno irregular, cada bloque incluía de cinco a ocho casas, con una separación mínima de 20 m entre bloques. Las casas entre medianeras se dividieron en dos tipos, dependiendo de la orientación de la fachada principal al Norte o al Sur. Todas con tres plantas, con las mismas funciones que las de Parque Residencia. Como novedad, la electrificación de los aparatos domésticos —nevera, cocina y calienta baños— y la red ya subterránea. La gran simplicidad formal de las fachadas seguía las pautas racionalistas, con revocos pétreos en los zócalos y el resto enfoscado y pintado con colores diferentes con los que Bergamín pretendía compensar la arquitectura “muy simple, muy cúbica, quizá inspirada en las cosas que habíamos visto en Alemania y en Holanda, arquitectura un poco seca”.

Marqués de Riscal, 11, c.v. Fortuny, 10

Casto Fernández-Shaw

1934

Metro: Rubén Darío
 Bus: 5, 7, 14, 27, 45, 150



En palabras de su autor: “Las Residencias Riscal han traído a la capital de España la concepción más moderna americana de la solución al problema de la vivienda”. Por encargo del marqués de Zurgena, Casto Fernández-Shaw proyectó el primer edificio madrileño de apartamentos de alquiler amueblados y con zonas comunes: sala de fiestas, restaurante, cuatro terrazas, solárium, recepción. La planta baja se destinó a estos servicios y en las restantes se distribuyeron cuatro apartamentos por planta en torno al eje central ocupado por la escalera, el ascensor y el vestíbulo, y con un patio de manzana trasero. Los apartamentos ofrecían todo “el *comfort* moderno”: agua caliente y calefacción centrales, armarios refrigerados, campanas de recogida de olores, muebles convertibles, etc. Incluso se estudiaron científicamente las cocinas y los *offices*: “en ellas puede prepararse una comida con sólo deambular de 40 a 50 pasos, contra 1.500 a 2.000 en las cocinas corrientes”. A pesar de la característica indefinición estilística de este arquitecto, en estos años prevalecen las referencias racionalistas y, sobre todo, expresionistas, como se refleja en esta fachada de volúmenes adelantados y retranqueados rematados por terrazas.

81 Vivienda y Talleres

(Actual edificio de oficinas)

Goya, 110

Fernando Arzadún e Ibararán

1934-1935

METRO: Goya
Bus: 15, 29, 30, 43, 56, 63, 71, 143, C



La *Casa Araluce* alberga en un mismo edificio talleres y vivienda unifamiliar. Las particulares dimensiones del solar y su situación entre medianeras, confirieron a la planta una especial disposición, con un patio trasero y uno central abierto en la primera planta. El sótano se destinó a almacén, servicios y oficina del contable. La planta baja a talleres de ebanistería, iluminados por luz cenital que permitía el suelo de vidrio del patio central en la planta alta. En ésta se situó la vivienda, y en el ático terrazas y estudio. Juan Antonio Cortés ha relacionado la fachada de líneas racionalistas con la del *Café De Unie* de J.J.P. Oud, “sustituyendo la planitud y abstracción material y cromática de aquélla por un cierto tratamiento en relieve y profundidad y por un empleo muy concreto de los diversos materiales”. Se combinaron el mármol negro de la planta baja con el ladrillo visto y el revoco de las dos superiores, además de la carpintería metálica y de madera, el pavés, las barandillas de hierro y el cristal.

Este edificio ha sufrido una reforma que, si en la fachada ha respetado su aspecto original, el interior ha sido transformado para levantar un cuerpo de siete pisos en ladrillo visto.

Joaquín M^á. López, 24, c.v. Blasco de Garay, 80**José M^º. Arrillaga de la Vega**

1934-1936

METRO: Islas Filipinas
BUS: 2, 12

El propietario José Manuel Crespo Oroquieta encargó a Arrillaga este proyecto de casas baratas de acuerdo con lo dispuesto en la Ley de 10 de octubre de 1924 que establecía el concepto legal de casa barata. En la Memoria se explica que el conjunto está formado por dos bloques: “uno que corre a todo lo largo de la calle de Joaquín María López volviendo por la de Blasco de Garay [...] y otro bloque en forma de T con el cabecero sobre la calle de Blasco de Garay y el larguero perpendicular a éste, o sea, paralelo a la calle de Joaquín María López”. Los dos bloques no quedan unidos, entre ellos un espacio abierto comunica la calle principal con el gran patio interior, permitiendo el acceso de coches y peatones y resultando en una manzana abierta.

Las viviendas de las cuatro plantas tienen dos orientaciones, Norte-Sur o Levante-Poniente, y se distribuyen en sala de estar-comedor, dos habitaciones, cuarto de baño y cocina, todo ello con una escueta decoración. La estructura de muros exteriores es de fábrica de ladrillo y soportes metálicos interiores con vigería metálica para los pisos. El volumen de la fachada es de gran nitidez, abierto con hileras de ventanas que se continúan en el chaflán.

83 Edificio Parque Sur

(Actual Parque Automovilístico Sur del Ayuntamiento)

Paseo de la Chopera, 41,
c.v. Plaza del General
Maroto, c.v. Jaime
el Conquistador

José Azpiroz y Luis Ferrero

1935

METRO: Legazpi

Bus: 6, 78, 117, 148



Junto con las salas de cine, los edificios destinados a surtir o alojar vehículos fueron los elegidos para poner en práctica las nuevas tipologías llegadas de Europa. Este es el caso del *Edificio Parque Sur*, construido como Garaje Municipal de Camiones de Limpieza, luego Talleres Generales de Limpieza y Transportes del Ayuntamiento de Madrid, aplicando en su interior los criterios racionalistas de circulación e iluminación. La irregularidad del terreno hizo que se proyectaran dos partes. Una gran nave alargada de 78 m de largo y dos plantas se destinó a garaje. Sin ningún muro, quedaba dividida cada 8 m por pies derechos de hormigón armado, cada uno con una acera de 1 m de ancho que, con otras de 1,50 adosadas a la fachada, permitían la circulación del personal. En la planta superior, por la que accedían los camiones a través de una rampa exterior, estos pies servían de apoyo a la cubierta metálica en dientes de sierra. En el ángulo agudo del solar se levantó la segunda parte, un bloque destinado a oficinas que ocupa la fachada a la plaza, rematada en la esquina por un volumen cilíndrico que aporta al edificio el efecto dinámico, y por un torreón que cubre la escalera.

(Actual establecimiento comercial)

Conde de Peñalver, 8,
c.v. Hermosilla, 90

Francisco Alonso Martos

1935



METRO: Goya
Bus: 21, 26, 30, 43, 53, 61, 146

Al igual que Gutiérrez Soto en el *Cine Barceló*, Alonso Martos tomó como eje la línea que partía del vértice del chaflán hasta el lado opuesto, aunque la longitud desigual de los lados hizo que la planta se girara ligeramente hacia el lado de Conde de Peñalver, por lo que la entrada principal tiene más frente en esta fachada. El exterior se ordenó de forma asimétrica a partir del volumen redondeado del chaflán que resalta casi exento debido al retranqueo de la fachada mencionada, produciendo un juego de volúmenes de suaves curvas. El lado a Hermosilla es plano y sin más ornamentación que unos pocos vanos. El arquitecto, que proyectó el edificio como “cine de barriada, con algunos honores de sala céntrica”, siguió en el interior la disposición clásica del teatro ya que “el trazado de las líneas ópticas para una buena visión desde todas las localidades y el estudio de las condiciones acústicas con una minuciosa proyección de los rayos sonoros y con el estudio de sus frentes en paredes y techos, nos conducen siempre a lo que llamamos formas clásicas”. En el sótano y con acceso independiente, situó una sala de fiestas cubierta por una bóveda de hormigón.

Actualmente, y tras una importante reforma, este edificio alberga los almacenes C&A.

Andrés Mellado, 78, c.v. Joaquín M^a. López, 37

José M^e. Arrillaga de la Vega y Germán Tejero de la Torre

1935-1936

Metro: Islas Filipinas
Bus: 2, 12



Acogiéndose a la Ley de Previsión contra el Paro de 1935 se proyectó este edificio para pisos de alquiler que formaría parte de un bloque entre las calles de Joaquín María López, Andrés Mellado y Donoso Cortés, separados por jardines abiertos de uso común, y del que sólo llegó a construirse el que nos ocupa. Cada una de las cinco plantas tiene seis viviendas, tres interiores y tres exteriores, servidas por sendas escaleras y ascensores a los que se accede por el jardín y, a los de las exteriores, también por el portal situado en la fachada a Andrés Mellado por el desnivel existente en la de Joaquín María López. La construcción es de fábrica de ladrillo cerámico en los muros exteriores, con entramados de hierro, cubiertas de azotea a la catalana y tabiquería de ladrillo hueco a panderete. La planta baja, los recercados del portal y las repisas de los balcones son de piedra artificial, el resto enfoscado de cemento y revoco. El exterior es de una gran nitidez, la planitud se rompe con los prominentes petos de líneas rectas de las terrazas a las que se abren una o dos viviendas, en cuyo caso se dividen con un tabique bajo.



Pintor Rosales, 52 (paseo),
c.v. Altamirano

Ángel Laciana García

1935

METRO: Argüelles
BUS: 21, 74

Ángel Laciana proyectó varios edificios en esquina entre medianerías, utilizando en todos ellos la misma solución que dio lugar a un estilo personal muy identificable caracterizado por la alternancia de balcones de petos redondeados y ventanas que recorren la fachada. En este caso, excepto en la primera planta en que sólo se abren ventanas y en el tercer y séptimo piso donde el balcón es corrido, en los demás pisos los balcones varían la longitud de sus vuelos y alternan con las ventanas, como lo hace la superficie de ladrillo visto con la enfoscada. En el ático emplea una solución ya ensayada antes en otras viviendas: une el balcón del chafflán con los laterales a través de una pérgola apilastrada sobre la que descansa una gran pieza horizontal. Los cuatro patios interiores permiten la ventilación de las tres viviendas exteriores que alberga cada uno de los siete pisos, y las dos del ático. Debido al desnivel de la calle Altamirano, el portal se abrió en Pintor Rosales, donde la fachada continúa el mismo esquema en el número siguiente, obra también realizada por Laciana.

Tras el deterioro sufrido durante la Guerra Civil, el edificio fue reconstruido por el arquitecto José Manuel Rivas Eulate.

Dr. Esquerdo, 22-24,
c.v. Fuente del Berro, 23-25,
c.v. Goya, 127-129-131-143,
c.v. San Federico, 1, 3-15, 17

**Fernando de Escondrillas,
L. de Albuquerque
y José M^e Arrillaga
de la Vega**

1935-1948

METRO: O'Donnell
Bus: 2, 30, 56, 71, C



El conjunto que nos ocupa formaba parte del grupo de 18 casas que en 1935 la Inmobiliaria Luz S. A. proyectó construir en los terrenos situados entre las calles de Goya, Doctor Esquerdo y la Fuente del Berro. Está formado por dos bloques independientes paralelos a la calle Goya, con una calle particular entre ellos convertida en jardín. Cada vivienda, dos por planta y “cuya renta no ha de ser superior al límite de 250 pesetas al mes que señala la ley [Ley de 26 de junio de 1935]”, sigue un esquema de planta en L, con un gran pasillo, dormitorios y zona de servicio orientados a la fachada posterior, mientras que comedor, despacho y un dormitorio lo hacen a la principal. Cada dos viviendas comparten ascensor y escalera, lo que origina un esquema en U, con un patio trasero al que se abren las estancias mencionadas. Además de los servicios generales de agua, gas, electricidad y calefacción central, se instaló teléfono con centralita en cada portería. La uniformidad de las fachadas queda interrumpida entre los pisos segundo y quinto por unos voladizos de balcones y miradores que vuelven a convertirse en simples vanos en el sexto y ático.

Ferraz, 100,
c.v. Romero Robledo, 23

José Luis Fuentes Díaz-Santos

1936



METRO: Argüelles, Moncloa
Bus: 21, 74

En un artículo aparecido en la revista *Cortijos y Rascacielos* en 1945 a propósito de este edificio, se explicaba: “Avanza la reconstrucción en Madrid. Es una obra necesaria para la reconstitución moral y material de la ciudad y para hacer frente al problema de los alojamientos, cada vez más agudo en las grandes urbes que conocieron los horrores de la guerra [...] ha de ser la casa grande de vecinos la que acuda a dar solución al conflicto, y en pocos barrios madrileños tan indicada como en el de Argüelles, tan castigado por la contienda”. Este edificio se levantó sobre un solar de esquina entre medianerías, con dos viviendas por planta y un patio trasero al que asoma la zona de servicio, mientras que comedor, dormitorios principales y despacho lo hacen a las fachadas. La pieza de la rotonda la ocupa el despacho de las viviendas a Ferraz, por ser ésta la fachada más corta. El portal también se situó en este lado, ya que en Romero Robledo el desnivel lo impedía. En el exterior se suceden volúmenes adelantados y retranqueados acentuando el efecto dinámico del edificio. Las fachadas laterales se adelantan con un cuerpo de ventanas y largas terrazas a las que se abren tres vanos en cada piso, haciendo que el chaflán redondeado quede atrasado.

Almagro, 26, c.f. Zurbarán, 17

Luis Gutiérrez Soto

1936-1941

METRO: Alonso Martínez

BUS: 3, 7



En este edificio Gutiérrez Soto sustituyó los pequeños balcones de las casas madrileñas por la que sería una de sus mayores aportaciones formales a la arquitectura doméstica como ampliación de la zona de estar de las viviendas: la terraza-jardín. Según el arquitecto fue “un poco impensadamente al querer aprovechar exhaustivamente las posibilidades de una fachada, y al disponer sus diferentes piezas contrapeadas a montacaballo, logré unos pequeños patios abiertos a fachada, que al cubrirlos surgió la terraza”. La irregularidad del solar entre medianeras y con fachada a dos calles opuestas, obligó al arquitecto a construir dos edificios totalmente independientes, unidos por la parte trasera dentro de una misma construcción. El de la calle Almagro, con una fachada mucho más larga, se resolvió con una planta en peine hacia atrás ordenada en torno a patios alargados contra fachada, y el de Zurbarán, con una fachada más corta, en torno a un patio central. La Guerra Civil interrumpió las obras y señaló un cambio entre la fachada de Zurbarán, realizada antes del 36 en un estilo más racionalista con los petos de las terrazas acabados en curva, y la de Almagro, con los petos en ángulo recto.

Miguel Ángel, 2, 4 y 6, c.v. Rafael Calvo, 40

Luis Gutiérrez Soto

1936-1941

Metro: Rubén Darío
Bus: 7, 40, 147

En este proyecto Gutiérrez Soto debía acogerse a la Ley Salmón promulgada por el ministro de trabajo J. Salmón en 1935 para solucionar el problema del paro y crear viviendas reducidas de renta baja. Se solucionó con un gran patio construido sobre una arcada y abierto a la fachada principal de la calle Miguel Ángel. Este patio se convirtió en el eje principal del edificio, además de posibilitar que doce de las catorce viviendas de cada planta fueran exteriores. Al ser perpendicular a la calle, el patio divide el bloque principal en dos partes cuya planta se desarrolla en forma de E en torno a los patios interiores. En el caso del bloque a Rafael Calvo, se repite la misma estructura, acoplándose al bloque principal por las traseras. Retoma el tradicional ladrillo visto en la fachada, en la que alterna los miradores poligonales cerrados –adaptación de las *bow-windows*– y las ventanas. Este material es, según Carlos Flores, idóneo para “la intención de cultivar un tipo de modernidad alejada de cualquier posición «escandalosa» o «polémica»”. En el patio-jardín vuelve a utilizar las terrazas en las cuatro esquinas, y comienza a experimentar con una nueva posibilidad al abrirlas totalmente en las esquinas a la calle Miguel Ángel.

- “Antonio Palacios”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 47 y 48, 1945.
- “Cine Fíguro”, *AC*, núm. 4, Cuarto Trimestre, 1931.
- “*Establecimientos Tradicionales Madrileños*”, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid, 1986.
- “La Banca”, *Comercio e Industria*, noviembre de 1984.
- “La Ciudad Universitaria de Madrid”, *Nuevas Formas*, núm. 6, 1935.
- “La Ciudad Universitaria”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de julio de 1927.
- “La Ciudad Universitaria de Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 6, 1941.
- “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández Shaw”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio de 1967.
- “Número extraordinario dedicado a los toros”, *Revista Nacional de Arquitectura*, 93-94, 1949.
- “Respuestas al cuestionario sometido a los arquitectos por Mercadal”, la *Gaceta Literaria*, núm. 32, año II, 15 de abril de 1928, reproducido en *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio de 1967.
- “Sala de fiestas Casablanca en Madrid”, *Obras*, núm. 24, noviembre, 1933.
- “Secundino Zuazo”, *Arquitectura*, septiembre de 1970.
- “Secundino Zuazo”, *Hogar y Arquitectura*, núm. 75, 1968.
- A.A.V.V., *Antonio Palacios*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1991.
- A.A.V.V., *Arquitecto Antonio Palacios. 1874-1945*, La Coruña, Vigo, Xunta de Galicia, 1998-1999.
- A.A.V.V., *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Museo Municipal, Madrid, 1987.
- A.A.V.V., *Casto Fernández Shaw: inventor de arquitecturas*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1999.
- A.A.V.V., *El cinematógrafo en Madrid: 1896-1986*, Museo Municipal, Madrid, 1986.
- A.A.V.V., *El viaducto y lo demás*, COAM, Madrid, 1976.
- A.A.V.V., *Guía de Arquitectura y urbanismo de Madrid*, Tomos I y II, COAM, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1990.

- A.A.V.V., *Historia de la Arquitectura Española*, Tomo V, Zaragoza, Planeta, 1987.
- A.A.V.V., *Homenaje a Ricardo Bastida*, Banco de Bilbao, Madrid, 1987.
- A.A.V.V., *La obra de Eduardo Torroja*, Instituto de España, Madrid, 1977.
- A.A.V.V., *La obra de Luis Gutiérrez Soto*, COAM, Madrid, 1978.
- A.A.V.V., *La Ciudad Universitaria*, Tomos I y II, COAM y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- A.A.V.V., *La modernidad en la obra de Eduardo Torroja*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1979.
- A.A.V.V., *Madrid 1898*, Centro Cultural Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1998.
- A.A.V.V., *Paisaje y Figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.
- A.A.V.V., *Plástica y texto en torno al 98*, A.A.V.V. del Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- A.A.V.V., *Tipología de la Vivienda Colectiva en Madrid. 1860/1970*, COAM, Colección Cátedras, núm.2, Madrid.
- ALONSO DEL VAL, M. A., "H. H. Richardson: viajando por España", *RA Revista de Arquitectura*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998.
- ALONSO PEREIRA, J. R., "En torno a la Gran Vía", *Villa de Madrid*, 4, núm. 69, Madrid, 1980.
- "Racionalismo al margen: el estilo salmón", *Arquitectos*, núm. 65, marzo de 1983.
- Madrid, 1898-1931. De corte a metrópoli*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1985.
- ANASAGASTI, T. de, "Acotaciones. Otto Wagner", *La Construcción Moderna*, XVI, 1918.
- AREAN, C. A., "Situación del arte español en 1927", *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio, 1967.
- ARNICHES, C. y DOMÍNGUEZ, M., "*Auditorium* de la Residencia de Estudiantes", *Arquitectura*, mayo de 1933.
- "Notas sobre el decorado de la Granja «El Henar» y Bar del «Palace Hotel»", *Arquitectura*, febrero de 1926.
- "Un Hotel, un Albergue, un Instituto", *Arquitectura*, agosto de 1931.
- ARRECHEA, J., "Antonio Palacios y la arquitectura como «síntesis»", *Anales de la Arquitectura*, núm. 7, 1996.
- BALDELLOU, M.A., *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997.
- "La forma continua. El efecto Mendelsohn", *Arquitectura*, núm. 318.
- BALDELLOU, M.A. y CAPITEL, A., *Arquitectura española del siglo XX (1939-1992)*, Summa Artis, XL, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

- BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- BERGAMÍN, R., “Los trabajos de extensión del municipio de Hilversum (Holanda)”, *Arquitectura*, enero de 1925.
- “Exposición de Artes Decorativas de París: Impresiones de un turista”, *Arquitectura*, octubre de 1925.
- “Casa del Marqués de Villora en Madrid”, *Arquitectura*, septiembre de 1928.
- BERGAMÍN, R. y BLANCO SOLER, L., “Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”, *Arquitectura*, julio de 1925.
- “El Concurso del «Teatre de la Ciutat»”, *Arquitectura*, mayo de 1923.
- “Madrid. Concurso de la Compañía Arrendataria de Tabacos”, *Arquitectura*, diciembre de 1925.
- BLANCO SOLER, L., “Residencia del Amo”, *Arquitectura*, mayo de 1931.
- BOHIGAS, O., *Arquitectura Española de la Segunda República*, Tusquets, Barcelona, 1970.
- BONET CORREA, A., “El edificio Rockefeller”, *Arquitectura*, marzo-abril de 1983.
- La Ciudad Universitaria*, COAM y Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- BRIHUEGA, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1982.
- CABRERO GARRIDO, F., *Casto Fernández Shaw*, COAM, Madrid, 1980.
- CAMPO BAEZA, A., *La Arquitectura Racionalista de Madrid*, Tesis Doctoral inédita, abril de 1976.
- CAPITEL, A., “La construcción de la Colina de los Chopos en Madrid”, *Arquitectura*, 1983.
- CHÍAS NAVARRO, P., *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Universidad Complutense, Madrid, 1986.
- CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la Arquitectura Española*, Dossat, Madrid, 1981.
- Historia de la Arquitectura Occidental X. El siglo XX: Las fases finales y España*, Dossat, Madrid, 1984.
- COLÁS HONTAN, E., “Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado”, *Arquitectura*, octubre de 1919.
- COLORADO CASTELLARY, A., *El arte en el Noventa y ocho*, Celeste, Madrid, 1998.
- CORTÉS, J. A., *El racionalismo madrileño. Casco antiguo y ensanche (1925-1945)*, COAM, Madrid, 1992.
- CURTIS, W. JR., *La Arquitectura Moderna*, Hermann Blume, Madrid, 1986.

- DIÉGUEZ PATAO, S., *La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1997.
- DOESBURG, T. van, "Espíritu fundamental de la arquitectura contemporánea", *Arquitectura*, septiembre de 1930.
- DOMÍNGUEZ, M., "Le Corbusier, en recuerdos y presupuestos personales", *Nueva Forma*, Madrid, mayo de 1971.
- ECED, V. y MARTÍNEZ FEDUCHI, L., "El Edificio Carrión", *Arquitectura*, enero-febrero de 1935.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, R., "Los rascacielos americanos", *Arquitectura*, febrero de 1922.
- FERNÁNDEZ SHAW, C., "Estación para el servicio de automóviles", *Arquitectura*, agosto de 1927.
- FERRERO, F. J., "El Mercado de pescados", *Arquitectura*, enero de 1936.
 –"Nuevos mercados madrileños", *Arquitectura*, junio de 1935.
- FIGUEROA ALONSO-MARTÍNEZ, E., "El procedimiento de trabajo del arquitecto americano", *Arquitectura*, julio de 1929.
- FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea I, 1880-1950*, Aguilar, Madrid, 1989.
 –"1927: Primera arquitectura moderna en España", *Hogar y Arquitectura*, núm. 70, mayo-junio de 1967.
- FULLAONDO, J.D., *Arte, arquitectura y todo lo demás*, Alfaguara, Madrid, 1972.
 –"La cara oculta del Capitol" y "Catálogo de muebles", en *Los muebles del Capitol*, B.D. Ediciones de Diseño, Madrid, 1980.
 –*Fernando García Mercadal*, Madrid, COAM, 1984.
- FULLAONDO, J. D. y MUÑOZ, M. T., *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces). Historia de la arquitectura contemporánea española*, Tomo I, Kaín, Madrid, 1994.
- GARCÍA LORCA, F., Texto de su conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre *Poeta en Nueva York*.
- GARCÍA MERCADAL, F., "Horizontalismo o verticalismo", *Arquitectura*, enero de 1927.
 –"Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927", *Arquitectura*, mayo de 1927.
 –"IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un Museo de Arte Moderno en Madrid", *Arquitectura*, septiembre de 1933.
 –"La Exposición de la vivienda en Stuttgart", *Arquitectura*, agosto de 1927.

- GARCÍA PÉREZ, M. C. y CABRERO GARRIDO, F., "Casto Fernández Shaw y la interminable aventura expresionista de un navegante del futuro", *Arquitectura*, núm. 318, Madrid, 1999.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J., "Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Segundo Semestre de 1993, núm. 77, Madrid.
- GASCH, S., "Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas en San Sebastián", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de octubre de 1930.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., "El Arquitecto Mercadal", la *Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, núm. 32, Año II.
 –"Etapa Holandesa: La nueva Arquitectura y el nuevo error", la *Gaceta Literaria*, núm. 41, de 1928.
- GINER DE LOS RÍOS, B., *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir, Madrid, 1980.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, A., "Entorno y trayectoria de Palacios", *Arquitectura*, núm. 106, octubre de 1967.
- GRASSI, G., *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona, 1973.
- GROPIUS, W., "Arquitectura funcional", *Arquitectura*, febrero de 1931.
- GÜELL, X. y FLORES, C., *Guía de Arquitectura de España. 1929/1996*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1996.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*, Cuadernos de arte de la Fundación Universitaria. Serie Memorias de Licenciatura, Madrid, 1988.
- GUTIÉRREZ PALACIO, J., *Historia de la Literatura Española del siglo XX*, Tempo, Madrid, 1994.
- GUTIÉRREZ SOTO, L., "Casablanca. Dancing-Salón de té", *Arquitectura*, núm. 171, julio de 1933.
 –"Cronología esencial vida de G.S.", *Hogar y Arquitectura*, núm. 92, Madrid, 1971.
 –"El Cine del Callao", *Arquitectura*, febrero de 1927.
- LACASA, L., "Europa y América: Bajo y sobre el racionalismo de la arquitectura", *Arquitectura*, enero de 1929.
 –"Arquitectura impopular", *Arquitectura*, enero de 1930.
 –"Le Corbusier, o Américo Vespucio", publicado en *El Sol*, tomado de SAMBRICIO, C., *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, Madrid, COAM, 1976.
 –"Notas autobiográficas", tomado de SAMBRICIO, C., *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, Madrid, COAM, 1976.

- LÓPEZ OTERO, M., «La Ciudad Universitaria» en «Sobre la actividad arquitectónica en España», *Arquitectura*, abril de 1930.
- MAINER, J. C., *La Edad de Plata*, Barcelona, Los Libros De La Frontera, 1975.
- MAURE RUBIO, L., *Secundino Zuazo. Arquitecto*, Madrid, COAM, 1987.
- MORENO VILLA, J., «Buitrago: Un hospital y una iglesia del siglo XV», *Arquitectura*, agosto de 1927.
- “Algo sobre su arquitectura”, *Arquitectura*, enero de 1932.
- “Cuestionario sometido a los escritores”, la *Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928, Año II.
- “Dos palabras a lo anterior”, *Arquitectura*, septiembre de 1928.
- Vida en claro*, Madrid, 1976.
- MORENO VILLA, J. y ZUAZO UGALDE, S., “El arquitecto Zuazo Ugalde”, *Arquitectura*, febrero de 1927.
- MOYA BLANCO, L., “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, *Atlántida*, núm. 2, Madrid, 1990.
- “Memorias del arquitecto de la contrata”, *Arquitectura*, mayo-junio de 1982.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Tomado de BRIHUEGA, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid, 1982.
- PIZZA, A., *Guía de arquitectura del siglo XX: España*, Electa, Madrid, 1997.
- RAMÍREZ, J. A., *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*, Hermann Blume, Madrid, 1986.
- REDACCIÓN, La, “Concurso de proyectos para un Hipódromo en Madrid. Acta del Juicio del Jurado”, *Arquitectura*, junio de 1935.
- “Concurso privado para el Edificio «Carrión»”, *Arquitectura*, junio de 1931.
- “El Cabaré «Casablanca» del arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, 1933. Antología”, *Arquitectura*, septiembre-octubre de 1982.
- “El edificio Capitol en el centenario de su construcción”, *Arquitectura*, mayo-junio de 1982,
- ROSSI, A., Casabella, núm. 246, 1960.
- SAMBRICIO, C., “El siglo XX. Primera Parte: Arquitectura”, *Historia del Arte Hispánico*, Alhambra, Madrid, 1980.
- Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, 1983.
- SAMBRICIO, C. y LACASA, J., *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*, Madrid, COAM, 1976.

- SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de, *20 años de Arquitectura en Madrid. La Edad de Plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.
- “La influencia de De Stijl y de las vanguardias literarias en los dibujos axonométricos de Mercadal”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, núm. 2, Valladolid, 1994.
- El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- SÁNCHEZ ARCAS, M., “La Central Médica de Nueva York”, *Arquitectura*, abril de 1929.
- SARTORIS, A., “La actualidad del Racionalismo” en A.A.V.V., *Alberto Sartoris*, Madrid, 1987.
- TAFURI, M. y DALCO, F., *Arquitectura Contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1980.
- TORRE, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomo II, Madrid, 1974.
- TORRES BALBÁS, L., “Las nuevas formas de la Arquitectura”, *Arquitectura*, junio de 1919
- “Tras de una nueva Arquitectura”, *Arquitectura*, agosto de 1923.
- TUSÓN, V. y LÁZARO, F., *Literatura española*, Madrid, Anaya, 1981.
- UCHA DONATE, R., *Cincuenta años de arquitectura española I, (1900-1950)*, Adir, Madrid, 1980.
- URRUTIA, A., *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*, Universidad Autónoma, Madrid, 1988.
- Arquitectura española. Siglo XX*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 1997.
- VERES D’OCON, E., “Generación del 27”, *GER*, Tomo 10, Rialp, Madrid.
- ZABALETA, A. de, “Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia. La Escuela gótica, y los eclécticos de Francia”, *El Renacimiento*, I, 1847.

ÍNDICE ONOMÁSTICO DE ARQUITECTOS

Arquitecto	Edificio	Página
Aguirre, A.	Facultad de Farmacia	201
Aguirre, A.	Facultad de Filosofía y Letras. Edificio A	206
Albuquerque, L. de	Viviendas	250
Aldaz Muguero, L.	Viaducto	238
Alonso Martos, F.	Cine Salamanca (Hoy establecimiento comercial)	247
Anasagasti, T.	Teatro-Cine Monumental	181
Anasagasti, T.	Edificio Madrid-París	180
Aracil, J. J.	Viaducto	238
Arniches Moltó, C.	Pabellón Párvulos Instituto Escuela (Hoy Instituto R. de Maeztu)	211
Arniches Moltó, C.	Residencia señoritas de la I. L. E. (Hoy F. Ortega y Gasset)	237
Arniches Moltó, C.	Hipódromo de la Zarzuela	212
Arrillaga de la Vega, J. M.	Viviendas	245
Arrillaga de la Vega, J. M.	Viviendas	248
Arrillaga de la Vega, J. M.	Viviendas	250
Arzadún e Ibararán, F.	Viviendas	228
Arzadún e Ibararán, F.	Vivienda y Talleres (Hoy edificio de oficinas)	244
Arzadún e Ibararán, F.	Banco de Vizcaya (Hoy Banco del Comercio)	231
Azpiroz, J.	Edificio Parque Sur (Hoy Parque Automovilístico del Ayuntamiento)	246
Bastida, R.	Banco de Bilbao (Hoy BBV)	149
Bellido González, L.	Mercado Central de Frutas y Verduras	217
Bellido González, L.	Casa de los Portugueses	148

Arquitecto	Edificio	Página
Bergamín Gutiérrez, R.	Casa del Marqués de Villora	197
Bergamín Gutiérrez, R.	Colonia "Parque-Residencia"	232
Bergamín Gutiérrez, R.	Colonia "El Viso"	242
Blanco Soler, L.	Colonia "Parque-Residencia"	232
Blanco Soler, L.	Colonia "El Viso"	242
Bravo Sanfeliú, P.	Escuela Técnica Superior de Arquitectura	208
Cárdenas Pastor, I. de	Edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España	195
Cárdenas Pastor, M. de	Dispensario Central de la Cruz Roja	183
Cort y Botí, C.	Palacete Cort	187
Domínguez Esteban, M.	Pabellón Párvulos Instituto Escuela (Hoy Instituto R. de Maeztu)	211
Domínguez Esteban, M.	Hipódromo de la Zarzuela	212
Eced y Eced, V.	Edificio Carrión. Cine Capitol	233
Escondrillas, F. de	Viviendas	250
Espeliús, J.	Plaza de Toros Monumental de las Ventas	171
Fernández Balbuena, G.	Vaquería (Hoy viviendas y locales comerciales)	185
Fernández Balbuena, G.	Cuatro Edificios de Viviendas	186
Fernández Balbuena, G.	Edificio de Viviendas	188
Fernández		
Quintanilla, E.	Oficinas	224
Fernández-Shaw, C.	Estación de Servicio Porto Pi (reconstruida)	219
Fernández-Shaw, C.	Estación de Servicio	220
Fernández-Shaw, C.	Residencia Riscal	243
Fernández-Shaw, C.	Edificios Titanic	178
Fernández-Shaw, C.	Edificio Coliseum	234

Arquitecto	Edificio	Página
Ferrero Llusía, L.	Hostal Embajada	170
Ferrero Llusía, L.	Edificio de viviendas	173
Ferrero Llusía, L.	Patronato de Enfermos de Santa Engracia	172
Ferrero Llusía, L.	Edificio de Viviendas y Oficinas	189
Ferrero Llusía, L.	Edificio Parque Sur (Hoy Parque Automovilístico del Ayuntamiento)	216
Ferrero, F. J.	Edificio de viviendas	173
Ferrero, F. J.	Imprenta Municipal	240
Ferrero, F. J.	Viaducto	238
Ferrero, F. J.	Mercado Central de Frutas y Verduras	217
Ferrero, F. J.	Mercado de Pescados (Hoy Mercado Puerta de Toledo)	235
Ferrero, F. J.	Edificio de viviendas	170
Ferrero, F. J.	Edificio de Viviendas y Oficinas	189
Figueroa		
Alonso-Martínez, E.	Edificio de viviendas	241
Flórez Urdapilleta, A.	Grupo Escolar Menéndez y Pelayo	182
Fuentes		
Díaz-Santos, J. L.	Viviendas	251
Galíndez, M.	Banco de Vizcaya (Hoy Banco del Comercio)	231
García Lomas, M.	Viviendas	226
Garrigues y Díaz-Cañabate, M	Facultad de Farmacia	201
Giner de los Ríos, B.	Escuela Normal P. Montesinos y A. Rincón (Hoy CPR. Blanco y EU de la UC)	190
Gutiérrez Soto, L.	Cine Callao	216
Gutiérrez Soto, L.	Cine Europa (Hoy Establecimiento Comercial)	221
Gutiérrez Soto, L.	Cine Barceló (Hoy Teatro-Discoteca Pachá)	225
Gutiérrez Soto, L.	Viviendas	229
Gutiérrez Soto, L.	Edificio de Viviendas	230

Arquitecto	Edificio	Página
Gutiérrez Soto, L.	Edificio de Viviendas	252
Gutiérrez Soto, L.	Edificio de Viviendas	253
Lacasa, L.	Residencias de Estudiantes (Hoy C.M. Cisneros y Nebrija)	210
Lacasa, L.	Fundación Rockefeller (Hoy CSIC)	196
Laciana García, A.	Viviendas	249
López Delgado, F.	Cine-Teatro Fígaro	227
López Mora, M.	Viviendas	236
López Otero, M.	Casa Ejercicios Espirituales de Chamartín de la Rosa (Hoy C. N. S ^a Recuerdo)	169
López Otero, M.	Instalaciones deportivas de la Universidad Complutense	203
López Otero, M.	La Unión y el Fénix Español	152
López Otero, M.	Hotel Gran Vía	179
Lozano Lardet, E.	Cine San Carlos (Hoy Discoteca)	222
Lucini Calleja, R.	Hotel Residencia Madrid	153
Lune, E.	Palacio del Hielo y del Automóvil (Hoy Centro CSIC y de la CAM)	150
Martí Martín, J.	Viviendas	226
Martínez Feduchi, L.	Edificio Carrión. Cine Capitol	233
Muguruza Otaño, P.	Palacio de la Prensa	184
Muguruza Otaño, P.	Edificio Coliseum	234
Muñoz Monasterio, M.	Conjunto Deportivo Playa de Madrid	239
Osuna Fajardo, J.	Oficinas	224
Otamendi, J.	Edificios Titanic	178
Palacios Ramilo, A.	Edificio Comercial	158

Arquitecto	Edificio	Página
Palacios Ramilo, A.	Casa Matesanz	159
Palacios Ramilo, A.	Círculo de Bellas Artes	160
Palacios Ramilo, A.	Talleres y Oficinas del Metro	161
Palacios Ramilo, A.	Edificio de Viviendas	163
Palacios Ramilo, A.	Banco Mercantil e Industrial (Hoy edificio de la CAM)	164
Palacios Ramilo, A. (reforma)	Hotel Avenida (Antiguo Hotel Alfonso XIII)	162
Peña Boeuf, A.	Mercado Central de Frutas y Verduras	217
S.D.C.	Palacio de la Trinidad (Hoy Instituto Cervantes)	174
Sainz de los Terreros, J.	Círculo de la Unión Mercantil e Industrial	168
Sainz de los Terreros, L.	Círculo de la Unión Mercantil e Industrial	168
Saldaña y López, J.	Hotel Atlántico	151
Salvador Carreras, A.	Dispensario antituberculoso "Victoria Eugenia" (Hoy C. Salud CAM)	218
Sánchez Arcas, M.	Hospital Clínico de San Carlos	202
Sánchez Arcas, M.	Junta Constructora (Hoy Pabellón de Gobierno)	204
Sánchez Arcas, M.	Central Térmica de la Ciudad Universitaria	209
Sánchez Arcas, M.	Fundación Rockefeller (Hoy CSIC)	196
Santos Nicolás, M. de los	Facultad de Medicina	198
Santos Nicolás, M. de los	Escuela de Estomatología (Hoy Facultad de Odontología)	199
Santos Nicolás, M. de los	Viviendas	223
Santos Nicolás, M. de los	Facultad de Ciencias	200
Santos Nicolás, M. de los	La Unión y el Fénix Español	152
Santos Nicolás, M. de los	Hotel Gran Vía	179
Tejero de la Torre, G.	Viviendas	248
Torroja, E.	Pabellón Párvulos del Instituto Escuela (Hoy I. Ramiro de Maeztu)	211

Arquitecto	Edificio	Página
Torroja, E.	Hipódromo de la Zarzuela	212
Torroja, E.	Hospital Clínico de San Carlos	202
Torroja, E.	Junta Constructora (Hoy Pabellón de Gobierno)	204
Torroja, E.	Central Térmica de la Ciudad Universitaria	209
Torroja, E.	Facultad de Ciencias	200
Torroja, E.	Instalaciones deportivas de la Universidad Complutense	203
Torroja, E.	Nuevos Ministerios	207
Vivanco, L. F.	Colonia "El Viso"	242
Yarnoz Larrosa, J. (proyecto)	Hotel Avenida (Antiguo Hotel Alfonso XIII)	162
Zuazo Ugalde, S.	Palacio de la Música	194
Zuazo Ugalde, S.	Casa de las Flores	205
Zuazo Ugalde, S.	Nuevos Ministerios	207

ÍNDICE DE EDIFICIOS

Edificio	Calle	Página
Banco de Bilbao (Hoy BBV)	Alcalá, 16	149
Banco de Vizcaya (Hoy Banco del Comercio)	Alcalá, 45	231
Banco Mercantil e Industrial (Hoy edificio de la CAM)	Alcalá, 31	164
Casa Ejercicios Espirituales Chamartín de la Rosa (Hoy C. N. S ^a Recuerdo)	Plaza del Duque de Pastrana, 5	169
Casa de las Flores	Manzana: calles Hilarión Eslava, Gaztambide, Meléndez Valdés y Rodríguez San Pedro	205
Casa de los Portugueses	Virgen de los Peligros, 11	148
Casa del Marqués de Villora	Serrano, 130	197
Casa Matesanz	Gran Vía, 27	159
Central Térmica de la Ciudad Universitaria	Avenida de Gregorio del Amo, s/n	209
Cine Barceló (Hoy Teatro-Discoteca Pachá)	Barceló, 11	225
Cine Callao	Plaza del Callao, 3	216
Cine Europa (Hoy Establecimiento Comercial)	Bravo Murillo, 160	221
Cine Salamanca (Hoy Establecimiento Comercial)	Conde de Peñalver, 8	247
Cine San Carlos (Hoy Discoteca)	Atocha, 125	222
Cine-Teatro Fígaro	Doctor Cortezo, 5	227
Círculo de Bellas Artes	Alcalá, 42	160
Círculo de la Unión Mercantil e Industrial	Gran Vía, 24	168

Edificio	Calle	Página
Colonia “El Viso”	Perímetro: calles Dr. Arce, Rodríguez Marín, Cinca, Segre, Darro, Guadalquivir, Serrano, Castellana y Vitrubio	242
Colonia “Parque-Residencia”	Perímetro: Paseo de la Castellana, Joaquín Costa y Vitrubio	232
Conjunto Deportivo Playa de Madrid	Carretera del Pardo	239
Cuatro Edificios de Viviendas	Miguel Ángel, 18, 20, 22 y 24	186
Dispensario antituberculoso “Victoria Eugenia” (Hoy C. Salud CAM)	Andrés Mellado, 37	218
Dispensario Central de la Cruz Roja	Avda. de la Reina Victoria, 26	183
Edificio Carrión. Cine Capitol	Gran Vía, 41	233
Edificio Coliseum	Gran Vía, 78	234
Edificio Comercial	Mayor, 4	158
Edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España	Gran Vía, 28	195
Edificio de Viviendas	Viriato, 20	163
Edificio de viviendas	Santa Engracia, 5	170
Edificio de Viviendas	Goya, 77	173
Edificio de Viviendas	Alberto Bosch, 3	188
Edificio de Viviendas	Espronceda, 31	230
Edificio de Viviendas	José Abascal, 53	241
Edificio de Viviendas	Almagro, 26	252
Edificio de Viviendas	Miguel Ángel, 2, 4 y 6	253
Edificio de Viviendas y Oficinas	Cedaceros, 4	189
Edificio Madrid-París	Gran Vía, 32	180

Edificio	Calle	Página
Edificio Parque Sur (Hoy Parque Automovilístico del Ayuntamiento)	Paseo de la Chopera, 41	246
Edificios Titanic	Avda. de la Reina Victoria, 2, 4 y 6	178
Escuela de Estomatología (Hoy Facultad de Odontología)	Plaza de Ramón y Cajal, s/n	199
Escuela Normal P. Montesinos y A. Rincón (Hoy C.P. R. Blanco y E.U. de la UC)	José Abascal, 8	190
Escuela Técnica Superior de Arquitectura	Avenida de Juan de Herrera, 4	208
Estación de Servicio	Avda. de Aragón, 388	220
Estación de Servicio Porto Pi (reconstruida)	Alberto Aguilera, 18	219
Facultad de Ciencias	Avenida Complutense, s/n	200
Facultad de Farmacia	Plaza de Ramón y Cajal, s/n	201
Facultad de Filosofía y Letras. Edificio A	Plaza de Menéndez Pelayo, s/n	206
Facultad de Medicina	Plaza de Ramón y Cajal s/n	198
Fundación Rockefeller (Hoy CSIC)	Serrano, 113-117	196
Grupo Escolar Menéndez y Pelayo	Méndez Álvaro, 16	182
Hipódromo de la Zarzuela	Avda. del Padre Huidobro, s/n	212
Hospital Clínico de San Carlos	Isaac Peral, s/n	202
Hotel Atlántico	Gran Vía, 38	151
Hotel Avenida (Antiguo Hotel Alfonso XIII)	Gran Vía, 34	162
Hotel Gran Vía	Gran Vía, 25	179
Hotel Residencia Madrid	Carretas, 10	153

Edificio	Calle	Página
Imprenta Municipal	Concepción Jerónima, 15	240
Instalaciones deportivas de la Universidad Complutense	Avenida de Juan de Herrera, s/n	203
Junta Constructora (Hoy Pabellón de Gobierno)	Avenida del Arco de la Victoria, s/n	204
La Unión y el Fénix Español	Alcalá, 23	152
Mercado Central de Frutas y Verduras	Plaza de Legazpi, s/n	217
Mercado de Pescados (Hoy Mercado Puerta de Toledo)	Ronda de Toledo	235
Nuevos Ministerios	Paseo de la Castellana	207
Oficinas	Gran Vía, 49	224
Pabellón Párvulos Instituto Escuela (Hoy Instituto R. de Maeztu)	Serrano, 125 a 129	211
Palacete Cort	Avda. de Aragón, 87 Quinta de los Molinos	187
Palacio de la Música	Gran Vía, 35	194
Palacio de la Prensa	Plaza del Callao, 4	184
Palacio de la Trinidad (Hoy Instituto Cervantes)	Francisco Silvela, 82	174
Palacio del hielo y del automóvil (Hoy Centro del CSIC y de la CAM)	Duque de Medinaceli, 4 y 6	150
Patronato de Enfermos de Santa Engracia	Santa Engracia, 11	172
Plaza de Toros Monumental de las Ventas	Alcalá, 233	171

Edificio	Calle	Página
Residencia de señoritas de la I.L.E. (Hoy Fundación Ortega y Gasset)	General Martínez Campos, 46	237
Residencia Riscal	Marqués de Riscal, 11	243
Residencias de Estudiantes (Hoy C.M. Cisneros y Nebrija)	Avenida de Séneca, s/n	210
Talleres y Oficinas del Metro	Sánchez Barcáiztegui, 24	161
Teatro-Cine Monumental	Atocha, 65	181
Vaquería (Hoy viviendas y locales comerciales)	Francos Rodríguez, 42	185
Viaducto	Bailén sobre calle de Segovia	238
Vivienda y Talleres (Hoy edificio de oficinas)	Goya, 110	244
Viviendas	Alfonso XI, 5	223
Viviendas	Alcalá, 98	226
Viviendas	Alcalá, 118	228
Viviendas	Fernández de los Ríos, 53	229
Viviendas	Juan Álvarez Mendizabal, 80	236
Viviendas	Joaquín M ^a . López, 24	245
Viviendas	Andrés Mellado, 78	248
Viviendas	Pintor Rosales, 52 (paseo)	249
Viviendas	Dr. Esquerdo, 22-24	250
Viviendas	Ferraz, 100	251

ÍNDICE DE CALLES

Calle	Edificio	Página
Alberto Aguilera, 18	Estación de Servicio Porto Pi (reconstruida)	219
Alberto Bosch, 3	Edificio de Viviendas	188
Alcalá, 118	Viviendas	228
Alcalá, 16	Banco de Bilbao (Hoy BBV)	149
Alcalá, 23	La Unión y el Fénix Español	152
Alcalá, 233	Plaza de Toros Monumental de las Ventas	171
Alcalá, 31	Banco Mercantil e Industrial (Hoy edificio de la CAM)	164
Alcalá, 42	Círculo de Bellas Artes	160
Alcalá, 45	Banco de Vizcaya (Hoy Banco del Comercio)	231
Alcalá, 98	Viviendas	226
Alfonso XI, 5	Viviendas	223
Almagro, 26	Edificio de Viviendas	252
Andrés Mellado, 37	Dispensario antituberculoso "Victoria Eugenia" (Hoy C. Salud CAM)	218
Andrés Mellado, 78	Viviendas	248
Aragón, 388, Avda. de	Estación de Servicio	220
Aragón, 87, Avda. de, Quinta de los Molinos	Palacete Cort	187
Arco de la Victoria, s/n, Avda. del	Junta Constructora (Hoy Pabellón de Gobierno)	204
Atocha, 125	Cine San Carlos (Hoy Discoteca)	222
Atocha, 65	Teatro-Cine Monumental	181
Bailén sobre calle de Segovia	Viaducto	238
Barceló, 11	Cine Barceló (Hoy Teatro-Discoteca Pachá)	225
Bravo Murillo, 160	Cine Europa (Hoy Establecimiento comercial)	221

Calle	Edificio	Página
Callao, 3, Plz. del	Cine Callao	216
Callao, 4, Plz. del	Palacio de la Prensa	184
Carretas, 10	Hotel Residencia Madrid	153
Carretera del Pardo	Conjunto Deportivo Playa de Madrid	239
Castellana, Ps. de la	Nuevos Ministerios	207
Cedaceros, 4	Edificio de Viviendas y Oficinas	189
Chopera, 41, Ps. de la	Edificio Parque Sur (Hoy Parque Automovilístico del Ayuntamiento)	246
Complutense, s/n, Avda.	Facultad de Ciencias	200
Concepción Jerónima, 15	Imprenta Municipal	240
Conde de Peñalver, 8	Cine Salamanca (Hoy establecimiento comercial)	247
Doctor Cortezo, 5	Cine-Teatro Fígaro	227
Doctor Esquerdo, 22-24	Viviendas	250
Duque de Medinaceli, 4 y 6	Palacio del hielo y del automóvil (Hoy Centro CSIC y de la CAM)	150
Duque de Pastrana, 5, Plz. del	Casa Ejercicios Espirituales Chamartín de la Rosa (Hoy C. N. S ^a Recuerdo)	169
Espronceda, 31	Edificio de viviendas	230
Fernández de los Ríos, 53	Viviendas	229
Ferraz, 100	Viviendas	251
Francisco Silvela, 82	Palacio de la Trinidad (Hoy Instituto Cervantes)	174
Franco Rodríguez, 42	Vaquería (Hoy viviendas y locales comerciales)	185

Calle	Edificio	Página
General Martínez Campos, 46	Residencia de señoritas de la I.L.E. (Hoy Fundación Ortega y Gasset)	237
Goya, 110	Vivienda y Talleres (Hoy edificio de oficinas)	244
Goya, 77	Edificio de viviendas	173
Gran Vía, 28	Edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España	195
Gran Vía, 24	Círculo de la Unión Mercantil e Industrial	168
Gran Vía, 25	Hotel Gran Vía	179
Gran Vía, 27	Casa Matesanz	159
Gran Vía, 32	Edificio Madrid-París	180
Gran Vía, 34	Hotel Avenida (Antiguo Hotel Alfonso XIII)	162
Gran Vía, 35	Palacio de la Música	194
Gran Vía, 38	Hotel Atlántico	151
Gran Vía, 41	Edificio Carrión. Cine Capitol	233
Gran Vía, 49	Oficinas	224
Gran Vía, 78	Edificio Coliseum	234
Gregorio del Amo, s/n, Avda. de	Central Térmica de la Ciudad Universitaria	209
Isaac Peral, s/n	Hospital Clínico de San Carlos	202
Joaquín M ^a . López, 24	Viviendas	245
José Abascal, 53	Edificio de viviendas	241
José Abascal, 8	Escuela Normal P. Montesinos y A. Rincón (Hoy C.P.R. Blanco y E.U. de la U.C.)	190
Juan Álvarez Mendizabal, 80	Viviendas	236
Juan de Herrera, 4, Avda. de	Escuela Técnica Superior de Arquitectura	208

Calle	Edificio	Página
Juan de Herrera, s/n, Avda. de	Instalaciones deportivas de la Universidad Complutense	203
Legazpi, s/n, Plz. de	Mercado Central de Frutas y Verduras	217
Manzana: calles Hilarión Eslava, Gaztambide, Meléndez Valdés y Rodríguez San Pedro	Casa de las Flores	205
Marqués de Riscal, 11	Residencia Riscal	243
Mayor, 4	Edificio Comercial	158
Méndez Álvaro, 16	Grupo Escolar Menéndez y Pelayo	182
Menéndez Pelayo, s/n, Plz. de	Facultad de Filosofía y Letras. Edificio A	206
Miguel Ángel, 18, 20, 22 y 24	Cuatro Edificios de Viviendas	186
Miguel Ángel, 2, 4 y 6	Edificio de Viviendas	253
Padre Huidobro, s/n, Avda. del	Hipódromo de la Zarzuela	212
Perímetro: calles Dr. Arce Rodríguez Marín, Cinca, Segre, Darro, Luis Muriel, Balbina Valverde, Guadalquivir, Serrano, Castellana y Vitrubio	Colonia "El Viso"	242
Perímetro: Ps. de la Castellana, Joaquín Costa y Vitrubio	Colonia "Parque-Residencia"	232
Pintor Rosales, 52, Ps.	Viviendas	249

Calle	Edificio	Página
Ramón y Cajal, s/n, Plz. de	Facultad de Medicina	198
Ramón y Cajal, s/n, Plz. de	Escuela de Estomatología (Hoy Facultad de Odontología)	199
Ramón y Cajal, s/n, Plz. de	Facultad de Farmacia	201
Reina Victoria, 2, 4 y 6, Avda. de la	Edificios Titanic	178
Reina Victoria, 26, Avda. de la	Dispensario Central de la Cruz Roja	183
Sánchez Barcáiztegui, 24	Talleres y Oficinas del Metro	161
Santa Engracia, 11	Patronato de Enfermos de Santa Engracia	172
Santa Engracia, 5	Edificio de viviendas	170
Séneca, s/n, Avda. de	Residencias de Estudiantes (Hoy C.M. Cisneros y Nebrija)	210
Serrano, 113-117	Fundación Rockefeller (Hoy CSIC)	196
Serrano, 125 a 129	Pabellón Párvulos Instituto Escuela (Hoy Instituto R. de Maeztu)	211
Serrano, 130	Casa del Marqués de Villora	197
Toledo, Ronda de	Mercado de Pescados (Hoy Mercado Puerta de Toledo)	235
Virgen de los Peligros, 11	Casa de los Portugueses	148
Viriato, 20	Edificio de Viviendas	163

El año 1927 es punto de referencia de una generación de artistas, literatos y arquitectos que compartían análogos ideales vanguardistas, o de compromiso entre la vanguardia y la tradición. Así en literatura tenemos el Creacionismo, el Ultraísmo y el Surrealismo de un lado y, del otro, el Grupo poético del 27, que hace compatible la vanguardia con el arraigo en la tradición. También la arquitectura madrileña giró con similares premisas: un formalismo de vanguardia con referencias al Art Déco, a Mendelsohn y a Le Corbusier; y un funcionalismo clasicista próximo a Behrens y Tessenow, al pragmatismo norteamericano, y a la arquitectura popular en lo que tiene de clara, humilde y sencilla. En la primera parte del libro se analizan esos presupuestos teóricos de aquellos arquitectos que sentaron las bases del Madrid moderno. 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. Sobre la Historia de la Arquitectura de nuestra ciudad ha publicado otros dos volúmenes editados por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid. El primero, de 1996, lleva por título *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*; y el segundo, de 1998, *El Madrid del 98. Arquitectura para una crisis: 1874-1918*.

**EL MADRID DEL 27
Arquitectura y vanguardia: 1918-1936**



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

ISBN 84-451-1742-4



9 788445 117422