





La lección de Roma para los arquitectos de la  
Academia de España: 1904-1940

MARÍA DIEZ IBARGOITIA

AECID  
MADRID 2015

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Edita: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)  
AV REYES CATOLICOS. 28040 MADRID

Colabora: Escuela Técnica Superior de Madrid (ETSAM)

© AECID

© María Diez Ibargoitia

NIPO:

ISBN:

Depósito Legal:

Imprime: Stock Cero

Impreso en España



“Why Rome? Because all this uncounted wealth, this endless store heaped up by the hands, the passions and the minds of all that long procession of the generations; this still undiminished fountain men call Italy- all this belongs to no one people, to no group nor class nor nation. It is yours and it is mine; it is there for all who would seek. But it will not, come to us; it must be sought, sought in the land of its making. And the center of all that land, its focus and its very heart, is Rome.”

Christopher Grand La Farge, 1915

“Il viaggio in Italia è il momento più luminoso nella vita dell'architetto, al quale guarda con desiderio fin dall'infanzia e dall gioventú e che seguita, più tardi, a gettare una luce su tutta la sua vita”.

Arturo Calza, 1911



# INDICE

Prólogo	7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>I. ROMA Y LA ACADEMIA DE ESPAÑA</b>	
<u>La Arquitectura en la Roma del primer tercio del siglo XX</u>	13
La tradición del viaje de estudio del arquitecto a Italia: lo permanente y lo nuevo	13
El debate arquitectónico en la ciudad de Roma y la metamorfosis de la ciudad	21
Las Academias Artísticas e Institutos Históricos y su pensión de Arquitectura	31
<u>La Academia de España</u>	
La reglamentación general y el proyecto de formación para la Sección de Arquitectura	65
El florecimiento de la Academia en el contexto de la regeneración arquitectónica en España	71
Pensiones de Arquitectura y vida en la Academia española del Gianicolo	75
Anexos Parte I	87
<b>II. LOS ARQUITECTOS PENSIONADOS DE 1904 A 1940</b>	109
El ocaso del Grand Tour ottocentesc	109
Octava promoción: FRANCISCO AZNAR Y ANTONIO FLÓREZ	
Siguiendo a Ortega en el mirar a Europa	171
Novena promoción: TEODORO DE ANASAGASTI	
Los prolegómenos del viaje moderno	227
Décima promoción: ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA	
La apertura de las relaciones artísticas internacionales en Roma	289
Undécima promoción: EMILIO MOYÁ LLEDÓS	

Grandes amigos en el Gianicolo y la gestación de la primera modernidad  
arquitectónica española. Segunda convocatoria de la undécima promoción,  
FERNANDO GARCÍA MERCADAL Y ADOLFO BLANCO 321

La academia de Valle-Inclán y el absentismo durante la guerra  
Decimotercera promoción: MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ 403

La conservación monumental y la arquitectura fascista  
Decimocuarta promoción, JOSÉ IGNACIO HERVADA 433

### **III. LA ACADEMIA, ROMA Y EL SALTO A EUROPA** 459

El viaje a Roma para los arquitectos entre 1904 y 1940  
La Academia de España en el contexto de las academias artísticas de Roma  
La pensión de Arquitectura en la Academia de España en Roma  
Significado del pensionado de cada arquitecto  
Aportaciones al desarrollo de la arquitectura española  
La restauración monumental y la lección de Roma  
Razones por las que conservar la Academia de España en Roma

### **IV. BIBLIOGRAFÍA** 484

## PRÓLOGO

Desde los primeros años del siglo XV, generaciones sucesivas de arquitectos europeos han reconocido en las obras de la antigüedad romana una lección y un valor de ejemplaridad inspirador de sus obras. Roma fue la meta de una peregrinación laica decantadora de vocaciones de arquitecto, ya que la corte papal contenía la mejor y más prestigiosa concentración de ruinas venerables que podía encontrarse en un solo lugar. El interés por estudiar los restos de lo que había producido la Roma republicana y la Roma imperial incluía la consecución por parte de los artistas de una reserva mental de imágenes, de ideas nuevas y nobles en la imaginación, gracias al conocimiento directo de las mejores obras del pasado. Roma reunía la quintaesencia de la arquitectura antigua y de la visita a la ciudad podía extraerse, en presencia de los restos históricos, la experiencia de unos principios de cuya vigencia podría también nacer la obra de arquitectura moderna, es decir, con conciencia histórica y con voluntad de ser al modo exigido por el tiempo y el lugar al que pertenecería. En el contacto directo con los edificios del mundo antiguo, en el estudio in situ de la arquitectura de la antigüedad romana y en el clima cosmopolita que se vivía en Roma es donde la arquitectura de la tradición clásica, desde el Renacimiento al siglo XIX, encontró la mejor escuela. En consecuencia, el viaje a Roma fue siempre, para quien acudía a la ciudad con el propósito de perfeccionar su formación, una peregrinación cultural al mundo clásico y fue también -tal como lo sintió Goethe, por ejemplo, según su propio testimonio-, un viaje hacia el descubrimiento de las raíces de la propia identidad, hacia el sentimiento de una purificación del espíritu y de un renacer personal. Goethe llega a apuntar, en las páginas de sus diarios italianos, la mejor síntesis de una actitud estética muy propia del clasicismo romántico de finales del siglo XVIII: “En el arte debo alcanzar un punto en que todo llegue a ser para mí conocimiento intuitivo, de modo que nada siga siendo letra muerta y tradición, y [...] sólo es posible conseguir esto en Roma”. En lo anterior está implícita la voluntad de construir una memoria visual que -a partir de un fondo de imágenes de obras antiguas y ejemplares- contribuya a la formación de una capacidad crítica y artística libre, directa e inmediata en sus juicios y acciones: un modo de intuición que, por serlo, ya no necesita apoyarse en principios de autoridad, escuelas o reglas transmitidas de generación en generación. Y para conseguir esto, Roma era la mejor maestra. Conocer la lección de Roma era, por tanto, necesario para un arquitecto desde los primeros años del siglo XV hasta mediados del siglo XIX, con variantes y muchos matices en el campo de interés de lo que la ciudad ofrecía al viajero estudioso y atento. Primero resultaron prioritariamente atendibles las ruinas de la antigüedad, en su estado de tales ruinas y en las hipótesis de restauración, aunque sólo fuera gráfica, que de ellas pudieran deducirse, incluyendo saltos en el vacío de los proyectos

retrospectivos según las intenciones más o menos creativas del proyectista restaurador. Luego fue la Roma moderna, la del Renacimiento y el Barroco, la que aportó su lección, pero ya a finales del siglo XVIII Roma sólo no bastaba. El viaje a los templos de la Magna Grecia, es decir, a Paestum y a Sicilia, y a Grecia misma comenzaron a ser también necesarios para desaprender lo sabido y recuperar los principios de un nuevo aticismo. A la vez, visiones pintorescas de la arquitectura y el paisaje comenzaron a abrir a otros estilos históricos del pasado no clásico el interés de los viajeros y de los arquitectos. Y después, mientras Roma era presentada con los ojos cubistas de Le Corbusier, sus monumentos como volúmenes puros, se hizo no sólo también necesario, sino obligado, el viaje a otras capitales europeas que en el siglo XX serán los nuevos centros de la modernidad. Pues bien, este libro de María Diez Ibargoitia, resumen de su tesis doctoral, defendida en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid el 9 de julio de 2013 y de la fuimos codirectores el profesor José Manuel Barbeito y yo mismo, pone en relación la actividad en Roma de nueve arquitectos españoles de la primera mitad del siglo XX con la desarrollada por otros arquitectos europeos y norteamericanos también presentes entonces en la capital italiana. Y lo hace considerando la experiencia estética y vital que supone el viaje a Roma para profundizar en las conexiones que se establecen entre esos cualificados representantes de cada nación en una ciudad que es, entre 1904 y 1940, centro en el que convergen todas las tendencias de la teoría y la práctica arquitectónicas, desde las nuevas visiones de la arquitectura y el urbanismo a los debates para la conservación y la restauración monumental, y centro del que parten todas esas mismas tendencias para difundirse en otros lugares. Lejos de localismos, tradiciones nacionalistas caducas, agotadas y paralizantes, o rígidos academicismos, este libro explica los caminos que hicieron más abiertos, más modernos y más libres a los arquitectos españoles de seis promociones o turnos de becarios de la Academia de España en Roma: Francisco Aznar y Antonio Flórez, Teodoro de Anasagasti, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Moya, Fernando García Mercadal y Adolfo Blanco, Mariano Rodríguez Orgaz y, finalmente, José Ignacio Hervada.

En su estudio, la doctora Diez Ibargoitia primero construye las respectivas biografías artísticas individuales de cada uno de esos arquitectos españoles para después proceder a ponerlos, de una forma original e inédita hasta este momento, en relación con los becarios y residentes de otras academias artísticas e institutos históricos abiertos en la misma Roma por otros países como Francia, Austria, Alemania y Estados Unidos. Todos esos becarios vivían una ciudad en la que se movían en círculos pequeños, por circuitos comunes, sintiendo como reclamo los mismos objetivos, concentrados en las mismas obsesiones y con un idioma compartido por todos, el italiano, con el que entenderse. La actividad de las colonias extranjeras en Roma y las relaciones que entre ellas surgieron están cuidadosamente estudiadas en este libro, ya que resultan fundamentales para comprender el desarrollo y la evolución de la arquitectura occidental en un periodo crucial, vanguardista y heroico para la historia de esta disciplina en los primeros cuarenta años del siglo XX.

Pedro Moleón Gavilanes

## INTRODUCCIÓN

Siguiendo la tradición del Grand Tour del siglo XVIII, durante la primera mitad del siglo XX se sigue emprendiendo el viaje con destino a Roma. A Italia se acude en busca de los orígenes de la cultura occidental, se acude a sumergirse en la lección de la Antigüedad donde se nos revela la identidad de nuestra Europa. Una Europa que con el cambio de siglo se pregunta sobre su idiosincrasia, que busca en sus raíces los rasgos de su singularidad.

En este empeño se encuentran las disciplinas artísticas en los albores del siglo XX. Roma, puede decirse que no es la meta del camino, pero sí un alto en el mismo. El paso del arquitecto por Roma todavía y siempre será la más importante lección que tome de Arquitectura. Los recorridos siguen siendo los mismos, dentro y fuera de Roma, pero las miradas vienen y van con el interés que interroga a cada tiempo.

¿Qué pregunta Roma al arquitecto del siglo XX pensionado en sus academias artísticas?. En términos generales, los jóvenes arquitectos que se establecen en una academia artística en este periodo buscan, por un lado, la verdad de la arquitectura en los monumentos más representativos de cada época y por otro, pensar los criterios para su mejor conocimiento y conservación. Velar por el patrimonio se convierte en las primeras décadas del nuevo siglo en una labor prioritaria, pues en él se encierra la identidad de un pueblo. El conocimiento de su tradición permite abrirse a la modernidad conservando lo genuino de su fisonomía particular.

Lo que posiblemente no pensarán los arquitectos residentes en Roma era encontrarse en la misma Europa con el mundo. Roma no constituía como en el siglo anterior el centro artístico internacional pues la supremacía de la modernidad pertenecía a París. Pero sí se convierte en un centro académico internacional. Paralela y paradójicamente a convertirse París en el punto de mira del arte, en Roma se fundan desde 1870 un buen número de academias artísticas para acoger a artistas de todos los puntos. Roma, convertida en capital del Reino de Italia en 1871, llegó a ser centro mundial de cultura humanística, pues a partir de esta fecha un buen número de países comenzaron a crear sus centros de estudios para la investigación y formación de intelectuales en ella.

La estancia de los nueve arquitectos españoles pensionados, en el primer tercio del siglo XX, en la Academia de Bellas Artes en Roma, no puede explicarse sin el fenómeno de creación de las academias artísticas en dicha ciudad. Tampoco puede comprenderse sin el conocimiento de la tradición del viaje de formación a Italia que existía desde siglos atrás y, que en todo tiempo, ha sido y seguirá siendo, fuente de inspiración y lugar de perfeccionamiento de toda profesión artística.

El estudio de los años de formación en Roma de los arquitectos pensionados en la Academia de España, se ha querido poner en relación continuamente en esta tesis, con lo acontecido en el debate arquitectónico en Roma en esos años, tanto en las academias artísticas como desde otras instituciones dedicadas a las Bellas Artes o en las observantes específicamente de la disciplina arquitectónica. Desde esta perspectiva, se pretende superar el estudio monográfico del periodo de formación de cada arquitecto, para ponerlo en relación con el debate y propuestas arquitectónicas, no sólo nacionales sino internacionales, que son las que fueron el objeto de estudio de los pensionados.

Además de lo mencionado, con este libro, se ha procurado llenar un vacío historiográfico, realizando un trabajo de conjunto sobre el significado del viaje de estudio de los arquitectos españoles pensionados en la Academia de España en Roma entre 1904 y 1940. Todo, con el fin de seguir construyendo y aportando nuevos datos sobre la historia de la institución artística española en Roma; de recuperar la memoria de los arquitectos que en ella residieron y de los trabajos que en ese tiempo realizaron, que tuvieron su repercusión en el desarrollo de la arquitectura española del siglo XX.

Los límites temporales seleccionados para este estudio corresponden al periodo que comprende la primera promoción de arquitectos que llega a la Academia en el siglo XX, y el fin de la pensión del último arquitecto que obtuvo la plaza antes del estallido de la Guerra Civil en España. Los estudios que existen sobre dichos pensionados y el contexto que encontraron en la Academia de España en Roma en el periodo ya citado, son parciales y desiguales. En los análisis que se han realizado de estos arquitectos, se observa que, en unos la pensión de Roma tuvo más repercusión en su trayectoria profesional que en otros, pero todos aportan ideas y perspectivas del sentido de las pensiones, así como de la completa y singularísima formación humana que en ella se adquiría.

Como se acaba de mencionar, esta publicación se ha realizado con el objeto de completar los vacíos historiográficos de personalidades que, directa o indirectamente, influyeron en el desarrollo de la Arquitectura en nuestro país: conceptual, técnica y estilísticamente, además de constituir un paso adelante para completar la historia de nuestra Academia de Bellas Artes en Roma, así como para difundir y dar razón, de las peculiaridades de la arquitectura española del pasado siglo.

Una parte fundamental de este trabajo está dedicado al análisis y a la comparación de las academias de los diversos países con la española. El acercamiento a la actividad de estos centros y al de sus pensionados y del papel de la Arquitectura en el desarrollo político, social, cultural y económico de cada nación, permite comprender mejor la historia de nuestra Academia.

La historiografía de los últimos años ha ido señalando la importancia de mirar hacia estos arquitectos de las primeras décadas del siglo XX y reconstruir el ambiente artístico y académico en el que se movieron, con el fin de explicar la penetración de la nueva arquitectura en España. Las dificultades que ha llevado consigo esta investigación se explica con el exilio de la mayoría de sus protagonistas y con la dispersión o desaparición de gran parte de documentos en la Guerra Civil. Todo esto ha retrasado el estudio de las tres generaciones que protagonizaron el periodo de transición por el que pasó toda Europa durante el primer tercio del siglo XX. Estas dificultades fueron, no sólo un reto para em-

prender el trabajo, sino un acicate para reconstruir un momento de nuestra historia que ha quedado ensombrecido por las guerras civiles y mundiales que fustigaron Europa en esos años. Es cierto, que muchos de los documentos y obras que se custodiaban, sobre todo, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la Academia de Roma y en la Academia de San Fernando desaparecieron en la Guerra Civil pero, a través del rastreo de los archivos familiares y de los estatales, ha sido posible la reconstrucción del pensamiento, tendencias e intereses de estos arquitectos en sus años de formación arquitectónica.

Además, se presenta la cuestión de la búsqueda de la identidad nacional española como problema internacional. Es éste un asunto que los arquitectos llevaban consigo a Roma donde esperaban encontrar soluciones. El Estado confiaba en el talento de los jóvenes arquitectos que enviaba a Roma y que desde la Academia podrían encontrar caminos nuevos. Roma significaba para los Estados, proponer el estudio de la tradición como instrumento de conocimiento de las raíces de la cultura de una civilización como la que conformaba Europa. La comprobación o negación de estas hipótesis conducen, en primer lugar, a intentar desarrollar lo que significa y representa Roma y cuál es el motivo por el que se sigue eligiendo este lugar para formar al Arquitecto. A través del análisis de los trabajos desarrollados por cada uno de los arquitectos pensionados en la Academia de España, se va comprendiendo el sentido del viaje del arquitecto del siglo XX a Roma y con ello que el Estado español siguiese enviando a sus mejores arquitectos recién titulados a formarse en Roma, cuando ésta había dejado de ser el centro artístico internacional. Se intenta esclarecer con esto lo que significa Roma para los arquitectos que la eligen para completar su formación y por último, si la pensión en la Academia de España llegó a cumplir los objetivos que de ella se esperaban.

Para poder desarrollar este trabajo ha sido necesario repasar qué se proponía el estado español en las primeras décadas del siglo para atender a sus problemáticas artísticas y qué papel tenía la Arquitectura y el mundo artístico en ese proyecto. El Arte y la Arquitectura siempre fueron instrumentos de transmisión de ideas de las que vivía una sociedad. Al conocer el contexto de España, se comprenderá qué significa que la institución que fue directriz de las Artes y la Arquitectura desde el siglo XVIII, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junto al Ministerio de Estado y las escuelas especiales de Bellas Artes, impulsen la fundación de una sede en Roma en 1873. Se ha analizado lo que buscaba un arquitecto que entre 1900 y 1940 se establecía en Roma para perfeccionar sus estudios, y si los resultados que obtuvieron justifican la existencia de las pensiones como camino para la renovación cultural y artística del país.



I.1. Villino delle Fatte, Quartiere Coppede, 1926

## **PRIMERA PARTE : ROMA Y LA ACADEMIA DE ESPAÑA**

### **1. La Arquitectura en la Roma del primer tercio del siglo XX**

#### 1.1. La tradición del viaje de estudio del arquitecto a Italia: lo permanente y lo nuevo

El siglo XVIII, con el esplendor de la Ilustración, tuvo como valor primordial el estudio del pasado greco-romano y “vivió –en palabras de Pedro Moleón- con la convicción de que existe entre ese pasado y la obra contemporánea una línea de continuidad ininterrumpida que se da sin fisuras a lo largo del tiempo”<sup>738</sup>. Los redescubrimientos de Pompeya y Herculano entre 1738 y 1748, introdujeron en Europa, iniciada por aristócratas coleccionistas británicos, la tradición del Grand Tour; el gran viaje por Europa camino de Italia de artistas e intelectuales inquietos por conocer y formarse en la cultura clásica. Viaje de eruditos que tenía por objeto la admiración y estudio del pasado; pasando por Florencia, Vicenza, Venecia, Nápoles, Sicilia hasta llegar a los rincones más hermosos de la Grecia Oriental y, por supuesto, teniendo a Roma como eje central del tour. Roma, escribió el profesor Moleón, “reunía la quintaesencia de la arquitectura antigua y de la visita a la ciudad podía extraerse, en presencia de los restos históricos, la experiencia del hallazgo y la reinención de unos principios de cuya constatación y vigencia podría también nacer la obra de arquitectura con un sentido moderno, es decir, con conciencia y con voluntad de ser al modo exigido por el tiempo y el lugar al que perteneciera”<sup>739</sup>.

Antes de profundizar en las etapas del viaje, sería necesario recabar en las condiciones que debía poseer el viajero para poder vivir la experiencia del hallazgo y la reinención de principios de los que pudiese nacer una nueva arquitectura, como indica el profesor Moleón. Condiciones que se han podido ir determinando con la experiencia y escritos de los mismos viajeros. Baudelaire hizo el retrato del artista de su época, donde traza perfectamente su efigie moral y señala como condición primera para emprender el viaje poseer un espíritu viajero cuyo significado parafraseando a Baudelaire desarrolla Antonio Bonet:

---

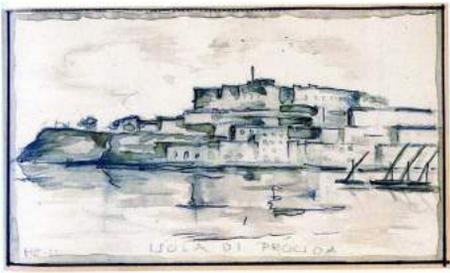
738 MOLEÓN, Pedro, 2004, pág. 17.

739 MOLEÓN, Pedro, 2004, pág. 13.

“El artista sería un viajero, cosmopolita y mundano. Su condición es la de hombre de mundo: es decir del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de sus usos”. También la de un dandy a causa de su “pasión insaciables de ver y sentir”. Deambulador impenitente y observador entusiasta, “la muchedumbre es su dominio, como el aire es el del pájaro y el agua del pez. Su pasión y profesión es la de fundirse con la muchedumbre”. Incansablemente “ve, corre y busca”. Gran solitario, que permanece escondido, atraviesa el “gran desierto de los hombres”. Su vocación es la de extraer de lo transitorio, fugitivo y contingente lo inmutable y eterno. Conocedor de las metamorfosis humanas, sabe que “cada época tiene su aspecto, su mirada, su sonrisa”. Gracias al poeta explorador de lo surreal, que “entra en la muchedumbre como en una reserva de electricidad”, entendemos que desde la modernidad se puede atrapar lo esencial de la vida universal<sup>740</sup>.

Esta visión romántica del viajero se ha perpetuado en el tiempo, por eso la tradición del viaje de estudio a Italia ha permanecido y traspasado los límites del tiempo. Autores, como Christopher Woodward, han logrado definir el sentido más profundo y atemporal de este viaje a la Italia antigua.

“ Cuando contemplamos las ruinas, observamos nuestro mismo futuro. Para los hombres de estado las ruinas predicán la caída de los imperios, y para los filósofos la fugacidad de las aspiraciones de una criatura mortal. Para un poeta la disgregación de un monumento representa la disolución del yo individual en el pasar del tiempo; para un pintor o un arquitecto, los fragmentos de una antigüedad maravillosa ponen en discusión los fines mismos de su arte. Por qué lugar con pincel o con una escuadra para crear la belleza de la perfección cuando obras mucho más grandes han sido destruidas por el tiempo?”<sup>741</sup>.



I.2. Hilding Ekelund, Isla de Procida, 1922

I.3. Maurice Bouterin, Perspectiva del Palacio de Tiberio, reconstrucción, Capri, 1913

Estos principios constantes y universales a los que han llegado historiadores y escritores de la tradición del viaje a Italia es lo que ha posibilitado establecer la hipótesis en la que se han basado tantos historiógrafos de que la lección de la Antigüedad es eterna<sup>742</sup>. Un paralelismo similar al que estableció Luis Moreno Mansilla en su tesis doctoral sobre el viaje a Roma como el viaje al interior a uno mismo<sup>743</sup>, lo han apuntado algunos viajeros de tiempos anteriores. Matthias Bruen, en 1817, estableció una comparación entre el viaje a Italia y el curso de la vida humana a través de los lugares que ya entonces se habían convertido en los recorridos usuales de los viajeros del Grand Tour<sup>744</sup>. En su

740 BONET, Antonio, 1992, pág. 34

741 WOODWARD, Christopher, 2001, pág. 10 (traducción de la autora)

742 Cfr. BRILLI, Atillio, 2010, pág. 53

743 MANSILLA, Luis, 2002

744 BRUEN, Matthias, 1817, “Essays Descriptive and Moral, on Scenes in Italy, Switzerland, and France”, en BRILLI, Atillio, 2001, pág. 12.

opinión, la llanura del Po y el valle del Arno tienen la fresca belleza de la juventud. Roma estimula la observación y la ponderación, características que son de la edad adulta. Nápoles ofrece los dones de la naturaleza que se corresponden con la edad avanzada. Finalmente, Paestum concluye el peregrinaje con su descarnada y lapidaria perspectiva. Estas comparaciones llevan a considerar que el objetivo del viaje a Italia no era tan sólo de conocimiento o erudición sobre el arte y cultura clásica que conformó occidente sino que estaba centrado en la absorción de cuanto pudiera resultar útil para la formación cultural, para la personal o para el propio país. Esta mirada se obtenía interesándose por lo que de notable se encontraba en los lugares visitados. De aquí el aforismo del inglés Sydney: “quien viaja con la mirada de Ulises elige uno de los excelentes caminos de la sabiduría terrenal”<sup>745</sup>. Stendhal, redactó en 1828 un cuadernillo, con el itinerario más común del viaje italiano con una serie de consejos útiles, libro de referencia para pensionados posteriores<sup>746</sup>. Los Alpes era el lugar por el que se penetraba a Italia en el siglo XIX y, a través de ellos, se llegaba a Turín, con la insustituible función de enlazar la atmósfera gris de Europa con la densa, cálida y luminosa de la península itálica.

Sin embargo, el punto de penetración de los españoles a Italia no era Turín sino Génova donde se desembarcaba. Una ciudad con grandes colecciones de arte y magníficos palacios. Viareggio, Livorno, Empoli, Pistoia, Lucca y Pisa eran los siguientes lugares de interés. San Gimignano, Arezzo, Siena, “una ciudad que impone su propia identidad creativa mucho antes de que sepa captarse su original y compacta textura gótica y su inconfundible fisonomía”<sup>747</sup> y Florencia constituían el centro del viaje por la Toscana. El profesor Brilli describe Florencia como la ciudad de “la contención, el sentido de la medida, el rigor intelectual de las arquitecturas [ ...], en ella se revela como un microcosmos ideal, una ciudad inmersa en una arcana armonía”<sup>748</sup>. Otra de las rutas de la Toscana que llegaron a tener una huella notable en el recorrido de los viajeros decimonónicos fueron: Radicofani, Acquapendente, Montefiascone, Viterbo, Ronciglione, La Storta, etc.



I.4. Hilding Ekelund, Piazza del Duomo e il Broletto, Brescia, 1922

I.5 Le Corbusier, Pompeya, 1911

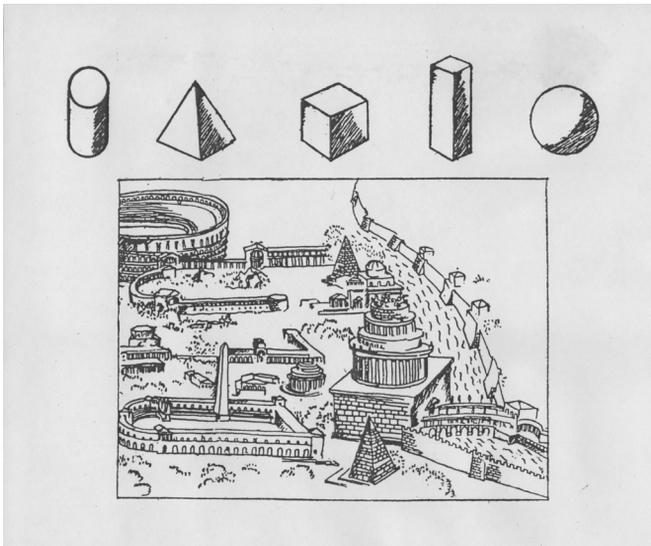
745 SIDNEY, P., 1633, pp. 74-75.

746 STENDHAL, 1987.

747 BRILLI, Atillio, 2010, pág. 193.

748 BRILLI, Atillio, 2010, pág. 192.

Y la ansiada llegada a Roma por la Porta del Popolo, ciudad donde se pasaba la mayor parte del tiempo que duraba el viaje. El apunte sobre el significado de Roma que con anterioridad se ha citado de Bruen coincide con la visión del viaje de estudio a Roma que Le Corbusier dejó escrita en su *Vers une architecture*: « La leçon de Rome est pour les sages, ceux qui savent et peuvent apprécier, ceux qui peuvent résister, qui peuvent contrôler. Rome est la perdition de ceux qui ne savent pas beaucoup. Mettre dans Rome des étudiants architectes, c'est les meurtrir pour la vie. Le Grand Prix de Rome et la Villa Médicis sont le cancer de l'architecture française »<sup>749</sup>. Estas palabras de Le Corbusier nos introducen de lleno en la realidad de los pensionados en las academias artísticas romanas. ¿Cuál fue su verdadera comprensión de cuánto pudieron ver y dibujar?. El momento que se elige para enviar a los jóvenes a formarse al extranjero parecía el menos adecuado para que pudiesen beneficiarse de él. Las pensiones de todas las academias establecían en sus reglamentos que los jóvenes que tuviesen opción a la pensión en Roma estuviesen titulados y, en general, no superaron los 30 o 35 años. Eran los años en que los jóvenes habían adquirido un sentido preciso de autonomía. Conocían las leyes y costumbres de sus propios países y eran capaces de disfrutar con beneficio de las de los otros. No poseían una sólida experiencia de la práctica de la disciplina pero, comenzaban a conocer sus problemáticas y esto les podía colocar en una situación más o menos adecuada para aprovechar bien el viaje. Es cierto que mayor era el rendimiento y la comprensión de Roma de quienes llegaban a ella con años de experiencia profesional y mayor madurez intelectual que los arquitectos recién titulados, pero si éstos procuraban mantener los contactos que allí habían establecido y repensar los lugares visitados podían adquirir con los años mayor fruto del viaje de juventud. El aprovechamiento era mayor si se contaba con una instrucción y un seguimiento con un maestro en Italia que te dirigía la mirada pero en contadas ocasiones esto sería posible.



I.6. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923

<sup>749</sup> LE CORBUSIER, 1923, (Ed. Flammarion, 1995, pág. 140) ; “Roma es la lección para los sabios, los que saben y pueden apreciar, los que pueden resistir, los que puede controlar. Roma es la ruina de los que no saben mucho. Roma puede confundir de por vida a los estudiantes de Arquitectura . El Grand Prix de Roma y la Villa Medici son el cáncer de la arquitectura francesa”

Volviendo al significado de los lugares comunes del tradicional viaje a Italia, el trayecto continuaba hacia el sur después de visitar la región de los Apeninos: Tivoli, Frascati, Castelgandolfo, etc. Camino de Nápoles, el paso por Ariccia, Terracina y Capua era indispensable. Son numerosas las atribuciones a Nápoles como recuerdo a las ciudades orientales cantadas por los poetas árabes. Creuzé de Lesser dijo de ella: “Ver Nápoles y luego morir”<sup>750</sup>: “con sus populosas calles, sus brotes telúricos, sus islas, sus arrecifes, se esconde a menudo tras la figura de una naturaleza turbulenta y, al tiempo, dulcificada por las formas de un jardín ideal”<sup>751</sup>. Y después de Nápoles, la llanura de Paestum como límite meridional del viaje a Italia, aunque tenía su continuidad hacia la isla del mito el viaje: Sicilia. Excursiones a las islas que la rodean; Lípari, Stromboli y al interior de la misma con el luminoso testimonio de la cultura clásica de la Magna Grecia. En el siglo XVIII, Sicilia era el final del viaje hacia el Sur antes de regresar a Roma para iniciar la última etapa hacia el Adriático pasando por Bolonia, Ferrara, Urbino, Rimini, Vicenza y Venecia. El regreso por Padua, Mantua, Verona hasta Milán, sin dejar el Lago Mayor y Como.

En el siglo XIX, el viaje hacia el Sur se extendió hasta Grecia y Oriente Medio, recorriendo la cuenca mediterránea hasta llegar a la capital de la cultura clásica: Atenas y a Constantinopla, capital del imperio romano de Oriente. El viaje por el Mediterráneo, se convirtió entonces en un mito para el arquitecto de finales de siglo y principios del XX. El interés por sus litorales e islas no sólo respondía a los restos arqueológicos de la cultura clásica antigua. En el mediterráneo se unía oriente y occidente y en él se entrelazaban y generaban nuevas relaciones y manifestaciones políticas, comerciales y artísticas. Ejemplo de ello son los itinerarios de los arquitectos alemanes y austriacos de fines de siglo: Schinkel, Semper, Olbrich, Hofmann y Adolf Loos. ¿Qué significado el mediterráneo para estos arquitectos? Ponti había escrito; “El Mediterráneo es grande y reúne tantas historias, civilizaciones y climas diversos que una definición perentoria de arquitectura mediterránea que no se presta a disquisición ni a rectificación estilística no se puede afrontar. Es un hecho que existe una arquitectura, que existen los muros que se unen con pino y palmas mediterráneas y con los cielos, los soles, las ondas del Mediterráneo. La identificación de este carácter general y el arte de emplearlo construyendo es esencial para nosotros... No repetimos, luego por caridad, con la más idiotas de las imitaciones, el error de los franceses que han vulgarizado rápidamente ciertos rasgos de sus riberas con los “litisements” a base de casetas de más barato y estúpido provincial”<sup>752</sup>.

En el mediterráneo los arquitectos descubrieron que podían recuperar los valores escondidos por el gótico y las fantasías académicas. Los arquitectos del primer tercio del siglo XX ansiaban una arquitectura libre de añadidos y elementos que la alejaran de su esencia y lenguaje meramente constructivo y necesario. Descubrieron entonces en el mediterráneo que la “perfecta racionalidad coincidía con el mejor de los valores estéticos. Solamente en el ámbito de la geometría se podía aplicar el perfecto modo del habitar”<sup>753</sup>. La revelación de una cultura del habitar en torno al mediterráneo abría una perspectiva de pensamiento de la futura arquitectura europea de gran interés.

El arquitecto y escritor Gravagnuolo en su libro sobre el mito del mediterráneo se cuestiona si verdaderamente existe esta cultura y mito del mediterráneo<sup>754</sup>. Justifica su respuesta afirmativa en la consideración de que entre las manifestaciones antropológicas que registran y conservan las culturas que bañan las costas del mare nostrum, la arquitectura es una de las que mejor las definen.

750 CREUZÉ DE LEESER, A-F, 806, pág. 213.

751 BRILLI, Attilio, 2010, pág. 200.

752 PONTI, Gian, 1941.

753 BELLI, Carlo, “Lettera a Silvia Danesi” en DANESI-PATETTA, Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il Fascismo, Venezia, 1976, pp.21-28.

754 GRAVAGNUOLO, Benedetto, 1994, pág. 8.

Pero no la arquitectura culta, sino esa anónima expresión de técnicas constructivas repetitivas que prueban una cultura colectiva del habitar en el curso de los siglos. A ésto había ya respondido Fernand Braudel en la declaración de una “Civiltà del Mediterraneo”<sup>755</sup>. Que en torno al mediterráneo se hubiesen creado tradiciones que hubiesen configurado un mito, no significa que el mito fuese una quimera, leyenda o ilusión que nada tiene que ver con el presente de la civilización mediterránea europea. Los arquitectos del noveciento no recorrían sus costas para recordar un tiempo o una cultura que fue mejor y evadirse así de su realidad, sino que el mito mediterráneo se consideró y así lo definió Bontempelli como “la representación suprahistórica del pasado como presente, insinuando la elegante superposición de lo eterno, más allá del cíclico cambiar de las estaciones, del perenne alternarse de los días y de las noches y de las infinitas formas a través de cómo el tiempo se muestra, casi que el arte de cada época se hubiese medido con un único tema: el deseo de armonía”<sup>756</sup>. Éste fue el concepto que persiguieron los arquitectos del nuevo siglo que reflexionaban sobre la identidad de sus naciones, el concepto de armonía que habla de perdurabilidad.

El tiempo se muestra en las constantes que no pasan de moda. Así quiere concebirse de nuevo la armonía, como el construir simple, ausente de decoro que representan los volúmenes puros que siempre representaron la divina proporción y que en el gótico y el barroco fueron tergiversados por la imaginación y el ensueño. El momento de tránsito y búsqueda de la pureza clásica que aplicar a los nuevos materiales y posibilidades técnicas-constructivas. Esta búsqueda de perdurabilidad y armonía no es consecuencia de la crisis o movimiento producido por la revolución industrial sino que ya en el Settecento con el descubrimiento e inicio de las excavaciones arqueológicas, la belleza de lo clásico atrajo la mirada y entusiasmo de escritores y observadores que dirigieron su mirada hacia el sur, convirtiendo el viaje en Italia sobre todo en una etapa obligatoria en la formación cultural de jóvenes franceses, ingleses o alemanes.



I.7. Recorrido de Hilding Ekelund en su viaje por Italia, 19 16

I.8. Josef Hoffman, Fuente pública, Pompeya, 1896

755 BRAUDEL, Fernand, 1992.

756 BONTEMPELLI, M., 1928.

Fue Friedrich Schinkel, el primero de los viajeros que extendió la tradición de fijar, durante el viaje de formación por Italia, la mirada, además de en las grandilocuencias romanas, de hacerlo sobre las construcciones anónimas del sur de Italia<sup>757</sup>. El, difundió a través de sus arquitecturas, la fascinación por la simplicidad de las edificaciones rurales menores, atiende con minuciosidad a los detalles constructivos, a la relación de la arquitectura con el paisaje y al juego compositivo de los volúmenes puros euclídeos. Es éste, el primer cambio en el modo de estudiar Italia; del estudio medido y reconstruido de los monumentos se pasa a considerar otros aspectos de la arquitectura como es su relación con el paisaje o incluso interesándose por los volúmenes puros de la arquitectura tratándola con más desenvoltura. La mirada sobre la arquitectura mediterránea en el siglo XIX quedó impregnada por una visión romántica que la mitificó en la idealización, fantasía y poética. Muestra de ello son los dibujos y visiones de esta arquitectura de Schinkel y posteriores arquitectos románticos. En tales representaciones se combinan los rasgos y volúmenes de estas construcciones populares con caracteres del mundo clásico y gótico, creándose una considerable distancia entre el mito creado de la arquitectura mediterránea a inicios del siglo XIX y lo que en ella se busca a principios del XX. Poco a poco la visión romántica del mediterráneo fue perdiendo fuerza ante los trabajos realizados por Semper sobre los análisis filológicos de la antigüedad. Estos dos extremos en la perspectiva de mirar la arquitectura mediterránea quizá dio mayor objetividad a quienes a inicios del siglo XX continuaron ese recorrido, para encontrar en ella nuevas metodologías, visiones e ideas para proyectar.

De entre los estudios que realizó Schinkel en su viaje, los aspectos que más admiraron los arquitectos posteriores fueron las apreciaciones sobre la forma-tipo de la casa rural, generada de elementos de la geometría de volúmenes simples, la pérgola, la logia y la escalera externa. La arquitectura que desarrolló en los años veinte del siglo XIX en Prusia, está impregnada de todos estos elementos de la arquitectura popular de Capri y de las antiguas villas italianas; los volúmenes de diferentes alturas, el uso del blanco en los revocos, pérgolas de madera en grado de conjugar el tema de la mediterraneidad con el clásico de escaleras externas que trepan por los cuerpos de fábrica. El tema de la pérgola, por ejemplo, fue codificado por Cerio como uno de los elementos del “Estilo de Capri”. No se trataba de un complemento arquitectónico sino de un verdadero y propio elemento confirmativo, que llegará a ser uno de los temas predilectos de la arquitectura de las primeras décadas del siglo XX.

A partir de Schinkel, la contaminación entre el lenguaje arquitectónico culto y aquel espontáneo llegará a ser uno de los motivos recurrentes de la interpretación arquitectónica contemporánea del mito del Mediterráneo. Joseph Maria Olbrich, vencedor del Romreisestipendium (el equivalente austriaco del Prix de Roma). Durante su viaje a Italia, el joven arquitecto, como Schinkel, había quedado algo decepcionado de la Roma renacentista y barroca. El desengaño fue desapareciendo conforme descendía hacia el Sur de Italia. Las ruinas de Paestum y Pompeya lo habían conformado en la esperanza de llegar a leer el antiguo en función de las exigencias del propio tiempo, pero fue la simplicidad de las casas blancas de los campesinos las que le abrieron los ojos. Olbrich visita Capri en 1894 y confía sus impresiones en una postal enviada a su colega y amigo Josef Hofman “Es también bueno echar un vistazo a aquella época en que el hombre pedía al arte de las construcciones solo la protección de los elementos. Aquí se encuentran las primeras trazas de la arquitectura no pensada oriental”<sup>758</sup>.

En esta arquitectura, como en la clásica, leía una lección de exactitud y de limpieza volumétrica que consideraba fundamental para el desarrollo de la arquitectura del momento. En el complejo del Palacio de exposiciones de la Colonia de artistas de Darmstad, entre los bajos volúmenes arquitectónicos y la torre de ladrillos, Olbrich introduce a sorpresa una cascada de pérgolas que también introdujo Wagner delante de la Iglesia de San Leopoldo en Steinhof, de clara derivación schinkeliana.

757 Friedrich Schinkel había realizado su viaje de formación por Italia en 1803, a la edad de veintidós años.

758 FANELLI, G., GODOLI, E., 1981, pág. 8.

Hoffmann emprendió el viaje del Grand Tour en 1895, estimulado por la experiencia de Olbrich. Fascinado por los antiguos monumentos, a pesar de las advertencias de Wagner de no abandonarse a la tentación de una ciega imitación de los estilos. En su autobiografía, años más tarde, dejaba translucir la emoción que había supuesto el acercamiento a estas arquitecturas que se concretaron en la invención de una tipología de villa que se desarrolló años después en los alrededores de Viena. Aquí estaba la evolución, en pasar de la percepción a la proyección. La emoción estética traspasada al proyecto quedaba liberada de fantasía y el mito se construyó en el presente. Nació entonces un tema de gran interés sobre cómo ya Loos, y después Hoffmann, quisieron liberarse de la fantasía defendida por Viollet-le-Duc que sólo revestía muros para llenar de contenido las teorías de Semper sobre el revestimiento del Art Nouveau, sin renunciar a ellas, sino situándolas en el orden de la prioridad de crear el espacio interior<sup>759</sup>. Tema sobre el que no podemos detenernos pero que lo tendremos en cuenta para posteriores estudios.

“La simplicidad típicamente italiana del modo de construir practicado sobre todo en el campo, fuera de las arquitecturas monumentales oficiales, acabó por tocarme más profundamente, porque tenía mucho que comunicar a nuestras aspiraciones de producir formas que respondieran a la función y a los materiales. Casi instintivamente, en mis cuadernos de dibujos había fijado estas construcciones con su típica y singular fascinación. En el recorrido, todas las ciudades pequeñas que encontraba eran heraldo de estimulante valentía de esta manera de construir espontánea, conforme a la naturaleza, y representaban una confirmación y una revelación de mis aspiraciones”<sup>760</sup>.

Para Hoffmann esta arquitectura espontánea debía tender a despertar en nosotros una manera habitual de pensar la habitación, evitando decoraciones erróneas, echas de ridículos ornamentos de cemento y productos industriales, o las propuestas de una arquitectura de tipo suizo o la de los techos en punta de los países nórdicos. La influencia de la arquitectura caprese en el Sanatorio de Purkersdorf, de 1903, definido por De Fusco como el primer desnudo arquitectónico de la arquitectura moderna. Sus volúmenes netos, la cobertura plana y la terraza tienen una evidente matriz en los bocetos de una casa de Pozzuoli a quien Hoffmann habían añadido el apunte para el proyecto de una villa. Las pérgolas estuvieron nuevamente presentes en la sala de Antón Hanak de la Exposición de Arte de Dresde de 1912, mientras los techos planos y los volúmenes netos aparecerán todavía en las casas de la exposición del Werkbund en 1932, e incluso en las casas populares proyectadas en Viena en los años 40-50.

El “orgullo de la modestia” es como ha llamado Michelangelo Sabatino a esta arquitectura pobre y sencilla del mediterráneo que acogieron en los blancos volúmenes Olbrich y Hoffmann, y que se entrevé en los extraños silencios de la arquitectura de Loos, en las tipologías mínimas de la Cité Industrielle de Tony Garnier, en las casas de obreros de Tessenow e incluso en los diseños de Le Corbusier desde los que transmitió y propugnó una nueva arquitectura a la Europa de entreguerras.

En el primer tercio del siglo XX siguió ampliándose la mirada y el pensamiento hacia los lugares rituales del tradicional viaje a Italia. Si la cuestión de la vivienda popular había dirigido la atención de los arquitectos de las primeras décadas de siglo, el asunto de la ampliación de las ciudades y la ordenación urbanística no estaba separada de las cuestiones anteriores. De esta manera al viaje a Oriente se suma una nueva perspectiva de estudio y se extiende en los años veinte a conocer los nuevos núcleos de población que amplían las ciudades ampliando el viaje de formación por la Europa Oriental hasta la Occidental. Son estos ejemplos los que confirman lacon-

759 Ref. al comentario sobre la intervención de Loos sobre el principios de revestimiento defendido por Semper en FANELLI, G.-GARGIANI, R., 1999, pp.6-27.

760 Ibidem, pp.7-8.

tinuidad y la actualidad del viaje a Italia que ayudaba al arquitecto no solo a conocer las raíces de su cultura y de su arquitectura sino a comprender el presente y el futuro de la arquitectura.

## 1.2. El debate arquitectónico en la ciudad de Roma y la metamorfosis de la Capital.

El periodo de transición que atravesó la cultura arquitectónica romana en las primeras décadas del siglo XX dejó huella en el pensamiento y en la obra de los arquitectos españoles que residieron en la ciudad cuatro años pensionados en la Academia de Bellas Artes. Sobre todo, quienes permanecieron en ella entre 1915 y 1930, vivieron una Roma en plena transformación, donde la arquitectura buscaba superar el eclecticismo imperante a través del uso de nuevos códigos compositivos. Roma, en 1870, se había convertido en capital de Italia y desde entonces la ciudad debía adaptarse y reflejar el poder que representaba. En los años siguientes, hasta 1900, la idea de construir una metrópoli fue consolidándose y el afán por lograrlo en poco tiempo impuso ritmos, modelos y materiales que permitieron la consumación del proyecto. La Roma del siglo XX, por tanto, no sólo se caracterizó por su ordenación y crecimiento urbanístico sino también por el realce y conservación de su grandeza.



I.9. Roma, 1911, PABSR



I.10. Monumento a Vittorio Emanuele, 1920, AVM

### Ambiente cultural y lugares para el pensamiento arquitectónico en Roma

El reclamo de Roma para los jóvenes que acudían a ella consistió en una búsqueda denodada de nuevos caminos para la Arquitectura, a través del hilo de continuidad que significaba la historia de la civilización europea y mediterránea. Contra un difundido cosmopolitismo artístico, se querían afirmar los valores nacionales y el interés por la propia tradición, llevándola a una perspectiva de reivindicación de filiación y vinculación. Todas las iniciativas culturales que se desarrollaron en la Roma de 1900 se fundaron sobre este espíritu. El Arte, la Arquitectura, la Música, el Teatro, y la Literatura estaban unidas en la misma ansia de renovación, y unas y otras, nos iluminan en la comprensión del espíritu de la época.

Los cafés, asociaciones, exposiciones, congresos o revistas de Arte y Arquitectura fueron las fuentes inspiradoras y los puntos de ignición de las tendencias desarrolladas en los citados años. Aunque cada disciplina había creado sus instrumentos de pensamiento, unas y otras se enriquecían mutuamente. En el Café Greco de Vía Condotti o en el Bragaglia compartían las batallas en defensa del arte. Allí, se reunieron los pintores, músicos, arquitectos y literatos del periodo romántico. La tradición continuó a lo largo del siglo XX y en esos artistas nacieron los deseos de constituir reuniones mayores, movimientos y nuevas instituciones que promovieran el surgimiento de un nuevo tiempo<sup>761</sup>.  
761 ANGELI, Diego, 1930, pág. 57.

Los Estados e instituciones culturales europeas facilitaron el diálogo inter-artístico con la fundación de las academias artísticas nacionales como se ha visto ya. La actividad intelectual y el pensamiento que Roma desarrollaba paralela y coetáneamente a las instituciones extranjeras se fue configurando con la presencia de los artistas foráneos en la ciudad. Las exposiciones internacionales o los congresos de Arquitectura, así como los concursos y otros certámenes, fueron instrumentos de cooperación mutua en la recíproca preocupación por el desarrollo y renovación de la disciplina.

Las instituciones romanas ocupadas en el debate y disertación de los caminos de la Arquitectura fueron sobre todo: la Accademia di San Luca, la Associazione Artística Internazionale di Roma, la Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani, la Società di Archeologia e Storia dell'Arte; la Insigne Artística Congregazione di Virtuosi al Pantheon y la Associazione Artística fra i Cultori di Architettura<sup>762</sup>. La fundación de estas asociaciones e institutos significó la creación en Roma de un comité permanente que estableció una acción común en las cuestiones que atendían a la estética de la ciudad, a la conservación de su memoria y de sus monumentos; cuestiones que constituían el camino para colocar a Roma en el lugar que le correspondía en Europa. A través de los anuarios y documentos de los archivos de algunas de estas instituciones pueden comprenderse las problemáticas y propuestas de la Arquitectura en el nuevo siglo. En esta investigación se ha querido profundizar, sobre todo, en la consulta de la documentación de las instituciones de las que formaron parte los arquitectos españoles pensionados en la Academia de España o los directores de la misma. La Accademia Nazionale di Belle Arti di Roma, o llamada de San Luca, constituía la referencia académica por antonomasia desde su fundación en 1593. Todavía en el siglo XX con la crisis de la enseñanza académica constituye en Roma la referencia y el apoyo del debate arquitectónico de la ciudad. Los académicos de San Lucas, desde la primera década del siglo, dedicaban sus sesiones al debate sobre la identidad, los avances en la Arquitectura y sobre el crecimiento de la ciudad. En 1909, Galassi escribió sobre la cuestión de la búsqueda de lo nuevo y de la originalidad:

“No obstante la invasora manía de lo nuevo, no obstante la investigación apasionada y frecuentemente repleta de originalidad, lleva a moverse a respirar y vivir en plena academia, también a aquellos de nosotros que menos se lo creen. Lo que no consigo entender es que el apelativo “académico” no se aplique justamente, sobre todo si han sido las academias las que han originado la degeneración académica o si se les ha involucrado y absorbidas por una atmósfera común propia de toda una época. Yo no cuestiono a las personas sino que me sirvo de los que encuentro: pero me parece oportuno analizar cuál es el nombre que debe darse a las obras de arquitectura atribuidas como académicas y ver si es lógico y justo llamarlas así si son imitaciones clásicas, mientras muchas otras obras de diversa apariencia, las que admiramos desde la premisa de la personalidad y la originalidad, si se estudian más a fondo se encuentran frecuentemente los mismos defectos de vacío, de poca sinceridad, de buscado artificio, de inútil grandeza, de ninguna correspondencia entre la forma y la sustancia, que son los verdaderos caracteres del fondo académico”<sup>763</sup>.

En el citado fragmento pronunciado por Galassi no sólo se cuestiona el correcto destino de la Arquitectura sino la esencia de la misma. La amenaza del estilo ecléctico, que se desarrolló en todas las capitales europeas a finales del siglo XIX, consistió, según Galassi, en que los arquitectos pusieron en peligro su propia identidad y definición; pues eligieron concebir el edificio en función de las maravillas fantasmagóricas decorativas que podía albergar y olvidaban la función y servicio que debía cumplir. Por eso la crisis de identidad no fue, tan sólo, técnica o estilística sino que plan-

762 Elenco de instituciones que aparecen reflejadas en las actas de las reuniones de la Academia de San Lucas. Carpeta 1910.

763 GALASSI, F, 1905, Anuario , Accademia di San Luca.

teaba cómo el arquitecto debía integrarse en la expresión del nuevo mundo con sus necesidades.



I.11. Vincenzo Penna, Proyecto de Termas, Concurso Montiroli 1915, AASL, PL-1613

En parte, la crisis de la Academia fue motivada porque los proyectos estaban llenos de fantasía y talento, pero faltos de raciocinio, se olvidaba la posibilidad de la construcción, de lo útil y necesario. Todo lo que defendió Galassi era la búsqueda de lo nuevo liberando en los motivos decorativos tradicionales todo lo que fuese contra la verdad de los mismos. Esta idea supuso un cambio en el planteamiento de los concursos de Arquitectura. Unir la habilidad artística y creativa del arquitecto con la realidad que necesitaba construirse produce un cambio en la reglamentación de los concursos que impulsaba la Academia. En 1904, se aprobó un nuevo reglamento y se revisaron los temas de los proyectos a realizar. Por primera vez, en los temas a desarrollar debía estar presente el entorno del edificio, además de contar con una localización precisa, la mayoría de las veces dentro de la capital, a la que había que referirse.

Es interesante detenerse en los distintos concursos que en los primeros años del siglo XX convocaba la Academia de San Lucas. El concurso Poletti y el Montiroli. Ambos destinados a arquitectos italianos. Los proyectos presentados muestran fundamentalmente arquitecturas de moda que se enseñaba en Escuela de Arquitectura. Los proyectos pueden fácilmente parangonarse con los ejercicios realizados en la Escuela de Arquitectura de Madrid y, sobre todo, con los concursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

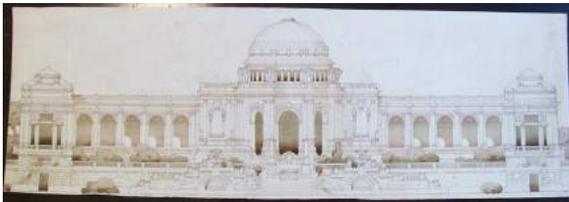
A partir de 1913, nacieron dos concursos nuevos; el Concurso Lana y el Reale. Todos ellos destinados a conceder pensiones para el perfeccionamiento de los estudios de arquitectura a jóve-

nes arquitectos italianos. Un concurso de gran consideración, con las mismas características de estos últimos, era el Stanzani, organizado por la Insigne Artistica Congregazione di Virtuosi al Pantheon, para ofrecer pensiones a jóvenes italianos que no hubiesen superado los 26 años para el perfeccionamiento en la práctica arquitectónica<sup>764</sup>. La misma oportunidad que se les daba a los arquitectos pensionados en las academias artísticas extranjeras la tenían los arquitectos italianos con el fin de poder profundizar en su patrimonio e identidad. Este tipo de concurso es el que más se asemeja al convocado por el de las academias de Bellas Artes que envían a sus artistas a Roma.



I.12-13. Vittorio Internizzi, Edificio en honor a Dante Alighieri, 1º Premio Concurso Poletti, 1911, AASL, PL-1417 y 1422

La modalidad de la prueba para el concurso es la del desarrollo de un proyecto arquitectónico de invención, a realizar con sus distintas planimetrías y detalles, en contraposición al carácter de proyecto real y construible que se ha señalado como nueva orientación para los concursos de la Academia de San Lucas.



I.14-15. Arnaldo Foschini, Proyecto de Pabellón, 1er Premio, Concurso Montiroli, 1909, AASL, Pl-1563 y 1568

En los trabajos, los modelos del barroco Andreas Slüter y del neoclásico Schinkel están presentes de continuo. También están presentes la monumentalidad de la arquitectura parisina del siglo XIX, en interiores y exteriores, y la de la antigua Roma. Proponer como temas de concurso cuestiones y nuevos géneros de edificios ayudó mucho a pensar en cómo construir el futuro de la Arquitectura. En la convocatoria del Poletti de 1925 se propuso el tema que en este trabajo nos

<sup>764</sup> Convocatoria y programa del Concorso Stanzani, Pantheon, 15 Gennaio 1912, Archivo Academia San Lucas, Carpeta 1912, Leg. 7545.

conciere: “Cómo se pueden conciliar las bellas tradiciones de la arquitectura del pasado en los edificios demandados por las exigencias modernas”<sup>765</sup>. Los dos proyectos que se presentaron llevaban como títulos: U-B-E (Ubie?) y el segundo, *Ars Atiqua et Nova 1900*. En el primero, se investigan las causas de la decadencia de la arquitectura, se critica y censura la especulación que lleva a imponer la máxima economía en las construcciones; hace referencia a las disputas entre ingenieros y arquitectos. El autor además, hace catorce proposiciones que tienen por objeto regular la contratación y la aprobación de los proyectos de los artistas, el arte y la política de importación, para prohibir la arquitectura extranjera en Italia y, evitar así, la aplicación de las artes decorativas desarrolladas en otras naciones y recuperar los modos de hacer tradicionales de cada región.

El segundo proyecto refleja la decadencia de la Arquitectura a través de una reflexión sobre la esencia psicológica de la misma. Traza un recorrido de la historia de la Arquitectura del 5000 a.C hasta nuestros días. Exalta la arquitectura romana a la que se refiere para volver a ella y como cree que podría conciliar las necesidades actuales, con la intención de reconciliar y armonizar, desterrando los falsos artistas, la especulación y la competencia. La transformación de materiales se enumeran en una larga fila, así como todos los cambios introducidos en la construcción de la época. La comisión que juzgó ambos proyectos esperaba encontrar en ellos “propuestas que indicaran el modo con el que llegar a una forma artística en la Arquitectura más moderna y característica, pero no un garabato de los edificios de hoy, de los cuales los materiales los imponen las circunstancias externas que determinan la estructura, pero esta reconciliación, esta propuesta no se encontró en ninguna de las dos obras, que por no responder a un tema indicado por la Academia no fueron premiados”<sup>766</sup>. Los intereses de unos y otros no coincidían. Parece que los concursantes estaban más preocupados por denunciar la especulación edilicia que por encontrar una solución de estilo para la arquitectura del futuro. Este enfrentamiento da a entender la separación entre pensamiento-teoría en el debate arquitectónico y el camino, problemas e intereses de la práctica arquitectónica. La resolución de las cuestiones de la teoría de la arquitectura venían investidas por la innovación tecnológica y la demanda social, no encontrando lugar donde implantarse y desarrollarse. La labor y lucha tanto de la Academia de San Lucas como de las demás instituciones destinadas a la preservación de la Arquitectura fue la de sustraer a la especulación edilicia las zonas de interés histórico-monumental para su conservación y restauración<sup>767</sup>. En éste ámbito la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura hizo una labor notable; desde la organización de conferencias, reuniones hasta la presentación de exposiciones y concursos donde se trataban los intereses y preocupaciones de teóricos y ejecutores de las más nuevas y más antiguas arquitecturas<sup>768</sup>.

Al consultar los documentos que de esta época se conservan hoy en el archivo de la Associazione puede advertirse la cantidad de cuestiones que se trabajaron en las primeras décadas de siglo. Es sorprendente la similitud de los temas que se plantean en las instituciones italianas y en las españolas, o incluso en otras naciones europeas. No sólo la similitud de los temas planteados, sino el acercamiento en las resoluciones dadas por los concursantes. Un ejemplo, es el concurso que convoca la asociación entre sus socios estudiantes en 1908, sobre un Pabellón para una gran Exposición Artística e industrial, que en su caso vence Italo Gismondi<sup>769</sup>. Tan sólo un año antes, en 1907, realizó Luis Bellido para la Exposición Universal en Madrid de

765 7-II-1926. Relazione della Commissione giudicatrice (composta da Tullio Passarelli, Eugenio Casanova, Carlo Siviero, Arnardo Foschini, Paolo Ferreti), Archivio Accademia di San Lucca, documentazione 1926.

766 CATINI, Raffaella, 1999, pág. 125.

767 GIOVENALE, G.B., “1908-1909, pág. 11.

768 En los estatutos de 1893 de la asociación, se señalan detalladamente los objetivos de dicha institución.

769 “Concorso tra i soci studenti”, Annuario dell’Associazione Artistica fra i cultori di Architettura, 1908-1909, pág. 92.

Artes Aplicadas e Industriales y que dibuja Roberto Fernández Balbuena después de visitarlo<sup>770</sup>.

El papel que llevó a cabo la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura en la Exposición Internacional de Arte Moderna de 1911 fue fundamental. Su presencia fue determinada por los temas de reglamentación edilicia y planes reguladores de la ciudad, sobre todo sobre las zonas histórico-arqueológicas. Temas que serían desarrollados en la Exposición a través de los proyectos vencedores en el concurso previo. A la Associazione se le destinó una sala social, en el Palazzo delle Belle Arti en Valle Giulia, para decorarla e incluir todos los estudios colectivos y publicaciones en las que el Ministerio de la Instrucción Pública y el Municipio habían contribuido, además de todo lo que explicaba la actividad de la asociación<sup>771</sup>.

En cuanto a los nombres de figuras italianas que tuvieron un papel fundamental en la constitución y desarrollo de estas instituciones, caben destacar las figuras de Gustavo Giovannoni y Pío Piacentini que, durante la segunda década y buena parte de la tercera del siglo XX, fueron los presidentes de la mayor parte de las corporaciones que antes se han citado. Giovanni Battista Giovannale, fue otra de las personalidades que más influyeron en el debate arquitectónico del momento.

Llevó a cabo y ganó los concursos de buena parte de los proyectos de consolidación de las zonas arqueológicas de Roma en esos años. El puesto de Gustavo Giovannoni en el campo específico de los estudios de historia de la Arquitectura fue un referente clave. Giovannoni fue el primer arquitecto que se planteó los problemas historiográficos y críticos con seriedad: y justo porque era un arquitecto, es decir, que estaba directamente en relación con la actividad de construir, se convirtió pronto en el mayor rival para los historiadores del Arte que se ocupaban también de la Arquitectura. Desarrolló en Italia lo que procuró hacer don Leopoldo Torres Balbás en los pequeños artículos de la revista *Arquitectura* a partir del año 1918. Pero la labor de Giovannoni fue determinante en la perspectiva de lectura de la obra arquitectónica; afirmaba la necesidad de una historia que se orientara a la indagación filológica. Esa filología que ya a finales del Ottocento se convirtió en un instrumento fundamental de la historia de la Pintura y que llegaba tarde para afrontar correctamente los problemas que planteaba la historia de la Arquitectura. A la Arquitectura se le aplicaba siempre un sistema que era meramente descriptivo, es decir, que era legible directamente del documento. El problema de la datación de una obra estaba en el centro del debate, era un problema también para la Arquitectura. No servían conjeturas generales, era necesario el documento. El mérito de Giovannoni no sólo fue el de haber puesto el acento sobre la necesidad de la investigación filológica sino de establecer un proceso que superase los puntos muertos de la indagación filológica, que demandaba la lectura de la obra al ojo del espectador. Giovannoni afirmó la prioridad de los problemas de método a la vez que se cuestiona el problema de los fines a los que debe tender la historia de la Arquitectura<sup>772</sup>.

Desarrolló como discípulo que era de Camillo Boito, lo que éste había defendido las décadas anteriores. Roma, dice Carlos Sambricio, por entonces se “debatía entre la opción defendida por Camilo Boito – ligada a una cierta tradición italiana que le une con la Edad Media frente a la de Basile, quien desde el ornato hace fe de modernidad. Para Boito lo importante, en el proyecto, es la estructura mientras que para Basile la preocupación fundamental es la decoración<sup>773</sup>. Estas dos corrientes que no tenían su centro de debate en la ciudad de Roma, tuvieron su presencia en la misma por medio de Gustavo Giovannoni. Las tendencias de los arquitectos que consiguieron una pudiente clientela para construir sus villini junto al centro monu-

770 DIEZ IBARGOITIA, María, 2010, pág. 76

771 Ibidem, pág. 17.

772 DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo, 1949.

773 SAMBRICIO, Carlos, 2003-2004, pág. 57

mental de Roma; levantando el barrio de Prati y los contiguos a la Nomentana: el Coppede y el Bologna.

Los jóvenes arquitectos españoles que llegaban a Roma abiertos a todo, fueron conociendo las polémicas que allí se generaban entre los arquitectos italianos. Reflexionar sobre las teorías de restauración monumental del momento y conocer los estilos esgocidos para las viviendas o los edificios públicos eran las cuestiones más atrayentes.

Anasagasti trabajó junto a Giovannoni en la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura como señalaremos más adelante y, Balbuena, sabemos que buscó “profundizar en la simplificación y estilización del clasicismo,” coherente tanto con la actitud tomada por Giovannoni (sus proyectos para la Escuela elemental de Monterotondo) o Sabbatini (la propuesta para la plaza Sempione, en la romana ciudad jardín de Aniene) y próxima a la posición defendida en Madrid por Amós Salvador o Torres Balbás, por cuanto sus posiciones coinciden con las mantenidas por quienes esbozan una primera “llamada al orden”. Por ello, cuando Balbuena remite a la Academia los dibujos realizados en Roma, quien recibe estos, es un Torres Balbás que reclama la simplificación arquitectónica y entiende la necesidad de abandonar falsos estilos y viejos tópicos<sup>774</sup>. Conocida la conexión y relación que entre los representantes artísticos españoles residentes en Roma existía con las personalidades que orientaban el debate nacional italiano, debemos considerar el acontecimiento que en la segunda década del siglo XX en Roma tuvo mayor relevancia y que sirvió de impulso para el desarrollo de una posible unión de academias y de asociación internacional fue la Exposición Universal celebrada en Roma de 1911. Roma se hacía protagonista mediante una muestra internacional del florecimiento que las naciones habían procurado para el principio de siglo.

He encontrado significativa la impresión que el pintor Salvador Tuset, compañero de pensión en la Academia de Anasagasti, hace del evento para explicar lo que supuso en el citado momento histórico. Tuset, había ganado la pensión ese mismo año 1911 y al poco se inauguraba la Exposición Universal. El resumen de sus impresiones dice: “He aquí el resumen de mis observaciones. Hoy las tendencias pasan las fronteras con gran facilidad, lo que equivale a decir reniego de Nacionalidad artística y de este daño sufren todas las naciones en general sintiendo culpar a Italia de la que más y celebro que España sea la que menos”<sup>775</sup>. Los jóvenes artistas presentes en la exposición de Roma no representaban la innovación artística que en esos años se estaba formando en Europa con centro en la capital francesa, sino que más bien se presentan en Roma quienes no quieren romper las estructuras, sino introducirse en ellas y aportar su huella personal junto con un espíritu renovado que no seguía los esquemas de la generación anterior. Así puede definirse a los artistas que allí participaron, incluyendo al enfoque que los pensionados residentes en Roma perseguían<sup>776</sup>.

A la par que la exposición internacional en el Castell Sant’Angelo se celebraba el Congreso Internacional de Arquitectos y un Concurso también internacional de Arquitectura que funcionaba con jurado y condiciones distintas a las de la Exposición. Este Congreso, tuvo gran repercusión en toda Europa por unirse a las fiestas conmemorativas de la proclamación del Reino de Italia. Los temas que estaban en programa para las cinco sesiones del congreso eran: 1/Deberes y derechos del Arquitecto respecto al cliente; 2/Educación técnico-artística y título de Arquitecto. Ejercicio de la profesión fuera de la patria; 3/ Consideraciones sobre la Arquitectura moderna; 4/ Las construcciones arquitectónicas del Estado y demás entidades públicas y; 5/ Las Academias extranjeras en Roma,

---

774 Ibidem, pág. 56

775 Impresiones de Salvador Tuset de la Exposición Universal de 1911, AMAE, sign. 4341

776 La participación española de artistas en esta exposición ha sido estudiada por BAZÁN DE HUERTA, Moisés, “La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español”, en Norba, n° 8, 1988, pp.231-250.

su historia, estudios, progresos de los pensionados e influencia de éstos en sus respectivos países<sup>777</sup>. Este último tema del congreso, el de las Academias extranjeras en Roma e influencia que con sus trabajos hayan podido ejercer en los respectivos países, fue más bien de ilustración que de polémico.

“Mr. Daumet expuso, a grandes rasgos, la historia de la Academia francesa, la más antiguas, en su género en Roma. Siguió el Sr. Velázquez, quien, buscando los antecedentes, remontó su investigación a la Edad Media y Renacimiento, citando los artistas que nos envió Italia y a cuantos Arquitectos españoles se educaron en este país. Habló de los pensionados de Roma anteriores a la institución de nuestra Academia de Bellas Artes; de la fundación de ésta por Castelar, en el año 1881; de su organización e influencia en España, y terminó refiriéndose a las subvenciones que para viajes artísticos recibe la Escuela Superior de Arquitectura del Gobierno, y a las excursiones realizadas últimamente al Egipto.

Mr. Totten, delegado de los Estados Unidos, habló de la Academia americana, fundada hacia ocho años; el conde de Luzor, de los Arquitectos rusos, y el Arquitecto portugués Bermúdez anunció que el Gobierno de su país deseaba fundar en Roma una Academia de Bellas Artes análoga a las francesa y española”<sup>778</sup>.

Por lo que no se promocionó ni se valoró especialmente los trabajos que desde el Gianicolo realizaban los arquitectos y lo que esto suponía para el futuro de la arquitectura española, trabajo que deberemos deducir nosotros del análisis de la producción de los arquitectos pensionados durante sus cuatro años de periplo por Europa.

### La metamorfosis de la capital

El proyecto de conversión de Roma en una metrópoli que se venía preparando en las citadas instituciones vino determinado por la definición de las siguientes cuestiones: la ordenación urbanística con su descentralizando el núcleo de población del centro urbano al extrarradio y la cuestión tipológico-estilística de la vivienda dentro de la ciudad y de los nuevos barrios. Partiendo del centro histórico de la ciudad, la cuestión de la ordenación urbanística vino desarrollada con el proyecto del Plan Regulador de 1908. Programa que recibió numerosas críticas por parte de la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura y por la Società degli Ingegneri e Architetti Italiani por encontrar en él una continuidad excesiva con la cultura ecléctica de la ciudad, ligada a la tradición Beaux Arts francesa. La Associazione tra i Cultori, que en aquellos años tendía a “consolidar la propia tradición cultural en el purismo romántico, prefería insertar en la cultura romana el romanticismo alemán, defendiendo los intercambios culturales con sus más acreditados exponentes internacionales”<sup>779</sup>. La cuestión de la defensa del centro histórico, bascula entre el dilema de su salvaguardia y de su transformación en zona destinada a funciones de representación del poder del Reino de Italia.

Además de la transformación del centro de la ciudad, que se propuso para el Piano de 1908, entre el que destaca el proyecto de “Passeggiata Archeologica”, se pensó en la expansión y creación de nuevos quartiere que fue lo que ocupó la actividad edilicia de Roma en los siguientes veinte años. Barrios como el Garbatella o el Coppedè son ejemplo de los estilos y tipologías arquitectónicas que se desarrollaron en Roma en los años veinte y que definieron la configuración de todos los barrios del extrarradio de Roma. Estos modelos influyeron en la arquitectura madrileña de los años 20 y los estudiaremos cuando analicemos la actividad constructiva de los arquitectos pensionados a su regreso a España. La cuestión de la construcción de viviendas baratas hemos visto que fue una

---

777 Anónimo, “IX Congreso Internacional de Arquitectos”, 1911, pág. 346.

778 ANASAGASTI, Teodoro, 1911, pág. 407

779 FRATICELLI, Vanaa, 1982, pág. 25.

de las preocupaciones y ocupaciones de mayor alcance en el debate arquitectónico del momento. Fue tema de discusión en el Congreso Internacional de Viena de 1908 y del de Roma de 1911. Además de proyecto de estudio de pensionados como los de Teodoro de Anasagasti o Fernando García Mercadal. La concepción de barrios donde ubicar estas viviendas nació de la demanda social de proporcionar habitaciones en los barrios industriales que acogieran a los operarios y sus familias, como lugares de integración de la casa y el trabajo. El Estado, financiador de las construcciones, fue quién definió el carácter de las mismas: casas de rápida realización para abaratar costes y para mostrarlas al incipiente mercado mobiliario lo antes posible. El interés, ya presente en el Piano Regolatore di Roma, de desplazar la población que habitaba en el centro del Roma al extrarradio de la ciudad, aceleraba el proceso constructivo. Despejar el centro urbano para los órganos de representación de la nueva capital del Reino, y acoger a la población romana en la campagna con la propuesta de construir las ciudades-jardín que proponen un nuevo estilo de vida circundando la ciudad<sup>780</sup>. Sólo de esta manera se podía plantear una reconstrucción de la ciudad antigua. Era una solución para crear una nueva ciudad a la vez que se procuraba fomentar un respeto al pasado: crear belleza nueva y recuperar la antigua, la una y otra, pertenecientes a Roma.

Una nueva idea de ciudad que se extendía en territorio urbanizado. Raymond Unwin en 1912 lo definía como un núcleo central, circundado de suburbios con grupos habitacionales, oficinas; todo, en torno a los edificios públicos, administraciones locales, lugares de culto, etc<sup>781</sup>. Esta idea de la ciudad-jardín se había desarrollado en Alemania e Inglaterra y su experiencia había sido publicada en la revista internacional *Town Planning Review* poniendo en claro la diferencia entre el concepto de “suburbio” y el de “ciudad jardín”, que inspiraba la nueva arquitectura. La ciudad-jardín Aniene representó la aplicación ideal de este concepto en Roma. El centro urbano con los servicios del barrio se organiza en un sistema de plazas concebido según el recurso escenográfico de la tradición renacentista. Las casas debían de estar bien construidas, limpias y saludables. Dejar espacio para que la naturaleza entrara en ellas a través del jardín.

Esta arquitectura constituía una afirmación de la identidad local en contraposición al estilo internacional. Como afirmó Marcelo Piacentini en 1923, el camino de la arquitectura italiana consistía en “un replegarse hacia lo antiguo. Muchos proyectos enraizados sobre los grandes troncos del pasado”<sup>782</sup>. Y tan sólo un año antes escribía en la misma revista: “Son las antiguas leyes de las grandes arquitecturas del pasado las que han regresado, condenando para siempre aquella arquitectura caótica, repleta de la invención de estilos efímeros como el floral. Nosotros debemos encontrar en “nuestro” pasado, y más todavía en nuestros países, los principios fundamentales permanentes. La palabra de orden será una vuelta al ritmo y al equilibrio clásico y por los temas menores, un regreso a la arquitectura rústica, natural y sin estilo, las villas campestres desnudas y lisas, esencia de nuestra expresión”<sup>783</sup>.

La ciudad de Roma quedó para ser habitada por quienes tenían la posibilidad de adquirir o permanecer en los prestigiosos apartamentos de los palacios del centro antiguo y para quienes pudieron construirse un villino en las inmediaciones del Tevere, todavía sin urbanizar en el último tercio del siglo XIX. La tipología, o género, del villino, significó la voluntad de encontrar para la habitación moderna una cualidad arquitectónica nueva, alternativa a las construcciones del ochocientos. Si para Alemania e Inglaterra, la casa unifamiliar representó el momento de parti-

---

780 La nueva ciudad estuvo pensada desde la Associazione tra i Cultori di Architettura desde los conceptos de Contextualismo y Ambientismo. Conceptos que relacionan la obra y su entorno, la armonía entre la individualidad de una obra de arte y su todo.

781 UNWIN, R. Il Piano d'ampliamento urbano, citado en FRATICELLI 1982, pág. 201.

782 PIACENTINI, Marcello, 1923-1924, pp. 496-498.

783 PIACENTINI, Marcello, 1921-1922, fasc.1, pp. 32-76

da para la refundación de la tipología de la casa, en Roma se define más bien como una ocasión proyectual para el desarrollo de una arquitectura del interior. La decoración de la casa, en torno al movimiento Arts and Crafts que desarrollaba la experimentación de tecnologías artesanales en las artes aplicadas y que no afronta el problema de la dimensión urbana de la habitación. Reducido, por tanto, a un problema de arquitecturas de interiores o de un lenguaje para la burguesía media, como una aplicación, en pequeño, del tema arquitectónico de la villa clasicista francesa. Arquitecturas, que aparecen en Roma extrañamente en el mismo momento en que se plantea el problema del proyecto de la ciudad moderna, que fueron vistas por los arquitectos romanos como construcciones que estorban, por su falta de proporción y de orden, proyectados como pretenciosos juguetes que querían enfrentarse con el nuevo pensamiento de expansión edilicia.

Las críticas más feroces contra el villino vinieron de los exponentes de la cultura académico-ecléctica y de la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura, sobre todo de las figuras de Gustavo Giovannoni y Pio Piacentini que representaban en esos años la referencia intelectual de toda iniciativa arquitectónica o urbanística. La contradicción que para Giovannoni y Piacentini supuso la aplicación del estilo Liberty les llevó a iniciar una investigación que diese la oportunidad a los arquitectos de hacer uso de un repertorio que derivaba de un desarrollo evolutivo de las formas. Así, entre 1920 y 1925, desde la Associazione Artistica tra i Cultoridi Architettura se potenció una arquitectura dentro de la ciudad de Roma que garantizase la continuidad de la tradición romana de la arquitectura. En la I Bienal Romana de 1921, la Associazione organizó una sección dedicada a la architettura nobile e all'architettura rustica<sup>784</sup>. La búsqueda de un nuevo lenguaje, alternativo al imperante que tratara de revalorizar la arquitectura tradicional italiana. Desde la misma institución se comenzó un proyecto sobre la Arquitectura Menor de Italia, del que se hablará al tratar el estudio de Fernando García Mercadal que lleva este título. La tendencia a imitar el "barocchetto romano" con el que empezaron a trabajar los arquitectos romanos comenzó a entrar en contradicción con los componentes decorativos de inspiración alemana o los puristas de la secesión vienesa que fueron penetrando e influyendo en los mismos. La unicidad estilística que este plan ideó en un principio dio como resultado la presencia e influencia notable de la arquitectura europea en la ciudad antigua de Roma.

Tan sólo un año antes, en 1920, con la venia de Giovannoni, había sido instituida la primera Escuela Superior de Arquitectura de Roma, poniendo fin a una larga batalla, a la que siguió la renovación didáctica, la valorización de la figura del arquitecto y el reconocimiento del ejercicio profesional que hasta 1922 había estado reservado por ley a los ingenieros. Logro realizado setenta y seis años después que España, cuya fundación data de 1844. Paralelamente, se funda en Roma, en 1921, la revista Architettura e Arti Decorative que busca un nuevo humanismo y la mediación entre tradición y modernidad. Tres años después de la fundación en Madrid de la revista Arquitectura con el mismo objetivo declarado. En la revista romana dirigida por Giovannoni y Piacentini se da un amplio espacio a los estudios sobre el arte popular y la recuperación de los valores de cada lugar: en la habitación rústica mediterránea redescubre los caracteres universales de racionalidad y organicidad, tema central del debate arquitectónico. Propaga también la formulación de la ciudad-jardín y propone los posibles modelos para el desarrollo del lenguaje arquitectónico nacional.

La ciudad Mussoliniana: 1922-1945

Con la llegada al poder de Benito Mussolini, la ciudad de Roma, como las demás ciudades italianas entraron en una nueva dinámica de transformación que buscaba expresar la grandeza y superioridad del régimen fascista. Mediante una política cultural y urbanística puesta en marcha en 1925, se inició un plan para la renovación de la ciudad. Plan que de-

---

784 NERI, M<sup>a</sup> Luisa, 2007-2009, pág. 465.

bía articular y conectar la antigua y la nueva Roma, haciendo de ella un todo orgánico. Los proyectos de Mussolini tuvieron como primera inspiración poética la poética futurista de Marinetti. El movimiento que había nacido en 1909, con la promulgación de su manifiesto por Filippo Tomasso Marinetti, partía de un completo rechazo de la historia y la tradición.

“El antihistoricismo fue reclamado: ya en el Manifiesto futurista se afirmó que el universo mecánico no tiene una historia por cuanto no tiene pasado y no tiene tradición: de aquí la consiguiente necesidad de abandonar los motivos que son del pasado y en cuanto tales incapaces de contribuir a crear el nuevo arte: destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, el pedantismo y el formalismo académico”<sup>785</sup>.

En el ámbito arquitectónico su representante fue Sant’Elia, que publicó en 1914 el Manifiesto de l’architettura futurista, donde se declaró la fuente de inspiración del movimiento en los elementos del nuevo mundo mecánico. “Como los antiguos trajeron las inspiraciones de los elementos de la naturaleza, nosotros debemos traer la inspiración de los elementos de lo mecánico que hemos creado. El universo artificial de la máquina contribuye a crear la nueva arquitectura”<sup>786</sup>. Con la muerte de Sant’Elia en 1916, el Futurismo pierde momentáneamente su impulso para renacer posteriormente.

En 1926 nace el Grupo 7, que pretendía renovar la arquitectura italiana a través de la adopción de los principios del racionalismo, como una forma de volver a la razón después de la irracionalidad de la Gran Guerra. En 1930, el Grupo 7 cambió de forma y constituyó el Movimento Italiano Architettura Razionale (M.I.A.R) al que se adhirieron unos cincuenta arquitectos provenientes de las distintas regiones del país<sup>787</sup>. Un año después, en 1931, organizaron la II Exposición de Arquitectura Racional en Roma, que tuvo una gran repercusión<sup>788</sup>. Durante la exposición, Bardi redactó un informe en el que define la nueva arquitectura como apta para expresar los ideales revolucionarios del fascismo, haciendo manifiesta la politización del movimiento. Los intentos del Grupo 7 fueron fallidos por falta de entendimiento de sus contemporáneos pero llevaron a cabo una serie de obras sobresalientes en su época.

El Racionalismo italiano creó una arquitectura de formas prismáticas, puras, desprovista de toda ornamentación y sin reminiscencias de estilo; una arquitectura cuya intención era el reflejar el espíritu de una civilización nueva, la civilización de la máquina. Paradójicamente, esta arquitectura está en plena relación con la cultura histórica italiana y con el patrimonio de su ciudad, gracias a la abstracción de las formas geométricas. El racionalismo arquitectónico que había nacido sin pretensiones nacional-fascistas, con la llegada de Mussolini, se utilizó para convertir de nuevo a Italia en la Caput Mundi, a través de un proyecto de transformación del país. El escenario imperial de Roma servía de palestra para Mussolini donde poder hacer sus desfiles militares y entradas triunfales, mientras el progreso se reflejaba en las nuevas arquitecturas de los ministerios y estaciones de transportes.

### **1.3. Las academias artísticas e institutos históricos de la ciudad y sus pensiones de Arquitectura**

Una de las singularidades que tiene todavía hoy Roma, son sus cerca de treinta academias internacionales que promueven la cultura y el arte. En 1940, había fundadas una veintena de estas instituciones extranjeras, de las cuales, cinco eran academias de Bellas Artes <sup>789</sup> y el resto, institutos

785 DE SETA, 1972, pág. 18

786 Manifiesto Futurista de Sant’Elia, 1914

787 ETLIN, Richard, A., 1991, pág. 17.

788 Repercusión, no sólo por su aceptación sino por las críticas que ya desde la I Exposición de Arquitectura Racional ocasionó el nuevo movimiento. Merece la pena incluir una de estas cartas que no significa un simple rechazo a la nueva tendencia sino una reflexión sobre la propuesta y el sentido de la misma.

789 Por orden de fundación; la más antigua la Academia de Francia (1666); la Academia de Es-

históricos y/o arqueológicos<sup>790</sup>. Se ha visto relevante en esta investigación recabar en el por qué de la fundación de cada academia artística y de los institutos históricos, creados contemporáneamente a las academias. En dicha aproximación se citarán los objetivos de las mismas, el significado de Roma en el proceso de conformación de la identidad nacional de cada país, y la labor de los arquitectos pensionados en academias e institutos<sup>791</sup>. Por tanto, en este punto se presentará una breve historia de cada institución y el análisis de sus reglamentos, en cuanto al trabajo de los arquitectos se refiere, así como el papel e importancia de la Arquitectura en el proyecto de progreso de cada nación.

Es necesario añadir, que las siguientes páginas que se han elaborado, son tan sólo el planteamiento de un trabajo que deberá tratarse, con mayor profundidad y metodología, posteriormente a esta tesis doctoral, pues hasta ahora no hay academia que tenga desarrollado en conjunto este trabajo historiográfico de sus primeras décadas del siglo XX. En el presente estudio, no se puede reflejar toda la investigación que se ha realizado, pero sí indicar los puntos y posibilidades sobre los que se podrá trabajar más adelante. Todo, para comprender mejor el significado de la estancia de los arquitectos residentes en la Academia Española de Roma. Para poner en relación la historia y vida de los pensionados con el contexto académico e intelectual en el que se movían, lo que aporta un conocimiento más completo del viaje de formación. Este trabajo de contexto artístico romano e internacional, fruto de la investigación desarrollada en Roma, aparecerá a lo largo de todos los capítulos para presentar y justificar relaciones y colaboraciones que existieron entre academias, así como el influjo que pudo haber en el conocimiento de los trabajos de unos y otros, o que simplemente, justifican la importancia del estudio de un monumento determinado.

No sólo el estudio del contexto de las academias artísticas en Roma es fundamental para comprender el significado de esta ciudad en la formación del joven arquitecto de principios de siglo, sino que la propia Roma, con su arquitectura del pasado y del presente, es la que condicionaba la dirección de los arquitectos que querían perfeccionar su profesión en Italia. Por este motivo, se ha visto necesario realizar un estudio paralelo sobre la cultura arquitectónica romana en las primeras décadas del siglo XX, que se ha desarrollado en el punto anterior. Como cabe esperar, el sistema de institución artística más coherente para analizar en este trabajo es el de las academias de bellas artes, pero el acercarse un mínimo a la estructura de los institutos históricos resulta también interesante para conocer las divergencias y convergencias que hay en los planteamientos del estudio de Roma.

La historia de las academias: francesa, española, americana, británica y alemana, ha sido estudiada en conjunto recientemente por la profesora Angela Winholz<sup>792</sup>. A partir de este trabajo y de la bibliografía específica que cada institución posee, se ha podido desarrollar la presente investigación<sup>793</sup>. El estudio que en estas páginas se presenta, como se ha señalado, repara en

paña (1873); la Academia Americana (1894); la Escuela Británica (1901) y la Academia Alemana (1910). Instituciones como la Academia Romana de Arqueología (1810) y el Instituto de Arqueología Germánico (1829) son instituciones fundadas con anterioridad que las academias artísticas.

790 Los Institutos Históricos fundados durante el periodo que abarca esta investigación son: la École Français de Rome (1875); el Instituto Histórico Germánico (1880); el Instituto Austriaco (1881); el Instituto de Hungría (1894); el Instituto Holandés (1904), el Instituto Sueco (1925); el Instituto Polaco (1927); el Instituto Rumano (1931) y el Instituto Belga (1939).

791 En la Exposición Internacional de 1911 cada país expresó en la arquitectura y trabajos que expuso su materialización del camino emprendido hacia años hacia la búsqueda de la identidad nacional. Tema que se tratará más extensamente más adelante.

792 WINHOLZ, 2008

793 La bibliografía de referencia para el conocimiento de las cinco fundaciones académicas más antiguas en Roma es la siguiente: una publicación que sintetiza y reúne la historia de academias e institutos es el volumen de SPECULUM MUNDI (1993). Para la Academia de Francia; LOMBARD (1991). Acade-

la intencionalidad fundacional de cada una de las academias artísticas, a través de la revisión de sus reglamentos o estatutos, y de cómo evolucionaron desde su aprobación hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial, en que la mayoría de ellas suspendieron su actividad. Con el análisis de sus reglamentos o estatutos se han podido conocer las obligaciones reglamentarias de los arquitectos pensionados y con ello los fines formativos de la estancia académica. Así se comenzó el rastreo de los trabajos de los arquitectos que residieron en Roma de 1900 a 1940.

La posterior investigación en los archivos de cada institución romana ha permitido la reconstrucción de la presencia de los mismos en las academias artísticas, así como el conocimiento de sus relaciones con la arquitectura romana del momento y los arquitectos pensionados en las otras academias e institutos arqueológicos. Como adelantaba, todos los resultados y posibilidades de esta investigación no pueden presentarse en este trabajo pues lo haría amplísimo. La labor de dar a conocer a algunos de los arquitectos y de sus estudios que no se han estudiado hasta el momento, así como avanzar en la construcción de la historiografía de estas instituciones, es un trabajo inédito. Es posible que la primera pregunta que surge al pensar en las fundaciones artísticas en Roma en el siglo XIX y en la primera mitad del XX, sea por qué el establecimiento en esta ciudad cuando ya se ha mencionado que Roma perdió la hegemonía artística internacional en la primera mitad del siglo XIX. Varios fueron los factores que provocaron este posicionamiento y movimiento de las naciones a instalar sus instituciones académicas de las Artes en la antigua ciudad Imperial. Cada nación tendrá además de las motivaciones generales, intenciones particulares, pero puede decirse que todos comparten, en primer lugar, un afán por institucionalizar la tradición del Grand Tour que desde el siglo XVIII supuso un gran enriquecimiento para la cultura de cada nación.

El viaje a Italia por artistas e intelectuales había significado desde el Renacimiento, un renacer de nuevos caminos para las Artes. Los estados, en el último tercio del siglo XIX vieron la importancia de apoyar a las jóvenes promesas de cada nación para adquirir la más elevada formación. Ayuda que se materializaba en financiación y residencia de artistas, donde experimentar el intercambio artístico que daba estabilidad y continuidad a un programa de formación del todo eficaz. En segundo lugar, las escuelas y academias de Bellas Artes de cada país, vieron en Roma el lugar donde podían salvarse los valores perdurables de lo artístico que se habían visto amenazados con la radical irrupción de las vanguardias artísticas en el panorama internacional<sup>794</sup>. De lo mencionado se deduce: que estas instituciones se crearon en Roma para salvaguardar los valores de la tradición de cada pueblo y para encontrar en el estudio de la Antigüedad el camino para preservarlos de su desaparición, así como para adaptarlos a los tiempos. Mario Recchi describe en 1929 el origen de esta crisis:

”Pero el arte moderno, los pueblos modernos, atraviesan una crisis que es sobre todo ideal, de la que no es lícito conocer la natura y la gravedad. El arte moderno se presenta en aspectos que, por ser extremos, no son sustancialmente diversos de aquellos en los cuales, en los siglos de la historia, se ha presentado la concepción subjetivista de la verdad. Si se cree que el hombre vuelve a ser “metro y medida de todas las cosas “ y la verdad relativa y sujeta a su utilidad, sea el mal del que hoy sufre la humanidad, entonces otro significado y otra influencia podrán ...de una apasionada unión de los modernos nuestros espíritus enfermos con el espíritu que informa desde siglos el arte romano y católico. Alegrémonos, mientras tanto de ver reunidos aquí, agradables invitados, tanto jóvenes, que por la excelencia del ingenio y del ánimo, representan, con gran nobleza, a sus países y constituyen para Roma

---

mía de España MONTIJANO (1998). Academia Americana LA FARGE (1915). Escuela Británica WALLACE-HADRILL (2001). Academia Alemana Catálogo del Centenario Accademia Tedesca (2010). 794 WINHOLZ, 2008

la más bella aristocracia internacional de la que pueda adornarse nuestro tiempo<sup>795</sup>.

Roma, en este caso, se presenta como una alternativa a la propuesta parisina. No una alternativa que la contradice, sino siempre que la complementa; en la que la tradición no quedaba relegada para asimilar e integrar las demandas del nuevo siglo. La innovación tecnológica y las nuevas formas de vida demandan nuevas tipologías y programas arquitectónicos, constituyendo éstos los nuevos retos de cada país para incorporar en la propia industria, en la gestión de los proyectos y en la enseñanza de la Arquitectura<sup>796</sup>. Ante la confusión de esta situación algunos gobiernos de las principales potencias europeas establecieron la puesta en marcha de diversos programas de acción para ensalzar los valores de la cultura tradicional con la esperanza de encontrar de este modo la orientación correcta de su estilo arquitectónico. Este proyecto cultural contaba entre sus líneas de trabajo con la apertura al exterior y la difusión por los demás países europeos de su política de renovación artística. Representatividad que en buen número de casos se manifestó a través de las academias artísticas en Roma.

Es éste uno de los motivos de la existencia de las academias artísticas que defiende la profesora Winholz: “la importancia que en las políticas imperialistas del momento, tiene el mostrar al mundo la política cultural de cada nación<sup>797</sup>”. Las academias se convertirán en palestras de los principios, teorías y potencialidad cultural de la idiosincrasia de los estados. El establecimiento e inauguración de las academias e institutos se concentró en el corto periodo de cincuenta años. A partir de 1871, Roma se convirtió en la Capital de la nueva Italia unificada. Este acontecimiento abrió y agilizó las relaciones diplomáticas de los países con Italia. Otro de los motivos de la mencionada fundación de las academias fue la apertura del Archivo Secreto del Vaticano en 1881. Este hecho supuso una inmediata afluencia de instituciones e investigadores que se trasladaron durante largas temporadas a Roma para conocer la información que sobre sus países allí se conserva.

Este acontecimiento no nos es ajeno en la investigación puesto que fue uno de los factores esenciales para el establecimiento de residencias para investigadores y de institutos históricos. Los arquitectos que obtenían una beca de residencia en ellos no eran abundantes pero en algunas ocasiones, como veremos más adelante, desarrollaron trabajos que son de nuestro interés.

### **Asociación y colaboración de las academias artísticas**

Desde los primeros años del siglo XX, los directores de las academias de Bellas Artes en Roma vieron la conveniencia, ventajas y enriquecimiento que suponía la unión y colaboración entre las distintas instituciones para la organización de seminarios, exposiciones o intercambio de conocimientos y experiencias éntrelos artistas pensionados. La primera tentativa de organización institucional data de 1912 y la definitiva en 1928<sup>798</sup>. Tenemos conocimiento que con anterioridad, las academias extranjeras habían organizado conjuntamente pequeñas exposiciones con el trabajo de sus pensionados donde se juzgaba la seriedad y el valor de los mismos<sup>799</sup>. El público que acudía a dichas muestras era reducido y pertenecía, sobre todo, al círculo de las academias por lo que estas iniciativas no situaban a los artistas en un panorama visible que recibiera el aplauso y la crítica del ámbito internacional.

---

795 RECCHI, Mario, 1929, pp. 130-131.

796 MONNIER, 1997, pág.13

797 Ibidem

798 Propuesta de Asociación entre las Academias Nacionales de Roma de 1920, que se consolidó en 1928 con los mismos estatutos. AMAE, H-4333.

799 Así se recoge en una carta de Corrado Ricci al “Direttore Generale per le Antichità e le Belle Arti” del Ministerio de Instrucción Pública, en Roma a 7 de Marzo de 1912, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 88, exp. 6279.

La propuesta de creación de una futura asociación entre las academias tenía como objetivo conseguir una mayor visibilidad de los trabajos de dichos artistas, puesto que constituían la élite artística de cada nación. El objetivo establecido, era por tanto: mantener, reforzar y mejorar las tradiciones artísticas mediante una frecuente relación entre los pensionados de cada una de las academias, fomentando un intercambio de ideas y provocando un amigable espíritu de emulación (por medio de una común exposición anual, por ej). La posibilidad de establecer la unión de aquellas naciones que tienen una Academia en Roma proporcionaba a los pensionados contactos profesionales que podían contribuir al enriquecimiento cultural de sus respectivas patrias. La historia, nos enseña que el arte, la más sublime expresión humana, ha sido en todo tiempo el más poderoso lazo de unión internacional. Además, las naciones que tenían a su cargo la grave misión de restablecer el orden y la belleza en el desorden causado por la reciente guerra, sentían intensa la necesidad de la inteligencia creativa de los artistas<sup>800</sup>.



I.16. Exposición de Pintura y Escultura de las Academias artísticas en Roma, ha.1920, PABSR

La primera propuesta de unión estaba dirigida a las siguientes corporaciones: a la Academie de France, a la American Academy, a la British School, al Instituto Italiano de Bellas Artes y a la Academia de España en Roma. La iniciativa era administrada por la Academia Americana y contaba con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública italiano que con gran interés impulsaba la incorporación de cuántas academias lo mereciesen. En 1914, el director general de Bellas Artes del Reino de Italia, Corrado Ricci, envió un comunicado al director de la academia española, Benlliure, en el que se da la idea de que los pensionados de las escuelas artísticas de diferentes nacionalidades que residen en Roma, organicen unida y anualmente una exposición de sus propias obras, en la capital de la monarquía italiana.

“Hasta ahora las varias academias artísticas extranjeras han organizado anualmente pequeñas exposiciones, invitando al público a visitarlas y a enjuiciar la seriedad y el valor de sus pensionados. Pero, sea por la escasez de obras expuestas, sea por el carácter de recibimiento oficial que de verdadera y pública exposición, el hecho es que han interesado a un ámbito relativamente pequeño de personas, de los intelectuales de cada una de las colonias extranjeras. Este es el motivo de por qué ningún joven pensionado nunca ha conseguido tener en Roma un gran y clamoroso éxito, a pesar de haber pasado por estas beneméritas instituciones no pocos artistas geniales, artistas que habían vencido el concurso de admisión de un modo brillante y que han estado en primera línea del arte de sus países”<sup>801</sup>.

800 AMAE, sign. 4333.

801 Corrado Ricci (1858-1934), arqueólogo e historiador del arte italiano que fue senador del Rei-

El director general de Antigüedades y Bellas Artes escribió al director de la Academia de España con el fin de pedirle que considerase la propuesta de la asociación de las academias extranjeras para la mejora de la repercusión de quienes desarrollaban su labor de formación en Roma<sup>802</sup>. En este documento, le expone las razones de la conveniencia de la creación de dicha asociación mediante la trascripción de la carta que a él a su vez le había enviado el diplomático Mario Lago<sup>803</sup>, representante en el Ministerio de Asuntos Exteriores italiano de esta propuesta ante el Ministerio de Instrucción Pública.

Hasta Marzo de 1920 no tenemos noticia de que la academia española tuviera el visto bueno del Ministerio para entrar a formar parte de la asociación. Meses antes, el director Eduardo Chicharro insistía y escribía al Ministerio insistiendo en la conveniencia y ganancias de entrar a formar parte en la mencionada asociación<sup>804</sup>. «Las academias de América, Inglaterra y Francia, han aceptado la idea y preparan la organización de esta asociación. Beneficiosa unión para el desarrollo intelectual de los pensionados, ya que mucho pueden aprender en la comparación de unas obras con otras de tendencias artísticas tan heterogéneas como deben suponerse en la manera de sentir el arte las diferentes naciones que se reunirían en un certamen común anual, con obras creadas por la juventud de mayores esperanzas, como debe ser la que se manda a las Academias de Roma»<sup>805</sup>.

La insistencia de Corrado Ricci venía también por el interés de las instituciones artísticas italianas para que se beneficiasen del ambiente artístico creado en Roma entorno a las academias en el nacimiento del nuevo siglo. En el ámbito arquitectónico, las academias e institutos italianos que trabajaban en conjunto por el desarrollo de la Arquitectura y que reflexionaban sobre la estética de la ciudad y sobre su memoria histórica eran la Associazione Artistica Internazionele di Roma, la Reale Accademia di S. Luca; la Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani; la Associazione nazionale degli insegnanti di disegno; l'Ordine degli Ingegneri ed Architetti residente nella Provincia di Roma; la Società di Archeologia e Storia dell'Arte; la Insigne Artistica Congregazione di Virtuosi al Pantheon; la Società Filologica Romana; la Associazione Artistica fra i Cultori d'Architettura; la Unione degli Artisti y la Società fra gli Amatori e Cultori di Belle Arti.

Eduardo Chicharro, director de la Academia española desde 1912, fue nombrado miembro de la Insigne Artistica Congregazione di Virtuosi al Pantheon en 1914, junto al Sr. Bernard, director de la francesa de Villa Medici y el Sr. Corrado Ricci de la americana<sup>806</sup>. La pertenencia de los directores de las academias artísticas más destacadas en Roma a esta institución de fundación más antigua que la Accademia di San Luca, era prevista como título de honor y acogida hacia las academias artísticas extranjeras en la ciudad que protegió y formó a los artistas por siglos<sup>807</sup>.

---

no de Italia en la XXVI legislatura. En 1906 fue nombrado Director general del Ministerio de Instrucción Pública al mismo tiempo que presidía el Instituto de Arqueología e historia del arte de Roma. 802 Carta de José Benlliure al Ministro de Estado, 28 de Marzo de 1912, sign. 4333.

803 Mario Lago (Savona 1878 – Capri 1950) Diplomático. En 1904 se trasladó a Roma para desarrollar su trabajo en el Ministerio degli Esteri. En 1920 fue nombrado Director general de Asuntos Europeos y del Levante. Dos años más tarde, 1922, governatore del possedimento del Dodecaneso, cargo en el que permaneció hasta 1936.

804 Carta de Gorham P. Stevens, director de la Academia Americana al director de la Española Eduardo Chicharro, 22 Mayo de 1920, por la que la AER queda autorizada para formar parte de la Associazione tra le Accademie Nazionali in Roma, ARAER, caja 4, Directores. 805 Carta del director de la Academia Eduardo Chicharro al Ministro de Estado, 1920, AMAE, sign. 4333

806 Registro de actas de 1914 de la Insigne Artistica Congregazione di Virtuosi al Pantheon, conservadas en su archivo. Annuario delle acte, 1914, pág. 208-211.

807 Fundada en 1542 por un monje cisterciense, Desiderio d'Auditorio. La compañía fue concebida como asociación protectora para los artistas, que precedió a la ilustre Accademia di Belle Arti di San Luca. Ver BONACCORSO, Giuseppe, MANFREDI, Tomasso, 1998.

De nuevo en 1920 se habla del estado de relaciones y propósitos que se ha creado entre las Academias de Roma<sup>808</sup>. Se especifica que el fin es el celebrar excursiones, exposiciones de conjunto con los trabajos de los pensionados y en general una mayor concordia y concierto entre las mismas. La dirección de la academia española utiliza en la mayoría de los documentos que hoy nos han llegado la pertenencia a este núcleo de internacionalidad para reclamar al Ministerio de España condiciones económicas similares a las del resto de las academias artísticas en Roma. Más que darse noticias en estas cartas de las actividades culturales o las colaboraciones realizadas se evidencia la inferioridad potencial de España con respecto a Francia, América e Inglaterra.

En 1921 la Academia de España parece encontrarse en notable desventaja con respecto a las demás, que crecen en gloria mientras la española se estanca: “es motivo de amargura y de tristeza para esta Dirección, Excmo. Señor, el informarse que Francia aumenta el número de sus pensionados, que el Presidente de la República, sienta a su mesa con el Ministro de Bellas Artes, el Presidente del Instituto y el Director de la Academia, a los nuevos elegidos como Premios de Roma, para la Villa Medici; ver que la Academia Americana con nuevos recursos y donaciones, aumenta considerablemente el número de sus pensionados, que en la actualidad pasan de treinta, y que la Academia Inglesa se amplía y construye en el pabellón que sirvió para la Exposición de 1911 un Palacio, para reunir en él las Academias de Bellas Artes, de estudios históricos y de estudios Arqueológicos; y la pobre Italia, mejora a sus pensionados y les crea también una residencia adecuada en el Colle Capitolino, en tanto que España, que no sufre la dolorosa crisis económica porque pasan aquellas naciones, no encuentra el medio de acudir en auxilio de una Institución que es una verdadera gloria de nuestras artes modernas en el que se formara de la cultura de nuestra nación al no conceder la atención que se merece a una Institución a la que tanto deben las artes españolas modernas”<sup>809</sup>.

Quizá constituía ésta una visión de la academia española más bien interna o la propia que quería dar al gobierno de España para recibir más ayudas, que la imagen que proyecta sobre las demás academias artísticas de Roma. En 1922, los propulsores de la academia Checoslovaca que preparaban sus estatutos de fundación escriben al director de la Academia de España, Eduardo Chicharro, con la petición de consultar sus estatutos y reglamento para servirse así “de la larga experiencia de vuestra Academia”<sup>810</sup>.

El desarrollo de la Asociación de Academias artísticas de Roma desde 1912 fue in crescendo y consolidándose. La vice-directora de la Escuela Inglesa, Eugenia Strong tuvo mucho que ver en este impulso del movimiento académico internacional de Roma pues creyó y alentó que su creación siguiera el ideal de fraternidad cultural entre las naciones que se fue materializando con una presencia cada vez mayor entre las instituciones artísticas italianas. En 1928 se comenzó la redacción y publicación de los Anales que recogerían la actividad desarrollada por cada Academia e Instituto, dieciocho, creados entonces en la ciudad de Roma. Esta primera publicación sobre la labor desarrollada en los institutos de arte de Roma presenta un trabajo que muestra a Roma como aglutinador de intelectuales con una estructura por primera vez en toda su historia. Hasta entonces, cada país, ya sea impulsado por el Estado o por los grandes maestros, enviaban a Roma a sus intelectuales o artistas de toda índole. Siempre de manera dispersa o aislada. Ahora las estructuras académicas facilitan la acogida, el reconocimiento y atención a sus huéspedes.

---

808 Carta del Director de la Academia de España al Ministro de Estado, 27 de noviembre de 1920, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 88, nº 40.

809 Carta del director al Ministro de Estado, Roma, 21 Enero 1921, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

810 Carta de Massimir Kybal, representante de la Legation de la République Tchecoslovaque à Roma a Eduardo Chicharro, director de la Academia de España de Bellas Artes, a Roma, 26 octubre 1922, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

En Abril de 1929, se creó la Associazione Romana degli Studi Mediterranei. En la constitución de ésta estuvieron presentes los directores de la British School at Rome, la señora Strong, el Dr. Ashby, mas dos profesores de Inglaterra, el Prof. Sciortino y el Prof. Smith; de la Academia española, el Prof. Blay; el Conde Costantini, promotor de la iniciativa; de la Academia Belga, el Sr. Cumont; el Prof. Curtius de la Alemana, junto al Prof. Stevens; Mr. Nelson Gay de la Americana; el Dr. Gehrevich de Hungría; el Prof. Lugli de Rumanía, el Prof. Måle de Villa Medici; el Conte Michalowski de Polonia; el Dr. Saeflund del Instituto Suizo; y representantes de instituciones italianas como el Com. Nogara del Vaticano, El Com. Paribeni, el Com. Parpagliolo y el Conde Pellati. Esta Asociación se creó con la esperanza de que fuese un instrumento de ayuda a los conocimientos en el campo de la civilización mediterránea, a través de la colaboración entre las diferentes instituciones en los proyectos que ellas tuvieran previstos.

El objetivo de la misma que publicaba el estatuto de fundación de la Asociación apuntaba específicamente que sería el de “promover y difundir los conocimientos de la civilización mediterránea, y dar impulso a los trabajos para la investigación, conservación y revalorización de los testimonios monumentales que significan”. Esto significaba, la promoción y desarrollo de los contactos entre especialistas y lo que supone de intercambio de ideas y reuniones científicas con el fin de comprender los significados de los problemas más importantes y para deliberar cuales de esos podían ser proyectos de consideración inmediata para establecer programas de trabajo que fueran guía segura para todos los estudiosos de este ámbito. El sentido de esta nueva propuesta, al igual que la de 1921, dirigida sobre todo a los estudios arqueológicos y de restauración monumental, nació por la ingente labor que tendrían estas disciplinas tras los desastres de las guerras mundiales valorados en la década de los años veinte. Esta iniciativa condujo a la aprobación de legislación internacional en la reunión de Atenas de 1931, en la que participaron buen número de las personalidades que formaban parte de la Associazione Romana degli Studi Mediterranei. Después de la redacción de la Carta de Atenas, las relaciones internacionales fueron mucho más fluidas.

Las academias artísticas de Roma comenzaron incluso a hacer historia de ellas y por ejemplo en 1931, organizaron una exposición de “Roma en el Ottocento” donde se mostraron recuerdos de los pintores, poetas, arquitectos y viajeros pensionado en las academias extranjeras, en la que cada una participó con unos cinco artistas. El conocimiento de los proyectos que en las décadas anteriores habían desarrollado en las academias se difundieron a través de ciclos de conferencias de historia, arqueología y arte, como los ciclos organizados en 1931 por la Sociedad de Naciones y los del Instituto de Estudios Romanos en 1932 de estudios realizados desde 1918 hasta ese año. Como invitado español acudió en 1937 a Roma el profesor don Elías Tormo, gran amigo de don Emilio Moya Lledós, director entonces de la Academia de Bellas Artes del Gianicolo y que presentó un programa de ochenta y una conferencias sobre arte y arquitectura en Roma que impartió entre el 30 de enero y el 12 de septiembre de 1937.

## La Academia francesa, primera academia artística instalada en Roma

El Gran Premio de Roma, debe su fundación a la creación de la École des Beaux Arts de París en 1666, impulsada por el propio Luis XIV y su ministro Colbert, deseosos de animar un centro donde los jóvenes artistas franceses se pudiesen perfeccionar en sus artes y trasladar a Francia maravillosas copias romanas para los palacios reales<sup>811</sup>. Desde el siglo XVII, el Grand Prix respondía al programa político regio, y así se convirtió en espejo e instrumento del poder. En Francia, en 1871, se estableció la Tercera República, tras la desastrosa derrota de Napoleón III en la Guerra Franco-Prusiana, cuando se produjo un fenómeno de resurgimiento del orgullo nacional que se reflejó en todos los ámbitos de la vida de la nación<sup>812</sup>.



I.17. Villa Medici, 2011

El sistema académico heredado del siglo XVII, a finales del XIX vivió su periodo de decadencia y, en la primera mitad del siglo XX, tuvo que adaptarse al impacto que ocasionaron las dos guerras mundiales y la división entre las Escuelas de Bellas Artes. Pero todas estas circunstancias, posibilitaron, positivamente, que la orientación del trabajo de los pensionados tomara un giro con respecto al preestablecido empeño clásico y académico de la simple Copia. Los arquitectos, además de reproducir detalles y copiar los monumentos romanos, llevaron a cabo restituciones ideales arquitectónicas donde la libertad en la interpretación era mayor con respecto a la apreciada en los proyectos del siglo anterior. En algunos casos, como fue el de Garnier con su proyecto de la Ciudad Industrial, se desarrollaron proyectos de creación de sorprendente actualidad, que fueron en un principio absolutamente rechazados por la crítica y los académicos parisinos. Fue necesario algo más de tiempo y el atrevimiento de otros arquitectos para demostrar que las propuestas del momento no condenan la tradición y que el sistema académico debía adaptarse a los tiempos. Esta Institución que había sido así concebida por Colbert, con el consejo de Bernini, compartiendo

811 Annales Istitutorum, 1928, pág.17.

812 DREW EGBERT, 1980, pág.5

los intereses de la prestigiosa Accademia di San Luca, evolucionó con lentitud. Evolucionó permitiendo la independencia en la selección de los temas de trabajo, en la misma interpretación de la antigüedad clásica y en la formulación de estilos o tendencias. Estos cambios eran inevitables desde, que a partir 1895, Francia vivió una “segunda revolución industrial” en la que emergieron nuevas industrias por la aplicación de los descubrimientos del siglo XIX, que mejoraron y aumentaron el nivel de vida<sup>813</sup>. Aumentó con ello la demanda de comodidad y seguridad en los establecimientos públicos y en la vivienda, afectando de lleno a la creación de nuevos géneros de arquitecturas. Lo mismo que vivía Francia en estos años estaba sucediendo en la mayoría de los países de Europa. Las nuevas necesidades configuraron los principales programas de actuación arquitectónica del Estado. Se centraron fundamentalmente en la construcción de ministerios, juzgados, museos, universidades, etc. Son arquitecturas que directamente se encargaban a los arquitectos de los órganos públicos y que se asignaban por concurso. Estos programas fueron los que pensaron y desarrollaron en sus estudios los arquitectos pensionados en Roma y, en buen número de casos, quienes ejecutaron los grandes monumentos a la vuelta del viaje de formación en Italia.

En Francia, entre 1840 y 1903 se habían creado ocho centros regionales de Arquitectura de la Ecole Nationale des Beaux-Arts de París, donde se concedía el título oficial de arquitecto<sup>814</sup>, ejemplo de la diversificación de estudios y descentralización de la Ècole como único centro de enseñanza. El plan de estudios duraba entre cinco y seis años, y en general, se organizó como en España, impartiendo un bloque de enseñanza científica y otro artística. Una característica diferenciadora del sistema francés es que esta enseñanza oficial permitía a los estudiantes de Arquitectura la posibilidad de incorporarse a unos talleres gratuitos donde un grupo espontáneo de estudiantes se reunía en torno a un maestro para prepararse a los concursos anuales de arquitectura a través de los cuales se iniciaba la carrera profesional.

El Concurso del Grand Prix en Francia estaba abierto a todos los estudiantes de Arquitectura de las escuelas oficiales, incluidas mujeres desde 1903. La edad máxima para presentarse varió a lo largo de los años; entre 1900 y 1940 fue la de veinticinco años. El ejercicio del concurso consistía en el desarrollo de un proyecto a lo largo de doce horas y juzgado por ocho miembros de la sección de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes y cuatro arquitectos invitados. El primer premio conducía a la estancia en Villa Medici durante cuatro años donde los pensionados podían profundizar en el estudio de la Antigüedad Greco-romana, al igual que en el de las obras maestras del Medioevo y del Renacimiento. ¿Cuáles eran los parámetros de evaluación tanto de los proyectos desarrollados para el concurso como de los envíos de los arquitectos desde Roma?. Gran consideración se daba al preciosismo pictórico con que se desarrollaba el proyecto. Es necesario advertir que estos dibujos no tenían como objeto convertirse en proyectos construidos, sino que al destinarse a una competición, su objetivo primordial era “deslumbrar”. Eran trabajos para ser admirados y agradar, por lo que la estética asume casi todo el protagonismo. En un momento histórico en el que el Modernismo pone el acento en la exaltación de lo decorativo, aumenta la importancia de este aspecto y esto hace que, en los planes de estudios de las escuelas de Arquitectura, se diese mayor importancia a la enseñanza artística sobre la técnica, durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX. Los dibujos del concurso y posteriormente los envíos, que se exponían al público, eran casi el único medio que la sociedad tenía para conocer el estado actual de muchos de los monumentos de la Antigüedad, puesto que el acceso a los repertorios fotográficos y de estampas, no era entonces tan fácil. La importancia de estos envíos, además de lo señalado de su calidad gráfica, era el interés que revelaban en cuanto a la composición arquitectónica y en el campo de la investigación arqueológica<sup>815</sup>.

813 MONNIER, 1997, pág.14

814 MONNIER, 1997, pág.22

815 AAVV, ITALIA ANTIQUA, 2002, pág. 9

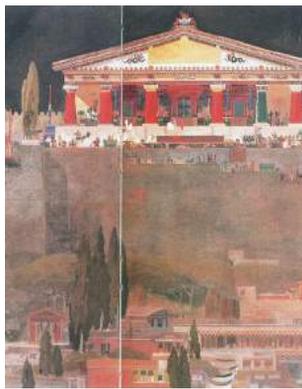
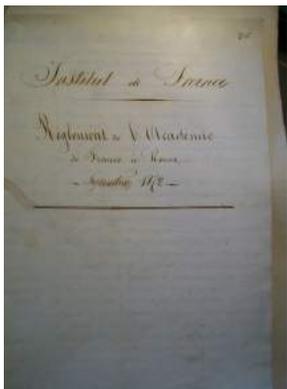
## Su reglamento

Francia aprobó su primer reglamento a la altura de los tiempos en 1872 y desde entonces hasta 1968 no hubo cambios sustanciales en sus cláusulas. Durante la primera mitad del siglo XX los arquitectos pensionados en Villa Medici debían realizar el mismo tipo de trabajos<sup>816</sup>.

Durante el primer año, debían realizar el estudio de los monumentos de la Roma Antigua y la Italia Central, realizando bocetos y detalles de los mismos. Durante el segundo año elaboraban dos tipos de trabajos; un estudio del estado actual con el levantamiento de uno de los monumentos de la Italia antigua y la ejecución de los detalles decorativos interiores y exteriores de conjuntos arquitectónicos de la Edad Media y el Renacimiento. El tercer año, realizaban el levantamiento con el estado actual del edificio antiguo de Italia, Grecia o Sicilia del que preparaban su proyecto de restauración en el último año de pensión, con la memoria histórica que explicaba el desarrollo del proyecto.

Las variantes en estos envíos, hasta el reglamento de 1968, son mínimas. Con las modificaciones del reglamento de 1906, los pensionados de Arquitectura obtuvieron el permiso para ampliar su viaje de estudio y realizar posibles restauraciones en Asia Menor, Egipto, Tunisia o Algeria<sup>817</sup>. A partir de 1937, en el segundo año, se realizaría el levantamiento y restauración integral de un monumento y en el tercer año, se daban a elegir cuatro tipos de proyectos: el estudio y restauración de un monumento del pasado; el estudio de grandes conjuntos como palacios, villas, jardines, etc; el estudio comparativo de los monumentos de una ciudad de un arte determinado o la creación de un proyecto completo.

Durante este tiempo comprendido entre 1872 y 1968 las pensiones estuvieron pensadas para fijar su atención en el estudio de la Italia Antigua y Renacentista. A comienzos del siglo XX, el interés por estudiar Grecia y Sicilia, o incluso otros países de la cuenca mediterránea que habían influido en la conformación de Europa, cobraron gran importancia, aunque su estudio debía estar siempre aprobado por el director de la Academia, convirtiéndose en una elección un tanto extraordinaria.



I.18. Primer reglamento de Villa Medici, 1872, AVM

I.19. Paul Tournon, interior San Marcos de Venecia, 1905, BVM

I.20. Jean-Jacques Hafner, Reconstrucción del Tabularium, 1925, BVM

Treinta y cinco fueron los arquitectos pensionados en Villa Medici de 1900 a 1940<sup>818</sup>. Una pla-

<sup>816</sup> Reglamento de la Academia de Francia 1872, Archivo Villa Medici, caja 228.

<sup>817</sup> PINON, 1984, pág. 27

<sup>818</sup> Listado de arquitectos franceses pensionados en Villa Medici en anexos de la I Parte. Listado confrontado en el archivo con el que publicó el profesor MONNIER en 1997. Treinta y cinco arquitectos son los que gana-

za de arquitecto por convocatoria anual, dirigida al disfrute de la pensión en Villa Medici para estudiar la antigüedad durante los siguientes cuatro años. La importancia y relevancia que tuvo el viaje de formación a Roma para estos arquitectos franceses es notoria, tanto por el renombre y prestigio profesional que adquirieron posteriormente estos pensionados, como por los estudios que sobre muchos de ellos se realizaron a finales del siglo pasado y principios del XXI<sup>819</sup>. En el año 2002 se hizo el primer estudio general de conjunto de arquitectos pensionados en Villa Medici entre 1872 y 1914. La investigación se difundió con una exposición en París y después, en Roma, dando a conocer algunos de los trabajos de los arquitectos, conservados en su mayor parte en la École des Beaux Arts de París. Los arquitectos compartían pensión en Villa Medici con pintores, escultores, grabadores y compositores musicales, diversidad disciplinar que procuraba un enriquecimiento artístico e intelectual a cada pensionado, modelo académico de comunidad artística que copiaron las demás academias extranjeras de Bellas Artes.

El desafío del sistema académico desde su fundación era resolver tanto los problemas arquitectónicos como los problemas urbanos que se desarrollan en la sociedad y con éstos tienen que ver los envíos y trabajos que desarrollaron los pensionados en Roma. Es posible que la investigación arqueológica en la Academia de Francia haya constituido un método de estudio para afrontar los diferentes problemas que se plantean en las diferentes materias, ya sean urbanísticas, de composición, estructurales, etc.

Desde el siglo XIX, los pensionados en Villa Medici desarrollaron la misma tipología de trabajos, a pesar de los diversos intereses y de los temas que se plantean en el debate arquitectónico francés y de las diferentes orientaciones de su Arquitectura. La evolución de los trabajos es sobre todo temática, más que estructural. Cambia el objeto arquitectónico susceptible de elección, así como la metodología de interpretación. Con esto, se concluye que desde una misma metodología de trabajo se puede llegar a distintos análisis de los problemas actuales si se escoge correctamente el objeto de investigación. La importancia de estos trabajos de pensionado se ve reconocida en el momento con la publicación de los mismos en algunas de las revistas científicas de la época. En Francia en *L'illustration*, *Lecture pour tour*, *Le Journal des Voyages*, *La Nature* o *La Construction Moderne*. La labor que los arquitectos de Villa Medici desarrollaron a su regreso a Francia fue sobre todo urbanística.

Participaron en los planes de engrandecimiento de las ciudades, planificados por los ministerios, incluyendo los de las colonias. El prestigio del concurso del Grand Prix francés fue uno de los factores que convirtieron a la École des Beaux Arts de París en la primera Escuela de Arte del mundo, pues este sistema estimuló a los alumnos de las escuelas artísticas a prepararse para competir y asomarse así al panorama artístico internacional. Al incorporarse un buen número de países a este proyecto de formación artístico se ampliaron las redes de contactos entre las escuelas artísticas de Europa y América y así, Roma, se convirtió en las últimas décadas del siglo XIX en una ventana al mundo.

#### Fortuna crítica y difusión de los trabajos de los pensionados en Villa Medici.

El aprovechamiento que los artistas podían obtener en Roma estando en la Academia era el de tener una sede de estudio donde conocer a las grandes maestros de arte del pasado y el de ser palestra desde la que difundir la cultura francesa<sup>820</sup>. Gabriella da Marco al analizar la relación establecida entre los artistas franceses y la cultura romana pone en tela de juicio que verdaderamente la in-

ron el primer premio y los que disfrutaron de la pensión.  
819 De entre los pensionados franceses caben destacar las monografías y catálogos de exposiciones de Garnier (ROVIGATTI, 1984, pp.11-21); Bouterin (AAVV, 1984, pp.7-29); Expert (AAVV,1983) ó Tournon (PIGAFETTA-MASTRORILLI,2004).

820 DE MARCO, 2002, pág.125

fluencia de las academias, y en especial de la francesa, sobre los artistas italianos fuera eficaz<sup>821</sup>. La mayoría de los artistas italianos del momento eligieron París como lugar para dar a conocer el arte moderno al mundo. En este sentido, los documentos de época del archivo de Villa Medici revelan una Academia de Francia apartada de la ciudad y con poca capacidad y objetivo de difundir en Italia los aspectos más interesantes de la cultura francesa de aquellos años. Ciertamente, que no era su objetivo primordial, pero de alguna manera y por su sola presencia en la ciudad, influía. La mayor labor de influencia se realizó, a través de las exposiciones y publicación de las obras de artistas franceses en las revistas o periódicos del momento. Estos vehículos de difusión permitían el conocimiento tanto de lo realizado en París como lo ejecutado en Roma y así nacieron colaboraciones, como las de los artistas de París con los futuristas italianos. Difundieron las nuevas propuestas en revistas como *Valori Plastici* (1919). Esta revista que tanto influyó en la dirección del arte italiano se impulsó desde fuera de los programas de estudio de las academias artísticas pero acogieron a sus artistas y fueron testigos de los encuentros y acuerdos de colaboración<sup>822</sup>.

La promoción cultural de la Academia de Francia a Roma tuvo también episodios sobresalientes en las exposiciones y bienales de arte, tanto las celebradas en Roma como las organizadas en París. En estas últimas se presentaban los trabajos de los artistas franceses en Italia y en las romanas las de los artistas de ambos lugares. Fue éste quizá el medio de difusión más eficaz. En las salas contiguas solían exponerse obras de artistas de otros países. Tenían la oportunidad de conocerse, conversar y de preguntarse por los trabajos que cada uno desarrollaba.

Las reseñas de las exposiciones anuales de los pensionados las realizaban cerca de cincuenta periódicos locales. En esta investigación se han revisado títulos como *La Tribuna*, *L'Impero*, *Il Messaggero*.

Son artículos en los que no entran ni en el mérito, cualidad, ni tendencia de las obras expuestas. Como ejemplo sirve, entre todos lo publicado en *Il Giornale di Roma* el 23 de Junio de 1923: "Ayer se inauguró con la presencia del Rey, la exposición de los pensionados de la Academia de Francia. El Rey, acompañado del primer asistente de campo y del general Jori, llegó a las 10.30 y fue recibido por el director de la Academia, el señor Puech que lo acompañó a la exposición. El Rey demostró interés por todos los trabajos por los que quiso felicitar personalmente a los autores"<sup>823</sup>.

## **La British School at Rome**

Según los historiógrafos de la British School at Rome su fundación data de finales de la tradición del Grand Tour<sup>824</sup>. Durante el siglo XVIII los artistas británicos acudían a Italia para estudiar a los grandes maestros del arte, como hacían franceses, españoles o alemanes. Fue en 1752 cuando un grupo de artistas impulsado por Reynolds decidió asociarse para fundar una Academia en Roma que beneficiara a los artistas visitantes. Se formó con el patrocinio de Jorge IV, en 1768, obteniendo su reconocimiento oficial en 1823. En las últimas décadas del siglo XIX no sólo el reclamo de Roma significaba un espacio para la formación artística sino que la potencialidad de una nación se expresaba con la relevancia de sus proyectos arqueológicos. Las campañas de excavaciones y de estudios arqueológicos organizados en Grecia y Roma eran parte de la supremacía política, económica y cul-

821 DE MARCO, 2002, pág.126.

822 Picasso, por ejemplo, en 1919 fue acogido en Villa Medici durante su estancia romana. Allí estuvo reunido con Diaghilev, Massiney Cocteau. En otra ocasión con el pintor futurista Enrico Prampolini. De Marco, 2002, pp. 127-128.

823 *Il Giornale di Roma* 23 giugno 1923, p.13. Del mismo tono es el del *Popolo di Roma*, del 15 maggio 1928, p.5, y el artículo más tardío del *Messaggero* del 30 aprile 1935.

824 WALLACE, 2001; WINDHOLZ, 2008.

tural de una nación durante el siglo XIX<sup>825</sup>. La importancia que alcanzó la disciplina arqueológica durante el siglo XIX, impulsó la creación de centros de investigación y de gestión de las campañas.



I.21. Pabellón británico en la Exposición Universal de 1911, PABSR

I.22. Estudio de arquitecto, British School at Roma, PABSR

Las academias de arte, a partir de 1870, se ampliaron con la sección de estudios arqueológicos. En algunos casos, la institución artística asume la arqueológica, como es el caso de Francia, mientras que en otros casos, como Alemania, España y, hasta 1912, Gran Bretaña, se crean como escuelas de estudio independientes. La escuela arqueológica inglesa, impulsó el deseo de crear una academia de Arte y Arqueología en Roma, que unificase la gestión de todos los profesionales del arte en Roma. La insistencia de profesores y egregias personalidades del ámbito cultural británico logró el establecimiento de la misma, apenas iniciado el nuevo siglo<sup>826</sup>. El establecimiento de la Academia puede decirse que se lleva a cabo por una cuestión de competitividad y de espíritu de grandeza o superioridad sobre los demás países.

“El proyecto pretendía minimizar las lagunas del sistema presente de las becas para viajes de estudio que frecuentemente faltaban objetivos, supervisiones y documentación. Parte esencial del proyecto, era una residencia, gracias al elevado nivel de eficiencia pedido por los estudiantes antes de que formaran parte. La presencia de un profesor de arquitectura residente no era necesaria: era, sin emhargo requerido un rector. Los promotores del proyecto querían trabajar en colaboración con los entes ya existentes; estaban explorando la posibilidad de unir armoniosamente, en un único ente, todos los intereses artísticos y académicos británicos presente en Roma”<sup>827</sup>.

Los dos estudiosos que influenciaron más directamente en la fundación de la Academia británica en Roma fueron Theodor Mommsen y Rodolfo Lanciani. Especialmente Lanciani, desde 1872, se había interesado y había trabajado insistentemente en la expansión urbanística de Roma capital en el área arqueológica.

825 GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, 2006.

826 Durante el año 1878, aparecen diversos artículos en el periódico “Times” donde se hace referencia y reclama la creación de una academia británica en Roma. Cito a R.C. Jebb, en el “Times” del 18 de septiembre de 1878: “In tal campo (archeologico), le sporadiche iniziative di alcuni inglesi hanno prodotto dei risultati apprezzabili, tuttavia con adeguata preparazione e organizzazione si potrebbero ottenere dei risultati dieci volte superiori a quelli di Francia e Germania. Loro mantengono istituti di archeologia nelle capital della Grecia e dell’Italia. Perché non dovrebbe esistere una Accademia britannica di archeologia ad Atene e a Roma?”. Citado en WISMEN, Timothy Peter, “La Scuola Britannica di Roma”, in *Speculum mundi*, 1992, pág.83.

827 AAVV, 1992 B, pág.96.

A través del programa de visitas arqueológicas que organizó en la ciudad comenzó a establecerse una presencia permanente de arqueólogos ingleses en la ciudad. En 1898 se presentó al comité directivo de la Academia Británica de Atenas una propuesta de establecer una estructura organizativa en Roma para asistir a los estudiantes ingleses en dicha ciudad, aprobándose la iniciativa el 25 de octubre de 1899<sup>828</sup>. En este programa, se contenían los puntos principales que definen el reglamento de dicha academia en las primeras décadas de su existencia. Los objetivos establecidos fueron los de “promover el estudio de la Arqueología romana o greco-romana en todos sus aspectos y el estudio de la paleografía”. El programa formativo de la nueva academia iba directamente dirigido al estudio de la Antigüedad, con un carácter específicamente arqueológico, lingüístico y literario, artístico e histórico. Los pensionados que obtuvieron el premio de Roma para la British School at Rome procedían de la Royal Academy de Londres, de facultades de Historia y Arte de las universidades británicas o del Royal Institute of British Architects, donde se formaron los más ilustres arquitectos de la nación inglesa. En el caso de la academia británica los arquitectos tuvieron una notable presencia en cada promoción, pues la disciplina arqueológica los reclamaba y en comparación con el resto de las academias extranjeras es llamativa la afluencia y presencia de los mismos. Sus trabajos estuvieron fundamentalmente orientados a la elaboración de levantamientos arqueológicos, trabajo que correspondió al de los dos primeros años de pensión.

### **Los arquitectos de la British School at Rome**

Sesenta y siete fueron los arquitectos que pasaron por la academia británica de 1900 a 1940 para realizar sus estudios<sup>829</sup>. Becados por distintas instituciones estatales y privadas permanecieron en Roma de seis meses a tres años desarrollando sus proyectos de investigación arquitectónica arqueológica<sup>830</sup>. Ashby propuso al Royal Institute of British Architects que la Academia sirviera de base para los estudiantes con beca para viaje de estudio a Roma, con la organización de una exposición anual en Londres en otoño.

Esta propuesta iba asociada a un proyecto de colaboración con la Architectural Association, con el fin de publicar de tanto en tanto, una selección de dibujos de los estudiantes de arquitectura, en gran formato, en litografía para difundir sus trabajos. Todas estas iniciativas consolidaron y proyectaron al exterior la estancia de los arquitectos en Roma. La idea formaba parte de un programa extensivo a las demás disciplinas, tanto a la Escultura como a la Pintura. El sistema francés, ahora sí, servía de modelo, para tener una École des Beaux Arts, con un “Prix de Roma” para los mejores talentos.

La Exposición Internacional de Roma de 1911 favoreció el desarrollo de esta iniciativa. Se llevaron a cabo los trámites necesarios para transformar el que había sido pabellón británico diseñado por Lutyens, en la nueva sede de la Academia Británica. El lenguaje del edificio de Lutyens se adaptaba bien al uso del edificio. Mostraba a Roma la fuerza del emblema de la identidad británica. Su fachada de clara inspiración italiana remitía a la composición arquitectónica codificada por Palladio<sup>831</sup>. Este edificio acogió a los estudiosos de Arqueología, Historia y los de las secciones de Arquitectura, Escultura y Pintura.

Establecer la Escuela de Arqueología en Roma contaba con numerosas ventajas para financiadores y financiados, pero la presencia y establecimiento de la escuela de Bellas Artes estuvo más cuestio-

828 AAVV, 1992 B, pág. 86.

829 Listado de arquitectos incluido en anexos de la I Parte

830 La principal institución que envió estudiantes a la academia británica fue el Royal Institute of British Architects; la Scholars in Fine Arts; Jarvins Students of Architecture; Liverpool School of Architecture; Glasgow School of Architecture y la Transvaal Association of Architects.

831 WALLACE, HADRILL, Andrew, 2001

nada. Los artistas preferían formarse en París, Londres, Viena o Berlín, y sin embargo, la decisión política fue la de establecer la academia de estudio en Roma. Es posible que esta decisión estuviera condicionada en el caso de Inglaterra por los intereses de las instituciones que otorgaban los premios. Por ejemplo, el premio para la Pintura estaba destinado al estudio de la pintura mural, de la que Roma era buena maestra y las plazas de Arquitectura habían estado “instituidas para mantener a los estudiantes lejos del Modernismo”<sup>832</sup>. Decisión inteligente, que permitió al arquitecto estudiar la arquitectura pura, clásica, alejándose de las tendencias imperantes en el citado momento histórico.

El edificio que había construido Lutyens tuvo que adecuarlo para acoger una academia artística. Las obras de adaptación se prolongaron hasta 1920, pero esto no impidió que los primeros becarios de Arquitectura, Pintura y Escultura llegaran a Roma en otoño de 1913. La entrada de Italia en el conflicto mundial en Mayo de 1915 suspendió la actividad de la Academia. En este año finalizaba el contrato de la antigua sede de la Academia en el Palazzo Odescalchi por lo que el traslado a la nueva se hizo recién iniciada la Gran Guerra y con el edificio de Valle Giulia sin terminar<sup>833</sup>.

### El concurso a Roma

Los arquitectos británicos llegaban a Roma tras haber vencido el concurso del Premio de Roma. Un concurso con una estructura muy similar al modelo francés o español. Al concurso tenían acceso todos los arquitectos procedentes de las escuelas de arquitectura británicas, o incluso los mejores alumnos de las universidades americanas o francesas.

El examen consistía en la elaboración de un croquis de una obra arquitectónica en el plazo de catorce horas consecutivas y terminado en tinta. Posteriormente, en seis semanas debían realizar un conjunto de dibujos en acuarela, que debía ir acompañado de la memoria explicativa del proyecto. El proyecto debía desarrollarse en coherencia con el croquis previamente diseñado. Un documento que nos ha permitido conocer el nivel y orientación del Premio de Roma británico ha sido la carta de Howard Robertson al secretario de la Architectural Association<sup>834</sup>. En ella, se señalan algunas de las características que definen a los jóvenes solicitantes del Premio de Roma y de su orientación en las primeras décadas del siglo XX. Por una parte, confronta y asemeja la dificultad y programa del examen de oposición del Gran Prix francés con el inglés. Apunta que los exámenes de los estudiantes ingleses son de menor calidad que los de los franceses e incluso de los americanos.

La cuestión que plantea Robertson al interlocutor, es la necesidad de elevar el nivel para que quien venciese el concurso aprovechara la estancia en Roma, para lo que los aspirantes debían tener la madurez de la experiencia ya sea de edad, de viajes o de trabajo práctico, proponiendo con ello un sistema más exhaustivo de selección. La presentación al concurso de alumnos que todavía no habían terminado la facultad de Arquitectura había dificultado la excelencia y aprovechamiento del estudio en Roma. Esta sería la primera condición de cambio en la convocatoria, además de la entrevista personal y conocimiento de los concursantes por medio del curriculum, como se hacía en Francia y como se hizo en España desde la aprobación del reglamento de 1930<sup>835</sup>.

La crítica establecida en lo referente a la estancia en Roma venía dirigida a los contenidos de estu-

832 AAVV, 1992 B, pág. 112.

833 En el Volumen VIII, 1916, de los Papers de la British School at Rome está publicada la historia del Palazzo Odescalchi que fue la antigua sede de la academia británica durante 14 años.

834 Carta de Mr. Howard M. Robertson a Mr Evelyn Shaw, Hon: General Secretari of Architectural Association. Archivo British School of Rome, caja 138. Se adjunta la transcripción de la carta en los anexos de la I Parte.

835 Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930

dios durante los años de pensión. De 1901 a 1912 la formación del arquitecto británico en Roma estuvo dirigida exclusivamente al estudio de la Antigüedad, lo que formaba magníficos conocedores de la arquitectura clásica pero ignorantes en las cuestiones de arquitectura bizantina, románica, renacentista, barroca, neoclásica, etc. No sólo se propuso la ampliación de los estudios sino la apertura a los estudios de la arquitectura francesa, española, alemana e incluso del norte de África. En esto, el reglamento español de 1873, ya comprende esta apertura al mundo y a todas sus manifestaciones históricas. Tanto en el reglamento español como en el francés, los dos primeros años de los arquitectos en Roma se destinaban al estudio de la arquitectura clásica, medieval y renacentista y sólo, en el español, el salto al estudio de Europa estaba vigente desde el momento de su fundación.

En los tres años que duraba la beca de Roma, el arquitecto británico debía convertirse en un verdadero erudito de la Arquitectura. En ese tiempo el estudioso podía hacer frente a los retos de la arquitectura del momento, estableciendo sus raíces no en una tradición parcial, sino en toda la historia de la Arquitectura.

Por como concluye Robertson la carta, se entiende que las solicitudes para obtener la plaza de Roma eran escasas. Los alumnos buscaban el contacto con lo nuevo y la beca de Roma como estaba planteada no la ofrecía. Las primeras becas de arquitectura para la Academia Británica fueron subvencionadas y concedidas por el Royal Institute of British Architects. Desde 1901 hasta 1912 concedió la beca a veintidós arquitectos ingleses que procedían de su escuela. Además de subvencionar las estancias de estudio en Roma promovió y financió la difusión de sus trabajos a través de la exposición de los proyectos en su sede de Londres. Finalizada la primera Gran Guerra, se organizó un congreso y exposición sobre la educación arquitectónica y los trabajos de los arquitectos pensionados en las academias inglesa, francesa y americana en Roma.

El primer becario de Arquitectura por la Escuela de Bellas Artes en el siglo XX fue H.C. Bradshaw, que llegó a Roma en 1913. Sus trabajos de arqueología en colaboración con la estudiante de arqueología Mary Taylor constituyeron el ejemplo programático de los estudios de arquitectura y arqueología que se desarrollaron en los años posteriores en la academia británica. Sir Reginald Blomfield que introdujo el artículo en que se publicó el trabajo de Bradshaw escribió: “Constituían un ejemplo del tipo de estudio para el que la Academia de Roma daba excelentes oportunidad para realizar un curso de perfeccionamiento de arquitectura”<sup>836</sup>. Muchos de los trabajos elaborados por los arquitectos y arqueólogos se publicaron en los Papers anuales de la Academia. Esta revista estuvo considerada como de las publicaciones más eruditas del momento. Gracias a ellos, hoy podemos conocer las memorias de estos trabajos y sus diseños que, en gran parte, se conservan en el archivo del RIBA en Londres y de los que hoy se conserva fotografía en el archivo fotográfico de la British School at Rome. Esta colaboración entre arquitectos y arqueólogos es una de las características fundamentales de la Escuela británica en Roma. Esta complementariedad y riqueza que supone el elaborar juntos los proyectos no se desarrolla en ninguna de las otras academias extranjeras. Sí, era más común la colaboración con pintores y escultores, donde el papel y lenguaje del arquitecto orientaba y dirigía a las otras disciplinas. Así lo describe Rowland Pierece en una carta al editor de la revista inglesa, *The Architectural Association Journal*;

“Que esta relación entre el pintor, escultor y arquitecto, sentida por los arquitectos en todo caso, es una llamada a los métodos en constante avance de la educación arquitectónica a los entrenamientos paralelos en la pintura y la escultura. En este sentido, la arquitectura debe ser líder y ayudar, en lugar de arrastrar y dibujar a lo largo de las otras artes en su es-tela, sin ninguna comprensión o lo que sea la apreciación de la relación de cada lado”<sup>837</sup>

836 BROMFIELD, 1920, pág. 232

837 PIERCE, Rowland, 1922, pág. 69

La unión en 1912 de la Academia y la Escuela británica en Roma fue un ideal del todo enriquecedor en cuanto a la elaboración de los proyectos y los resultados de los mismos. El acercamiento a los trabajos arqueológicos desarrollados por los arquitectos británicos en las primeras décadas del siglo XX, constituyen una documentación privilegiada para establecer la comparación formal y de interés de los proyectos desarrollados por los arquitectos españoles en Roma.

### **La American Academy in Rome**

No sorprende que los Estados Unidos de América, a finales del siglo XIX, recién salidos del drama de la Guerra de Secesión, con la conciencia de una identidad nacional en el plano geográfico, administrativo y psicológico, y convertida en una de las grandes potencias sobre la escena económica y política mundial, se planteara la cuestión del propio crecimiento cultural. El primero de los eventos que se llevaron a cabo para cualificar estéticamente los contextos urbanos fue la exposición de Chicago de 1894, donde tuvieron gran protagonismo los arquitectos partidarios del desarrollo del clasicismo arquitectónico<sup>838</sup>. La apertura de la Academia americana en Roma estuvo muy en relación con los efectos que produjo la Exposición Universal de Chicago de 1894. Allí, los arquitectos americanos aprendieron dos lecciones importantes; por un lado, el valor inestimable del orden clásico, y por otro, el significado de la colaboración de todas las artes en la elaboración de un proyecto.

Los grandes artistas del pasado trabajaban juntos para realizar las grandes obras y fue éste sistema el que en la nueva era podía volver a funcionar. Aunque no todas las opiniones sobre la orientación de la Arquitectura se dirigían en una misma dirección, fue esta idea del trabajo en equipo lo que impulsó a un grupo de artistas que habían participado en la Exposición Universal a fundar la Escuela de Arquitectura Americana en Roma. La iniciativa fue sobre todo avivada por el arquitecto Charles Follen Mc Kim, que propuso la apertura del proyecto a otras disciplinas para consolidarlo. Tanto Mc Kim como Stanford White estudiaron en Francia y su otro socio W.R. Meads completó su formación en Florencia. A esta llamada respondió inmediatamente el Instituto Arqueológico Americano, que enseguida pensó en la posibilidad de abrir una Escuela Americana en Roma de Estudios Clásicos ligada al Centro de Arquitectura fundado por Mc Kim. Ambas instituciones comenzaron su andadura en Roma abriendo centros por separado hasta que consiguieron establecerse conjuntamente en los terrenos del Gianicolo en una única institución: la Academia Americana. Tres años más tarde las escuelas de Escultura y Pintura se sumaron al proyecto.

Hasta finales del siglo XIX, los Estados Unidos, habían dependido principalmente de Francia para la instrucción artística. ¿Por qué Mc Kim y los demás pensaron en Roma?. Estados Unidos no tenía la tradición académica romana de Francia, España o Inglaterra. Podía acudir directamente a París e iniciar ahí lo que ninguna nación había iniciado como proyecto gubernamental: una academia basada en la tradición parisina que mirara a la transformación del mundo desde la capital francesa, nuevo centro artístico internacional. Los Estados Unidos acudiendo a lo más nuevo y convertirse en escuela de propuestas innovadoras. ¿Por qué establecerse en Roma?. Roma ha sido la ciudad viva en dos mil años, decía un cronista de la historia de la academia americana en 1915;

«Por qué Roma? Porque toda esta incontable riqueza, este interminable almacén amontonado con las manos, las pasiones y las mentes de esa larga procesión de generaciones; esta fuente no disminuida la llaman los hombres Italia.-, todo esto no pertenece a nadie, a ningún grupo ni clase ni nación. Es tuya y mía; esta ahí para todo el que quiera buscarla. Pero no vendrá a nosotros; tiene que ser buscada. buscado en la tierra en que se hizo. Y el centro de esa tierra, su centro y su corazón es Roma»<sup>839</sup>.

838 OLIN, Laurie, 2004, pág. 197.

839 LA FARGE, Christopher Grant, 1915, pág. 7

Si hablamos de búsqueda, Roma es el lugar. Francia busca a Roma y por tanto, lo que podía ofrecer Roma en el siglo XX era importante para el desarrollo de las artes. Sería este paso de creación de una escuela de Bellas Artes en Roma la que le daría cierta autonomía, demostración de la excelencia alcanzada a la enseñanza americana. La creación de dicha institución posibilitaba a los artistas estadounidenses una estructura para poder estudiar como los artistas europeos, los principios fundamentales del Arte en los lugares donde nació.

Desde su creación se tuvo la esperanza que quienes pasarían por dicha Academia se convertirían en los artistas de gran prestigio de la nación. Grant Showerman, cita a Roma en este mismo sentido como lugar de inspiración imaginativa y creativa para el arquitecto americano como lo ha sido para tantos artistas desde la época de Augusto, y como instrumento de búsqueda;

“El hechizo de la Ciudad Eterna aún agarra firmemente el cerebro imaginativo y creativo y lo alienta a emprender grandes hazañas. Añadir al rico fondo histórico de Roma, este y su excepcional posición geográfica que permite un estudio preparado no sólo de los grandes monumentos arquitectónicos de Europa, sino también de las causas que las hicieron así, y usted tiene una combinación de ventajas que no posee ninguna otra ciudad en el mundo. Ninguna otra ciudad puede enviar un estudiante avanzado de la arquitectura de vuelta a los Estados Unidos en mejores condiciones para hacer frente a los complejos problemas de la civilización americana de hoy, o mejor equipados para ayudar a elevar nuestro nivel de arte”<sup>840</sup>

A diferencia de la estructura gubernamental sobre la que se fundaron las academias francesa y española, el sistema americano no contaba con la financiación y mantenimiento por parte de un organismo público. Los fondos procedían de instituciones privadas. El gobierno aportaba la aprobación y su constitución en el Congreso, por lo que en este sentido la Academia es, todavía hoy, un organismo nacional con financiación particular. La nueva Academia Americana se estableció en Roma con el objetivo de que todo cuanto rodeara al estudiante en este periodo de residencia en la gran Urbe sería de incalculable ventaja para la creación del arte futuro de América.

Finalmente en 1897 se fundaba en Roma la Academia Americana, en la línea de la academia francesa, abierta a los estudiantes estadounidenses ya fuesen arquitectos, escultores o pintores. La selección de los estudiantes se realizaba por medio de un concurso con similares características que los que realizaban Francia, España o Inglaterra. Las primeras sedes de las academias fueron Villa Aurora hasta 1904 y Villa Miragiore hasta 1914. En 1909, Mrs Heyland, americana residente en Roma, concedió su propiedad de Villa Aurelia para abrir la sede de la Academia y la Escuela de Estudios Clásicos que desde el acuerdo del 31 de diciembre de 1912, formaron un solo ente cultural<sup>841</sup>. La adquisición de Villa Aurelia daba a la academia americana un aspecto imponente y la situaba en uno de los núcleos de concentración de academias artísticas de Roma. Frente al grande complejo de academias que se estaba formando en torno a Villa Borghese, en el Gianicolo se instalaron la Academia española, entonces la americana y años más tarde el Instituto finlandés en Villa Lante.

Al antiguo palacio de Villa Aurelia se le añadieron dos edificios más y desde un principio la Academia contó con unas instalaciones apropiadas para la residencia artística: un cortile, salones, estudios, una gran biblioteca, el museo y oficinas. La transferencia total a Villa Aurelia tuvo lugar en octubre de 1914. Su primer director fue el Dr.

840 SHOWERMAN, Grant, 1925, pág.85

841 La voluntad de la unión venía abalado por el interés de formar artistas e intelectuales enriquecidos en sus horizontes intelectuales por el contacto con las demás disciplinas.

Jesse Benedicto Carter, hasta su muerte en servicio de guerra. En 1918, el edificio fue ocupado por los oficiales de la Cruz Roja y estuvo clausurada su actividad hasta el curso de 1920.

### Proyecto de formación para los arquitectos

Si consideramos el proyecto educativo que tuvo la Academia Americana desde su fundación, advertimos que como las demás academias artísticas establecidas en Roma, no son escuelas en cuanto tal, con clases prescritas para la formación técnica. Sus estudiantes acudían a ella para la ampliación y el desarrollo de sus conocimientos y talentos, a través del contacto de primera mano con el registro del pasado. El trabajo que ahí desarrollan sus pensionados está destinado no sólo al perfeccionamiento personal sino a la elevación del arte americano. Éste constituía el objetivo principal de creación de la Academia de Bellas Artes en Roma: elevar el nivel de la educación artística en los Estados Unidos. Utilizando los mismos medios que había utilizado Francia para convertir a su École des Beaux Arts en París, en la primera escuela de arte del mundo. A través de los premios de estudio aumentaría la eficiencia y preparación de los alumnos en las Universidades y escuelas de Arte de América para competir entre sus compatriotas o con alumnos de otras escuelas extranjeras. Las becas desde su inicio tuvieron una duración de tres años. Cubría la residencia en la academia y las ayudas de viaje. La gran ventaja del establecimiento de la Academia es que acogía y ofrecía una guía al antiguo viajero del Viejo Mundo perdido y confundido. Desde el establecimiento de las mismas, con la convivencia entre pensionados y la orientación de los profesores, que en el caso de la americana, existían y en ella residían, el viaje de estudio podía aprovecharse en mayor grado.

Los pensionados por la Arquitectura debían proceder de una Escuela de Arquitectura o Universidad de reconocido prestigio. Veintisiete arquitectos fueron los pensionados en la Academia Americana en el periodo que aquí se estudia, más los correspondientes dedicados a la Arquitectura de Paisaje. En el periodo de entreguerras la asignación de las becas para la Arquitectura se concedía mediante un Concurso Nacional. La prueba suscitaba gran emoción y empeño en los jóvenes concursantes que aspiraban a asegurarse la estancia en Italia. Tres años en Roma, con la perspectiva, una vez de nuevo en su patria, de emprender una carrera brillante y de participar en la definición de una arquitectura oficial o de orden público. Todo esto representaba para los jóvenes más capaces y ambiciosos el coronamiento de sus aspiraciones. Los jóvenes arquitectos pasaban horas y horas ante las mesas de dibujos, con sus enormes folios de papel acuarelado, delineando perspectivas, planimetrías y edificios según fuera el tema del concurso de aquel año, de modo similar a como hacían franceses y españoles. Todos los que superaban la prueba eran excelentes dibujantes dotados, a su vez, de una rica cultura histórica. Estos jóvenes, durante los años de aprendizaje de la Arquitectura, semanalmente, desarrollaban trabajos con temas de carácter compositivo, teniendo a disposición pocas horas para dibujar a lápiz y acuarela las soluciones a proponer. Paralelamente analizaban problemas de ciencia de la construcción, elaborando para importantes entes e instituciones complejos proyectos que les empeñaban por meses. Parte importante de su formación había sido el dibujo del natural de obras clásicas. Un plan de estudios que sigue prácticamente el mismo carácter que el plan de 1894 y 1914 de la Escuela de Madrid.

A su llegada a Roma los pensionados por la Arquitectura, durante el primer año se dedicaban al estudio de los monumentos de Roma, así como de sus parques, jardines y del urbanismo de su entorno. Participaban en conferencias y viajes de estudio, e iniciaban proyectos de monumentos o detalles arquitectónicos en colaboración con pintores y escultores. Así describe Miernvino el trabajo de los arquitectos americanos en Roma durante su primer año de pensión;

”Los estudiantes de la Academia Americana tienen bajo los ojos reproducciones de modelos, de arquetipos, pero tienen un modelo vivo e incomparable en torno a ellos. Miran y estudian en las aulas el modelo pendido en las paredes o yacente sobre la mesa, o dibujado con las mismas proporciones iconográficas y elevaciones. Pero el verdadero, ventajoso estudio lo hacen fuera, sobre el modelo auténtico, como nuestros artistas del Quattro y Cinquecento. Detectan, miden, comparan, criban flor de flores, buscando penetrar la íntima esencia de la obra portadora de aquella belleza que conquista y eleva el espíritu. Ejemplo y tipo de todos los estilos y épocas los estudiantes americanos van a estudiar por largo tiempo a Roma, en la Península, a España, Grecia, sobre... el clásico Mediterráneo. Con un tradicionalismo, muy poco convencional, ligero y libre y desobligado, el artista estadounidense asimila completamente sustancia estética que, a través del estudio y la práctica diaria del relieve, se insinúa en la conciencia y en el espíritu. No es de extrañar entonces que regrese con un alimento similar, se enfrenta defensor de la belleza antigua y reclame la alta función ética de la manera más obvia y convincente, que se inspira en los paradigmas eternos creados por el genio durante la italiana y europea tres milenios de civilización artística.”<sup>842</sup>

Además del estudio de la Arquitectura y Arte Clásico de Roma, muchos de los arquitectos viajaron por España, Francia, Alemania y Grecia, dibujando y midiendo aquellas obras que después les sirvieron de inspiración en la práctica profesional a su vuelta a América. Sus cuadernos de viajes demuestran como, junto a los diseños de las planimetrías para ser evaluadas, los pensionados se dedicaron constantemente a dibujar una cantidad de elementos arquitectónicos del panorama urbano habitual como escalinatas, fuentes, barandillas, plazas o calles; todo en bocetos, secciones, plantas y alzados. Los recién llegados a la Academia eran ayudados por los más mayores. Esos mismos modelos que se habían utilizado en la proyección de los pabellones de la exposición de Chicago, se estudiaron in situ. Olvidados de las modas del momento, ponían todo su esmero en el estudio de los modelos antiguos. Estados Unidos quería construir los edificios que pasaran a la historia a la manera del clasicismo romano. Se dice que Jefferson vivió con la esperanza de que un día la capital de los Estados Unidos estaría terminada en un estilo digno del primer templo dedicado a la soberanía del pueblo “Embellaciendo con el gusto ateniense el curso de la nación mirando más allá de los destinos de Atenas”<sup>843</sup>. De aquí la importancia que adquirió el periodo de perfeccionamiento de la formación de los arquitectos en Roma para construir el ideal americano durante el siglo XX.

Los fundadores de la Academia de Roma creyeron fundamental que los estudiantes de la Arquitectura estudiaran a fondo los monumentos típicos de la antigüedad y obras del Renacimiento que se encuentran en Italia, Sicilia y Grecia: “Aunque los griegos fueron los grandes artistas de la Antigüedad, Roma por muchas causas, llegó a ser durante su supremacía, y permaneció durante su caída, la gran reserva del arte griego”<sup>844</sup>, así lo exigía su reglamento estableciendo que, parte de cada año los futuros arquitectos, estudiaran las grandes obras maestras que están fuera de Roma, en Sicilia, Grecia u otros países<sup>845</sup>.

### **La Academia Alemana de Villa Massimo**

Culminado el largo proceso patriótico de la unificación de Alemania, el 18 de enero de 1871 se creó el Imperio Alemán. La cuestión de la búsqueda de la identidad nacional surgía de la nueva unificación de los territorios alemanes y se orientaba hacia el descubrimiento del estilo al que debía responder la imagen del Imperio. Comenzó entonces un periodo para Alemania, donde

842 DA MINERVINO, N., 1910, pág. 35.

843 CAZZATO, 2004, pág. 12.

844 *Ibidem*, pág.13

845 Annual Report American Academy, 1910, pág. 13.

la labor fundamental, consistió en crear y extender los lemas de la nación. Lemas identificados plenamente con la idea de poder que se relaciona con el carácter monumental de la arquitectura. Era Italia el lugar monumental por antonomasia. Todas las naciones han nacido en ella y ninguna puede entenderse fuera de ella. Fue la teoría artística del estudioso de la antigüedad Johann J. Winckelmann, la que hizo devolver el interés por el arte clásico y promovió las primeras tentativas de fundación de una Academia artística en Roma. Después de la Revolución Francesa, Roma se convierte, para muchos de los artistas alemanas, en el lugar de los sueños de fuga y de libertad, la metrópoli que faltaba en las regiones de lengua alemana. El viaje de estudio a Roma podía conferir una libertad de gusto y de pensamiento que no se encontraba en Alemania. Roma, consentía la evasión, aunque fuera por un periodo más o menos breve de tiempo, de las reglas sociales vigentes en la patria y daba espacio a la experimentación de estilos de vida no convencionales.

Italia se había convertido en el siglo XVIII en la meta principal de los viajeros del centro y norte de Europa, que buscaban la inspiración artística en las regiones mediterráneas. Muchos aspiraban a poder experimentar los mismos sentimientos descritos por Goethe en su Viaje a Italia. En la intensa búsqueda de experiencias personales e individuales, los artistas entraban en contacto, con los nuevos movimientos artísticos internacionales. Allí, se organizaron con ateliers en común, fundaron confraternidades y se alojaron en monasterios, invitados por el príncipe heredero Ludwig de Baviera en Villa Malta o en la Legación Prusiana sobre el Campidoglio.

Muchos artistas vivían de las vistas de Roma que pintaban, copiando a los antiguos maestros o de realizar crónicas sobre la cotidianeidad romana. Los beneficiarios de las pensiones de estudio de la Academia Alemana, sin embargo contaban con financiación y podían dedicarse a desarrollar su plan de viaje y programa de estudio según sus intereses.

Como los artistas de los demás países que hemos estudiado, los alemanes se plantearon la pregunta fundamental al inicio del siglo XX; ¿Por qué Italia?. Roma podía verse como el lugar de la formación tradicional y aceptarse con resignación, declarándola pasada de moda y caduca. La experiencia elitista del viajero ilustrado se disolvía en este momento en el turismo. Los lugares por tanto, podían convertirse en banales, vistos por miles de ojos que podían apagar la mirada del artista. En Roma, lo nuevo podía consumarse y agotarse, a pesar de tener a las ruinas. Sin embargo, para los artistas y literatos, Roma continuó siendo descrita en esta época como “L’odierno centro del mondo”<sup>846</sup>; se dice “No es Nueva York... no es París, no Londres, no Pekín y no Moscú, como nosotros leemos y sentimos en todas partes, no, es Roma, hoy y de nuevo Roma”. “Te muestro aquello que veo yo y como yo una persona cualquiera, justo yo, lo veo. Y lo hago ahora, a Roma, che es tanto imaginaria como cualquier otra ciudad ya que cada uno ve subjetivamente.” Con esto, se quiso expresar que cada uno verá en Roma lo que quiera ver- Roma e Italia como un vacuum, que se deja colmar de subjetividad, como hicieran Goethe o Brückmann: “Ti mostro quello che vedo io e come io una persona qualunque, proprio io, lo vedo. E lo faccio ora, a Roma, che è altrettanto immaginaria come qualsiasi altre città, giacchè ognuno vede soggettivamente”. Esta forma de relativismo que introdujo la visión romántica, dio nueva vida a Roma y permitió “re-mirarla” para descubrir lo que en ella –vieja-, había de nuevo.

Primeros proyectos para una academia en el siglo XVIII y XIX

En torno a 1820 en Roma se constituye la Asociación Artística Alemana, que promovió una serie de iniciativas como la fundación de una casa-alojamiento para los artistas alemanes en la Ciudad Eterna, sobre el modelo de la Academia de Francia en Villa Medici. El primer intento de fundación de una Academia Alemana falló a causa de la fragmentación en pequeños es-

---

846 BERNHARD, Thomas, 1996.

tados del territorio alemán, donde no existía ningún interés común por una institución estatal.

Algunos de estos reinos, como Baviera, Prusia y Austria realizaron con frecuencia encuentros provisionales y dispusieron alojamientos en sus embajadas romanas para acoger a sus artistas. Uno de los mecenas más importantes fue el Príncipe heredero Ludwig de Baviera, que encargó buen número de obras a los artistas alemanes en Roma. Su residencia romana, Villa Malta, se convirtió en un lugar de encuentro para los artistas; ahí podían discutir, festejar y trabajar. Los artistas austriacos tenían los ateliers en el Palazzo Venecia, mientras los artistas prusianos encontraron acomodo en su embajada del Campidoglio y sucesivamente en Villa Strohl-Fern, alquilado a la Academia de Bellas Artes de Berlín. Todo esto, no era parangonable con la representación francesa en Villa Medici, por lo que los artistas alemanes reivindicaban una sede propia durante todo el siglo XIX., Hasta que en 1871, la fundación del Kaiser Reich reforzó las esperanzas de los artistas de establecer una academia nacional en Roma.

En 1879 en el Parlamento alemán se discutió la adquisición del Palazzo Zuccari en Roma, con el objetivo de dar vida a una academia. El Palazzo Zuccari no solamente custodiaba los célebres frescos de los Nazarenos sobre la historia de José, sino que había sido por voluntad de su constructor, el pintor Federico Zuccari, la sede de estudio para artistas provenientes del norte. La constitución del Imperio, no reconoció la responsabilidad de los asuntos culturales y por lo tanto no se reconocieron los fondos para establecer la Academia de Arte en Roma. El Palazzo Zuccari pasó entonces a propiedad de Henriette Hertz, donde estableció la sede de la Biblioteca Hertziana, fundada poco antes de la apertura de Villa Massimo.



I.23. Estudios de artistas en Villa Massimo, 2010

En los mismos años en que España, Gran Bretaña y los Estados Unidos establecieron sus academias en Roma fueron fundados los Institutos alemanes, dedicados a la investigación científica. En Florencia existía el instituto de historia del arte desde el siglo XIX y en 1905 Max Klinger fundó siempre en Florencia un alojamiento para artistas, Villa Romana. En Roma se constituyó el Instituto Arqueológico Alemán, en 1877 sobre el Campidoglio; en el Palazzo Zuccari la biblioteca Hertziana y sólo faltaba un lugar para los artistas. Los artistas viajeros perdían el tiempo buscando ateliers y el dinero de sus becas en los altísimos alquileres. Los ateliers de Villa Strohl-Ferns, eran pocos y frecuentemente se encontraban en un estado que los hacía inutilizables. Eduard Arnhold,

industrial berlinés fue, quién con su patrimonio, decidió promover el Arte y la Ciencia sensibilizándose ante la situación de los artistas que acudían a estudiar a Roma. Poseía una rica colección de obras de Arte, muchas de las cuales habían sido realizadas por los mismos artistas alemanes en Roma que le insistieron en abrir un centro de estudios para perfeccionar la formación de los artistas. En 1910, Arnhold adquirió, cercana a la Via Nomentana, un terreno donde mandó construir los estudios y una villa que dejó en heredad al estado prusiano; Villa Massimo. Situada en un antiguo parque fuera de la muralla aureliana, a la que se accede todavía hoy por una vía de cipreses, en 1910 Eduard Arnhold y su arquitecto Maximilian Zürcher, que en realidad era un pintor, se imaginaban esta “Arcadia” como una academia ideal para los pensionados alemanes en Roma.

Allí los artistas podrían combinar los estudios de las obras de arte antiguo dentro de sus estudios con los trabajos al aire libre. Arnhold deseaba una estructura uniforme de los estudios, de modo que todos los artistas tuvieran las mismas condiciones para trabajar. En la arquitectura de los estudios de Zürcher se combinaba el estilo de la “Neue Sachlichkeit” (“Nueva objetividad”) con las pequeñas particularidades de la arquitectura en serie; la subdivisión interna de los espacios, los materiales de construcción antiguos que debían garantizar la armonía en el ambiente.

En 1913, la Villa estaba preparada para acoger a los primeros artistas premiados con la pensión en Roma. La selección venía realizada a través de la Academia de Bellas Artes de Berlín, que subvencionaba el Ministerio de Cultura Prusiano. Apenas inaugurada, Villa Massimo causó un gran interés. Entre los primeros visitantes se encontraron artistas del relieve de Stefan George, Peter Behrens, Walter Rathenau, Richard Strauss o Wilhelm von Bode. En 1915, con el estallido de la primera Guerra Mundial, Villa Massimo fue utilizada como refugio para los mutilados de guerra y fábrica de prótesis ortopédicas. En esta época fundacional sólo un arquitecto residió en Villa Massimo; Haselmann. Hasta 1929 no recuperó su función de Academia artística y los términos de selección cambiaron en parte. Los vencedores del Concurso que antes de la guerra debían ser solamente jóvenes de género masculino, sin familia y sin distracciones sentimentales, a finales de los años 20, se admitían ya mujeres para acceder a la beca, ascendieron los límites de edad y fueron más heterogéneos los criterios artísticos de selección. Desde 1929, comenzaron a llegar a Villa Massimo un arquitecto por año, hasta que en el concurso de 1933, llegaron cinco arquitectos a la vez, siendo éste el momento de mayor esplendor de la labor arquitectónica en la historia de la Academia Alemana<sup>847</sup>.

La llegada al poder en Alemania de los nacional-socialistas y la presión ejercitada en los enfrentamientos de las instituciones de parte de los funcionarios de partido de la Cámara de Cultura del “Tercer Reich”, exacerbó la posición política de los residentes en Villa Massimo. Por poco tiempo se pudo mantener la posición neutra en Villa Massimo y a propósito de la visita de Hitler a Roma en 1938, se destituyó de su cargo al director, al ligarlo con la familia hebrea del fundador Eduard Arnhold y fue cancelada su memoria. Los biógrafos de Villa Massimo aseguran que tras los muros de su Academia en esta época no se desarrolló ninguna provocación artística ni propaganda del régimen. En 1943 la Villa fue destinada a Círculo de los oficiales de la Aeronáutica alemana.

### El concurso de Arquitectura para el Premio de Roma

De los arquitectos que residieron en Villa Massimo en los años de nuestro estudio, la estancia más

847 Según las noticias que han podido recopilarse en esta investigación y dada la ausencia de estudios al respecto, sabemos que desde 1913 a 1940 fueron trece los arquitectos que residieron como pensionados del Premio de Roma en Villa Massimo; Hanselmann (1914); Rudolf Ulrich (1929); Peter Neumann (1930); Rudolf Ladders (1931); Carl Ludwig Philipp Franck (1932); Konrad Wachsmann (1933); Roswitha Rosorius (1933); Hans Poelzig (1933); Klimsch (1933); Fritz Sonntag (1933); Paul Balter (1933); Walther Strub (1939).

relevante en Italia fue la del arquitecto Konrad Wachsmann. Permaneció en Roma como pensionado de 1932 a 1934. Llegó a Villa Massimo con la fama de ser un arquitecto del siglo XX. Los primeros meses en Roma los dedicó a realizar un estudio de la misma a través de la fotografía. Al poco tiempo, inició un viaje por España y Francia, huyendo de los nazismos que invadían Europa. En otoño de 1934, regresó a Italia y desde allí emprendió otro viaje por la Toscana y el Sur de Italia en compañía de Gropius. El viaje de Wachsmann a Italia ha sido relevante para la Historia de la Arquitectura alemana por la actitud ante su estudio. En sus apuntes personales el arquitecto alemán, subraya que cada obra importante está estrechamente ligada al contexto y a la cultura de su tiempo, una relación que se formó instintivamente e inconscientemente. El pasado podría entrar en nuestro tiempo solo en forma de síntesis, como abstracción e interpretación. El modo de estudiar el pasado por Wachsmann es el de elegir al azar un ejemplo, de cualquier época, para reconstruirlo, con la ayuda de la técnica, enfoques y visiones de otro tiempo. Un examen así de las obras del pasado, nos podría enseñar el querer y el ánimo de manifestar nuevamente el pensamiento genial, nacido como visión abstracta, en la completa posesión de todos los medios y métodos disponibles. “Con esta actitud, -dice Wachsmann-, cada uno podrá afrontar el hoy con el mismo querer y con el mismo ánimo, subrayando que sólo haciendo así se podrá ser un día parte de la historia”<sup>848</sup>. De los estudios y arquitectura pensada y construida en Roma por Wachsmann, se enriquecieron grandes arquitectos como Wolfgang Frankl que trabajó en el estudio de Ridolfi y pudo conocer a Wachsmann en los cafés de Via Margutta.

Otro de los arquitectos que residió en Villa Massimo y que alcanzó gran reconocimiento fue Hans Poelzig. La visión y relación de Poelzig con la tradición clásica en cierto sentido tiene puntos en común con la de Wachsmann. Esa tradición clásica era para él el principio desde el que partir<sup>849</sup>. Defiende que a la tradición uno debe acercarse desde la admiración y al mismo tiempo desde el espíritu crítico.

El arquitecto evita demasiado de centrarse en las leyes que informan la construcción misma y olvida que justo de estas leyes necesita inferir las normas sobre las que basar el carácter y la belleza de la construcción. Él se aplica solo a la forma, que debería testimoniar su concepción decorativa de la esencia del problema y queda anclado a la exterioridad y al ornamento.”<sup>850</sup>

Al rechazar la imitación de la forma, defiende como fuerza de la tradición lo que de ella queda y que permite crear libremente: “la tradición no ofrece solo momentos de confrontación sino de verdadero conocimiento y fuerza incomparable”<sup>851</sup>. Como se ha reflejado, Roma y la tradición clásica han estado continuamente presentes en el pensamiento de los arquitectos del siglo XX. Roma puede ser camino si se la sabe mirar. Y las Academias de Bellas Artes, atalayadas desde las que mirar.

### Los primeros Institutos Históricos en Roma: Austria, Bélgica y los Países Nórdicos El Instituto Histórico Austriaco en Roma

Los artistas austriacos a inicios del siglo XX, no tenían como las otras naciones una Academia propia en la ciudad de Roma. En el Palazzo Venezia, sede de la Embajada Austro-Húngara ante la Santa Sede, desde 1896, tenían los artistas de la Monarquía de los Habsburgo sus

848 JUNG, Wolfgang, 2003, pág.122.

849 BIRAGHI, Marco, 1998, pág. 87.

850 Citado por BIRAGHI, 1998, pág. 88 de POELZIG, Hans, “Der neuzeitliche Fabrikbau”, 1911, in Hans Poelzig. Gesammelte Schriften. .. cit.p.245.

851 Este motivo auténticamente benjaminiano se hace eco en Poelzig en la dialéctica entre tradición y creación. Citado por BIRAGHI, 1998, Pág.88 de POELZIG, Hans, “Festspiethaus in Salzburg, 1921, in Hans Poelzig, Gesammelte Schriften... cit.p.142.

estudios en la torre. La única institución que existía era el Instituto Histórico Austriaco, que hasta 1891, no tuvo una sede fija y que, a partir de entonces, se estableció en Via della Croce, 74.

Fue fundado por iniciativa de Theodor von Sinckel, en 1881, justo después de la apertura del Archivo Vaticano con el fin de recopilar información sobre la historia medieval de Austria. En esta sede, se desarrollaba su actividad y se custodiaba una biblioteca, que sería lugar de reunión y consulta de los artistas que residían en la capital italiana. Desde 1915 a 1919 el Instituto fue incautado por el gobierno italiano y tan sólo a finales del año 1924 se restituyó a la República Austriaca.

Después de la Primera Guerra Mundial, Austria perdió su presencia en el Palazzo Venecia, y se prohibieron las becas de estudio para Roma, hasta que en 1930, al Instituto Austriaco de Estudios Históricos se le incorporó una casa de artistas para acoger a quienes realizaban su viaje de estudio. Pocos años más tarde, en 1935, el gobierno italiano y Austria, firmaron un acuerdo cultural por el que Austria establecería un Instituto Austriaco de Cultura en Roma que desarrollaría deberes similares al anterior Instituto Histórico, además de acoger las actividades del campo literario y artístico. El Gobierno Italiano ofreció a Austria un terreno en Valle Giulia para la construcción de un edificio destinado a este fin. La construcción del mismo fue encargada al arquitecto vienés Karl Holey. Los trabajos se iniciaron en 1936 y terminaron a finales del siguiente. Con la anexión de Austria al Tercer Reich, terminó la historia del antiguo Instituto Histórico Austria, en cuya sede se estableció el Instituto Histórico Alemán. Después de la Segunda Guerra Mundial el edificio se devolvió a Austria para ser la sede del Instituto austriaco de Cultura.

### Los arquitectos austriacos en Roma

En la segunda mitad del siglo XVIII se presentó a la Emperatriz Maria Teresa la propuesta de establecer un sistema de pensiones en la Academia de Bellas Artes de Viena en Roma, con el fin de permitir a los jóvenes artistas austriacos el perfeccionarse en su disciplina<sup>852</sup>.

El primer arquitecto llegado a Roma con esta pensión lo hizo en 1776 con la posibilidad de estudiar en Roma la armonía y majestad arquitectónica, como indicaba su reglamento. El interés fundamental de la Academia en esta época era garantizar la excelente formación de las nuevas generaciones de profesores de la misma. En este tiempo, no se tuvo tanto en cuenta la supervisión de los trabajos que los pensionados realizaban sino que se les daba entera libertad en su programa de trabajo. Sí que debían enviar regularmente trabajos a la Academia de Viena, como hacían arquitectos franceses o españoles, pero sin la obligatoriedad de los anteriores, siendo su deber fundamental contemplar, con calma, las obras de arte que les circundaban; copiar las obras antiguas y modernas; y disfrutar después de todo lo admirado en sus creaciones autónomas, sin olvidar la oportunidad de conocer a sus artistas residentes en las demás academias en Roma.

A lo largo del siglo XIX fueron aumentando el número de peticiones para realizar el viaje a Roma. El tiempo de duración de la beca para los artistas austriacos era de dos años, aunque en muchos casos se concedieron prórrogas y ampliaciones para el tiempo de estudio. El objetivo de las pensiones de Arquitectura de la Academia vienesa cambió en 1841, cuando el primer pensionado de 1776, Nobile, aconsejó a los dos arquitectos de esa promoción no perder mucho tiempo en el estudio de los templos antiguos. Es la primera vez que se escuchaba un consejo así. Hacían mejor en ocuparse más del estudio de las iglesias, de los teatros, de los palacios, de las villas y de los edificios públicos. En los monumentos antiguos debían estudiar sobre todo la estructura y la decoración<sup>853</sup>. Otro cambio

852 La propuesta vino presentada por Maron en 1772. WAGNER-RIEGER, Renate, 1972, pág. 1.

853 WAGNER-RIEGER, Renate, 1972, pág. 6.

de dirección determinante en el sistema de pensiones austriaco se dió en 1839 y fue la combinación de la residencia de los artistas entre Roma, Venecia, Florencia, Nápoles y ciudades como Londres, París o Berlín, para no provocar en los artistas un alejamiento espiritual de la patria por apearse a Roma. Un programa verdaderamente innovador con respecto a las demás academias de Roma. Esta necesidad la expresó el arquitecto Sicardsburg en 1839, cuando solicitó la autorización para viajar a la Italia meridional, Francia e Inglaterra- y añade: "Porque sólo el conocimiento directo de la evolución de las artes en los otros países habría permitido al artistas a elevarse sobre la mediocridad"<sup>854</sup>. A partir de 1851, se instituyó en las bases del Premio de Roma la obligatoriedad de pasar el primer año estudiando los edificios de Roma y el segundo, en los países que son centros del debate artístico internacional. El reglamento de la Academia Austriaca fue el primero en buscar fuera de Roma el camino de una nueva arquitectura, del que España tomará referencia para redactar el suyo en 1873.

Sabemos, que para los arquitectos austriacos de la segunda mitad del siglo XIX, el viaje a Roma no era especialmente importante en su formación arquitectónica y, sin embargo, en los últimos años del siglo, Roma recupera importancia en el proceso de la enseñanza artística, en el momento en que nace el movimiento de la Secesión vienesa. Es tal la importancia de Italia para éstos, que en los últimos años del siglo XX, se realizaron dos estudios y exposiciones sobre la presencia de los arquitectos austriacos de la Secesión en Italia<sup>855</sup>.

Desde que en 1894 Otto Wagner sustituye a Hasenauer en la Cátedra de Arquitectura de la Academia de Arte de Viena, Wagner desarrolla un proyecto académico donde se incluye la beca para un viaje de estudio en el extranjero incluyendo el tradicional Premio de Roma. Durante este viaje era obligatoria la realización de bocetos de todo tipo de Arquitectura. Estudios que después se mostraban al público y en los que predominaba una atmósfera romántico-simbolista, que evocaba al mundo clásico. Fantasías, que aludían al mundo de Böcklin. La representación de lo referente a la muerte forma parte de esa atmósfera simbolista de fines de siglo; mausoleos o cementerios eran los protagonistas de la utopía académica. En estos estudios se advertía una fuerte tendencia a lo monumental. Otro de los temas fundamentales de estudio por los arquitectos austriacos era el de la Villa, asociada a la arquitectura popular.

A Joseph Maria Olbrich se le concedió la beca por dos años en 1893. Además de Italia, llegó al norte de África donde quedó deslumbrado en su contacto con la cultura mediterránea. Los mismos arquitectos que representaron el movimiento de la Secesión fueron los premiados para la pensión en Roma y quienes promovieron el viaje a Italia de reflexión no como una simple repetición de los estilos del pasado<sup>856</sup>. El grupo secesionista extendió su trabajo a Roma. Formaron una asociación separada de la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma y formaron la Associazione Artistica "Secessione" de Roma. Organizaron cuatro exposiciones, entre 1913 y 1917, en el Palazzo delle Esposizioni y se dieron a conocer entre los artistas residentes en Roma. De este grupo escribió Miquel de Benedetto: Pero son estos que buscan, es ésto lo que forma la quintaesencia del "Secesionismo", especie vienesa, que tiene un fundamento prevalentemente decorativo y por esto irreal y llama de la fusión y de la confusión de nuevas emociones y de inspiraciones de estilos lejanos como era el Imperio Bizantino, el Clasicismo más frío y el Settecento más lánguido, elementos de sugestión, los cuales pueden sus-

---

854 WAGNER-RIEGER, Renate, 1972, pág. 2

855 Las dos exposiciones de las que se realizaron sendos catálogos son: Artista Austriaci a Roma. Dal Barocco alla Secessione, (1972) y Fantasie Architettoniche. Progetti dei borsisti austriaci della Scuola di Otto Wagner. Roma Capitale 1870- 1911, (1984).

856 Joseph Maria Olbrich, Josef hoffmann, Otto Schönthal, Emil Hoppe, Franz Gessner y Dagobert Peche.

tituirse, con efecto indudablemente poético, a las impresiones inmediatas, comunes de la vida”<sup>857</sup>.

Los arquitectos de la Secesión no podían evitar Roma en su formación, por eso se presentaron al gran Premio. Olbrich se lamentaba de no haber sabido aprovechar del todo Roma; hablaba de su “embriaguez en la madurez y la moral” durante su estancia en Roma y se lamentaba en los años posteriores de haber gozado de los pequeños y grandes divertimentos de esa Roma degenerada: “Soubrettes que costaban poco, amigos, que costaban caro, gentiles promesas que robaron el tiempo a mis bellos días, que me privaron del reposo nocturno y han transformado las bellas horas de la mañana en horas de sueño”<sup>858</sup>. Pero uno de los motivos de insatisfacción que tenía Olbrich de su tiempo en Roma, era su posición escéptica del valor de la arquitectura romana, un posición que tenía en común con Otto Wagner:

Un conocimiento más sano me ha desvelado como hacían los antiguos. Paestum y Pompeya, dos piedras milenarias en la estructura del arte figurativo. ... Las viejas ruinas nos enseñan tres cosas: que los autores de estas obras pusieron a condición de la belleza la fantasía y el gusto y que a esta doble idea se ha añadidos, y con función determinante, el sentido de lo práctico y de lo funcional. Este principio puede ayudarnos a conocer nuestra querida arquitectura y a aprender de nuestro tiempo el caracter que nuestras obras deben tener”<sup>859</sup>.

En Roma, Olbrich encontró una dirección para la arquitectura austriaca del Novecento, al ver cubiertos los paramentos de la arquitectura monumental con fantasía y gusto<sup>860</sup>. París, había sido complemento de Roma. A la generación de Olbrich interesaba sobre todo escapar de los grilletes del tardo-historicismo. En la lucha por tal liberación, la arquitectura renacentista y barroca de Roma no ofrecían un apoyo, pero otros fenómenos arquitectónicos desarrollados en Italia sí sirvieron para esta transformación. Sobre todo, la arquitectura popular encontrada fuera de Roma, la desarrollada en los pequeños pueblos de la costa amalfitana y los centros más antiguos como Paestum o Pompeya. Así lo escribe el mismo arquitecto a Hoffmann:

“Lo primero de todo bajé el sombrero delante de las obras de los arquitectos parisinos o franceses!. De frente a esta Viena puede pedir para siempre limosna, si siguen a exiliarse a Roma todas las grandes promesas... Las grandiosas salas fin de siglo... me recuerdan mi querida arquitectura. Cosas fueron hechas aquí en el espíritu de comienzos de siglo. Aquí están los hijos de aquel espíritu que pertenece a nuestros días. Nunca ni Roma, ni Atenas, ni Tebas han producido cosas similares!... Agradecemos a Dios, que el gusto y la fantasía son los factores que hoy son destinados a inspirarnos las ideas divinas, quando se trata de construir cosas grandes. Y esto se puede aprender aquí en París!.”<sup>861</sup>

En todas estas anotaciones se ve como existía una afirmación de la tradición edificatoria italiana. La necesidad de Olbrich, como de Wagner y posteriormente de Hoffmann, fue la de ir a la esencia, buscar la verdad de la arquitectura acudiendo a sus orígenes.

La arquitecturas populares anónimas mediterráneas fueron las construcciones más apreciadas y estudiadas para la formación de un nuevo pensamiento arquitectónico. Más de

857 DE BENEDETTO, Michele, 1911, pág.27

858 Carta de Olbrich del 21 de Enero de 1894. Citada en SEKLER, 1972, pág.2.

859 De Olbrich, a 21 de Mayo de 1895, en SEKLER, 1972, pág. 2.

860 “... Roma c’ insegna che cosa è grande e imponente, ma non ho potuto trovarvi, neppure in germoglio, ciò che a me sembra l’obbiettivo più alto per il nostro tempo”; SEKLER, Eduard, F., 1972, pág. 2.

861 Ibidem, pág.3

una cuarta parte de los dibujos que Hoffmann realiza por Italia corresponden a arquitecturas anónimas populares, buena parte de ellos realizados en el sur. Sobre la arquitectura de Capri escribió un artículo en la revista *Der Architekt* que pondremos más adelante en relación con los estudios del arquitecto español Fernando García Mercadal.

### **La presencia de los arquitectos belgas en Roma**

La fundación del Instituto Histórico belga en la ciudad de Roma proviene también de la apertura del Archivo Secreto Vaticano, en 1881. Fue en 1889 cuando se desarrolló el primer proyecto de escuela de estudios históricos. Iniciativa del canónigo belga Alfred Cauchie que, hasta doce años más tarde, no logró que se fundara<sup>862</sup>. Finalmente el Instituto fue creado en noviembre de 1902, nombrándose como su primer director a Dom Ursmer Berlière e inaugurándose en diciembre de 1904<sup>863</sup>. El Instituto había nacido para desarrollar los estudios en torno a la historia de la Antigüedad y la historia de las religiones. Los inicios del siglo XX representan un momento en que existía todavía una estrecha relación con la historia antigua, además de ser una época fuertemente marcada por la difusión de los nacionalismos, también en cuanto a su producción historiográfica. La necesidad de buscar las raíces de la historia y de reivindicar lo propio ante lo nuevo era el objetivo primario<sup>864</sup>. Con este objetivo nace el Instituto Histórico Belga: con el de revalorizar la historia nacional<sup>865</sup>. Una de las iniciativas que se puso en marcha, una vez creado el Instituto, fue la investigación arqueológica. Una específica sección arqueológica fue prevista en 1904, constituyéndose centro de estudios arqueológicos e históricos en 1909. La existencia de este centro arqueológico es lo que justificó la presencia de los arquitectos en el Instituto desde el momento de su fundación.

Los arquitectos que llegaban a Roma pensionados por el Estado y la Academia de Bellas Artes de Amberes no contaban con una residencia de artistas que como el Instituto Histórico acogía a sus pensionados, sino que vivían dispersos por la ciudad, donde alquilaban los ateliers para trabajar el tiempo de su estancia en Roma. En 1930, se creó la Academia Belga y, desde entonces, historiadores y artistas compartieron residencia.

### La tradición del Premio de Roma

El Premio de Roma belga está inspirado en el modelo francés que seleccionaba por competición a los mejores artistas del país para enviarlos al extranjero y completar allí su formación. La importancia de este premio para el arte belga no ha sido estudiado por la historiografía hasta hace pocos años<sup>866</sup>. Durante el siglo XIX, el Premio de Roma lo convocaban desde la Academia de Bellas Artes de Amberes y de Ámsterdam, un año cada una. Desde la revolución de 1830, con la Bélgica independiente, la concesión de las becas comenzó a depender del Estado. Los premios de Arquitectura, como los de Pintura y Escultura, desde 1882, se concedían por tres años. Los dos primeros años, según el reglamento de 1889<sup>867</sup>, los artistas debían pasarlos en Roma. En cuanto a los envíos obligatorios que debían remitir a la Academia de Bellas Artes, durante los dos primeros años en Roma realizaban tres tipos de trabajos: el diseño de un monumento importante en su estado original; la copia de los detalles más interesantes y los planos de la restauración con las explicaciones y memo-

862 MERTENS, Jozef, 1992, pág. 21.

863 MERTENS, Jozef, 1992, pág. 21.

864 Cfr con STENGERS, J., *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918. I. Les racines de la Belgique jusqu'à la Révolution de 1830*, Bruxelles 2000.

865 BONNET, Corinne, 2004.

866 DUPONT, Christine A., 2005.

867 Reglamento de 1889, publicado en el *Annuaire ARB*, 1890, pp. 114-118.

rias históricas y técnicas pertinentes. Hubo quienes eligieron monumentos de la Antigüedad clásica, como Joseph Evrard, que eligió el levantamiento del Pantheon; o monumentos del Medioevo o Renacimiento como Triphon de Smet, pensionado de 1902 a 1906, que realizó el proyecto de restauración del Duomo de Milán que le procuró prestigio por muchos años. Para los pintores y arquitectos que decidían continuar un tercer y cuarto año con la pensión, el reglamento establecía en el artículo 16 que podían pasar el tercer año en otras ciudades de Italia, Sicilia, Grecia o el Este europeo para desplazarse durante el cuarto año a España, Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda o incluso Bélgica de acuerdo con los gustos personales y preferencias de estudio. Esta fórmula, estuvo vigente hasta 1921, en que se modificó el sistema de selección de los pensionados. El motivo de la reforma fue la necesidad de mejorar la búsqueda de talentos que pudiesen dar gloria a la escuela nacional belga. Pocos de los artistas que hasta entonces habían obtenido el Premio de Roma habían alcanzado después la gloria y el renombre en el país, al contrario de lo que sucedía con los pensionados de los demás países. Éste es el balance que hace el Ministro de las Ciencias y las Artes de la Academia:

« Les résultats obtenus ne répondent donc pas au programme optimiste que l'on s'était tracé. On peut tenir ce fait comme certain et indéniable. Le rendement de l'ingénieuse et traditionnelle machine est faible. L'effet en est aussi décevant. L'institution a surévalué injustement, dans l'opinion du public, et même du pouvoir, des artistes et des demi-artistes, aux dépens de valeurs plus réelles, sur qui la chance de gagner ce gros lot qu'est le prix de Rome ne s'est pas abattue. Chance relative, d'ailleurs, car il y a eu des lauréats fêtés pour qui la joie d'un grand succès à leurs débuts est demeurée sans lendemain. »<sup>868</sup>

En el Ministerio y en la Academia, la discusión, no sólo giraba en torno a los criterios de selección sino que los contenidos de estudio y dirección del viaje eran parte principal del discurso: lo que se llamó en la Academia Belga, “el debate sobre los modelos ideales de la tradición”. No sin pocas controversias, se definieron como válidos los estudios de las obras de la Antigüedad y del Renacimiento, tal y como establecían los programas del premio de Roma francés. Sobre estas obras debían prepararse los envíos, como se había realizado hasta 1889.

El reglamento de 1921 ofrecía una mayor libertad en la selección de los viajes de estudios, obligando al menos a pasar un mes en los Estados Unidos: El ganador está obligado a usar la beca para continuar sus estudios por viajar al extranjero. El ganador absoluto debe justificar al menos un mes para estar en Roma, el principal ganador de las órdenes de concurso de arquitectura, además, al menos un mes permanecerá en los Estados Unidos América. Por lo demás, el ganador eligirá, al oír, centros de arte que puedan ser los más interesantes.”<sup>869</sup>

La Academia Belga sabía hacia dónde dirigir a sus estudiantes. Ellos mismos fueron centro de las propuestas teóricas y técnicas de la arquitectura en Europa.

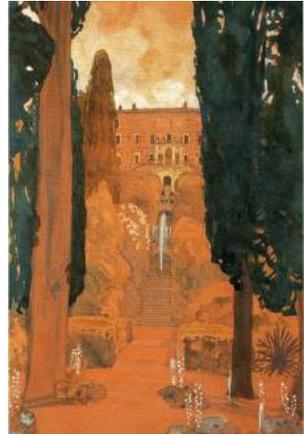
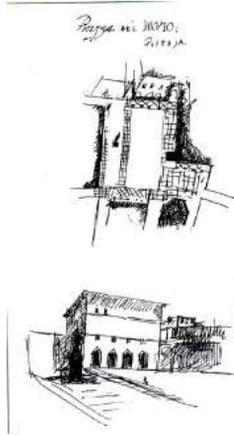
### **El viaje de los arquitectos nórdicos por Italia**

Éste es un epígrafe que merece no menos de un libro, pero en este trabajo, se hará tan sólo una referencia al significado del viaje a Italia para los arquitectos de países como Finlandia o Suecia, para completar y comprender el panorama y debate arquitectónico europeo a principios del siglo XX. La creación de los Institutos Históricos de Suecia, Dinamarca y Finlandia es pos-

<sup>868</sup> Carta del ministro Jules Destrée al administrador de la Academia de Amberes, 22 octubre de 1920. Citado en DUPONT, 2005, pág. 61.

<sup>869</sup> Artículo 18 del Real Decreto de 1921, en Moniteur belge, 25 septiembre de 1921, pág. 8172

terior a la tercera década del siglo XX. El Instituto Sueco se fundó en 1925, como órgano de investigación y enseñanza orientado a los estudios clásicos y en particular la Arqueología.



I.24. Academia sueca, 2011

I.25. Eric Bryggman, dibujo de la plaza de Pistoria, AAF

I.26. Ulberg, Villa d'Este, Tivoli, 1903

El objetivo de la institución fue el de ofrecer a los estudiantes de lenguas clásicas la oportunidad de estudiar in situ la topografía, los monumentos y el arte de Roma y de la Italia antigua. A diferencia de las otras instituciones científicas extranjeras, el Instituto tenía como uno de sus objetivos principales la participación de sus pensionados en los cursos organizados en la institución. Los estudios arqueológicos se desarrollaron a partir de 1926 al impartirse cursos anuales de la disciplina. La presencia de los arquitectos en el instituto sueco estuvo supeditada a la participación en los proyectos arqueológicos que el país subvencionaba.

La Academia de Dinamarca se fundó como tal en 1938, impulsada por el filólogo y arqueólogo Georg Zoega y el escultor Bertel Thorvaldsen que residían en Roma desde hacía tiempo. Desde 1830 la presencia de artistas daneses en Roma había sido numerosa y aumentó con la apertura de los Archivos Vaticanos en 1881. Ante la insistencia de quienes en Roma se encontraban, se inició el proyecto de Academia en 1925. El estado italiano cedió el terreno en Valle Giulia para construirla, cuyo proyecto de construcción se encargó al arquitecto Carl Brummer. Los arquitectos pensionados no llegaron hasta más allá de los años cuarenta.

Todavía más tardía es la fundación del Instituto Romano Finlandés. Finlandia, sin embargo obtuvo la villa renacentista de Villa Lante en el Gianicolo donde fundó su instituto en 1956. Los arquitectos de las citadas academias que acudían a Italia para aprender y pensar la Arquitectura no contaban con una residencia patria ser más cortas que las de los artistas de otros países y en cierto sentido, más libres al seleccionar sus destinos y al fijar sus intereses de estudio. Los dibujos o estudios de viaje que realizaron en sus recorridos son bocetos que reflejan análisis sintético de los objetos contemplados. El desafío para quienes acudían a completar sus estudios a Italia en los años veinte y treinta, era el de buscar un classicismo moderno. Esta mirada hacia la arquitectura menor es la que llevó a los arquitectos nórdicos a recorrer los, hasta entonces ignorados, pueblos mediterráneos. Para los arquitectos nórdicos, como para tantos otros, el encuentro con Italia producía un enamoramiento por la vida, similar al descrito por Chateaubriand o Stendhal. La admiración que provocó

en los arquitectos nórdicos del novecientos, es diverso al que impresionaba a los artistas o escritores románticos. El interés recaía en vivir el antiguo. Italia, además se caracterizaba porque no era sólo Arquitectura, sino que era paisaje, paisaje que dominaba el entorno donde crear las nuevas arquitecturas. Eric Bryggman estudió por ejemplo, las casas construidas en las laderas, y Alvar Aalto dibujó y pensó las estructuras pompeyanas del atrium o el compluvium. Otros arquitectos como Uno Ullberg, Marius af Schultén o Eva Kuhlefelt y Holding Ekelund recorrieron Italia, de norte a sur, realizando apuntes de las arquitecturas y paisajes de Tívoli, Orvieto, Taormina, etc<sup>870</sup>. El viaje de estos y muchos más arquitectos nórdicos no se limita a Italia, el recorrido por el Mediterráneo se convierte, no sólo en materia de estudio sino en realización de viaje iniciático al interior de uno mismo. Como Asplund dejó grabado en su cuaderno de apuntes copiando un mosaico de la Via Appia con la inscripción en griego “conócete a ti mismo” como camino para encontrar la libertad<sup>871</sup>.

---

870 Ver Antonello Alici, “Los viajes de los arquitectos finlandeses a Italia”, en *Convegno Internazionale A ROMA / DA ROMA*, Academia de España, Madrid, 2012.

871 FOGH, Fredrik, 1985, pág. 28.





I.27. Vista de la Academia de España desde el Trastevere, 2006

## **2. La Academia de España**

### **2.1. La reglamentación general y el proyecto de formación para la Sección de Arquitectura**

En España, este fenómeno del viaje a Italia se dio de manera muy aislada a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. Fue durante el reinado de Fernando VI, con la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando creció notablemente el interés por la cultura clásica en busca de una nueva interpretación de la misma. Se fundaron para ello los estudios académicos de Arquitectura, con el fin, además, de profesionalizar el oficio. Por primera vez, la enseñanza artística dejaba de focalizarse en el taller de un maestro para enriquecerse con la instrucción de varios. La primera educación que se impartió en la Academia estuvo encomendada a los maestros de obra del Palacio Nuevo de Madrid que necesitaban maestros, canteros y delineantes locales con conocimientos teóricos. La Academia por tanto, no nació del impulso de los intelectuales nacionales sino de los artistas extranjeros que trabajaban en las obras reales. Los arquitectos españoles no formaron parte de la primera Junta Preparatoria que constituyó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fue, por tanto, en el siglo XVIII, cuando la Academia creó las pensiones académicas para Roma. El aprendizaje arquitectónico en la Real Academia de San Fernando no era completo sin el viaje a Italia, que significaba, además, el paso definitivo para encontrar el camino personal como Goethe explicó en las memorias de su Viaje a Italia: “el viaje hacia el descubrimiento de las raíces de la propia identidad, hacia el sentimiento de una purificación del espíritu y de un renacer personal”<sup>872</sup>. Desde entonces, y con la responsabilidad apremiante de conservar los monumentos del legado histórico español, la Academia organizó, de manera institucionalizada y con método, las pensiones de estudio en Italia.

La idea de establecer un Centro o Academia de las Bellas Artes en Roma, llegó en la segunda mitad del siglo XIX. Fue iniciativa del presidente de la Primera República Emilio Castelar. La tradición del viaje a Italia entonces no interesaba a los artistas y arquitectos españoles. Los artistas preferían la

---

872 GOETHE, J.W., 1816

formación con un maestro, aprender y practicar el oficio. Además, sin el respaldo de un maestro en Roma, no se creía poder apreciar ni el viaje, ni el progreso, ni la apertura a lo foráneo, sino que se creía que la formación quedaba amenazada por la dispersión, la falta de corrección y de productividad. La dirección era precisa tanto en Madrid como en Roma para saber aprovechar y llevar a buen término los objetivos del viaje. Sin embargo, el primer director de la Academia española, Casado de Alisal, en su discurso de ingreso en la Academia en 1885, destacó la importancia del paso por Roma del artista en el momento de la primera formación al comparar el bullicioso estruendo de París, ciudad alegre y confiada, con Roma, urbe severa y antigua, en la que aún resonaban los ecos de las civilizaciones del pasado. En París, el artista era el espectador de una vida activa y elegante. Allí, podía encontrar la estima de su obra y constatar los altos precios que alcanzaba la pintura. Por el contrario, en Roma podía hallar la calma para la meditación y un ambiente sereno y propicio para la inspiración<sup>873</sup>.

Ya en el siglo XVII, con Felipe IV y más tarde, con Carlos II, se quiso fundar una Academia de artistas al modo de Villa Medici, la fundada por Luis XIV en 1666; pero el erario público no lo permitía, por lo que solamente, se subvencionaban becas para realizar el viaje de estudio<sup>874</sup>. Sistema que continuó de esta manera durante el siglo XVIII por medio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta que se fundó la Academia del Gianicolo en 1873. Fue entonces cuando los españoles, tuvieron una sede donde poder establecerse y perfeccionar sus estudios artísticos. El primer intento de fundación de una sede en Roma para los artistas data de 1832. Por entonces, se había pensado sufragarla con los fondos de los Hospitales españoles de Santiago y Montserrat, pero por desaprobación del gobierno Pontificio y por asuntos políticos internos de España, no se pudo realizar<sup>875</sup>. Como escribe el profesor Montijano, la instalación de la Academia se pudo llevar a cabo con el nacimiento del nuevo Reino de Italia y con la creación de un marco jurídico en donde la República Española pudo gestionar los sobrantes de la Obra Pía en Roma en beneficio de los artistas españoles. Desde 1884 la Academia y la Administración de los Lugares Píos pasaron a depender de la Embajada ante la Santa Sede, situación que se mantuvo hasta 1932.

En cuanto al funcionamiento de la Academia, ésta se rige todavía hoy por su propio Reglamento. La Academia desde su fundación en 1873 ha tenido quince reglamentos, y desde esta fecha hasta 1973 el esquema ha sido básicamente el mismo, con modificaciones en los aspectos que demanda el devenir de los tiempos. Cinco son los que se sucedieron en el periodo que aquí estudiamos: los de 1894, 1913, 1927, 1930 y 1932, que supusieron cambios importantes tanto en la concepción del espíritu que debía animar a la Academia, como en las relaciones entre pensionados y dirección. De éstos cinco, el más novedoso es el que redactó la II República, que intentó modificar desde sus cimientos la institución, introduciendo criterios abiertos, liberales y democráticos, inscritos en el espíritu innovador que el nuevo sistema de estado intentó llevar a toda su política cultural.

La profesora Bru Romo en su tesis doctoral transcribió los reglamentos de la Academia hasta 1913<sup>876</sup>, y el profesor Esteban Casado en la suya, comentado hasta aprobado en 1984<sup>877</sup>, por lo que en este trabajo tan sólo se comentarán los aspectos que tienen relación directa con las pensiones de Arquitectura.

---

873 BONET, Antonio, 1992, pág. 34

874 CASADO, Esteban, 1992, pág.41.

875 MONTIJANO 1998, pág.134/ Véase cit. n.15 CASADO 1992, pág.43.

876 BRU ROMO, Margarita, 1971

877 CASADO ALCALDE, Esteban, 1987, pp.17-142 y reproducidos en pp. 1342- 1421; CASADO ALCALDE, 1998, pp.44-47

El aspecto más significativo del reglamento de 1894 fue la supresión de las pensiones de mérito. Esta decisión, tomada para abaratar los presupuestos de la Academia, supuso, entre otras cosas, la ausencia en Roma de artistas con prestigio que elevaran “la categoría social del establecimiento en un claro espíritu académico”<sup>878</sup>. Además de esto, significó la ausencia de maestros y referencias en Roma para los artistas<sup>879</sup>.

En 1913, fueron varias las modificaciones reglamentarias que influyeron en el desarrollo de los trabajos de los pensionados. En primer lugar, en lo referente a los tribunales de oposición y de calificación de los envíos que, hasta entonces, se componían de nueve miembros. A partir de la fecha señalada, se compusieron de cinco miembros, lo que podía agilizar los trámites para su convocatoria y la corrección de los trabajos. En segundo lugar, se estableció que los trabajos de primer, segundo y tercer año quedarían en posesión del Estado, pasando a formar parte de los materiales de enseñanza en las Escuelas Especiales y tan sólo, el cuarto envío, quedaría en manos del pensionado tras su exposición, motivo por el cual hoy los trabajos de los primeros años de pensionado no se conservan en los archivos familiares y no se han podido recuperar.

En el reglamento de 1927 se aprobó que los trabajos de los señores pensionados se publicarían en el Boletín de la Academia de San Fernando, tal y como se hacía con los trabajos de los pensionados franceses de Villa Medici<sup>880</sup>. Esta fue una de las decisiones que más hubiese repercutido en la promoción de los artistas que habían pasado por la Academia. El respeto y prestigio que con esto hubiesen obtenido, no sólo a nivel nacional sino internacional, pudo haber facilitado su integración y presencia en ambos panoramas. Aunque se aprobó la iniciativa en el reglamento, en el caso de los arquitectos, no se llegó a llevar a cabo y fue éste uno de los motivos por los que estas figuras no se llegaron a conocerse en el ámbito internacional y apenas en el nacional.

Los cambios más importantes desde el primer reglamento se llevaron a cabo en 1932. En ese año, se creó la Junta de Relaciones Culturales perteneciente al Ministerio de Estado, que será desde entonces el organismo de asesoramiento junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, función que desarrollaba sola esta institución desde el siglo XVIII. En este mismo reglamento de 1932 se notificó la independencia económica de la Academia de Bellas Artes de la Obra Pía que, desde 1873, se hacía cargo de los gastos de la misma<sup>881</sup>. Desde entonces, la Academia que dependía de la Embajada de España ante la Santa Sede, pasaba a pertenecer a la del Quirinal. El último de los cambios más novedosos en el reglamento fue la introducción de una selección previa de los candidatos por medio de un currículum de los arquitectos para poder realizar el examen de oposición para el Premio de Roma, así como la reducción a tres años, en vez de los cuatro de los que podían disfrutar hasta entonces los pensionados de todas las disciplinas. Cambio que condicionó al programa de formación del arquitecto, alterando tanto el orden, los contenidos de los trabajos y dejando clara la prioridad y el sentido que para la Segunda República tuvo la pensión en Roma: la formación en la restauración monumental para la conservación del Patrimonio Artístico Nacional.

### Un programa de formación para el arquitecto pensionado: los trabajos obligatorios

Los trabajos obligatorios constituían la justificación del buen aprovechamiento y la responsabilidad

878 Citado en CASADO, 1998, pág. 45

879 Tampoco contarían con el asesoramiento de los directores quienes no tenían facultad de dirección artística, aunque en estos años fueran personalidades de renombre en el mundo cultural y artístico español.

880 Art. 57, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1927.

881 En 1874 la Obra Pía de fundación española se había convertido en patronato del Ministerio de Estado cuyos recursos económicos sobrantes se utilizaban desde entonces para poder enviar a los artistas a formarse en Roma.

en el cumplimiento de los objetivos que desde la Real Academia de San Fernando se esperaba de un pensionado por la Arquitectura. Al examinar en dichos reglamentos de la Academia la descripción de cómo debían ser los envíos anuales, se comprende el programa de formación ideado para un pensionado de Arquitectura. Durante los cuatro, y desde 1932, los tres años que duraban dichas pensiones, puede afirmarse que se había procurado que el arquitecto adquiriera y profundizase en conocimientos de historia de la Arquitectura, documentando y estudiando los monumentos de la Antigüedad y de los siglos posteriores; que aprendiera la buena práctica y teorías de la restauración monumental; que se acercase al conocimiento de las teorías, propuestas y movimientos surgidos en los últimos años en los distintos países de Europa, así como que, con tales conocimientos, pudiesen desarrollar sus propias ideas y proyectos originales que darían luces y nuevas direcciones al debate arquitectónico español para el nuevo siglo; objetivos que veremos en las conclusiones de qué manera persiguió cada pensionado. Este programa de formación no suponía una ruptura con las directrices y enseñanzas que habían recibido el arquitecto en la Escuela de Arquitectura, sino que les permitía de modo directo conocer y trabajar junto al objeto artístico o junto a las nuevas tendencias sobre las que habían reflexionado en los años universitarios. Todos los arquitectos que aquí tratamos, habían estudiado en la Escuela de Madrid y, en ella, habían tenido acceso a las revistas de Arquitectura y conferencias que en la ciudad se habían celebrado en esos años.

El ciclo especial de los estudios de Arquitectura, dividido en cuatro años, comprendía todas las materias que completaban dichos estudios. De especial interés son los tres cursos de proyectos que se desarrollaban, por su conexión y aplicación de la teoría de la Arquitectura que aprendían al mismo tiempo. El primer curso, estaba destinado a la composición decorativa y al mobiliario, en la que los estudiantes podían ya proyectar pequeños monumentos fúnebres u honoríficos. El segundo curso, estaba orientado a la arquitectura privada, tanto urbana como rural y; el tercero, se destinaba a la proyección de edificios públicos y monumentos relevantes atendiendo a los aspectos tanto constructivos, como artísticos y arqueológicos<sup>882</sup>. Estas especialidades que se iban creando dentro de los estudios de Arquitectura entraban en directa conexión con los trabajos que los pensionados debían realizar durante los cuatro años de formación en Roma. El sistema de valores y parámetros proyectuales con los que los arquitectos llegaban a Roma eran: la simetría como principio supremo de la arquitectura. La jerarquización de los espacios, la referencia más o menos explícita a los últimos estilos de la historia, la precisión y la profusión de detalles arquitectónicos, la enfatización centralizada de grandes elementos de comunicación, escaleras, vestíbulos y salones, la concepción monumental y grandiosa, como recurso privilegiado y reservada únicamente a los grandes edificios públicos o privados. La convivencia obsesiva de la arquitectura con las artes decorativas, donde se identificaba proyecto constructivo con proyecto decorativo. La enseñanza de la Arquitectura, como señaló Teodoro de Anasagasti, se basaba en el axioma de que para ser un buen arquitecto había que ser un buen artista<sup>883</sup>.

Los pensionados, con esta formación, comprendían que el programa de trabajo que les esperaba en Roma los dos primeros años iba dirigido a profundizar en la historia y en el patrimonio de la cultura europea y que, desde ella, se esperaba una reflexión sobre la identidad de dicha cultura que pudiera iluminar el desarrollo de la nación. Pero, a todos ellos, debió de parecerles que centrándose en un único monumento no cumplirían este objetivo, por lo que su programa de viajes durante los dos primeros años fue intenso. Conocer Roma y sus alrededores constituía el objetivo fundamental para el primer envío, por lo que para muchos también el segundo envío estaba supeditado al interés del viaje, más que al de detenerse en realizar una verdadera propuesta de restauración. Por este motivo, en la mayor parte de los casos los pensionados escogieron para el segundo trabajo edificios

882 PRIETO GONZÁLEZ, 2000, pág. 457

883 SORALUCE, José Ramón, 2007, pág.37-38.

que habían sido restaurados hacía poco tiempo o estaban en proceso de restauración. Un dato que confirma que su interés estaba puesto en el viaje, son los numerosos lugares que vemos que recorren durante los dos primeros años.

En el reglamento de 1913 la descripción del primer envío añade que los planos se debían realizar de forma precisa y acuarelados, resaltando con ello su carácter expositivo para ser aplaudidos<sup>884</sup>. El apunte sobre el uso de la acuarela no era banal ni arbitrario en dicha descripción. Por entonces, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, la formación artística del arquitecto se consideró más importante que la técnica; inclinación que ocasionó buen número de críticas y resistencias por parte del profesorado. El color, se convertía en un fin en sí mismo y no en un auxiliar de la forma. La mayoría del profesorado de la Escuela, sin embargo, aprobaba el preciosismo de la acuarela en los dibujos de arquitectura, así como el valor sobreañadido que daba el color a la forma representada y por tanto su utilización en trabajos que estaban destinados no a su proyección, sino a la admiración y al aplauso, como era el caso de los envíos del Premio de Roma. La incorporación y presentación en una carpeta del material que ha marcado el proceso de elaboración de los bastidores definitivos serviría al Jurado de demostración de la metodología y profundización con que se hubiese elaborado el proyecto. Los trabajos que definían el camino resultan de gran interés, pues daban a conocer los intereses, aspectos y detalles que el arquitecto había considerado para definir su proyecto. Sobre todo, la incorporación de los dibujos que definían el proceso intelectual del arquitecto, superando con ello la mera copia que se pedía en el programa del envío y del que emergería un primer proyecto original que debían añadir en la entrega.

El envío que los jóvenes arquitectos debían entregar el segundo año se mantiene en su forma y contenido durante los dos primeros reglamentos; el de 1894 y 1913, que definen la elaboración de un proyecto de restauración. Los dos reglamentos posteriores, 1927 y 1930, cambian de orientación. La realización de un proyecto de restauración queda trasladado al cuarto año de pensión. La razón de este cambio estuvo motivado; por un lado, porque de esta manera, se estaba dando una mayor importancia al trabajo de restauración que a la elaboración del proyecto original de nueva creación. El conocimiento y estudio de las nuevas arquitecturas y el facilitar el contacto con las escuelas europeas donde se enseñaban nuevas propuestas para el caminar de la Arquitectura continúa presente en el programa de la pensión, pero el debate sobre la restauración y conservación del patrimonio artístico de cada nación, abierto en Europa durante los años veinte, así como la redacción y proclamación de su primera legislación en Atenas en 1931, manifiestan la intención de los gobiernos europeos de iniciar una política de restauración para la que debían formar profesionales cualificados. Qué mejor manera para formar restauradores que los que pueden disfrutar de la pensión en Italia, un país que seguía abanderando la restauración monumental. Cuando se repasa la trayectoria profesional de la mayoría de los pensionados se observa que a su regreso a Madrid muchos además de ocupar un puesto de profesores en la Escuela de Arquitectura, asumieron la responsabilidad de ser Conservadores de Zona, como se denominaron entonces a quienes supervisaban y se responsabilizaban de la conservación del patrimonio histórico-monumental en determinada región de la geografía española.

En los dos reglamentos anteriores la elaboración del trabajo de segundo año de pensionado consistía en un proyecto de restauración de un monumento notable<sup>885</sup>. El desarrollo de un proyecto de

884 Art. 55. Reglamento RAER, 1913 “Al terminar el primer año, copia de un edificio o monumento noble anterior al siglo XVIII, dependencia o parte importante de ello perfectamente definidos con los planos necesarios, acuarelados y a una escala que permita apreciar los detalles con claridad.

885 Art. 56. “Al terminar el segundo año, el proyecto de restauración de un monumento notable, dibujado en escala de dos centímetros por metro a lo menos. Acompañará al proyecto la Memoria histórico-descriptiva, con

restauración requería; la ejecución del levantamiento para conocer el estado actual, la selección y dibujo de la parte a restaurar que se estudiaría con mayor detalle, así como los bastidores correspondientes con la nueva propuesta de restauración. En este envío se daba mucha importancia al documento de análisis histórico que se entregaba junto a los planos. En este caso, el análisis tanto histórico como estructural quedaría reflejado por escrito. La justificación del conocimiento de la época histórica y de sus características mediante documentos encontrados en una cuidada investigación, serían necesarios para justificar las propuestas de la restauración. Además de los clásicos trabajos de reconstrucción, la Academia española promovió la elaboración de los trabajos con profesionales de diversas disciplinas, sobre todo escultores, pero también, de pintores y grabadores. La colaboración de todos ellos en la proyección del edificio arquitectónico convertía al monumento en una “Obra de Arte Total”<sup>886</sup>.

A partir de 1930 el proyecto de restauración, quedaba relegado al último envío, como se ha señalado, para entrar inmediatamente en conexión, al llegar a Roma e iniciar los viajes, con las arquitecturas que interesaban al pensionado. La libertad en la elección del monumento tanto de la época como de la zona italiana o del resto de Europa es llamativa<sup>887</sup>. La primera reforma de gran envergadura que afectó al reglamento de 1894 fue la posibilidad de que los pensionados por la Arquitectura ampliasen sus “estudios no sólo a través de los monumentos antiguos, sino con el análisis de los modernos que mejor expresen el progresivo desenvolvimiento de la Arquitectura”<sup>888</sup>, durante el tercer y cuarto año de pensionado; aspecto fundamental y diferenciador de la reglamentación de las demás academias artísticas en Roma, centradas en la lección de lo antiguo.

El envío de tercer año consistía en la presentación de un trabajo en su mayor parte escrito. Dice el reglamento una “memoria científico-artística”<sup>889</sup>. Por memoria científico-artística se entendía un documento de análisis integral del edificio. La definición científico-artística sigue la diferenciación entre los dos aspectos que componen los estudios de arquitectura según el plan de estudios imperante a finales del siglo XIX en las escuelas de Arquitectura. Es decir, la memoria científico-artística debía comprender tanto los aspectos históricos, compositivos, de explicación del proyecto u ornamentales del edificio como los correspondientes a la estructura, materiales, tecnología, urbanística, etc. Según las características y particularidades del edificio escogido para su análisis se incidiría en unos aspectos u otros. De las ilustraciones que debían incorporarse en el trabajo no se precisa si deben ser dibujos realizados por el pensionado o servían fotografías o copias de la documentación original del edificio. El monumento a estudiar quedaba a la libre elección de cada estudiante pero el reglamento señala que debe ser “uno de los géneros de edificios creados por la moderna civilización en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra”. Países elegidos por ser las grandes potencias europeas, junto con el Imperio Austro-Húngaro, Bélgica u Holanda, que tuvieron un papel fundamental en

el examen detallado y concienzudo del estado actual del monumento aludido, dando cuenta de su estructura general, analizando la época de su erección y el arte y estilo que corresponda, enumerando los documentos en que la restauración se funde, y cuantas observaciones sugiera al pensionado el estudio del citado monumento.” Reglamento Academia de Bellas Artes en Roma, 1894

886 Gesamtkunstwerk, término que se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, y que posteriormente comenzaron a utilizar los artistas de la Secesión de Viena de comienzos de siglo XX para describir su objetivo estético, y en arquitectura, para describir que cada parte diseñada existe para completar a otras dentro de un todo.  
887 Envío de segundo año, Reglamento 1930, Art.54. “Al terminar el segundo año, croquis, copias y dibujos definitivos de tres monumentos o edificios de una civilización italiana o extranjera, tomados por el pensionado directamente del natural

888 Modificaciones al Reglamento de 1873.

889 Art.56. “Al terminar el tercer año, una Memoria científico-artística, acompañada de las ilustraciones gráficas necesarias, respecto de uno de los géneros de edificios creados por la moderna civilización en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra”. Reglamento Academia de Bellas Artes en Roma, 1894.

el nacimiento y consolidación de la civilización contemporánea en el ámbito arquitectónico y decorativo. En 1913 ya no se nombran en el enunciado del envío solamente las cuatro grandes potencias europeas como destino de los estudios, pues muchos más estados fueron considerados como puntos de representación de las nuevas propuestas arquitectónicas.

No sólo se hablaba entonces de género de edificio sino también de tema comprendido o de interés en la profesión del Arquitecto, incluyendo con ello, todas las cuestiones que afectan a los cambios en las formas de vida y que habían generado los nuevos géneros de edificios; en el ámbito de la vivienda: las cuestiones de salubridad e higiene, las nuevas formas de habitación, etc. El envío incluía una propuesta personal de la cuestión presentada, ésta vez sí, con dibujos o croquis del arquitecto para demostrar la comprensión y reflexión sobre el tema.

El envío de cuarto año consistía en la elaboración de un proyecto original de monumento público de primer orden, es decir, una arquitectura mayor; palacios para las artes o la música, palacios de congresos, monumentos conmemorativos, aeropuertos, edificios comerciales, etc. Un proyecto pensado para España y sus condiciones naturales, sociales y económicas<sup>890</sup>. En el reglamento de 1913 se concreta que los bastidores debían prepararse acuarelados y no se precisa que deba pensarse para el medio español aunque bien puede darse por supuesto<sup>891</sup>. La posibilidad de realizarlo en conjunto con pintores o escultores queda abierta en esta legislación, lo cual enriquecerá y revalorizará proyectos cuyo destino, en muchos casos, era el concurso público.

## **2.2. El florecimiento de la Academia en el contexto de la regeneración arquitectónica en España**

La crisis política, económica y social por la que pasó España a finales del siglo XIX tras la pérdida de sus colonias, introdujo a la sociedad en una situación de descrédito y desconfianza en su propio futuro. La crisis venía de mucho atrás, pero la pérdida de Cuba y Filipinas de 1898, fue el detonante que agudizó la situación. España no era el único país que estaba inmerso en una crisis de identidad. Las raíces del problema son los mismos que sufría Europa, aunque cada nación con su casuística particular. Toda Europa se encontraba en un proceso de transición y transformación. En el siglo XIX, países como Italia o Alemania habían conseguido la unificación de sus Estados. La Primera Guerra Mundial modificó de nuevo todo el orden internacional; se crearon naciones y se dividieron antiguos imperios. La configuración de nuevos países que se habían independizado o reunificado llevaba consigo una política de reforzamiento nacional, llevada a cabo, en la mayoría de los casos, a través de la revalorización de su patrimonio, su tradición cultural y del desarrollo industrial. Tanto España como otras naciones de Centroeuropa para salir de la crisis en que se encontraban no sólo pensaron una política económica o social, sino también en una política cultural en la que a través del pensamiento, las disciplinas artísticas podían colaborar en el resurgir nacional. En la disciplina que aquí se estudia, la Arquitectura, se planteó la necesidad de encontrar una “Arquitectura Nacional” que definiera, revalorizara y exaltara lo propio y singular de cada país, adecuándose a los avances técnicos y estilo de vida que imponía la vida en la metrópoli.

Por un lado, se trataba de construir la metrópoli con carácter propio y hacer que ese carácter fuera

<sup>890</sup> Art.56 “Al terminar el cuarto año, un proyecto original de monumento o edificio público de primer orden, adecuado a las condiciones naturales, sociales y económicas de España o de sus posesiones ultramarinas.” Reglamento Academia Bellas Artes de Roma, 1894

<sup>891</sup> Art.55. “Al terminar el cuarto año, un proyecto original cualquiera referente a la profesión de Arquitecto, acompañado de los bastidores acuarelados que el pensionado juzgue necesarios para definirlo plenamente y a una escala que permita apreciar con claridad los detalles. Reglamento Academia Bellas Artes en Roma, 1913.

reflejo de la idiosincrasia de la nación y hablara de su futuro. Veremos en el desarrollo del trabajo que los países utilizaron como uno de los instrumentos para acercarse a este objetivo el medio de las pensiones en el extranjero, con la voluntad de abrirse a Europa, a lo que allí se desarrollaba y de mejorar y elevar la formación de sus intelectuales y artistas que, saliendo fuera, obtendrían una mayor perspectiva para reflexionar sobre los problemas nacionales. Además del instrumento de las pensiones, las naciones vieron en el estudio de su patrimonio y en la voluntad de conservarlo, un medio donde siempre se podrían ver reflejadas en su legado, siendo éste, fundamento de todas las generaciones. Esto explica, que en las primeras décadas del siglo XX, se pusiera tanto interés en la formulación de una normativa de Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico para Europa y se fundaran estructuras gubernamentales que protegieran y subvencionaran dicha tarea.

En el recorrido que se impuso a la arquitectura española a inicios del nuevo siglo estuvo la misión de inventar o descubrir una “arquitectura nacional”. Cada arquitecto más o menos inició su camino de búsqueda. Muchos se quedaron en una búsqueda de “estilo” apropiado para la arquitectura del momento, haciéndolo independiente de su función lo que condujo a un desajuste, incompreensión y mal interpretación de la esencia misma de la Arquitectura. Error que se difundió entre las aulas de la Escuela y que condujeron al eclecticismo propio de finales de siglo. Sin embargo, hubo quienes acometieron la búsqueda de la arquitectura nacional desde el estudio del patrimonio histórico-artístico que define a la nación y a la consideración de tantos caracteres que han conducido las formas de la arquitectura por unos caminos y no por otros, como son: los condicionantes climáticos, la materia prima del lugar, las costumbres populares o las características topográficas del terreno, aspectos que consideró imprescindibles para pensar la arquitectura propia de un lugar o vernácula, Ranzenhofer, en la revista *Arquitectura y Construcción*<sup>892</sup>.

El resurgir de España tras la crisis del 98 comenzó con la subida al trono de Alfonso XIII el 17 de mayo de 1902. Su voluntad era convertir España en una nación industrial, llevando la política, economía y cultura a un renacer como el que había vivido en el siglo XVI. Con la pérdida de las colonias el gobierno estimó que la prioridad para el país era la atención a los problemas sociales y la apertura al panorama internacional. El nuevo siglo se iniciaba con una pésima situación de las clases populares, con una notable falta de representatividad política que defendiera los distintos grupos sociales, con el nacionalismo catalán y con los problemas derivados de la guerra de Marruecos. Al fin y al cabo, problemas, que surgían de la falta de unidad entre el pueblo español y de la ausencia de igualdad de oportunidades políticas, sociales y económicas para los ciudadanos, provocando malestar entre la clase más humilde de la sociedad. El programa cultural y la dirección del debate intelectual durante el reinado de Alfonso XIII no estuvo separado del proyecto político ni social: todo resumido en los conceptos de revisionismo, regeneracionismo y renovación. Este proceso de revisionismo y voluntad de regeneración, provocó en el ámbito arquitectónico, dos tendencias bien diferenciadas que constituyen las cuestiones debatidas y trabajadas a inicios del siglo XX en España: una mirada a lo español, defendida intelectualmente por Unamuno, y una mirada a Europa, propugnada por Ortega<sup>893</sup>. Manuel Vega y March en la revista *Arquitectura y Construcción* en 1901, recogió de los literatos de la generación del 98, la “idea regeneradora”<sup>894</sup>, trasladándola a la

892 RANZENHOFER, O., 1909, nº 199, pág. 45

893 Ver UNAMUNO, Miguel de, En torno al casticismo, 1895; ORTEGA Y GASSET, José, “El problema de España”, en *Nueva revista*, 1910.

894 La “idea regeneradora” no fue una reivindicación exclusivamente del ámbito artístico de las Bellas Artes, sino que fue todo un movimiento cultural que ocupó el pensamiento, la literatura, la música, etc. Pío Baroja por ejemplo es un denodado reivindicador del ideal regeneracionista a la hora de crear sus ambientes madrileños. En *La Busca*, en la entrada de una zapatería aparece rotulado “A LA REGENERACIÓN DEL CALZADO”. En *El árbol de la Ciencia*, muestra el estancamiento del Madrid finisecular que era el ambiente en el que vivían in-

disciplina arquitectónica:

“Debemos sí, abrir el alma a todas las influencias del espíritu moderno, sensible en forma de ideal, de no realización corpórea, pero volviendo los ojos con amorosa preferencia a la enseñanza de nuestro pasado propio... Ésta ha de ser la base fundamental de la regeneración artística que hoy nos debemos imponer. No la conseguiremos repitiendo automáticamente formas de pasados siglos, por hermosas que sean, tampoco aceptando las que alcanzan más voga en el extranjero y aplicándolas sin otro requisito a nuestras creaciones”<sup>895</sup>.

Queda reflejada en estas líneas la propuesta de Vega y March para iniciar el camino de regeneración arquitectónica que contribuiría al fortalecimiento de la identidad nacional. Las influencias en el espíritu moderno, a las que se refiere el director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, es la apertura a las cuestiones y propuestas europeas; que se conciben como un medio que contribuirá al progreso técnico e intelectual de España. Este, fue uno de los puntos que más ha interesado desarrollar en este estudio: la apertura a Europa que supuso la obtención del Premio de Roma. Además, tanto la primera década que en estas páginas se estudia como la siguiente, se conciben como un periodo para profundizar y recuperar lo que conforma el carácter español e integrar lo que del extranjero- sus nuevos conceptos- podía aplicarse al desarrollo nacional.

En la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde estudiaron todos nuestros pensionados, no abundaban los profesores que defendieran la apertura a las propuestas señaladas. Más bien, se inclinaban por una u otra, hasta derivar en propuestas que no divergían del eclecticismo, como se ha señalado al desarrollar el contexto de la Escuela de Madrid en esta época. Los alumnos, por tanto, también siguieron, en su mayor parte, una de las dos tendencias; o la atención al pasado que volvía la vista a lo español como fuente de inspiración o la apertura a Europa, teniéndose que alejar por tanto del discurso de la Escuela y de la intelectualidad española. En este contexto, se explica la voluntad por parte del Estado español para procurar el resurgir de la Academia de España de la decadencia en que se encontraba a fines del siglo XIX. Así, defendía y explicaba el significado de las pensiones en Roma el director de su Academia, Mariano Benlliure en abril de 1902, cuando la defiende Roma como lugar adecuado para el estudio del artista, sea cual fuese su especialidad y la presenta como centro internacional de la cultura. Desde 1889 no se habían ocupado las plazas de pensionados en la sección de Arquitectura. Eran quince años de vacío cuando Aznar y Flórez se incorporaban a la experiencia del Gianicolo. La crisis era evidente, no sólo en el ámbito arquitectónico sino en el mantenimiento de la misma Academia. ¿Para qué enviar artistas a Roma si España no sabía qué decir al mundo a través de ellos?.

La institución académica corría el mismo riesgo de supervivencia que la identidad nacional. Un modo de asegurar su subsistencia era enviar arquitectos que verdaderamente supiesen aprovechar la formación que Roma podía ofrecerles. Y en esto tuvieron un papel preponderante los profesores de la Escuela y académicos de San Fernando que impulsaron a sus mejores alumnos a presentarse a la oposición del Premio de Roma. Además, contribuyó al florecimiento de dichas pensiones la aprobación del reglamento de 1894 que permitía a los pensionados la posibilidad de obtener una plaza de Profesor Auxiliar en las Escuelas Especiales o en las de Artes y Oficios. Otro de los incentivos del mencionado reglamento era la obligación de conocer durante el tiempo de pensión las escuelas más relevantes de Arquitectura europeas y les ofrecía la posibilidad de presentar sus trabajos en las Exposiciones Nacionales. Desde la propia Academia de Roma, no fue menor el propósito de favorecer telectuales y universitarios: “Madrid seguía inmóvil, sin curiosidad, sin deseo de cambio... la tendencia general era creer que lo grande de España podía ser pequeño fuera de ella y al contrario...”. pp.38-39.

895 VEGA Y MARCH, Manuel, 1901, pág. 310.

el resurgir de la institución. La política de promoción que, Mariano Benlliure, director de Academia (1904-1912), llevó a cabo para solucionar el vacío de las pensiones y para que en ellas, los artistas españoles vieran una oportunidad para conocer Europa, quedó reflejada en las cartas y artículos que de él se conservan en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, antiguo de Estado.

“El estudio de las obras de arte que existen en Italia y especialmente en Roma con Florencia y Venecia, es de absoluta necesidad para el artista aún cuando pretendan negarlo espíritus desequilibrados uno e ignorantes los más. Desde la manifestación estética en la forma y en el color exclusivamente, hasta la más espiritual, de la que arranca el prerrafaelismo y su exageración histórica, el llamado modernismo, las evoluciones todas de las artes y de la pintura y de la escultura que ahora se dicen novísimas tienen aquí su origen. A Grecia deberán el arte hasta la consumación de los siglos el sentimiento de la armonía en las proporciones y en las formas, y el del supremo equilibrio entre la expresión y el movimiento, así como a Italia le debe todo la moderna pintura. Negar esto es negar lo evidente, y comprendiéndolo así Alemania, que marcha hoy a la cabeza de las naciones en todo orden de cosas, y cuyas artes han logrado el primer puesto en el mundo, está preparando el establecimiento de una Academia de pensionado en Roma, y los Estados Unidos han fundado ya una Academia de estudios clásicos para los artistas con su correspondiente personal docente<sup>896</sup>.

El despertar del '98 a una mayor conciencia nacional fue propugnada, como hemos apuntado en el capítulo anterior, por intelectuales de todas las disciplinas. Miguel de Unamuno tuvo un papel determinante desde la publicación de sus ensayos *En torno al casticismo* en 1895. Escritos como éste, despertaron la preocupación por España, conduciendo a Unamuno y a muchos de sus seguidores a una actitud de radicalidad. Radicalidad que se manifestó en la provocación continua de no dar nada por supuesto, ni considerar nada válido, fue conformando el nuevo mundo basado en la afirmación de que “las cosas pueden ser de mil maneras”, como afirmó Ortega años más tarde recordando esos tiempos<sup>897</sup>. La decisión de seguir el camino de la escéptica ironía y la nostalgia de libertad que Baroja recorrió en la segunda década del nuevo siglo, provocaron congoja o espíritu de búsqueda, según los casos. El tono de Unamuno consumió en muchos el ánimo, mientras la polémica se vigorizó con la irrupción, en 1914, en el panorama intelectual español de José Ortega y Gasset, el joven filósofo que había obtenido la Cátedra de Metafísica en la Universidad Central de Madrid en 1910, sin haber cumplido siquiera los treinta años. Sus escritos replantearon, como señala José Carlos Mainer, la vieja prédica regeneracionista y los sentimientos de frustración que la acompañaron, al dedicar buena parte de su obra a tomar distancias tácticas con respecto a sus precursores<sup>898</sup>.

Desde entonces, fue manifiesto el enfrentamiento entre Unamuno y Ortega, cuya oposición fundamental se basó en la concepción de la misión del intelectual en la sociedad española. Ortega anunciaba el ascenso a una nueva generación en la escena española, para en ella compartir con la generación inmediatamente anterior, bien con otro espíritu y otros modos, la dirección de nuestra cultura<sup>899</sup>. Una renovación que en España debía iniciarse con la proclamación de una mentalidad europeísta, con una educación capaz de asumir y depurar lo más español de las creaciones populares de España y con el afán de institucionalizar la vida española, es decir, de crear instituciones que sostuviesen las ideas anteriores y que fueran capaces de integrar las nuevas.

Impulsadas por este espíritu nacieron, en 1907, la Junta de Ampliación de Estudios y, en 1909, el Centro de Estudios Históricos, instituciones que facilitaron la relación de España con el resto de los

896 Informe del director de la Academia D. Mariano Benlliure, AMAE, sign. H4333.

897 ORTEGA Y GASSET, José, 1963, pág. 374.

898 MAINER, José Carlos, 1975, pág. 147

899 LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1998, pág. 31

países europeos, en ese deseo de europeización de España que defendió Ortega: “se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución”<sup>900</sup>. Para elevar el nivel cultural de todo el pueblo español era preciso comenzar por formar a quienes desarrollarían esa labor. Y así, durante la segunda década del siglo, empezaron a salir al extranjero los intelectuales del momento para comenzar la labor de regeneración pedagógica en la siguiente.

La Arquitectura siguió el mismo proceso que las demás disciplinas en cuanto a tendencia y lucha por la renovación. Hubo quienes buscaron la renovación desde el rechazo al pasado. “La primera certeza a la que se puede llegar a finales de la segunda década del siglo es que el nuevo estilo venga de donde venga, nunca mirará hacia atrás”<sup>901</sup>. Pero quienes comprendieron a Ortega se acercaron a ella mirando con respeto a la tradición. Por eso, podría decirse que Teodoro de Anasagasti y Roberto Fernández Balbuena fueron la voz y la defensa de los postulados orteguianos como pensionados del Estado. El academicismo que sólo contempla la norma quedó atrás en el siglo XIX y era entonces necesario demostrar que no eran términos incompatibles, sino que uno y otro se completaban. Cada vez más, el arquitecto, reclama la integración de la imaginación y el sentimiento en la regla. Es, en esta segunda década de principios de siglo, cuando la reflexión sobre la identidad nacional se entiende no sólo como necesidad, sino que implica un cambio, que sea innovación, y en la que deben entrar y se debe atender a todos los sectores de la sociedad y la mejora está destinada a todos ellos. “Cada vez se siente con más necesidad el deseo de renovar la Arquitectura y los bellos oficios, obstinados desde hace muchísimo tiempo en copiar los estilos históricos. Y bajo el deseo –mejor diríamos pretexto- de continuar la evolución, interpretando o adaptando las formas antiguas a las necesidades actuales, se han realizado innumerables mixtificaciones. De aquí se desprende la necesidad que sentimos de crear, de aportar algo nuevo, sin que por nadie pueda afirmarse que las ansias innovadoras sean producto de temperamentos inquietos. Porque es absurdo que habiendo cambiado de ideas y de gustos vivamos aún de precario y en ambientes que deprimen y son opuestos a ellos”<sup>902</sup>.

### **2.3. Pensiones de Arquitectura y vida en la Academia española del Gianicolo**

La época que es objeto de nuestro estudio formaría parte de la llamada por Montijano la “segunda época de la Academia de España en Roma”<sup>903</sup>, que comprende de la octava a la décimocuarta promoción de pensionados en la Academia del Gianicolo entre 1900 y 1936. La historia de la Academia y de sus pensionados de este primer tercio de siglo estuvo especialmente marcada por los acontecimientos históricos y políticos que se desarrollaron en Europa en este tiempo; la pérdida de las Colonias españolas en 1898, la Primera Gran Guerra en Europa, el nacimiento de los fascismos, la proclamación de la II República en España y el alzamiento militar de Franco en 1936 fueron factores que orientaron la historia de la Academia a principios del siglo XX.

Los artistas que permanecieron en Roma durante esta época vivieron, por tanto, en un contexto histórico especialmente turbulento. La misma agitación social se reflejó en no pocas ocasiones, en conflictos dentro de la misma Academia. Su desvinculación definitiva de la Obra Pía en 1927 causó una crisis administrativa que estuvo a punto de cerrar la institución artística del Gianicolo. La nueva dependencia de la Embajada ante el Quirinal y más tarde al Ministerio de Asuntos Exteriores, sistematizó las subvenciones y los presupuestos. También marcaron el devenir histórico de la Academia en estos años, la fuerte e intransigente personalidad de algunos de sus directores.

900 AAVV, 2010, pág. 23.

901 HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, pág. 97

902 ANASAGASTI, Teodoro de, 1924 A, pág. 164.

903 MONTIJANO, 1998, pág. 141

Chicharro, Blay y Valle-Inclán, y sus criterios, convencidos y firmes, de qué debía ser la Academia, y cuál era el papel del director y de sus residentes, provocarán graves enfrentamientos con los pensionados y con los poderes españoles en Madrid y en Roma, que dan lugar a que la vida cotidiana en la Academia, en ciertos momentos, fuera una pura anarquía y una “guerra declarada” entre sus ocupantes.

En 1904 subió a la dirección de la Academia José Benlliure, hermano de Mariano, que había ocupado el año anterior la dirección de la misma. Montijano señaló que estos años la historia de la Academia estuvo marcada por la fuerte personalidad de los pensionados, sobre todo artística. En general son años de continuismo, la Academia se rige por el último Reglamento del siglo XIX, el de 1894. Son años marcados por cierto éxito de sus pensionados, promociones, que Carlos Reyer, definió de “brillantes”.

Eduardo Chicharro, antiguo pensionado, ocupó la dirección durante catorce años, de 1913 a 1926. Fueron tiempos difíciles, sobre todo en lo económico. La carestía de la vida marcada por la Primera Guerra Mundial y la inflación de los precios, además de la imposibilidad de viajar por el propio conflicto bélico, harán que la estancia en Roma suponga más que un premio, una carga. Otra consecuencia lógica del conflicto fue que de 1915 a 1920 no se convocaron concursos para cubrir las plazas de pensionado que habían quedado vacantes. Chicharro tuvo la habilidad de mantenerse en buenas relaciones con los artistas, hecho que no se repite. Las relaciones del director con las promociones siguientes fueron más difíciles, tensas y distantes, ocasionadas sobre todo por la prórroga de dos años que, como compensación a tantas privaciones económicas, disfrutaron los pensionados de 1922, y que no obtuvieron los que habían llegado en 1923, sólo un año después. Chicharro, tal vez por su carácter y por sus intereses particulares, se dedicó a cultivar relaciones con otros directores de Academia, sobre todo con los de la Academia francesa y americana, y con los círculos artísticos y culturales de la ciudad<sup>904</sup>.

Miguel Blay, fue nombrado director el 21 de noviembre de 1925. Al mes de llegar a Roma propuso un cambio de Reglamento y solicitó un presupuesto para acometer la mayor transformación arquitectónica del antiguo edificio que hasta ese momento se había realizado. Obra que fue aprobada y que se llevó a cabo durante los años siguientes. El pensamiento de Blay quedó plasmado en dos reglamentos, los de 1927 y 1930, que en casi nada se diferencian, sino en algunos puntos que inciden en el aumento de poder del director. El 14 de abril de 1931 se proclamó en España la República. Y en lo que respecta a la historia de la Academia trae consigo la aprobación de un nuevo Reglamento, que se nutriría del espíritu abierto y democrático de la recién estrenada situación política y que se realizó para estar al nivel de los cambios producidos en el panorama artístico español e internacional.

Residir en el Gianicolo era, y todavía hoy sigue siendo, una experiencia inolvidable. La Academia significaba un espacio que facilitaba la convivencia entre los creadores de distintas disciplinas artísticas. Había entonces, entre pintores, escultores, arquitectos y músicos, un total de diez pensionados por promoción. Eran cuatro años, conviviendo, compartiendo y estrechando lazos entre los pensionados. En ocasiones viajaron juntos, colaboraron en proyectos, visitas, tertulias, paseos, concursos, cafés y tantas cosas que son Roma y que sólo quién ha vivido, conoce y puede comprender.

Esteban Casado llamó a esta promoción la octava, pues comienza a contar desde la primera que llegó al Gianicolo en 1874 y esta misma nomenclatura es la que se sigue en este trabajo para dar continuidad a la historia de la Academia.

---

904 LORENTE, José Pedro, 1990 A, pág. 117

## Octava promoción (1904-1908)

En la misma convocatoria en que fueron nombrados pensionados por la Arquitectura Antonio Flórez Urdapilleta<sup>905</sup> y Francisco Aznar Sanjurjo<sup>906</sup>, por la Pintura obtuvieron la pensión tres artistas: Antonio Ortiz Echagüe (de Historia); José Ramón Zaragoza Fernández (de Historia). Francisco Llorens Díaz (de Paisaje). Por la Escultura dos pensionados; Eugenio Martín Laurel y Emilio Cotter Chacel. De Grabado en hueco, José Arriero Moracia y de Música, Manuel Fernández Alberdi<sup>907</sup>. Era natural que en la convivencia con pintores, escultores y músicos, los intereses intelectuales se ampliaran y compartieran los gustos por la literatura, el teatro o la ópera. El ambiente cultural que se vivía dentro y fuera de la sede española del Gianocolo constituía un programa de formación integral para el artista y el intelectual. El contacto con la realidad artística de Roma, con los pensionados de las demás academias artísticas europeas y americana, les introducía en un discurso internacional de primer orden. Estos contactos se forjaron mejor fuera de la institución académica que por acuerdos entre ellas. Los cafés eran los que acogían y reunían a los artistas e intelectuales que paraban en Roma para sus estudios y visitas.

La vida en Roma, como se ve, era apasionante. La residencia en la Academia tenía sus más y sus menos, tanto en cuanto a las instalaciones se refiere, como en las relaciones entre los pensionados que no siempre eran fáciles. Sí parece que en esta promoción de 1904 la convivencia fue amigable y apacible. Se establecieron muchos vínculos entre los distintos artistas, aspecto que quedó manifiesto años después en los que seguían escribiéndose y trabajando juntos.



I.28. Promoción 1904-1908 de la Academia, Archivo fotográfico, RAER

I.29. Fotografía de paleta de pintor, 26 de febrero de 1905, Colección Alberto de Grau Aznar, Barcelona

Su director, don José Benlliure, tuvo una relación cercana con los pensionados. La paleta de pintor que le regalaron en 1905 como invitación a cenar con ellos representa a cada pensionado figurado con cuerpo de animal según las bromas que entre ellos se gastaban y Benlliure como franciscano que a todos bendice. Las mayores quejas sobre la Academia vinieron de mano del mismo director. Giraban en torno al funcionamiento de la Institución y a la concepción que de ella se tenía desde Madrid. Según Benlliure, el edificio no se adecuaba a las necesidades ni de los becarios ni a las funciones de representación que tal institución debía desempeñar. En una de sus cartas encontramos

905 Antonio Flórez Urdapilleta (nombrado el 9-VII-1904, toma posesión el 9-X del mismo y cesa en noviembre de 1908)

906 Francisco Aznar Sanjurjo (nombrado el 9-VII-1904, toma posesión el 8-XI del mismo y cesa en la misma fecha de 1908)

907 CASADO ALCALDE, 1998, pág. 54.

un buen conjunto de ejemplos que aclaran cuál era el estado de la Academia en la primera década del siglo XX. A pesar de todos estos inconvenientes que en dicho informe vienen descritos, los pensionados llegaron a Roma con la ilusión de poder asomarse al mundo y de vivir una experiencia única. Se instalaron en sus estudios, los de los arquitectos no de grandes dimensiones como eran los de escultores y pintores, pero lugares llenos de encanto, con sus mesas de dibujo, sus divanes, estanterías y paredes que enseguida fueron llenando de dibujos, acuarelas y señas de lo que Roma producía en ellos. Las herramientas con que contaban los arquitectos para mirar Roma eran, como describe el profesor Mosteiro, “una amplia base cultural y humanista, tendente a la convivencia de distintas materias, alejada de la limitación especialista; la atención a la práctica del dibujo como herramienta fundamental, como natural lenguaje del arquitecto, o la defensa de los viajes de estudio como medio privilegiado de encuentro con la realidad”<sup>908</sup>. Enseguida comenzaron a recorrer las calles de Roma, conocer y estudiar sus museos e introducirse en el ambiente artístico y cultural de la Roma del Novecento. Durante los dos primeros años de pensión debían de permanecer en Italia, desplazándose a los lugares donde se encontraban los monumentos elegidos para realizar los envíos de primer y segundo año<sup>909</sup>.

### **Novena (1909-1913) y Décima promoción (1915-1919)**

La vida y el funcionamiento de la Academia en este tiempo estuvo marcada por importantes hechos políticos que no sólo influyeron, sino que condicionaron y dirigieron su devenir. Los años precedentes al conflicto mundial, los coincidentes con los años de pensión de don Teodoro de Anasagasti, fueron de estabilidad y estuvieron marcados por la consolidación de las relaciones internacionales. Sin embargo, los correspondientes al pensionado de Roberto Fernández Balbuena coincidieron con el inicio de la primera Gran Guerra y por el sucesivo advenimiento del fascismo en Italia.

Con Teodoro de Anasagasti llegaron a Roma el pintor Fernando Labrada Martín, el escultor Moisés de Huerta Ayuso, el grabador, Leandro Oroz Lacalle y los músicos Rufino Arenal y German Landazabal. José Capuz, escultor había llegado en 1907 a la Academia y permanecería hasta 1911 cuando dejó su plaza al pintor Salvaro Tuset y Tuset. Ese mismo año de 1911, la Junta de Ampliación de Estudios quiso fundar una Escuela española de Historia y Arqueología en Roma. Hasta que tuvieron sede propia, los becarios y el director de la misma estuvieron instalados en la sede de la Academia en el Gianicolo<sup>910</sup>.

Entre los jóvenes becados y colaboradores de la JAE que pasaron por la residencia de San Pietro in Montorio figuran el historiador Manuel Gómez- Moreno y el arquitecto Fernando Nebot que organizaron la representación española en la Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano en 1911<sup>911</sup>. Anasagasti y Gómez Moreno entablaron una amistad en ese tiempo que duraría y se intensificaría cuando durante la guerra civil fueron vecinos en el edificio de Castellana 20<sup>912</sup>.

José Benlliure, director de la Academia, había sido para todos un buen amigo, preocupado por los artistas que llegaban y defensor acérrimo de su valía artística frente al Ministerio español y frente a

908 GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, 2002, pág. 38.

909 Art. 56. Reglamento Academia de Bellas Artes, 1894.

910 El 4 de febrero de 1911 se nombra director de la nueva Escuela a D. Ramón Menéndez Pidal, catedrático de la Universidad Central y a Don José Pijóan y Soteras, Auxiliar de la misma. AMAE, sign. 4348. Ver historia de la Escuela de Arqueología en Roma en: AAVV, Repensar la Escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria, Madrid, CSIC, 2010.

911 BELLÓN, Juan Pedro, TORTOSA, Trinidad, 2010, pp.205-213.

912 Testimonio de la nieta de Anasagasti, Isabel Anasagasti.

las instituciones artísticas que en Roma se asentaban. Ya desde el periodo de dirección de Eduardo Chicharro, éste insistió en la importancia de la asociación con las demás academias artísticas extranjeras. La mejora de la representatividad española frente a las instituciones italianas y extranjeras la consideró fundamental para el futuro de los artistas y de la misma Institución. Aunque, más bien, estas relaciones le vinieron impuestas por el ambiente artístico internacional romano al abrirse tantas academias a principios de siglo. La academia española no podía mantenerse al margen de la actividad de las demás y para poder conservarse en las responsabilidades representativas y el buen aprovechamiento de la pensión por parte de los pensionados se requerían algunas reformas que Chicharro dejó escritas para su consideración en el reglamento de la Academia<sup>913</sup>. Entre ellas, quedaba manifiesto que los trabajos que hasta entonces se exigían a los pensionados, habían tomado ya un carácter arcaico, siendo, como son, los mismos que tenían en la época y, aun antes, de la fundación de la misma. El director era consciente del movimiento universal de renovación radical de las Artes que se llevaba a cabo en ese tiempo: “no se puede negar que existe un principio sano y fecundo de novedad y de adelanto, y que caminamos a la conquista de algo superior y a la creación de algún periodo de historia de las artes”. Espíritu renovador que Chicharro defendió durante el tiempo que ocupó la dirección de la Academia.

Los pensionados se sentían así acogidos por la Institución y libres al mismo tiempo. En sus estancias en otros puntos de Italia o del extranjero enviaban postales a él o al secretario con tono afectuoso describiendo los lugares que descubrían admirados. El resultado de los trabajos de esta segunda tanda de artistas del siglo XX fue reconocido y admirado en el ambiente artístico italiano. El *Giornale d'Italia* describía en sus páginas a fines de 1913, como los trabajos de los pensionados españoles marchaban unidos y compactos por un mismo camino, “todos modernísimos y tradicionales al mismo tiempo”<sup>914</sup>.

La siguiente promoción que llegaba al año siguiente, en 1914, vivió una situación muy diferente. Estalló el conflicto mundial y las relaciones internacionales entre academias artísticas se bloquearon con el enfrentamiento de los países y el cierre provisional de la actividad de la mayoría de ellas. La nueva promoción a la que pertenecía Roberto Fernández Balbuena vivió un contexto histórico especialmente turbulento, de agitación social y radicalismo político, que condujo al período más conflictivo de la Historia de la Academia. “Y a esto debemos sumar –señala el profesor Montijano– la crisis profunda del espíritu académico, la cerrazón de algunos posicionamientos artísticos frente a la modernidad y la vanguardia, y todo unido dará lugar a que sea en estos años cuando por primera vez se plantee seriamente y, desde la administración de la supresión de la Academia”<sup>915</sup>. El gobierno español que se declaró neutral en el conflicto mundial no dudó en enviar a Roma, en 1915, una nueva promoción, -compuesta por Rafael Argeles, pensionado por la sección de Pintura de Historia; Francisco Calés Pina y Francisco Esbrí Fernández, por la sección de Música; Roberto Fernández Balbuena; por la de Arquitectura; Carlos Mingo López, por la de Grabado en hueco, y Manuel Piqueras Coto, por la de Escultura-<sup>916</sup>. Con la entrada de Italia en la guerra se complicó el residir en la Academia. Las academias artísticas implicadas en el conflicto suspendieron su actividad hasta 1919, pero España decidió seguir con su Academia abierta a pesar de los inconvenientes

---

913 Propuesta de reforma en abril de 1913 por el director Eduardo Chicharro, Anexo al despacho nº 68, AMAE 4331. En esta propuesta el director solicita al Ministerio de Estado un aumento en la remuneración que se le hace para poder mantener el nivel de representatividad que tienen las demás academias artísticas con su sede en Roma.

914 Fragmento del artículo encontrado en el ARAER, Comunicaciones Oficiales, 1913.

915 MONTIJANO GARCÍA, Juan M<sup>a</sup>, 1998, pág. 139-140

916 Oficio de remisión al Sr. Embajador. Carta nº 35, Archivo de la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma, Caja 1915.

que suponía para los pensionados. No pudieron viajar mucho ni copiar las grandes obras del arte italiano, y hasta llegaron a faltarles los medios más elementales para vivir, como refleja en su artículo sobre la comunidad artística del Gianicolo el profesor Lorente<sup>917</sup>.

El director de la Academia, don Eduardo Chicharro, escribió a principios del año 1915 al Ministro de Estado explicando la gravedad de la situación en Italia; el encarecimiento de la vida que hacía imposible obtener los medios imprescindibles para desarrollar el trabajo e incluso las dificultades que existieron para realizar los viajes de pensionado<sup>918</sup>. Los pensionados Tomás Murillo, Roberto Fernández Balbuena, Carlos Mingo, José Bueno, Manuel Piqueras y Francisco José Esbrí, en noviembre de 1915 manifestaron al Ministerio español la necesidad de un auxilio de 50 liras a cada uno para pagar la calefacción del invierno que se avecinaba. Algunos, como Balbuena solicitaron licencia para realizar un viaje a España y evitaron en parte pasar los duros días del invierno romano en la gélida Academia<sup>919</sup>. Las deficiencias materiales eran innumerables, pero quizá lo que más lamentaron los pensionados fue no poder realizar los estudios para los que estaban en Roma. Las autoridades militares romanas limitaron e imposibilitaron el ingreso y estudio en ruinas y monumentos al aire libre que en circunstancias normales eran de fácil acceso. No sólo los trabajos en Roma sino que los dos últimos años de pensión destinados a viajar por los “Estados modernos más florecientes”, estuvieron enormemente limitados<sup>920</sup>.

En el caso y época que nos atañen, en los años coincidentes con la I Guerra Mundial, la novedad arquitectónica se desarrollaba en Viena, Berlín, París y Nueva York. El paso de los arquitectos por estas ciudades es uno de los medios que encontramos para investigar la penetración de las ideas de la arquitectura extranjera en España. A pesar de las dificultades que el director de la Academia había expuesto, los pensionados pudieron viajar en momentos determinados a algunos de estos centros que propugnan nuevos caminos para el Arte y la Arquitectura. Conocemos estos desplazamientos, gracias a los dibujos, bocetos y apuntes personales de viaje que guardaron los artistas – y que hoy custodian sus descendientes- y otros que se conservan en el Ministerio de Asuntos Exteriores, -antiguo Ministerio de Estado- por pertenecer, muchos de ellos, a envíos obligatorios.

### **Undécima promoción (1924-1928)**

La política de la Academia de España cambió en este periodo de entreguerras de manera casi obligada. Este tiempo significó para todas las naciones la apertura a la Europa aliada. Las instituciones tanto políticas como culturales entraron en una dinámica de relaciones diplomáticas que era importante para el futuro de cada nación.

Los directores de las academias artísticas en Roma representaban, de alguna manera, la voluntad del país de internacionalización. España, al haber sido neutral en la Gran Guerra, contaba con el favor para abrirse al mundo. La apertura y conexión con los órganos internacionales en Roma, era condición indispensable para la vida y buena prensa de la Academia. Eduardo Chicharro, que dirigió la Academia desde 1913, comprendió la presencia que España debía tener entre las instituciones artísticas y gubernamentales residentes en Roma. Él había sido pintor pensionado en 1900 y conocía bien cómo gestionar la institución y proporcionar la ayuda necesaria a los pensionados. En sus pri-

917 LORENTE LORENTE, J.P., 1990, pág. 115.

918 Carta del Director de la Academia (nº 46) en la que expone la situación por la que está atravesando la Institución y las soluciones que deberían ponerse.

919 Carta remitida por los pensionados al Sr. Ministro de Estado, 8 de noviembre de 1911. Archivo de la Real Academia de España en Roma, Caja 1915.

920 ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89. Petición del 22 de Enero de 1922.

meros años de mandato quiso introducirse como miembro en las instituciones artísticas más destacadas con su sede en Roma para representar y colocar a España en el debate internacional como la Reale Insigne Accademia di San Luca o la misma Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura, facilitando con ello la rápida conexión de los arquitectos españoles con dichas instituciones. De hecho, Gustavo Giovannoni, la personalidad más relevante que guiaba el debate arquitectónico en la Roma de los años veinte, en el mes de enero de 1922 había comenzado un estudio sobre la construcción de la cúpula del Bramante en el Tempietto di San Pietro in Montorio y durante los siguientes meses fue visitante y estudioso asiduo de la Academia, coincidiendo seguramente con Emilio Moya a su llegada a la ciudad Eterna en Abril del mismo año. El director además de introducirse en las instituciones más representativas del mundo académico romano fue cercano a los pensionados, llegando a ser gran amigo de ellos. Este es el trato que se advierte en postales y cartas que le enviaban los artistas desde los distintos puntos de Europa.

La promoción de pensionados que llegó a la Academia junto a Emilio Moya, en 1922, al poco de llegar, junto con algunos expansionados, solicitaron al director la revisión y modificación del artículo del reglamento de la Academia que se refiere a que los pensionados hayan de ser solteros y permanecer en igual estado durante los cuatro años que dura la pensión. Dicen, “teniendo en cuenta la edad en que se puede optar a las pensiones que es hasta los treinta y cuatro años nos parece demasiado que se les obligue a estar soltero hasta los treinta y ocho años. Esto solamente hace crear a los pensionados situaciones lamentables”<sup>921</sup>. Las reclamaciones fueron continuas: en agosto de 1922 los pensionados muestran al director en carta del día 20 su malestar sobre algunas circunstancias en que se encuentra la Academia. La primera reclamación sobre el deseo de los mismos de leer con regularidad la prensa a la que estaba suscrita la Academia.

La siguiente queja está atribuida a una perra que merodea por toda la casa y que ha mordido a dos personas, así como el desastre en el jardín que estaban ocasionando las aves de corral que por él rondaban sueltas<sup>922</sup>. Eduardo Chicharro había ya presenciado una revisión del mismo reglamento a su llegada a la dirección de la Academia y sabía las contradicciones e imposibles que albergaba su contenido. En noviembre de 1913 se había convocado una comisión para apuntar observaciones a algunos de los artículos del reglamento que serían problemas reales con los que los pensionados se encontrarían en los años siguientes. En lo referente a la pensión de Arquitectura, la Comisión apuntó que se alteraría el número de trabajos que éstos debían realizar durante el periodo de pensionado porque no les quedaba tiempo para conocer y visitar los museos, estudios y talleres de las ciudades italianas. La calidad de los trabajos por lo tanto, eran inferiores a lo deseado por la prisa con que se realizaban.

Pidió que no se diera tanta importancia al estudio de la acuarela que iba en detrimento de conocer la esencia de las arquitecturas, así como la realización de trabajos que fueran de gran gasto para los pensionados<sup>923</sup>. Chicharro fue el director al que más trataron Moya, Blanco y Mercadal y el que influyó notablemente en su proceso de formación. Mercadal recordaba el buen ejemplo que les dio y la confianza que puso en cada uno de los pensionados:

---

“Gozamos desde el primer día, de una grata camaradería, por fortuna no regulada por

921 ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89. Petición del 22 de Enero de 1922.

922 ARAER, Caja 5, Pensionados

923 AMAE, sign. H4331. Observaciones de la Academia de SF de las modificaciones en el regl 1913. al sr. Ministro de Estado, firmadas por el Secretario general Enrique Serranos Vatigati, el 18 de noviembre de 1913.

ninguna autoridad, y si existía alguna reglamentación, nunca fue preciso recordarla, ni puesta en vigor. Vivíamos en una permanente ¡Viva la Libertad!, que nada tenía que ver con el libertinaje, ni con la bohemia, nada teníamos de bohemios. Nadie hizo mal uso de aquella total libertad. Vivíamos felices, en una palabra, felices e independientes. Al director, gran trabajador, que pintaba mañana y tarde, un retrato tras otro, dándonos ejemplo con su laboriosidad, apenas le veíamos, ya que muy rara vez visitaba los estudio. El era el director, pero no el maestro de aquellos pintores. El secretario, gran persona, cumplía con sus funciones, administrativas y burocráticas, lo mejor que podía. Nuestro hombre providencial, que todo nos resolvía, fue Cesare, el, por muchos años, serio mayordomo italiano”<sup>924</sup>.

Miguel Blay, escultor, llegó a la Academia para sustituir a Chicharro en el cargo de director el 1 de febrero de 1926, donde permaneció hasta enero de 1933. Los años de su paso por la Academia fueron de gestión y de transformaciones importantes. Continuó formando parte de las instituciones artísticas en las que Eduardo Chicharro había ingresado, y fluyeron con mayor naturalidad las relaciones con las demás academias artísticas en Roma. No tenemos certeza de que esto último fuera por mérito del director o porque en estos años la vida cultural y artística en Roma creció notablemente a consecuencia de la necesidad de cambio, del nacimiento, revisión y consolidación de las propuestas que surgieron tras la Gran Guerra. Las tertulias en los cafés volvieron a ponerse de moda, y las exposiciones y fiestas en las academias a ser un acto social de conocimiento e intercambio entre los pensionados .

Así lo testimonia García Mercadal, “El ambiente artístico, y social, de la Roma de entonces, era muy grato y atrayente, al mismo tiempo que cosmopolita. De los artistas de todo el mundo que por allí habían pasado, muchos se quedaron para siempre a vivir, romanizándose completamente, procurando sus medios de vida.” En Piazza Venezia se reunían en un café en la que los artistas españoles entre los que se encontraban Rafael Sánchez Mazas, corresponsal entonces de ABC, los ingenieros Francisco Bilbao y Eladio Morales, el matemático Ricardo Vinós, etc. No desaprovechaban la ocasión para organizar tertulias cuando artistas como Santiago Rusignol, visitaban Roma. En los demás puntos de la geografía italiana residían también artistas españoles que acogían a los pensionados de la academia en sus estancias de trabajo fuera de Roma. De los becarios de las academias artísticas, con quien más relación tenían los españoles era con los americanos, por su proximidad y porque la biblioteca que tenían, les atraía enormemente.



I.30-31. Fotografías de los becarios en la Academia Americana, 1927, ARAER

924 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1979, pág. 32

La vida en la Academia era más enriquecedora cuanto mayores eran las inquietudes de los pensionados. Eran ellos quiénes convertían los años romanos en tiempo de enriquecimiento y apertura al mundo artístico que se concentraba en Roma.

En 1926, se iniciaron las obras de demolición de una parte de la Academia para regular la separación entre la zona destinada a convento de los padres franciscanos y la reservada a la academia de bellas artes. Para ello encargó en el mismo año 1926 el proyecto a su hijo arquitecto, a quien los pensionados criticaron duramente por el favoritismo de su padre. Don Miguel Blay se vio por tanto obligado, en 1928 y, ante las múltiples protestas, a introducir en la dirección del proyecto al arquitecto e ingeniero Salvatore Rebecchini de cierto prestigio en el panorama arquitectónico italiano. El interés de Miguel Blay por establecer la plena separación con la institución franciscana tiene su lógica en cuanto que a pesar de ser dos instituciones españolas; una es de propiedad gubernamental y la otra eclesiástica, por lo que era una cuestión de orden y de gestión apropiada. La arquitectura en este caso, debía apoyar y facilitar la realidad de la situación y de los espacios que ocupaban unos y otros, para que cada uno asumiera el mantenimiento y conservación de los mismos. La obra se aprobó en marzo de 1927, aunque el proyecto definitivo no se realizó hasta 1930. Los planos de la obra se conservan en el AMAE de España junto al proyecto firmado por Rebecchini<sup>925</sup>.

Como se observa en el plano, la línea de separación partía del ángulo derecho posterior del claustro del Tempietto, atraviesa el ángulo izquierdo del claustro renacentista y continua por la parte alta del jardín correspondiente a la pérgola, y la cuesta que llega hasta el portón de Via Garibaldi que linda con lo que hoy es la residencia del Embajador español en Roma.

La reforma que de la Academia quiso desarrollar Miguel Blay no fue tan sólo referente al espacio sino también reglamentaria. Para 1927, desde San Fernando, se preparaba la reforma del reglamento de la Academia de España. El director preparó su informe de modificaciones que creía convenientes para el futuro de la institución y que afectaron de lleno a los dos pensionados por la Arquitectura que aquí se estudian en el último capítulo. Las modificaciones descritas en un documento del secretario de la Academia se referían<sup>926</sup>, en primer lugar, a la conveniencia de que las oposiciones se celebrasen con regularidad bienal y a plazo fijo, con la conveniente periodicidad de las exposiciones por ella organizadas; en segundo lugar, la convocatoria en la próxima oposición de la mitad de las pensiones vacantes y destinar la retribución de pensionados a obras en el edificio; para la adquisición de muebles y libros para la biblioteca que mejoraran los materiales de estudio para los pensionados. Por otro lado, pretendía transformar el derecho del viaje de estudio de dos meses en una región de Italia distinta cada año durante el periodo de vacaciones estivales, admitiendo a los artistas que estuviesen casados; reunir en las escuelas especiales respectivas de Madrid los envíos de los tres primeros años de los pensionados que son propiedad del Estado; la intervención del director de la Academia de Roma en la selección de los pensionados y su presencia en la oposición; la facultad de modificar las dimensiones de los envíos o variar el número de ellos si lo cree estimado el director en arreglo a las peculiares aptitudes del pensionado; la publicación en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de las memorias escritas por los pensionados y reproducir fotográficamente sus obras; que el nombramiento del secretario de la Academia sea propuesto por el director; el restablecimiento de las pensiones de mérito que tanto prestigio dieron a la academia en otro tiempo y la creación de una pensión literaria para un arqueólogo, crítico o historiador del arte. Iniciativas que no se aplicaron todavía en la convocatoria de oposiciones de 1927. La promoción que llegó a la Academia en 1922 y que vivió los últimos años de Chicharro y los primeros de Blay, estuvo muy unida. Habían llegado seis nuevos becarios en la primera ronda de 1922 y tres nuevos

925 AMAE, sign. R010920, exp.5

926 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

al año siguiente: Manuel Álvarez-Laviada y Vicente Beltrán pensionados de Escultura, Emilio Moyá Lledós, de Arquitectura, Pedro Pascual Escribano, de Grabado, Timoteo Pérez Rubio, de pintura e paisaje y Joaquín Valverde de pintura de figura. En 1923, Fernando Remacha, pensionado de Música, y Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal por la Arquitectura<sup>927</sup>.

Durante los cuatro años que duraba la pensión no eran muchos los meses seguidos que pasaban juntos en la Academia. Buena parte del tiempo lo pasaban en el extranjero, excepto el primer año que era obligatorio permanecer en la Academia de Roma y era el tiempo suficiente para que se establecieran lazos de amistad entre los pensionados. Así recordaba Fernando García Mercadal, cuando escribía en el catálogo de la exposición antológica que de la Academia se hizo en el Palacio de Velázquez en 1979, lo que significa el tiempo vivido en el Gianicolo: “Vivir a la sombra del Bramante, como los grandes del Renacimiento, pintor y arquitecto, para los pensionados era un saludable clima, y nos conducía a recordar su vida ejemplar y apasionada... Vivir a su vera, verlo al despertar desde mi celda, casi al alcance de la mano, era algo que aún hoy gusto recordar con emoción”<sup>928</sup>. La promoción del 24, que se le llamó en la exposición de 1979, fue una promoción especial, en gran parte por el momento histórico y cultural que se vivía en Europa. En el periódico La Tribuna se publicaba un artículo a fines de 1927 de despedida a los pensionados españoles. El artículo se publicó el día siguiente de la exposición final de los trabajos de los pensionados en la Academia celebrada en diciembre de 1927. Allí figuraron los trabajos de Blanco y Mercadal de los que se apuntó:

“...Esta vez ayer, se trataba de despedir también a los seis jóvenes artistas españoles, ...El primero nos parece todavía muy bajo la influencia de la academia para poder insinuar un futuro desarrollo, además de la diligencia aquí atestiguada. El otro es sin duda no sólo más brillante, que no contaría, sino más reflexivo de las exigencias de la arquitectura moderna, y en las tentativas más audaz. De los resultados no se puede enjuiciar mucho de estos proyectos todavía un poco teóricos, pero nos parece ver un seguro porvenir”<sup>929</sup>.



I.32. Foto de la promoción de 1927. De izquierda a derecha iniciando por la segunda fila: Pedro Pascual, Joaquín Valverde, Emilio Moya, Timoteo Pérez Rubio, Eugenio Lafuente, Fernando Remacha, Manuel Álvarez-Laviada, Fernando García Mercadal, Adolfo Blanco y Vicente Beltrán

927 MONTIJANO GARCÍA, Juan M<sup>a</sup>, 1998, pág. 179.

928 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1979, pág. 31.

929 Artículo publicado por Cipriano E. Oppo, en La Tribuna “Addio del pensionati”, Despedida a los pensionados de la Academia de la promoción de 1927. 24 diciembre 1927, pág. 3

### **Décimotercera (1931-1935) y Décimocuarta promoción (1933- 1938)**

En las oposiciones convocadas en 1927 (décimo-segunda promoción ) para ocupar las plazas vacías en la Academia de Roma quedó vacante la de Arquitectura, a pesar del alto número de solicitudes que llegan a las otras disciplinas.

Sin embargo, el 24 de Mayo de 1930 se convocaron nuevas plazas, cinco, una de ellas para Pintura de figura, una de Escultura, una de Grabado en hueco, una de Arquitectura y la de Música, que obtuvieron los señores; Luis Berdejo Felipe y Jesús Molina García de Arias (ocupando la de música que había quedado desierta); Salvador Vivó y Francisco Gutiérrez (pensión de gracia por dos años) por la Escultura, Manuel Pascual Escribano, la de Grabado en hueco y Mariano Rodríguez Orgaz por la Arquitectura<sup>930</sup>. A los dos años llegaron nuevos pensionados para completar el número de doce que se había aprobado en el reglamento de 1932, siendo ésta la última convocatoria antes del estallido de la Guerra Civil en España.

Llegaron, por tanto, cinco nuevos residentes al Gianicolo; dos por Pintura: Balbino Giner García y Arturo Souto Feijóo. Por la Escultura: Enrique Pérez Comendado y Honorio García Condoy; por la Arquitectura, José Ignacio Hervada Díaz y José Muñoz Molleda, pensionado por la Música.

La primera tanda de pensionados de esta tercera década del siglo vivió en el Gianicolo bajo la dirección del escultor Miguel Blay. Uno de las direcciones más largas en la historia de la Academia, puesto que permaneció en ella de 1926 a 1933. Cesó de su cargo en enero de 1933, dejando de director interino al pensionado por la Arquitectura Rodríguez Orgaz, llegado a Roma en junio de 1931, hasta que llegó el nombramiento del nuevo director don Ramón Valle- Inclán en el mes de marzo de ese mismo año. Durante el periodo que Orgaz fue director interino tuvo serias dificultades con algunos de sus compañeros que nunca aceptaron el nombramiento de éste. Orgaz, tuvo que escribir en varias ocasiones al Ministro de Estado comunicando los insultos y amenazas que está recibiendo por parte del Sr. Chicharro y puso a disposición su plaza si debe seguir conviviendo con dicho pensionado<sup>931</sup>.

Las relaciones que establecieron don Miguel Blay y don Ramón Valle-Inclán con los pensionados de las promociones de los primeros años treinta fueron pésimas. En noviembre de 1931 todos los pensionados de la promoción de 1928 fueron sancionados desde Madrid suspendiendo temporalmente los derechos de algunos de ellos. Consistieron en la obligación de presentar en el tiempo de seis meses los tres primeros envíos y se les privaba hasta tal fecha de percibir la mensualidad. Las quejas habían estado orientadas al disturbio que las obras producían en la vida normal de la Academia y la disparidad de criterios respecto a su marcha y orientación. Los pensionados implicados fueron los señores Tomás Colón, Eduardo Chicharro, Gregorio Prieto y Mariano Rodríguez Orgaz, aunque no a todos se les impuso la citada sanción. Salió en defensa de los pensionados la Corporación de Antiguos Pensionados creada por Adolfo Blanco dos años antes. La defensa consistió en la solicitud de una comisión para revisar el expediente abierto a los pensionados a la vez que se procediese a estudiar una reforma del Reglamento vigente de la Academia de Bellas Artes en Roma y que teniendo en cuenta la existencia de tal Corporación, se designasen entre los miembros de esa comisión uno o más de la Corporación.

Todos estos hechos terminaron con el mandato del Sr. Blay y fue nombrado en marzo de 1933 al distinguido escritor español, Ramón M<sup>a</sup> Valle-Inclán. Tampoco fue afortunada su legislatura, pues ni llegado el año de su llegada a Roma, se enviaban cartas a Madrid que reflejaban el malestar de

930 CASADO ALCALDE, Esteban, 1998, pág. 65

931 ARAER, Comunicaciones Oficiales, caja 90.

los artistas españoles al contemplar el “vergonzoso abandono” en que se encontraba el edificio<sup>932</sup>. La Academia se había mantenido casi sin actividad oficial ni artística desde 1932. El mencionado abandono era cierto en cuanto que Valle-Inclán no residió más que esporádicamente en la Academia.

De los tres años que debía estar tan sólo pasó en ella un año en total y ni siquiera de manera continuada. En ese tiempo los conflictos con la Embajada y el Ministerio de Estado fueron frecuentes y las discrepancias con los artistas incesantes. La primera de todas con Gregorio Prieto, Eduardo Chicharro y Tomás Colón, los pensionados que llevaban más tiempo en la Academia y que abusaron en la reclamación de sus prórrogas, disputa que terminó con la apertura de un expediente disciplinario contra Chicharro que finalmente se anuló inculpando al director de gravísimas acusaciones. El otro de los grandes conflictos durante su mandato se produjo en 1934 con el pensionado Enrique Pérez Comendador que reclamó la modificación del artículo del reglamento que impedía la convivencia con sus mujeres o familia en la Academia. La fuerte disputa terminó con la concesión por parte del Ministerio la reforma del artículo.

Éstos y otras circunstancias como la eliminación de las exposiciones bienales de los trabajos de los pensionados, junto con las prolongadas ausencias del director de la Academia reiteraron las acusaciones de los pensionados de incumplir sus deberes y terminaron con la expulsión del mismo a principios del año 1936.

El nuevo director nombrado, don Emilio Moya, había sido antiguo pensionado por la sección de Arquitectura (1922-1927), Arquitecto Conservador de zona durante la 2ª República, descrito por la prensa española como hombre serio y responsable. En cuanto estalló la guerra en España fue difícil mantener activa la Academia. Tan sólo permanecieron allí dos becarios que pasaban la mayor parte del año en sus estancias en el extranjero. No había fondos para nada y Europa se preparaba para la Segunda Guerra Mundial por lo que a los jóvenes sólo les quedaba soñar con una futura resurrección de la Academia.

“Creemos que la Academia debe ser un “vivero” de artistas, que de ella salgan los futuros escultores, pintores, músicos, arquitectos, etc, que contribuyan en sus respectivas artes al engrandecimiento de la Patria y nunca, el caso contrario, de considerar este centro como residencia de cualquier clase que sea, para artistas consagrados. Así es la organización de las demás Academias establecidas de siempre en Roma y de las que se están concluyendo de construir últimamente en lo que constituirá la llamada “Ciudad de las Academias Extranjeras”<sup>933</sup>.

Desde España, intelectuales como don Elías Tormo insistieron en defender la vida de la Academia, la “resurrección académica” la llamó, y mantener la institución abierta a pesar de las dificultades que la Guerra suponía para ello<sup>934</sup>.

---

932 SANTOS ZAS, Margarita, 2010, pág. 400

933 AMAE, sign. R-2590-6, Carta de Hervada y Muñoz Molleda al Ministro de Asuntos Exteriores, Agosto de 1938.

934 Carta de don Elías Tormo al Ministro de Estado, 1940, AMAE, R-5924/60

## ANEXOS I PARTE

### I. Tabla de fundación de las academias extranjeras en Roma

Francesa  
1666  
Academia Romana de Arqueología  
1810  
Instituto Arqueológico Germánico  
1829  
Instituto Austriaco  
1881  
Española  
1873  
Americana  
1894  
Británica  
1901  
Instituto Holandés  
1904  
Escuela CSIC  
1910  
Academia Tedesca  
1913  
Hertziana  
1920  
Instituto Suizo  
1925  
Instituto Sueco  
1926  
Biblioteca y Centro de Estudios polacos  
1927  
Academia Finlandesa  
1938

### II. Tabla de arquitectos pensionados franceses, americanos, ingleses, alemanes y finlandeses

#### ARQUITECTOS PENSIONADOS EN VILLA MEDICI, 1900-1940

1901  
Jean Hulot (1902-1905)  
1902  
Léon-Eugène-Henri Prost (1903-1906)  
1903  
Léon Jaussely (1904-1909) 2 años licencia  
1904

Ernest- Michel Hébrard (1905-1908)  
1905  
Camille-Émile Lefèvre (1906-1909)  
1906  
Patrice-Bertrand Bonnet (1907-1910)  
1907  
Charles-Henri Nicod (1908-1911)  
1908  
Charles-Louis Boussois (1909-1912)  
1909  
Maurice Botterin (1910-1913)  
1910  
Georges-fernand Janin (1911-1912)muere  
1911  
René-Félic-Henri Mirland (1912-1915)  
1912  
Jacques Debat-Ponsan (1913-?)  
1913  
Roger-Pierre-Honoré Seassal (1914-?)  
1914  
Albert Ferran (1915-1918)  
1919  
Jacques-Louis-René Carlu (1920-1913)  
1920  
Michel Roux dit Roux-Spitz (1921-1924)  
1921  
Léon Azéma (1922-1925)  
1922  
Jules-Robert-Marie Giroud (1923-1926)  
1923  
Jean-Baptiste Mathon (1924-1927)  
1924  
Marcel-Henri-Eugène Péchin (1925-1928)  
1925  
Alfred Audoul (1926-1929)  
1926  
Jean-Baptiste Hourlier (1927-1930)  
1927  
André-Alphonse-Léon Lecomte (1928-1931)  
1928  
Eugène Beaudouin (1929-1932)  
1929  
Jean-Karl Niermans (1930-1933)  
1930  
Achille-Émile-Joseph-Constant-François Carlier  
1931  
Georges-Émile-Francis Dengler (1932-1935)  
1932

Camille-Joseph-Achille Montagné (1933-1936)

1933

Alexandre-Alfred Courtois(1934-1937)

1934

André Hilt (1935-1938)

1935

Paul-André Domenc (1936-1939)

1936

André Remondet (1937-1940)

1937

Georges-Fortuné-Marie Noël (1938-

1938

Henri-Jean Bernard

1939

Bernard-Louis Zehrfuss

#### ARQUITECTOS PENSIONADOS EN LA AMERICAN ACADEMY IN ROME, 1900-1940

1926-1929

C.Bale Badgeley

Cecil C. Briggs

Kenneth E. Carpenter

James H. Chillman, Jr

1925-1926

Arthur F. Deam

William Douglas

George Fraser

Wm.J.H.Hough

B.Kenneth Johnstone

Raymond M. Kennedy

1914

George S. Koyl

Ernest F.Lewis

Henry G. Marceau

Henry D. Mirick

George H. Nelson

Homer F. Pfeiffer

Walter L Reichardt

Stuart M. Shaw

Philip T. Shutze

James Kellum Smith

1913

Richard H. Smythe

1915

Walter L. Ward

Harry E. Warren

Edgard I. Williams

Robert A. Wepper, Jr

1933-1936

Olindo Grossi

1930-1931

Edward B. Arrants

## ARQUITECTURA DE PAISAJE

1924-1925

Clarence D. Patt

Kithcen

1922

Lorenzo Hamilton

Ruben

1916

Witton, Frederic Roy

## ARQUITECTOS PENSIONADOS EN LA BRITISH SCHOOL AT ROME,

1900-1940

## STUDENTS 1901-1915

1901

Webb, Bernard H.

ARIBA

1903

Davies, W.J.  
ARIBA  
1906  
Morley, Harry  
RIBA  
1906  
Hindle-Higson, J.  
ARIBA  
1906  
Henderson, A. Graham  
RIBA  
1907  
Drysdale, G.  
ARIBA Soane Medallist

Jackson, Arthur R.H.  
RIBA

Jamison, E.A.  
RIBA  
1908  
Cooper, Harold  
RIBA  
1909  
Budden, Lionel  
Liverpool School of Architecture

Dod, H.A.  
ARIBA

Hardy Wilson, W.  
ARIBA

Neave, S.A.  
ARIBA

Robertson, D.  
Glasgow School of Architecture  
1910  
Prestwich, e.  
Liverpool School of Architecture

Barker, A.R.  
RIBA Soane Medallist

Horsnell, A.G.  
RIBA Soane Medallist

Morgan, E.E.

RIBA

1911

Barry, F.R.,

RIBA

Webb, P.E.,

RIBA

1912

Bennet, J.

Glasgow School of Architecture

Binning, A.

ARIBA (RA)

Foggitt, G.H.

ARIBA (RA)

Livock, S.

ARIBA

Moerdyk, G

RIBA

Morley, C.S.

RIBA

Solomon J.M.

Transvaal Association of Architects

1913

1914

1915

Rees Poole, V.S

Transvaal Association of Architects

#### SCHOLARS IN FINE ARTS (1913-2001)

1913

Bradshaw, Harold Chalton

RS Architecture

1914

Hepworth, Philip Dalton

RS Architecture

1920

Lawrence, Frederick Orchard

1921

Rowland Pierce, Stephen  
RS Architecture  
1922  
Welsh, Stephen

1923  
Cordingley, Reginald Annandale  
1925  
Butling, George Albert

1926  
Connell, Amyas Douglas

Ward, Basil Robert

1927  
Cummings, Robert Percy

1929  
Wride, James Barrington

1930  
Holford, William Graham

1931  
Oakes, Colin St. Clair Rycroft  
1932

Hubbard, Robert Pearce Steel  
1933

Sheppard-Fidler, Alwyn Gwilym  
1934

Maunder, Fred Allard Charles  
1936

Bennet, Hubert  
Hirst, Philip Edwin Dean

1937  
Walker, William thomas Christi  
1938

Wylie, Alexander Buchan

1939  
Cowan, Ralph

#### JARVINS STUDENTS OF ARCHITECTURE

1913

L. DE SOISSONS

1914

E. CORMIER

1921

E.W. ARMSTRONG

1922

G. CHECKLEY

1923

E.WILLIAMS

1924

M.A. SISSON

1925

C.A. MINOPRIO

1926

H. THEARLE

1927

H.B. DYER

1928

L.W.T. WHITE

BERNARD WEBB STUDENTSHIP IN ARCHITECTURE

1923

ISABEL CHAMBERS

1925

HOPE BAGENAL

1927

E.R. JARRET

1929

G.A. JELICOE

1931

NO AWARD

1933

O.PRYCE LEWIS

1935

R. LAVERS

1937

NO AWARD

ARQUITECTOS PENSIONADOS EN VILLA MASSIMO, ACADEMIA ALEMANA  
1900-1940

1913-1914

Hanselmann

1929

Rudolf Ulrich

1929-1930

Peter Neumann

1931

Rudolf Lodders

1931-1932

Carl Ludwig Philipp Franck

1932-1933

Konrad Wachsmann

1933

Roswitha Rossius

1933

Hans Poelzig

1933

Klimsch

1933

Fritz Sonntag

1933

Paul Balter

1939

Walther Strub

Wolfgang Frankl

Dieter Öesterlen

ARQUITECTOS FINLANDESES QUE REALIZARON EL VIAJE A ITALIA  
1900-1940

1870

Theodor Decker

1909

Uno Ullberg

1902

Armas Lindgren

1920

Erik Bryggman

1921

Hilding Ekelund e Eva Kuhlefelt

1921

Aino Marsio

1924

Alvar Aalto

III. Propuesta de Asociación entre las Academias Nacionales de Roma, 1920, AMAE, H.4333

BAJO EL ALTO PATRONATO DE Su M. EL REY DE ITALIA

Con aprobación

DE S.E. EL MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA

Patronos honorarios

S.E. EL MINISTRO DE NEGOCIOS EXTRANJEROS

S.E. EL MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA

S.E. EL EMBAJADOR DE LA AMÉRICA DEL NORTE

S.E. EL EMBAJADOR DE INGLATERRA

S.E. EL EMBAJADOR DE FRANCIA

S.E. EL EMBAJADOR DE ESPAÑA

CONSTITUCIÓN

Artículo I.

Nombre y objeto de la asociación

Part. 1. Esta asociación se denominará “Asociación de las Academias Nacionales en Roma”

Part. 2. Los fines de la asociación son los siguientes:

3. Mantener, reforzar y mejorar las tradiciones artísticas mediante una frecuente relación entre los pensionados de las Academias, fomentando un íntimo cambio de ideas y provocando un amigable espíritu de emulación (por medio de una común exposición anual, por ejemplo)

4. Contribuir a la unión de aquellas naciones que tienen una Academia en Roma, así los pensionados al regresar a su patria continuaran a respetar los recíprocos intereses artísticos conquistados en Roma. La historia, nos enseña que el arte, la más sublime expresión human, ha sido en todo tiempo el más poderoso lazo de unión internacional. Además, las naciones que tienen a su cargo la grave misión de restablecer el orden y la belleza en el desorden causado por la reciente guerra, sienten intensa la necesidad de la inteligencia creativa de sus artistas.

Artículo II

Formación de la Asociación de la Comisión Ejecutiva, cargos sociales.

Part. 1. La Asociación se compondrá de las siguientes corporaciones:

Academia de Francia en Roma

American Academy in Rome

British School at Rome

Instituto Italiano de Bellas Artes

## Academia española de Bellas Artes en Roma

Part. 2. Los intereses y asuntos de la Asociación, estará a cargo de una Comisión Ejecutiva compuesta como sigue:

Directeur de l'Académie de France á Rome  
Director of the American Academy in Rome  
Director of the British School at Rome  
Presidente dell'Istituto Italiano di Belle Arti  
Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma

Part. 3. No existirán más cargos sociales que aquellos del Presidente y del Secretario- Tesorero de la Comisión Ejecutiva, y estos serán elegidos anualmente por la misma Comisión.

### Artículo III.

Poderes de la Comisión Ejecutiva, del Presidente y del Secretario Tesorero

Part. 1. La Comisión Ejecutiva dará a la Asociación la dirección que considere más conducente a sus fines.

Part. 2. El Presidente dirigirá las sesiones de la Comisión ejecutiva, y representará a la misma en los actos públicos.

El Secretario-Tesorero, llevará una contabilidad de todas las operaciones de la Asociación y extenderá las actas de las reuniones de la Comisión ejecutiva; llevará nota de todas las entradas de la Asociación.

### Artículo IV.

Socios

Cualquier Asociación de Roma, constituida, mantenida y dependiente de un Gobierno, puede formar parte de la Asociación debiendo para ello obtener el voto unánime de la Comisión ejecutiva.

### Artículo V

Exposición anual de la Asociación y reuniones de la Comisión Ejecutiva

Part. 1. En la segunda semana de Mayo de cada año, tendrá lugar una exposición común en el Palacio de las Bellas Artes de Via Nazionale de las obras de arte ejecutadas por los pensionados. El director de cada Academia, decidirá acerca de los trabajos de envío del propio Instituto.

La Exposición común en nada se relaciona con las exposiciones individuales de cada Academia, sobreentendiéndose, que después de la exposición individual, el material, expuesto o no, así como cualquiera otro trabajo de los pensionados, podrá o no, según el criterio y disposición de cada Director, se expuesto en la exposición común.

Los envíos a la exposición deberán hacerse al Palacio de las Bellas Artes dentro del día dos del mes de Mayo.

La colocación de los trabajos presentados será determinada de la Comisión Ejecutiva.

La tercera semana de Mayo, se destinará a retirar las obras expuestas.

Part. 2. Una reunión anual, de la comisión ejecutiva, tendrá lugar el segundo martes de cada Diciembre, pudiendo la Comisión Ejecutiva convocar cuando lo considere conveniente o necesario otras reuniones.

### Artículo VI

Gastos

Part. 1. Cada corporación que forme parte de la Asociación pagará los propios gastos de transporte de las obras tanto al envío como al retiro de las mismas del Palacio de la exposición, los de colocación, etc.

Los gastos comunes de vigilancia, plantas, etc, se pagaran por las Academias en proporción del números de obras expuestas por cada una de ellas

Part. 2. Los gastos correspondientes a la actividad de la comisión ejecutiva se pagarán por todos los asociados a partes iguales.

Artículo VII  
Correcciones.

Este estatuto no podrá reformarse si no es por el voto unánime de la Comisión Ejecutiva, en cualquiera de sus reuniones, siendo necesario que de tal reunión, será dado aviso por correo a cada uno de los miembros o corporaciones que forman la Comisión ejecutiva y esto con anticipación de dos semanas al día de la reunión, debiendo en tal caso dicho aviso contener la reforma que se propone.

IV. Statuto dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. Annuale 1893

CAPITOLO I

Scopo e formazione dell'Associazione

Art.1.- È costituita in Roma un'Associazione artistica fra i Cultori di architettura

Art.2.- L'Associazione ha per iscopo di promuovere lo studio e rialzare il prestigio dell'architettura, prima fra le arti belle, ed a questo effetto si propone:

- a) di consacrarsi allo studio dei monumento che costituiscono il prezioso patrimonio storico ed artistico di Roma e dell'Italia, interessandosi alla loro tutela e buona conservazione; cosicchè i membri dell'Associazione possano a buon diritto essere chiamati amici dei monumento;
  - b) di tenere pubbliche esposizioni di opere compiute e di progetti eseguiti da distinti cultori italiani ed esteri, anche se questi non facciano parte dell'Associazione;
  - c) di tenere conferenze e pubblicare articoli speciali sopra argomenti o questioni riflettenti la coltura ed il progresso degli studi nel campo dell'estetica, dell'Archeologia e Storia dell'arte;
  - d) di assegnare premi d'incoraggiamento a bandire concorsi sopra temi che interessino l'Architettura o le arte ed industria da questa dipendenti;
  - e) di adoperarsi affinchè per i nuovi edifici, di carattere e scopo pubblico, siano banditi concorsi e che questi abbiano il miglior esito per l'interesse e il decoro dell'arte;
  - f) di adoperarsi affinchè lo insegnamento, le istituzioni artistiche e l'esercizio professionale siano costantemente coordinati agl'interessi veri dell'arte;
  - g) di istituire una Biblioteca nella quale, oltre le principale opere e periodici, siano raccolti disegni originali, fotografie, stampe, calchi, collezioni speciali e quanto altro può giovare allo studio dell'Architettura;
  - h) di comunicare con le istituzioni affini e con le individualità eminenti italiane e straniere, attivando lo scambio di notizie ed iniziative con tutti i centri artistici e con quanti hanno culto per l'arte;
  - i) di organizzare escursione artistiche fra i soci per lo studio e rilievo dei monumento;
  - l) di promuovere lo studio delle varie questioni edilizie della città italiana
- Essendo l'Arte scopo esclusivo della Ssociazione, questa deve rimanere estranea a qualunque manifestazione politica.

Art.3. I membri dell'Associazione possono essere italiani o esteri e si distinguono in soci ,onorari, benemeriti, effettivi, aggregate, corrispondenti, student, azionisti di incoraggiamento. I soci effettivi vi distinguono in: annuali e perpetui.

Art. 4.- Oltre I promotori possono far parte dell'Associazione come soci effettivi:

- a) coloro che si sono segnalati nelle discipline architettoniche od esercitano con lode l'architettura;
  - b) coloro che siansi segnalati nell'esercizio della pittura o scultura monumentale ed arti decorative;
  - c) coloro che si sono segnalati nell'esercizio delle arti fabbrili ed industria esussidiarie dell'architettura
- Il numero dei soci effettivi della categoria a) è illimitato; quello dei soci effettivi della categoria b) non deve superare i lquarto numero della categoria a).

Art.5. Possono far parte dell'Associazione come soci aderenti: a) coloro che, pur coltivando con lode gli studi architettonici, non possiedono ancora i requisiti per essere soci effettivi: b) coloro che si sono segnalati nell'esercizio della pittura e scultura decorativa e delle arti od isdustrie artistiche sussidiarie dell'architettura

Art.6. Possono far parte dell'Associazione come soci corrispondenti, i cultori di architettura non residenti in Roma che si siano segnalati nello studio o nella pratica dell'arte

Art.7.- I corpi morali, tutti i cittadini di notoria moralità desiderosi di promuovere l'incremento dell'associazione possono, anche se soci effettivi, essere iscritti come azionisti di incoraggiamento.

Art. 8.- Possono essere eletti soci benemeriti coloro che abbiano potentemente contribuito al decoro ed allo sviluppo della Associazione.

Art. 9.- I soci onorari possono essere eletti fra quelle notabilità estere che siansi illustrate nell'arte per opere insigni o per singolare dottrina.

## CAPITOLO II

Ammissione dei soci e degli azionisti d'incoraggiamento

## CAPITOLO III

Diritti e doveri dei soci ed azionisti

## CAPITOLO IV. Cariche sociali.

## CAPITOLO V. Assemblee e Commissioni

## CAPITOLO VI. Patrimonio sociale e scioglimento dell'Associazione

V. "Sobre la arquitectura racional". Escrito del Ingeniero G.B. Ceas desde Capri, Abril de 1928. AACAR.1/9.9

Villa Caracciolo

Capri, 11 Aprile 1928

"Esiste una Architettura razionale?"

Ogni parola deve essere bene appropriata se non si vuole che una discussione degeneri in confusione.

Possiamo pertanto meglio chiarire la premessa? Credo di sì: Diremo dunque (architettura=Arte del costruir).

Esiste un Arte del costruire razionalmente?

Premetto: In quanto è Arte, tale manifestazione della attività e dell'ingegno umano, rientra nel campo puramente intuitivo, ed è naturalmente soggetta a tutte le variazioni di espressione, determinate, dal continuo evolversi della sensibilità, e dalle sempre nuove possibilità e risorse tecniche.

In quanto è Costruzione Razionale, è sottoposta invece a leggi ben definite, e chiare, pur esse in continuo processo di evoluzione, ma che sono sempre in stretta relazione alle necessità di luogo e ambiente.

Potremo dire ancor più chiaramente che "arte del costruire razionalmente" el a più esatta definizione che si possa dare dell'Architettura.

Ma essa come Arte è soggetta a leggi di Armonia:

Concezione Generale chiara e definita

Distribuzione delle masse

Sottomissione di ogni dettaglio all'insieme

Valore logico di ogni element architettonico

Come costruzione razionale è soggetta a leggi:

Economiche: Impiego dei materiali, costo della costruzione e suo rendimento, durata della costruzione stessa (permanente o temporanea)etc.

Sociali: Igiene, distribuzione degli ambiente secondo la necessità di destinazione Regolamenti edilizi, viabilità, altezze

Techiche: Massimo sfruttamento dei materiali, clima, meccanica delle costruzione, etc.

Se dunque in tal senso si vuole interpretare la domanda, se su tale base si vuole impostare la discussione, allora si potrà veramente far cosa utile, giungendo a chiarire idee e concetti, a stabilire una sana idee e concetti, a stabilire una sana linea di collaborazione, sia nella ricerca di nuove espressioni, sia nella oportuna modificazione dei dati ora fissati dalle leggi, e dalle consuetudini.

Ma se per "Architettura Razionale" si volesse intendere una nuova formulazione Accademia che, ripudiando senza discernimento tutto quanto fino ad oggi si è fatto, prenda come unico spunto e basi di ragionamento e dimostrazione la técnica del Cemento-Armato solo in quanto permette qualsivoglia arbitraria Acrozbia, allora

credo che la discussione sarebbe di per se stessa oziosa.

Non posso mancare di riferirmi alla recenté mostra di Architettura cosí detta Razionale, che, considerata nel suo insieme, é una manifestazione: unilaterale e non spontanea, e riflette con anche troppa evidenza influenze straniere, accettate senza alcuna maturazione e discernimento.

Si è detto: “Gli scambi formali in Architettura sono stati sempre vivacissimi in tutte le età e sia, ma non per questo sono sempre da considerarsi opportuni.

Trovo infatti ad esempio: altrettanto assurdo, adottare nei paesi del Nord la copertura a terrazzo, caratteristica dei paesi meridionali, in sostituzione del tetto a forti pendenze, quanto praticare nel nostro paese le enormi finestre prive di qualsiasi protezione dai raggi Solari. Si trasformano cosí le case in frigoriferi o forni crematori. E gli esempi potrebbero essere molti, e forse ancor piú persuasivi.

Si è detto che alcuni nuovi spunti architettonici possono essere considerati come lettere dell’alfabeto, libero chiunque di servirsene.

È errato: tali spunti possono essere se mai considerate come nuove parole. Ma le parole debbono essere opportunamente tradotte nella nostra lingua, e inserite nei nostri discorsi, secondo le regole della nostra sintassi e le leggi del nostro linguaggio.

Sono anche io dell’opinione che ci avviamo verso una futura espressione universale, sia nella parola che nell’Arte, ma sarà questo un processo lento, che nulla può e deve forzare.

Cerchiamo dunque in noi stessi e dintorno a noi, le nuove armonie, studiamo se sia il caso di apportare alle leggi che governano le Costruzioni quelle giuste modificazioni, che permettano di meglio aderire alle necessità del nostro tempo, non chiudiamoci in formalismi romantici, ripudiamo sempre e decisamente tutto quanto è finzione, compromesso, e arbitrio, e veramente allora potremo apportare all’evoluzione dell’Arte del costruire un contributo vivo e sano.”

VI. Carta del Direttore Generale per la Antichità e le Belle Arti del Ministero dell’Istruzione Pubblica al direttore de la Academia de España Mariano Benlliure, Roma, 7 de Marzo de 1912. ARAER.

Ministero dell’Istruzione

Il Direttore Generale per la Antichità e le Belle Arti

Roma, 7 Marzo 1912

Illustre Signore,

Nella Tribuna del 4 Corrente, in forma di lettera aperta al mio indirizzo, è pubblicata dal signor Mario Lago una proposta di cui trascrivo alla S.V. l’illma la parte sostanziale:

“Fino ad ora le varie accademie artistiche forastiere hanno organizzato annualmente piccole mostre, invitando il pubblico a visitarle ed a giudicare della serietà e del valore dei loro pensionati. Ma, sia per la scarsità delle opere esposte, sia per il carattere piuttosto di ricevimento ufficiale che di vera e propria pubblica esposizione assunto da tale periodiche mostre, il fatto è che esse hanno interessato una cerchia relativamente stretta di persone, cerchia che va ordinariamente poco di là degli intellettuali di ognuna delle colonie forastiere. Ecco, perché nessun giovane pensionato mai è riuscito ad ottenere in Roma un grande e clamoroso successo, pur essendo passati per queste benemerite istituzioni non pochi artisti geniale, artisti che avevano vinto il concorso d’ammissione in modo brillante e che sono stati in seguito autentiche ed in discusse illustrazioni dell’arte del loro paese.”

“Or bene, non le pare Illustre Signore, che ben diversa e maggiore importanza prenderebbero queste mostre annuali se potessero essere riunite?”

“Ne guadagnerebbero, mi sembra, le diverse accademie in quanto acquisterebbero, ed in Italia e nei loro paesi d’origine, piú larga e piú fresca notorietà e rinnovato prestigio; e ne guadagnerebbero i pensionati in quanto nulla è piú efficace a suscitare fervore di studio e di creazione che il sapere l’attenzione di un vasto pubblico rivolta a loro.

Di piú sarebbe simpatico questo ravvicinamento di giovani d’insegno qui convenuti da ogni parte del mondo con propositi comuni, e che ora vivono invece affatto estranei gli uni agli altri.”

“I risultati di così bella gara internazionale sarebbero seguiti non solo con vivo e nuovo interesse in Italia, ma avrebbero sicuramente un eco in tutto il mondo.”

“Si stabilirebbe una nobilissima emulazione tra le nazionalità concorrenti, emulazione che varrebbe a cementare l’unione spirituale degli artisti di ogni accademia e forse anche ad accendere in loro il desiderio di serbare all’arte del proprio paese un carattere più visibilmente e più sinceramente nazionale.”

“Ed io oserei persino sperare che questa gara potrebbe avere indirettamente influenze sulla severità dei giudizi nei concorsi per i posti dei pensionati, per il fatto che i prescelti sarebbero destinati, ad essere in certo modo i campioni ufficiali dell’arte giovanile dei diversi stati.”

“Comunque si consideri la vagheggiata riunione delle mostre, essa mi pare presenti molti vantaggi e nessun inconveniente.”

“Ne riceverebbe indubbiamente un utile notevole anche il nostro vecchio pensionato Artistico Nazionale, tuttora così trascurato e spregiato, non ostante novità recentemente da Le escogitate onde renderle più gradite ai giovani e meglio rispondente allo scopo.”

Non mi sembra dubbia la genialità della proposta che io so da fonte certa rispecchiare il desiderio non di uno scrittore isolato, ma di gruppi artistici importanti e ritengo per certo che, una volta che ne fosse possibile l’attuazione, essa avrebbe un larghissimo successo ed effetti assai vantaggiosi ed evidenti.

Ne per quanto io non mi nascondo le varie difficoltà di una simile impresa, credo che sarebbe impossibile venire ad un’intesa, naturalmente fondata sulla più completa e assoluta autonomia dei vari gruppi esponenti, autonomia che dovrebbe andare dalla scelta delle opere alla loro sistemazione, alla decorazione degli ambienti, ad ogni particolare insomma sia pure esso minimo e insignificante.

Sarò molto grato pertanto alla S.V. Illma, se vorrà considerare la proposta con attenzione e se vorrà personalmente esprimermi al riguardo il Suo parere, che potrebbe essere il principio di futuri accordi per la gloria sempre maggiore dell’arte, che non conosce confini e che a Roma, sopra tutto, ha sempre affermata l’universalità della sua missione.

Mi abbia, Illustre signore, con la maggiore considerazione

Corrado Ricci

VII. Carta de Mr. Howard M. Robertson a Mr. Evelyn Shaw, Hon. Secretario General de la British School at Rome, ABSR

(Faculty of Architecture)

Copy of letter from Mr. Howard M. Robertson

To Mr Evelyn Shaw, Hon: General Secretary

Architectural Association  
34 Bedford Square, W.C.1.

My dear Shaw,

I am loth to trouble the Faculty and yourself with my thoughts on the question of the Rome Scholarship, because I am upon it. But with advance apologies I give you the results of my cogitations. They deal with two points the Competition, the period of study in Rome.

I have heard from members of the Faculty (an examination in Sheffield prevented my attendance at the last meeting) that the current programme which I originated was too much of a task for the students who competed, and that, though the prize was awarded, it was not given with the conviction that a real winner was amongst the Finalists.

Now this programme was not more difficult than those given out to French students for their Rome Prize – and the drawings called for were smaller. Conclusion: - our Rome students are not up to the standard of French

Prix de Rome men. We know that already as a matter of fact, and we know that the American Standard is higher too.

What is to be done? Either lower the standard of the competition or invite a different class of entry. The first is unthinkable. Already our Rome Scholars have shown that they are immature in preparation. To lower the standard is to perpetuate the fallacy of sending to Rome men not sufficiently advanced to appreciate or take advantage of the opportunity afforded.

The Second alternative – maintain and even raise the standard. To do this, the competition must be taken out of the Fifth Year, School standard. This is not high enough. To benefit by the years in Rome the entrant must be a man not only with ability, school attainment, but also with the maturity which is given by varied experience, whether deriving more or less from age, travel or practical work.

The Remedy: - Abolish the present entry system, open the Rome Prize only to post-graduate men.

The means: - Conduct the competition somewhat on the lines of the Godwin Bursary. Rome entrants to send in an application accompanied by work of all kinds (School or otherwise) justifying their claims. Eliminate doubtful entrants, and then proceed to interview the remainder. Select the winner direct – Or if there are several of equal merit conduct a one month limited competition to decide the issue.

Advantages: - By personal interview one can see at once whether the candidate is of the right stamp. The risk is avoided of choosing the wrong man, the student whose design may be a brilliant “flash in the pan”. The Prize is too valuable to allot in the present method of judging solutions to a given problem.

It will be objected that the French method is by competition, and that it works well. But I would reply as follows: -

The French students who reach the Rome Final are only technically covered by anonymity. They are each and all well known to the jury. They have graduated from Prize to Prize- Concours Chenavard, Achille Leclere, Concours Americain, etc, etc. The jury knows each of these men, and their work. They pick the winner by his merit, but also by his record. They have, in a sense, interviewed the students not once but many times. The situation is quite different from ours where we have unknown candidates from a score of different Schools, men whose records are a sealed book.

The result of my method of selection will be the automatic securing of a high standard, for the Prize will attract older men who have no longer the dread of being eliminated by the chance of a bad esquisse. The man who has real work behind him will stand the best chance.

The unhealthy state of the Rome competitions serving as a School advertisement will disappear. No longer will unwilling and often immature students be coerced into providing entrants for the sake of School prestige.

The Rome Scholarship is after all a bigger thing than the RIBA Godwin Bursary, yet selection for it is on far less secure basis.

I submit that the present method of selection is bad and out of date, and that the results as revealed by the work of students who have won the prize are not satisfactory. The average returned Rome Scholar is not the product we have the right to hope for.

## The Stay in Rome

Here I will be brief and I am aware of practical difficulties. The criticism lies chiefly on one point, which is that the field covered in search of scholarship is too narrow. Architectural scholarship is not to be gleaned only from contact with classical antiquity, the student will only be a really educated architect antiquity. The student will only be a really educated architect if he has had contact with the whole field of architectural history. Yet here we have, under the present system of study, complete neglect of the whole mediaeval period; very little too of Byzantine, Romanesque or early Christian work. The Renaissance is only skirted: traditional Spain, France, Germany, the amazing field of North Africa are sealed books to these Scholars who have been three years in acquiring architectural scholarship.

It will be objected that the period of two or three years is too short, that one can only attain contact with the classics. My answer is “no”. The right man, sufficiently mature, will be able in three years to become a real scholar of architectural erudition seeing history as a whole, knowing the link from period to period not by hearsay but by contact.

To say that a little Italian travel, the measurement of a few remains and selected buildings, the completion of a restoration, gives all round scholarship, is a fallacy. Suppose Gothic architecture were to be the inspiration of

the future. Are we training men to know even the elements of this great style?

One has only to talk with some of the returned Rome Scholars to realise that by going to Rome they have acquired little more than a fresh insularity. They are as limited a before, and though they know something of the antique they cannot apply their knowledge because the intervening periods of history are unknown to them. I believe that the Rome Scholarship is in a very feeble state, and that if its prestige is to be real, and its result a worthy of the money spent, its aims and objects must be revised under the clear light of modern conditions. And we must be clear in its aims; whether we are looking to train scholars, teachers, or architects who have to cope with the advent of a modern architecture which may take its root in any tradition, not only that of Greece and Rome.

I write this long letter with diffidence. I am quite sincere, and have no axe to grind for my school. For as things are at present our students are little interested in the Rome Prize. And the fault, I honestly believe lies deeper than a mere phase of modernity; because quite honestly I do not think that the Scholarship today is attractive to the cleverest and most able students. The reasons, perhaps, may be found amongst the remarks which I have made at a length for which I humbly apologise.

Sincerely yours,

(Signed) HOWARD ROBERTSON

VIII. Ensayo de Salvador Tuset sobre la Exposición de Roma de 1911, a la vuelta de su pensión, Valencia Febrero de 1916. AMAE sign. 4341

“Llegué a Roma en 1911 cuando con motivo de celebrar Italia el quincuagésimo aniversario de su independencia entre otras manifestaciones para exteriorizar su regocijo, hizo una llamada al mundo entero convocando a un Exposición Universal a la que respondieron las naciones casi en su totalidad no solamente con el concurso de sus mejores obras contemporáneas, sino edificando cada una de ellas magníficos palacios en el que exteriorizaban su carácter nacional.

Además de ver próximamente realizado el sueño ideal de ver la Roma marginada, grandísimos era mis deseos de llegar a Roma después de tener noticias de esta grandiosa Exposición, para poder recorrer en poco tiempo todo el movimiento artístico mundial en tal excepcional circunstancia de ver las obras reunidas y poderlas comparar para mejor juzgarlas.

Poco tuve que esperar para satisfacer tan gran deseo, pues a poco más de un mes celebrase el solemne acto de la inauguración dejando las puertas abiertas al público para demostrar cada pueblo su celebró artístico.

Nunca imaginé tan soñado acontecimiento; Alguna Exposición Universal conocía pero en comparación de esta fueron limitadísimas. Valle Giulia fue transformado en una grandiosa Ciudad, construida de suntuosos monumentos los que hacían adivinar que preciosas joyas habían de ser los que tales monumentos servían de estuche.

Mi primera visita no fue más que confusión al querer ver millones de obras y de tan encontradas tendencias casi a un mismo tiempo. Fue un momento de desilusión que duró hasta que me capacite de que modo debía de ser vista, y por el momento no encontraba otros cerebros sanos que los de los artistas de que antemano tenía juzgados.

Concertado el orden para mis visitas empecé de nuevo, no sin hacer esfuerzo para olvidar mi primera impresión. Sólo llevaba un fin y el que en esta memoria me propongo; ver el arte en general con relación al de nuestra España excusando nombrar obras y artistas que además de complicar la base de esta memoria no hacen ninguna utilidad para la misma

He aquí el resumen de mis observaciones. Hoy las tendencias pasan las fronteras con gran facilidad, lo que equivale a decir reniego de Nacionalidad artística y de este daño sufren todas las naciones en general sintiendo

culpar a Italia de la que más y celebros que España sea la que menos.

Dentro de cada nación hay artistas venerados por los suyos hasta encontrado la madre de su arte; perdiendo su valor al encontrar que únicamente son imitadores de otras artes que no sienten por no ser nacidos en su misma patria. Italia tiene imitadores del arte francés, alemán, inglés, con sus variaciones, impresiopuntillista-divisionismo, cubismo y no pocos del futurismo y respecto a este último me limito a decir que para responder a la idea hermosa de este arte, se ha de encontrar un nuevo elemento para resolverlo. Con todos estas nuevas artes, moda únicamente para ellos, descuidan el suyo propio, tan cadencioso y dulce y poético.

Recuerdo una de las salas del Pabellón japonés en la que no había más que imitadores del arte europeo siendo de tan mala impresión este disfraz, cuan mala, serán las consecuencias para el verdadero arte japonés tan maravilloso, que distraídos por modos y novedades de las demás naciones perderá la pureza incontable de su grandioso valor.

España se limita; acepta a los intrusos pero no se consolidarían. Si en todas las naciones se destacan dos, o cuatro artistas como máximo que por su arte individual y propio adquieren nombre universal, nuestra España es la que posee mayor número de estos de individual-arte y orgullosos podemos estar de tener gran número de artistas que persiguiendo un mismo fin y cada uno de ellos con singulares tendencias pero sin apartarse jamás del sello de la Patria como poseídos del verdadero y único camino que indicaron nuestros antepasados jamás bastante ensobrados.”

Salvador Tuset

IX. Informe de Mariano Benlliure, Abril 1902, AMAE, sign. H4333

“La pobreza con que vive esta nuestra academia es también otro obstáculo para que el pensionado, por medio de las relaciones que podría adquirir en concursos, exposiciones, fiestas artísticas y cambiando trabajos especulativos, etc. Fuese poco a poco poniéndose al tanto de las ideas y de las obras de los pensionados franceses, de los norteamericanos, de la colonia numerosa de artistas alemanes, ingleses y austriacos que vive exclusivamente en la vida del arte en Roma. La Academia de España no tiene un salón dignamente alhajado para celebrar un acto oficial, como por ejemplo una recepción de artistas, un banquete u otra fiesta análoga. La humildad del mueblaje, comenzando por el de las habitaciones del director, es tanta, que sin querer se recuerda el primitivo empleo que tuvo el edificio; el de alojar a frailes franciscanos, a quienes les está vedado, no ya el confort sino la simple comodidad. No exagero, Excmo. Señor, si afirmo que yo como director de esta academia no puedo recibir dignamente a nadie; tal es el estado en que se halla para el comercio social el departamento que ocupo, y por esta razón las relaciones que debieran existir en las demás Academias y la nuestra NO EXISTEN

Pero no es tan sólo en este sentido lo deplorable de la existencia del único establecimiento artístico que tiene España en el extranjero; la clase general para el estudio del desnudo, carece de lo más indispensable. No hay un caballete, no hay banco, no hay plataforma giratoria: los aparatos de gas con que se ilumina el modelo, son deficientísimos, y no digamos los que utilizan los pensionados. La sala está enteramente falta de confort; el modelo tiene que vestirse y desnudarse en el mismo local donde trabaja. Por su parte los pensionados de música carecen de órgano...

En otro orden de ideas, ésta Academia necesita proveerse de una biblioteca selecta y ad hoc a los fines de la educación de los pensionados. La que existe en la actualidad carece de las más precisas obras de Historia, de Historia del Arte, de Arqueología, de Crítica, e literaturas clásicas, española, griega, latina, italiana, francesa, inglesa y alemana. No existe ni un diccionario enciclopédico; no hay colecciones fotográficas de las obras maestras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas del arte antiguo ni del salir de la Academia para perder tiempo y dinero yendo a las bibliotecas públicas, en busca de los más indispensables datos para sus trabajos. Por carecerse de todo se carece de las revistas artísticas y arqueológicas principales.

Y es tanto más necesario todo este material para el pensionado, cuanto que carece de los conocimientos que en la Escuela de Bellas Artes de París, por no citar otras se dan a los artistas, y que abarcan la Arqueología, la Historia del Arte, la Estética, las literaturas clásicas, la Química y la Física y otras varias asignaturas además de pasar a Atenas los arquitectos a hacer los altos estudios de la antigüedad en la escuela allí existente.

Las necesidades de la vida moderna van continuamente en aumento y es preciso no perder de vista esto, si se desea que la Academia dé los resultados beneficiosos para el arte español en general y para la cultura de nuestros artistas en particular que debe esperarse y para lo cual fue fundada.

Hace 30 años, la vida en Roma era un 40% más barata que en la actualidad; nuestra moneda tenía premio, y a los pensionados les era fácil viajar por Italia con las 250 pesetas mensuales de pensión que se convertían en 300 liras, y las 60 que se les concedía como sobresueldo para gastos de dichos viajes y que ahora no perciben...

Así mismo por lo que se refiere a las relaciones que deben existir, como ya he apuntado, entre este Centro Artístico y los extranjeros de la misma índole, necesita el director disponer de una partida que podría titularse de gastos de representación. El cargo de director de la Academia de España lleva aparejados entre otros deberes, el de asistir a las recepciones de las Embajadas que nuestra patria tiene acreditadas en Roma, y a las de otros países, que de este modo prueban su buena amistad por España y su admiración por el arte español; el de corresponder a tales agasajos y distinciones; el de no poderse negar a hacer desembolsos semejantes al que acaba de hacer el que suscribe con objeto de regalar ala heredera del trono de Italia una obra de arte; y todo esto, Excmo Señor, no puede realizarlo un Embajador del arte que cobra 7000 liras anuales solamente....

En lo referente a los envíos de los pensionados: podría obligarse a que especialmente el último envío de los pensionados de arquitectura y de escultura, lo hiciesen de común acuerdo; el primero, proyectando un edificio público o un monumento y el segundo desarrollando la decoración. Además y a semejanza de lo que hacen los pensionados franceses, los de la sección de arquitectura, deberían enviar Memorias cuyo carácter fuera puramente especulativo, así desde el punto de vista histórico como crítico, a fin de que sirviesen como libros de vulgarización en las Escuelas de Artes e Industria, de Bellas artes, de Arquitectura.

Que los trabajos de envío sean asimismo una prueba de más amplios estudios superiores no son más que el primer paso dado a favor de la regeneración que debe realizarse en España para alcanzar de nuevo el puesto que en diversas artes e industrias tuvo en otros tiempos”.

#### X. Crítica periodística de la Exposición de los pensionados de 1913, Giornale d'Italia

“Nosotros asistimos en estos últimos años a un nuevo florecimiento del arte español. No se trata ya de uno o dos artistas excepcionales que aparecen como una fugaz promesa, es toda la escuela que se renueva, es la nueva generación en masa que entra en batalla en primera línea luchando vigorosamente por cuenta propia con al inquebrantable fe juvenil de conseguir la victoria.

Visitando la sala donde se hallan expuestos los trabajos de los pensionados españoles, se recibe la impresión de que todos marchan unidos y compactos por un mismo camino, si bien varios en mérito, todos son modernísimos y tradicionales al mismo tiempo. Aquellos jóvenes que viven entre nosotros mezclándose en nuestras costumbres, amando nuestro país y admirando el arte nuestro; aquellos jóvenes que bajan a Roma con el entusiasmo y la fe de los neófitos y con el espíritu afectuosísimo de hermanos, aquellos jóvenes que no se consideran tan altamente colocados en el olimpo del Arte para mirar desdeñosamente todo aquello que no tiene carácter nacional y para aislarse en una contraproducente y mezquina soledad, dan un buen ejemplo y demuestran que institutos como este no son inútiles y pueden dar grandes resultado cuando los que los constituyen han sido elegidos con buen criterio y cuando son dirigidos con libertad y amplitud de ideas” “no es la institución la que es viciosa e inútil en la mayor parte de los casos es el espíritu según el cual es dirigida y sobre todo, es el criterio individual el que atrofia toda actividad y todo resultado.

En una palabra la pequeña exposición de la Academia de España, honra altamente a los artistas honrando a la

institución y a una dirección conducida con grande amor y con grande amplitud de principios sinceramente modernos.”<sup>1</sup>

XI. Carta de don Elías Tormo al Ministro de Estado, 1940, AMAE, R-5924/60

“ ¡Señor Ministro!, con haber pasado por Europa tantos sucesos, es absolutamente cierto que en Roma la vida normal se ha restablecido en las Academias allí, las nacionales de los Estados Unidos, de Francia, de Bélgica, de Inglaterra y de Holanda. Sí, faltan las de Alemania, Hungría y la de Rumanía. Y aún de Alemania, no la Academia, pero sí, su magna institución cultural de Historia del Arte, está en funciones, con su espléndida biblioteca y reproducciones de Arte, todo al servicio de los estudiosos de todas las naciones... ¿cómo no sentir bochorno, ante la permanente dormición de la Academia Española, tan antigua, tan prestigiada?

Y eso, cuando se designaron ya hace meses los pensionados para Roma; todos ellos por abiertos concursos, con las precisas y bien cuidadas selecciones, a votos de las respectivas secciones y el pleno.

Tanto me interesa patrióticamente, culturalmente esa “resurrección académica” que a pesar de mis alifafes, correría yo a San Sebastián si usted lo creyera conveniente. Yo conozco en los años de nuestra guerra la casa aquella de España, pues recordará usted que volví a Roma (sin subvención alguna) a terminar los libros que ese Ministerio publicó a todo lujo: “Monumentos de Españoles en Roma”. Mientras los elaboraba, di medio centenar de conferencias-visitas a templos, museos, monumentos, etc, con público principalmente de españoles.

Puedo terminar la carta, en la usted verá mi apasionado empeño, pero mi absoluto desinterés, [...] en cuanto hice, en lo que me permito pedirle. Solo patriótica y culturalmente interesado, se atreve a escribirle esta carta, su tan viejo amigo, Elías Tormo.”

XII. Carta de Vicente Aleixandre a Mariano Rodríguez Orgaz, AARO

Miraflores 22 agosto 1928

Querido Mariano:

¿No vienes a verme? ¡Qué lástima! Lo siento muchísimo. Me había hecho a la idea de tenerte aquí un día o dos, y ahora tengo que hacerme a la contraria. Pero no me choca que no te sientas con fuerzas y creo que tu cuerpo pesa tan poco.

Yo iré a verte. ¿Qué te parece? Sorpréndete: el sábado me voy a San Sebastián. Sólo por cinco días. Llegaré aquí de regreso el día 1. Yo no pensaba ir. Aquí estaba, con mi vida sedentaria y pura, de naturaleza, pero mi padre tiene que ir a un Consejo, y toda mi familia le acompaña. Me han animado. Voy sin ilusión, no porque yo no sea capaz de ilusiones - que lo soy y lo quiero ser- sino porque en el plan que yo estoy S. Sebastián es excesivo. Me dá una invencible pereza esa Concha llena de gente, ese Igueldo.

Como tengo pocas fuerzas y estoy en plan de economizarlas avaramente, carezco del impulso vital de entregarme frenesí pero voy allá. Haré algunas excursiones. Campo. Campo y mar. Quietud mía deslizante por las carreteras. Esto me place. Soy perezoso como un pato, pero sólo del cuello para abajo. No lo soy ni de frente ni de oídos ni de ojos.

Pues bueno, al regreso, desde aquí voy a ver si en Septiembre te visito otra vez. ¿Quieres? Pero no sé cuando tú te vas de Cercedilla. Me lo has de decir.

Me alegra recibir tus cartas, hombre pesimista. ¡Qué anhelo hay en tu alma! ¿Hacia qué mundo, hacia qué alta, indefinible sede?

¿Por qué tú tan inadaptado? ¿Qué hay de tu mundo exterior que te impida desarrollarte, cultivarte y vivir, vivir? ¿Por qué, concretamente, querrías este invierno dejar de habitar en tu casa?

Tu alma vive en un forcejeo continuo. Yo quisiera darte un poco de serenidad. Resulta - todo y relativo- que yo a tu lado tengo la serenidad de un Apolo. Tú, dionisiaco. Es verdad que hemos llegado a conclusiones análogas, pero hay en tí, a ratos, una amargura de ti mismo de que yo carezco. Tú me vuelves un poco a otros años míos ya lejanos - mis 18 - en que un profundo descontento tiraba de mi alma. Ebrio de trascendentali-

dad veía el mundo como un mal absoluto – quizá lo sigo viendo así – y a la vida como un castigo. Una visión de adolescencia pensativa. Ella se me ha resuelto en un don de comprensión por todo y en un profundo amor a todo. Amo infinitamente la naturaleza, amo a Dios en todas las cosas. El descontento de mí mismo en mi trabajo, pero no lo quiero hacer con tristeza. Nunca soy el indiferente, poseo una capacidad de pasión que es mi vida. Mi pensamiento es entrañablemente apasionado. Pero en mi vehemencia está mi humildad, lograda con esfuerzo, de saber que no puedo saber y de no alucinarme. (¡Y todavía!) porque sé que mi sé es por lo que puedo creer: difícil fé la mía, tan inestable, tan precaria, tan insuficiente. Con toda mi alma, me agarro a mi fe como a una lisa pared vertical, ¡Y cómo me desligaría al menor descuido! ¡Cómo me siento hundirme! Pero como yo ya sé rechazar el juicio de mi razón, esta reprobación me sirve para izarme de nuevo a mi difícil postura, asido a lo inaprensible, mi alma en vilo. ¡Qué trabajo! Dios me perdone y se me dé en merced por el afán con que lo creo. Crear: creer. Yo te creo, Dios mío, de ambas maneras.

Yo te entiendo muy bien, humanamente, a ti Mariano, insaciado. Y creo que has de sanarte bien. Te veo muy fuerte dentro de todas tus quiebras empezar de nuevo, qué bien, cómo me gusta que lo pienses?. ¡Cómo te querría animar! Yo quisiera darte un poco de alegría. Sí, haré por ello. Quisiera hasta darte un poco de frivolidad. Para compensar tu alma, tan cargada; para aligerar su densidad. Quisiera ser hombre muy alegre y vivo y trasladarte conmigo a un mundo instantáneo de imaginación y bengalas.

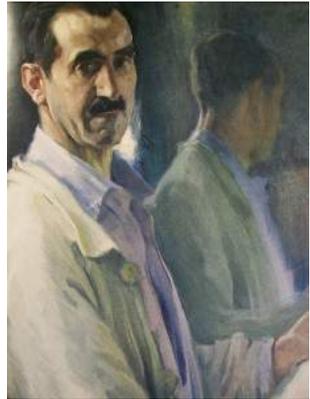
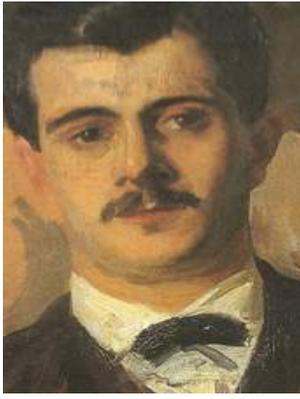
Yo no soy triste, soy alegre, quizás no se me nota. No sé lo que soy.

Bueno, Mariano, te escribo como se me ocurre, y te he conocido ayer. ¡Nos entendemos!

Escríbeme pronto. A ver si cuando llegue yo aquí el 1 tengo carta tuya esperándome. Dime hasta que día estarás en Cercedilla e iré a verte. Adiós, adiós. Te abraza

Vicente

Estudia, echa fuera eso ya de una vez.



## SEGUNDA PARTE: LOS ARQUITECTOS PENSIONADOS DE 1904 A 1940

### 1. El Ocaso del Grand Tour ottocentescos OCTAVA PROMOCIÓN. 1904-1908: FRANCISCO AZNAR Y ANTONIO FLÓREZ.

#### 1.1. Primera formación, estudios de Arquitectura y oposiciones al Premio de Roma

##### Semblanza biográfica y primera formación

#### **Francisco Aznar Sanjurjo (Madrid, 18 de diciembre 1878-Barcelona, 4 de octubre de 1952)**



II.1. José Ramón Zaragoza, Boceto para retrato de Francisco Aznar, 1905, Colección Victor Burguete Aznar, Madrid

Francisco Aznar Sanjurjo es, para la historia de la Arquitectura española actual, arquitecto del todo desconocido. Tan sólo encontramos la cita de su nombre como compañero de promoción en la Escuela de Arquitectura de Madrid, de pensionado en Roma de Antonio Flórez, o de los renombrados pintores que compartieron residencia con él en el Gianicolo. En esta tesis se ha reconstruido su biografía, profundizándose en el periodo como pensionado en la Academia de

Roma. Hay quienes al oír su nombre lo han confundido con su ilustre padre, académico de San Fernando por la Pintura y quien pasó a la historia por su inmemorable obra sobre la *Indumentaria española* de finales del ochocientos.

El testimonio que de él tenemos hoy, y que nos ha permitido reconstruir lo que significó su labor arquitectónica en la España que se levantaba de la crisis del 98, nos ha llegado, sobre todo, a través de sus familiares. Los archivos de las Academias de Roma y San Fernando, así como los del MAE o el AGA, nos han proporcionado datos de los principales cargos que ejerció como profesor o como Arquitecto de Hacienda en Barcelona. Indudablemente, el testimonio más enriquecedor y sus trabajos sobre Roma los conservan sus nietos. Siete familias que se han visitado y con las que se ha trabajado para reconstruir su vida y su obra. Sus nietos le recuerdan como un hombre serio y sereno, afable y de gran cultura. Los libros y revistas que formaban su biblioteca así lo muestran<sup>935</sup>. Puede decirse que ahí se encontraba la mejor literatura artística y arquitectónica que podía adquirirse en España y Europa en esos años. Las revistas europeas del momento y de mayor calidad le llegaban por suscripción. Todavía hoy sus familiares conservan los boletos de suscripción y un sinfín de números de *Croquis d'architecture*, *Architektonische Rundschau*, *L'Architettura Italiana*, *Architektonische Details* (Leipzig) o *Arte y Decoración en España*. Lo último de la literatura arquitectónica francesa, italiana y alemana. Las dos primeras lenguas sabemos que las conocía y hablaba con soltura; la alemana, se duda de ello, pero lo que sí sabía, era seleccionar la arquitectura a la que debía mirar, puesto que las mencionadas publicaciones periódicas recogían los caminos más innovadores y actuales de la Arquitectura.

Nació en Madrid el 18 de diciembre de 1878<sup>936</sup>. Hijo de don Francisco Aznar y García, natural de Zaragoza. Pintor pensionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Academia de Roma de 1854 a 1857 y nombrado académico de la misma en 1899. Su madre doña Julia Sanjurjo y Mendoza, era de San Sebastián.<sup>937</sup> Los dos hijos que tuvieron, Francisco y Rafael, estudiaron Arquitectura y combinaron sus estudios con la formación pictórica que tanto amaba su padre, hasta convertirse en verdaderos artistas. Francisco estudió el Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid. El último curso lo realizó en 1894 lo que significa que hasta el año siguiente no comenzó los estudios preparatorios de Arquitectura<sup>938</sup>. Francisco, preparó las asignaturas artísticas para el ingreso en la Escuela de Arquitectura en la Escuela Especial de Madrid, donde su padre había estudiado en 1846 y de la que por entonces era profesor numerario de la cátedra de *Dibujo de figura*<sup>939</sup>. Le otorgaron el diploma de Primera clase en la asignatura de *Teoría e Historia de las Bellas Artes* en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, el 1 de Marzo de 1898. En 1901, le concedieron el diploma de segunda clase en la asignatura de *Dibujo del antiguo y ropajes* de la misma Escuela. Allí, aprendió el arte del dibujo y la acuarela. Desde entonces destacó por el buen uso de la misma, por sus retratos y dominio de la técnica. De esta época, sus familiares, conservan diversos cuadros en los que la influencia de su padre es notable. El interés y el ambicioso trabajo que don Francisco Aznar y García desarrolló en 1878, sobre la *Indumentaria española*<sup>940</sup>, estuvo presente en los retratos y cuadros de pequeño y gran formato que le gustaba

---

935 Francisco Aznar donó a la Escuela de Arquitectura de Barcelona en el momento de su jubilación buena parte de su biblioteca de Arquitecto. Agradecimiento del director de la Escuela y del director de la Biblioteca por dicha donación. 10 junio de 1949. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

936 Certificado de Nacimiento. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona

937 Partida de nacimiento conservada por la familia De la Torre Aznar. Zaragoza.

938 Inscripción al Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros, 18 de Enero de 1894. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

939 GARCÍA GUATAS, Manuel, 2007, pág. 633

940 AZNAR Y GARCÍA, Francisco, 1878. Administración, calle de Atocha, nº 80, 4º. Dedicó la edición al Illmo.

realizar. Durante toda su vida se interesó por la representación acquarelada de figuras populares como toreros o personajes con sus trajes regionales. Hoy es difícil diferenciar cuáles realizaba su padre y cuáles su hijo Francisco, porque en el dominio de la acuarela se asemejaban, no tanto en el dibujo donde la maestría de su padre era difícilmente superable. Con muchos de los cuadritos de retratos familiares y estudios de sus viajes por Oriente organizó Francisco Aznar una exposición en la Sala *Parés*, en Barcelona, en el año 1932, con un total de diecisiete acuarelas<sup>941</sup>.



II.2. Francisco Aznar Sanjurjo, Torero, Colección Elena Aznar, Barcelona

II.3. Estudio de Francisco Aznar en la Academia de Roma, 1905, Archivo Juan de la Torre Aznar, Zaragoza

Desde sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios sabemos que participó en distintas exposiciones nacionales e internacionales, siendo premiado por sus trabajos en buen número de ellas. Conocemos el Gran Premio que se le otorgó en la 9ª *Exposición del Trabajo* celebrada en París en el año 1902. Al año siguiente, junto a su hermano Rafael obtuvo la medalla de primera clase en la *Exposición Regional de Bellas Artes, Industria y Agricultura* de Béjar en el año 1903 organizada por la Academia de San Lucas de pintores castellanos, con un trabajo sobre “España: detalles arquitectónicos”<sup>942</sup>. El examen de reválida que daba fin a sus estudios de Arquitectura fue calificado el 19 de diciembre de 1903, fecha que se considera como fin de los mismos. Calificado con la nota de Aprobado por “pluralidad”.

La expedición del Título de Arquitecto tiene fecha de 20 de Septiembre de 1909 por la Universidad Central de Madrid, seis años más tarde de la terminación de los estudios.<sup>943</sup> Ganó el Pensionado por la Arquitectura en la Academia de Bellas Artes en Roma mediante oposición el 9 de Julio de 1904. Su padre, desde 1899 era académico por la Pintura de San Fernando, como ya se ha mencionado, y formaba parte de los miembros del tribunal por la sección de Pintura en las oposiciones de 1904, lo que indudablemente debió ser beneficiar al candidato para la obtención de la plaza de Arquitectura.

---

Sr. Don. Francisco de Cubas por el fraternal apoyo para su publicación.

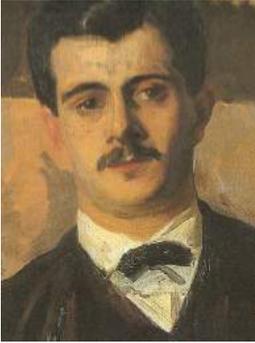
941 ZENON, “En la sala Pares”, en *Diario de Barcelona*, sábado 22 de mayo de 1932 y en Folleto-Catálogo de la Exposición, Archivo familia de Grau Aznar, Barcelona.

942 Diploma conservado en el Archivo familia de Grau Aznar, Barcelona.

943 Archivo privado: familia De la Torre Aznar. Zaragoza

## Antonio Flórez

(Vigo, 29 de septiembre de 1877- Madrid, 27 de octubre de 1941)



II.4. Antonio Ortiz Echagüe, Detalle del retrato de Antonio Flórez, 1906, Colección particular, Madrid

A Antonio Flórez se le ha conocido en la historia de la Arquitectura como el arquitecto de los colegios. De su arquitectura se ha dicho *“en Flórez primó lo conceptual sobre lo formal. Sus escuelas son idóneas en su funcionamiento. Su intención es renovadora, pero sus formas tienen una base clásica en el manejo de volúmenes y en la incorporación de elementos de arquitectura tradicional que resta rotundidad a sus propuestas y divide a los críticos. Más reformador que vanguardista, no cabe duda de que su obra se sometió a las condiciones de la realidad, ya que recayó en sus manos la responsabilidad de levantar cientos de escuelas en todo el país a través de la Oficina Técnica de Construcciones Escolares”*<sup>944</sup>. *“Regionalismo racionalista”* dijo de su arquitectura don Leopoldo Torres Balbás<sup>945</sup>, basado en la funcionalidad, sobriedad y salubridad en las construcciones como se verá en las páginas siguientes. Conceptos que proceden de las necesidades de la sociedad del momento, que Flórez no separa de la tradición constructiva e histórica de España.

*“Entre antiguo y moderno –escribe Salvador Guerrero-, identificado con el concepto de tradición procedente de Unamuno, su arquitectura propone una delicada vía de reflexión a partir de la historia de las formas de la tradición popular, aquellas que el paso del tiempo ha ido depurando y haciendo esenciales, todo ello filtrado a través de una sólida formación clásica, proporcionada por su contacto directo con las fuentes de la cultura grecorromana”*<sup>946</sup>.

Se han escrito ya buen número de artículos sobre Antonio Flórez y por lo tanto, no es necesario desarrollar extensamente su biografía. Sin embargo, sí se profundizará en este trabajo en sus años de formación en el extranjero, analizándose los trabajos académicos de la pensión y deteniéndonos en los intereses de su estudio que condujeron a España a un primer proceso de transformación de la Arquitectura como le ha atribuido la historiografía. Hasta las últimas décadas del siglo XX no se realizaron estudios sobre Antonio Flórez. Bernardo Giner de los Ríos y Carlos Flores habían citado su nombre y sus principales obras en sus historias de la Arquitectura española contemporánea despertando el interés de algunos estudiosos. Salvador Guerrero<sup>947</sup>, en colaboración con otros

944 DOMÍNGUEZ UCETA, Enrique , “La utopía escolar de Antonio Flórez”, en *La Mirada del Arquitecto, El Mundo*, 30 de octubre de 2008.

945 TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1922, pp.159-163

946 GUERRERO, Salvador, 2002, pág. 19.

947 Coordinador de la exposición *Antonio Flórez, arquitecto, (1877-1941)*

arquitectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid iniciaron la elaboración de un estudio antológico sobre Flórez<sup>948</sup>. Estudios más recientes sobre la tipología arquitectónica de los edificios escolares, han profundizado en sus obras, como la tesis doctoral de Francisco Javier Rodríguez Méndez, presentada en la ETSAM en el año 2004.<sup>949</sup>

Flórez, tenía desde joven la inquietud y la conciencia de la necesidad de renovación que demandaba la cultura española, pues había recibido la formación escolar en la *Institución Libre de Enseñanza*. Su familia estuvo siempre muy cerca de la misma. La Institución promovía una reflexión sobre la idea de tradición en Arquitectura, donde el conocimiento de las arquitecturas populares de las regiones españolas va a ocupar buena parte de las atenciones de los pensadores, con el fin de encontrar y definir lo propio, la identidad, sobre la que construir la España del nuevo siglo.

Su madre fue Daría Urdapilleta Lasa, procedente de Tolosa. Su padre Justino Flórez Llamas, natural de León, había obtenido el título de arquitecto treinta años antes y cuando Antonio estudiaba en la Escuela de Madrid, era arquitecto provincial y diocesano de Jaén. Fue de su padre de quien le vino la afición arquitectónica y artística y quién seguramente le animó a presentarse a la oposición para obtener el Premio de Roma en 1904, al año siguiente de finalizados sus estudios. Antonio Flórez, había nacido en Vigo (Pontevedra) el 29 de septiembre de 1877. Tras haber vivido por un periodo en Jaén, donde su padre había obtenido la plaza de arquitecto, se trasladó a vivir a Madrid, a los diez años, para comenzar los estudios de Bachillerato. Es éste, su primer contacto directo con la *ILE*, de la que su tío paterno, Germán Flórez Llamas, era miembro fundador y profesor. Allí recibió el magisterio directo de don Francisco Giner de los Ríos y de don Manuel Bartolomé Cossío, con quien tuvo siempre una gran amistad. Tras sus años de escolarización inició los estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

En 1904, ganó el concurso de la pensión en Roma, junto a Francisco Aznar. Permanecieron allí los cuatro años que dictaba el Reglamento de la Academia. Días antes de finalizar su estancia en Roma se casó con Consuelo Gallegos Trelanzi, hija de José Gallegos Arnosa, pintor jerezano.

### Los estudios en la Escuela de Arquitectura

El primer periodo de formación que constituyen los estudios de Arquitectura para Francisco Aznar y Antonio Flórez fue decisivo para la consiguiente decisión de optar al Premio de Roma. Gracias a los expedientes personales encontrados en el AHN se ha podido ampliar en este trabajo, los datos que de Flórez conocíamos sobre sus años de estudiante, y los que desconocíamos de Aznar Sanjurjo. Ninguno de los dos estudiantes obtuvieron brillantes resultados académicos y sin embargo, constituyeron los perfiles adecuados para asimilar la apertura a Europa que suponía Roma. Ambos, destacaron por su apasionamiento por la Historia del Arte y de la Arquitectura que conocían bien. Provenían de familias cultivadas que desde temprana edad habían fomentado en sus hijos el amor y la sensibilidad artística por las distintas disciplinas que conformaban la cultura de su país. La formación familiar les capacitó para establecer relaciones entre las distintas ciencias y comprender el mundo en el que vivían. Fueron estas condiciones las que los disponían a un buen aprovechamiento de los estudios universitarios y posteriormente a vivir la experiencia romana. Los años universitarios fueron de intensas vivencias intelectuales. Ambos jóvenes estaban al corriente de cuanto acontecía en la ciudad de Madrid y en Europa. Conscientes de la ruina social que la Guerra con los Estados Unidos había supuesto a España, seguían los intentos de resurrección

948 Javier Gacía Gutiérrez-Mosteiro, Pedro Navascués, Antón Capitel, entre otros, en "Antonio Flórez Arquitecto", 2004.

949 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Fco.Javier, 2004.

nacional que arquitectos de todos los puntos del país, habían puesto en marcha. El académico Luis M<sup>a</sup> Cabello Lapidra había escrito en 1898 varios artículos sobre la identidad del arquitecto y sobre lo que debería ser su formación donde se presentaban las primeras reflexiones, desde el desastre nacional, sobre el devenir de la Arquitectura<sup>950</sup>.

Por entonces, Aznar y Flórez debían de estar en el segundo año de la Escuela Especial de Arquitectura. No conocemos el año preciso del comienzo de los estudios de Francisco Aznar Sanjurjo. Lo más probable es que fuera 1894 la fecha en que inició los cursos preparatorios. En el curso 1895-1896 aparece matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado donde era profesor su padre y donde debió prepararse las asignaturas de *Dibujo Líneal* y *Dibujo de figura* que se realizaban en escuelas privadas. El curso siguiente, 1896-1897, el joven estudiante aparece matriculado en la Facultad de Ciencias para realizar el examen de *Mecánica Racional* correspondiente a los estudios científicos del ciclo preparatorio<sup>951</sup>.

De Antonio Flórez conocemos que inició los estudios preparatorios en la Facultad de Ciencias en 1893, a sus dieciséis años de edad. En ese curso, según los datos conservados en su expediente escolar en el AHN, realizó los exámenes de: *Geometría*, Ampliación de la *Física*, *Química general* y *Análisis matemático*. El año siguiente, 1895-1896, se examinó en la Universidad de Sevilla de las asignaturas artísticas; *Dibujo lineal*, *Topografía* y *Geometría analítica*. Continuó los estudios preparatorios en Madrid durante el año 1896 y al siguiente hay noticia de su traslado a la Facultad de Ciencias de Zaragoza para realizar los ejercicios de *Química General*, *Geometría descriptiva*, Ampliación de *Física*, *Cálculo*, etc. En Junio de 1899 tuvo aprobadas todas las asignaturas de los cursos preparatorios<sup>952</sup>

Tanto Aznar como Flórez debieron de comenzar los estudios especiales de Arquitectura en el curso 1899-1900. Año, que fue significativo en la historia de la Arquitectura mundial, pues se celebró la Exposición Universal de París que había introducido en el debate español la cuestión del uso del hierro en la construcción arquitectónica. Los arquitectos catalanes habían acogido con confianza las posibilidades de este material y vieron en esta novedad el ideal progresista de un siglo industrial y científico. Parece que los académicos y profesores de la Academia y Escuela de Madrid fueron algo más reacios a aceptar con tanta rapidez las propuestas presentadas en Francia. En Barcelona, sin embargo, la enseñanza técnica y su aplicación en el proyecto estaba siendo prioritaria: en Madrid, *“el ensimismamiento en lo nacional llevó aparejado un reforzamiento de la idea de que para el arquitecto la técnica era solamente el medio de realizar sus concepciones artísticas”*<sup>953</sup>. Esta medida propuesta en el plan de enseñanza de la arquitectura de 1901 provocaba un casi voluntario rechazo por lo foráneo, en el sentido de que no se trabajaría casi sobre las propuestas técnicas venidas de Europa. Que la Escuela de Madrid no estuviera preocupada por fomentar en su plan de estudios las novedades técnicas propuestas en Europa, no significa que los alumnos y profesores no estuvieran al corriente de ellas y que no fueran tema de trabajo y debate en las aulas y fuera de ellas. La revista *Arquitectura y Construcción*, sacaba a la luz todos los temas de la actualidad arquitectónica. En 1900, había publicado el éxito que había supuesto la Exposición de París y la de Darmstad de 1901. En estos eventos había quedado de

950 CABELLO LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>, 1898, pp. 8-11; pp. 113-116.

951 El expediente incluye la calificación en 1897 de la asignatura de Mecánica Racional, última de las asignaturas que formaban parte del ciclo preparatorio de *Conocimientos científico-matemáticos y físico-naturales*. Expediente personal de Francisco Aznar Sanjurjo, AHN, Sección Universidades, Legajo 5290, Expediente 2, 1896-1897.

952 Expediente personal del arquitecto Antonio Flórez, AHN, Sección Universidades, legajo 5561.

953 PRIETO GONZÁLEZ, 2000, pág. 455.

manifiesto el adelanto industrial de Austria y Alemania en los años anteriores, convirtiéndose para el futuro en los centros de innovación de la Arquitectura. En noviembre de 1902, en Turín, se había celebrado la primera *Exposición Internacional de Artes Decorativas Moderna*, evento que tuvo una notable repercusión y donde se presentó el movimiento secessionista de Viena a Europa y el Modernismo en Italia. El evento venía anunciándose desde 1901 en las páginas de *Arquitectura y Construcción*<sup>954</sup> donde los alumnos se ponían al corriente de los acontecimientos de carácter tanto nacional e internacional. Entre los interesantes artículos que se publicaron en esta revista, destaca uno de 1904, donde se daba noticia de las posibilidades del material del hierro. La exposición era fruto de las conferencias impartidas en el Ateneo de Madrid por el arquitecto D. Felix Navarro<sup>955</sup>. Se defendía su uso para el edificio de carácter monumental. La preparación desde 1902 del VI Congreso Internacional de Arquitectura que se celebraría en Madrid en 1904 fue también una toma de conciencia de los problemas que planteaba la arquitectura del momento y la dirección que se quería tomar. Los grandes temas que se proponían eran “La influencia del Arte moderno en las obras de Arquitectura”; la cuestión sobre “La Conservación y restauración de los monumentos arquitectónicos”; “la enseñanza en las escuelas de arquitectura y la influencia de los modernos procedimientos constructivos en la forma artística”, etc<sup>956</sup>. Todas estas, eran cuestiones que se debatían ya en las aulas de la Escuela y la Academia y que, como veremos, constituyeron los temas principales sobre los que trabajaron los pensionados en su estancia en el extranjero.

Pedro Navascués indica cómo a juzgar por el expediente de Flórez sus calificaciones, no fueron excepcionales ni fueron pocos los años que le exigió la terminación de la carrera, como sucedía en los alumnos más brillantes<sup>957</sup>. Según señala el profesor Navascués, Flórez realizó para el examen de reválida un proyecto para *Academia de Bellas Artes de San Fernando*<sup>958</sup>. El alumno debía desarrollar este ejercicio en un plazo de doce horas seguidas, completamente incomunicado, para hacer los croquis, que debía presentar al tribunal en un sobre cerrado y firmado, de los que se quedaba con un calco para desarrollarlo después durante dos meses y medio en sus días hábiles, siempre dentro de la Escuela y en papel pegado al tablero, firmado y sellado por el tribunal, cosa que Flórez hizo entre el 5 de octubre y el 16 de diciembre de 1903<sup>959</sup>. Sabemos que durante los años de estudio en la Escuela colaboró con su padre en las obras que estaba desarrollando en Jaén. Además, realizó un trabajo para el arquitecto Juan Bautista Lázaro, dibujando las vidrieras que habían sido restauradas de la Catedral de León o las acuarelas que realizó como discípulo de Ricardo Velázquez Bosco sobre la portada de la fachada de Almanzor de la Mezquita de Córdoba, hacia 1903. Antonio Flórez se convirtió en el alumno predilecto de Ricardo Velázquez Bosco, profesor que, junto a Vicente Lampérez y Romea, tanto prestigió la Escuela de Arquitectura de Madrid. Esto significaba para Antonio Flórez que de la mano de Velázquez Bosco se le abrían grandes posibilidades en el futuro de la profesión. En los años de alumno de Flórez, don Ricardo no era todavía director de la Escuela, cargo que obtuvo en 1910, pero ya en 1903 era arquitecto de renombre en Madrid como proyectista y como Profesor Numerario de la Cátedra de Historia. En 1894, fue nombrado Académico de San Fernando lo que facilitaría a Flórez saber cómo orientarse en la oposición a la pensión de Roma.

---

954 “Próxima exposición de Artes decorativas en Turín”, en *Arquitectura y Construcción*, nº111, 1901-1902, pág. 300; VEGA MARCH, Manuel, 1902, pág. 300.

955 “El arte en el hierro”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 145 y 147, agosto de 1904 y octubre 1904, pp. 230-240; pp. 294-312, respectivamente.

956 REPULLÉS, Enrique M<sup>a</sup>, 1902, pág. 194.

957 NAVASCUÉS, Pedro, , 2002, pág. 25.

958 Ibidem, pág. 28.

959 AGA, Educación, Sign. Sección 31. Caja 14789. Expediente 4818/29.

En diciembre de 1903 finalizaron sus estudios de arquitectura Francisco Aznar y Antonio Flórez. Así lo indican sus expedientes académicos. Flórez recibía su título de arquitecto el año siguiente y Aznar no lo tuvo hasta 1909.

#### Convocatoria y Tribunal de la oposición de Roma. 1904

Tan sólo unos días más tarde de haber realizado el examen de reválida y de la finalización de los estudios de Arquitectura, se publicaba en la *Gaceta de Madrid* del 22 de octubre de 1903, la convocatoria de oposiciones para la Academia de España en Roma, y en ella las dos plazas para la Sección de Arquitectura y la constitución del Tribunal para la calificación de los trabajos de oposición para el Premio de Roma<sup>960</sup>. En un principio correspondían tres plazas a la Sección de Arquitectura para pensionados en la Academia de Roma. De estas tres, desde 1882, solamente se habían cubierto dos en 1889 por los arquitectos Alberto Albiñana Chicote y Joaquín Pavía y Birmingham. La tercera había pasado a la Sección de Música por no existir candidatos para la de Arquitectura, sin poderse recuperar en los años posteriores. Por tanto, las plazas disponibles para los arquitectos en la convocatoria de 1904 eran dos. La única condición que existía para poder presentarse a dicha oposición era el poseer el título de Arquitecto o la documentación que acreditase haber superado los ejercicios de reválida<sup>961</sup>. Esta vez fueron cinco los aspirantes al concurso: Godofredo Jesús Yanguas y Santa Fé, Antonio Flórez, Francisco Aznar y Sanjurjo, Leoncio Bescansa Casares y Joaquín Rojí López-Calvo<sup>962</sup>. Jesús Yanguas y Joaquín Rojí se retiraron de las oposiciones antes de ser iniciadas, justificando el primero que debía dejar la corte de Madrid. Del segundo desconocemos los motivos del abandono. Los premiados fueron el señor Aznar Sanjurjo y el señor Flórez Urdapilleta. Don Leoncio Bescansa quedó como tercer candidato por si quedaba libre otra plaza para la Sección de Arquitectura, y se le otorgó una mención extraordinaria por su participación y buen desarrollo de los trabajos. Tan cuantiosa inscripción, de cinco candidatos, no se volvió a ver hasta veinte años más tarde. Esto indica que hubo un verdadero impulso y promoción de las pensiones de Arquitectura desde la Escuela y la Academia de San Fernando en el comienzo de siglo.

Según el reglamento vigente para las oposiciones al pensionado de Roma, el tribunal de calificación debía estar compuesto por *“nueve miembros, tres de los cuales habrán de ser nombrados por el Excelentísimo Señor Ministro de Estado, entre artistas premiados con primeras medallas, por lo que hace relación a los Jurados para la Pintura, Grabado en dulce, Escultura, Grabado en hueco y Arquitectura, y de calificada reputación artística por lo que se refiere a la Música; tres nombrados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre sus individuos de número, y tres Catedráticos designados por el Claustro de la Escuela especial a que corresponde la enseñanza artística de la especialidad de la pensión vacante”*<sup>963</sup>. El tribunal designado para la calificación de la Sección de Arquitectura estuvo constituido por las siguientes personalidades: convocados y representando al Ministerio de Estado; Eduardo de Adaro, Luis Landecheo y Alberto Albiñana como Secretario. Nombrados por la Academia de San Fernando; Ricardo Velázquez Bosco, nombrado Presidente del Tribunal, Enrique M<sup>º</sup> Repullés y Vargas y Fernando Arbós. Por último, los tres miembros nombrados por la Escuela de Arquitectura fueron; Manuel Aníbal Álvarez, Vicente Lampérez y Romea y Manuel Zabala y Gallardo. Cinco de los miembros del citado tribunal habían sido profesores de los concursantes lo cual daba cierto conocimiento previo a los miembros del

960 El 13 de enero de 1904 quedaba constituido el Tribunal definitivo por la Sección de Arquitectura. ARABASF, sign. 5-58/2; CASADO ALCALDE, 1998, pág.52.

961 Art. 27 Reglamento Academia Bellas Artes en Roma, 1894.

962 Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sign. 5-58/1

963 Art. 28. Reglamento Academia Bellas Artes en Roma, 1894.

yribunal de la preparación y aptitudes de los mismos para optar a la pensión de Roma. *Historia de la Arquitectura y Dibujo de conjuntos* se la había impartido, Velázquez Bosco; de *Teoría del Arte y Proyectos I*, Lampérez y Romea; de *Teoría de la Composición y Proyectos II y III*, Anibal Álvarez y Manuel Zabala había sido Profesor Auxiliar de la *Cátedra de Teoría*.

Los arquitectos designados por el Ministerio constituían una representación heterogénea a la par que interesante para los trabajos que debían juzgar. Eduardo de Adaro había construido varios géneros de edificios públicos monumentales y al igual que Enrique M<sup>º</sup> Repullés y Vargas, tenía gran experiencia para calificar los proyectos de los opositores del tercer y cuarto ejercicio. Luis Landecho representaba en este tribunal, junto a Fernando Arbós, el estilo neogótico donde predomina el gusto por el ladrillo y Arbós con una fuerte tendencia italianizante. Alberto Albiñana había sido el último arquitecto pensionado en la Academia por lo que se situaba perfectamente en la preparación que debían tener los candidatos para un buen aprovechamiento de la misma y, como buen conocedor y profesor de *Teoría de la Arquitectura* podría juzgar debidamente los programas teóricos del primer y segundo ejercicio. Fernando Arbós, nombrado por la Academia de San Fernando, era académico, hijo de acuarelista y grabador, amigo de Francisco Aznar y García, padre de uno de los concursantes y como se ha citado, jurado del tribunal por la Pintura en la misma convocatoria. Dato que junto al de Flórez, con Ricardo Velázquez Bosco como presidente del tribunal pudieron favorecer la selección de los candidatos.

### Examen de los alumnos

El tribunal quedó formado por completo en enero de 1904, dando comienzo a los ejercicios de oposición ese mismo mes. Los exámenes se desarrollaron en las aulas de la Escuela de Arquitectura. La concesión y resultados finales de la oposición se determinaron por Real Decreto el 11 de Julio del citado año. Cinco meses fue, por tanto, el tiempo en el que se desarrolló la oposición.

Los ejercicios de los que estaba formado el examen constaba de dos tipos; dos teóricos y dos prácticos. Según el artículo Art. 36. del Reglamento de 1896 de la Academia de España en Roma, las obras de los opositores que obtuvieran la pensión quedaban a beneficio de las respectivas Escuelas Especiales, en este caso, la de Arquitectura. No consta ningún documento que verifique que efectivamente se conservaran en la Escuela o que pasaran a la Academia de San Fernando, donde se han conservado los exámenes de oposición de los demás candidatos que aquí se estudian. Sí se cumplió el reglamento conservando la mayor parte de los trabajos en la Escuela de Arquitectura, que debieron desaparecer durante la Guerra Civil donde se perdió gran parte del material que allí se conservaba. Lo que es seguro es que hoy su paradero es desconocido porque los archivos privados y familiares de Aznar y Flórez no han tenido noticia de los mencionados trabajos.

El primer ejercicio consistía en “*contestar doce preguntas sacadas a la suerte de las diversas asignaturas teóricas y teórico-prácticas que con arreglo al plan de estudios vigente constituyen la Carrera de Arquitectos, y a continuación designar un monumento arquitectónico notable para explicar acerca de él su juicio crítico, tal como queda indicado para las otras Artes*”<sup>964</sup>. Una vez contestadas las preguntas teóricas, los “monumentos” de los que debieron hacer la disertación Aznar y Flórez fueron: la *Catedral Vieja de Salamanca* y la *Antigua Sinagoga de Toledo, Santa María la Blanca*, respectivamente.

El segundo ejercicio consistía en la *Copia de un yeso*<sup>965</sup>. El yeso se seleccionaba de entre los que

964 Art. 43. Reglamento Academia Bellas Artes en Roma, 1894.

965 “*copia de una yeso, fragmento importante de Arquitectura o de ornamentación arquitectónica, ejecutándolo*

se conservaban en la colección de la Escuela de Arquitectura. En este caso fue la reproducción de un capitel de la *Casa Ayuntamiento de Sevilla*. Ambos desarrollaron el mismo. El ejercicio del yeso debía demostrar la maestría en la práctica del dibujo, del uso de las luces y las sombras realizadas con el carboncillo. Ejercicio de academia, de dominio de la luz y de los matices, donde la calidad y el conocimiento del ornamento clásico sería imprescindible para la lección que Roma ofrecía al estudioso sobre la Antigüedad clásica.

Tanto las preguntas a responder en el primero y segundo ejercicio como las disertaciones a desarrollar tenían un enfoque sobre todo teórico. El dominio de la historia del Arte y de la Arquitectura de dichos aspirantes debía ser tal, que fueran capaces de desarrollar en los exámenes ensayos en los que se justificara y reflexionara con propiedad dichas cuestiones.

El tercer ejercicio de la parte práctica del examen de oposición consistía en: *“idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico, con arreglo a un programa sacado a la suerte de entre doce redactados por el Tribunal. Este trabajo se presentará dibujado, sin sujeción a escala, pero lo más determinado en plantas y alzados, y deberá ejecutarse en el espacio de doce horas seguidas”*<sup>966</sup>. Conocemos los doce temas que redactó el tribunal<sup>967</sup>, así como el que desarrollaron durante el tercer y cuarto ejercicio: un club náutico<sup>968</sup>. En un solo bastidor debían preparar un croquis que proyectara los elementos principales del edificio. La ideación gráfica del proyecto se desarrollaba mediante una planta, un alzado y una sección del edificio. El reglamento especifica: “dibujado”, lo que significa realizado a lápices y normalmente a tintas de colores, e incluso a acuarela, como era costumbre en la época. El acta de la sesión de ese día señala que el proyecto debía desarrollarse de la siguiente manera:

*“En una población de baños de mar se dispone de un solar que linda en una línea de ciento veinte metros con el mar y tiene ciento sesenta metros de fondo, en el cual se trata de levantar este edificio que ocupará una parte de él, destinándose el resto a jardín.*

*En planta baja se instalará el Club propiamente dicho, con salón de reuniones de socios, salas de lectura y biblioteca, café y restaurante, salas de recreo, billares, etc departamento de baños e hidroterapia, amplios vestíbulos y galerías, escalera principal y escaleras de servicio.*

*En planta principal se dispondrá una gran sala de fiestas, con gabinetes de descanso y*

---

*a la aguada o al lápiz en seis sesiones, de cuatro horas cada una, a la escala que fije el Tribunal, escribiendo después el opositor en otras seis sesiones de cuatro horas una Memoria acerca del estilo arquitectónico a que pertenezca el fragmento, época en que tuvo su apogeo y caracteres de la fauna y de la flora en él empleadas, indicando las influencias que en dicho estilo o arte hayan podido determinar los que le precedieron. Para la segunda parte de este ejercicio podrían consultar las obras que estime convenientes y que eran facilitadas por el Tribunal”.* Art. 43. Reglamento de la ABAR, 1894.

966 Ibidem

967 Archivo MAE, sign. H 4336; 1. Monumento a Fernando III el Santo; 2. Fuente monumental conmemorativa de las mejoras hechas en la urbanización y embellecimiento de Madrid en el reinado de Carlos III; 3. Arco monumental dedicado a la Independencia española, conmemorando la heroica defensa de Zaragoza; Puente monumental conmemorativo de la Batalla de Lepanto; 4. Monumento fúnebre a Diego de Siloe, escultor y arquitecto; 5. pabellón para exposiciones de Bellas Artes; 6. Museo histórico; 7. teatro para el Real Sitio de San Ildelfonso; 8. Salón de conciertos ; 9. club náutico; 10. circo para ejercicios ecuestres y fonda para una capital de provincia en la que se conserven monumentos de importancia.

968 BRU ROMO, Margarita, 1971, pp. 106-109.

*galerías de paseo, pudiendo ir también alguna de las salas de recreo.*

*En planta de sótanos se colocarán las dependencias del café-restaurant. En todas las plantas se dispondrán los retretes, urinarios y lavabos precisos, y cuartos de administración y servicio que sean convenientes, y donde mejor convenga una pequeña habitación para el Administrador del Club.*

*Una terraza sobre el mar y un almacén para guardar los botes de los socios completarán la instalación. Materiales: a selección  
Para el croquis se presentarán: las plantas, fachada principal y una sección*

*Para el desarrollo del proyecto se presentarán: un plano de implantación a escala de 0,002 por metro. Las planta necesarias del edificio a escala de 0,005 por metro, la fachada principal a escala de 0,01 por metro. Otra fachada, apuntada al lápiz, a escala de 0.05 por metro. Una sección a escala de 0,01 por metro. Completará la presentación del proyecto una Memoria en la forma que prescribe el artículo 43 del Reglamento de estas oposiciones”<sup>969</sup>.*

Era un ejercicio que debía plasmar la idea, dominio y comprensión del género de edificio que se trataba, más que detenerse en el estilo, aspecto que se trataría en el desarrollo del proyecto, segunda parte del ejercicio de oposición. Debía manifestar éste, la disposición coherente y usos que caracterizaban, en este caso, a un club náutico. Existían ya en España algunos modelos a los que mirar. En 1876 se había construido en Barcelona su club náutico y el año anterior de la oposición, 1903, se había fundado el de Valencia.

La segunda parte y último ejercicio de la oposición, el más laborioso, consistía en “desarrollar el monumento o edificio ideado, formulando el correspondiente proyecto, el cual comprenderá, con las plantas, alzados, secciones, detalles y memoria correspondiente”<sup>970</sup>. Al menos cinco planos sobre bastidores de grandes dimensiones fueron realizados por cada uno de los candidatos. Hoy desconocemos cómo fueron desarrollados, la calidad de todos ellos, su visión y estilo del proyecto. Probablemente, serían proyectos con la fuerte carga ecléctica que se advertía en los proyectos de los alumnos de la Escuela. Los candidatos debieron tener en cuenta en los exámenes de oposición introducir aspectos de la tradición arquitectónica española, además de los arreglos de sorpresa y fascinación que serían prioritarios a la precisión técnica o la definición constructiva.

Francisco Aznar Sanjurjo y Antonio Flórez Urdapilleta fueron nombrados pensionados por la sección de Arquitectura el 11 de Julio de 1904. Sus trabajos fueron expuestos al público en el Ministerio de Estado del 5 al 13 de Julio del mes mencionado.

---

969 AMAE, sign. 4336

970 Art. 43. Reglamento Academia de Bellas Artes en Roma, 1894

Viajes de pensionado:  
FRANCISCO AZNAR SANJURJO



- 1905: Roma-Milán-Pavía-Verona-Venecia-Ferrara
- 1906: Roma-Nápoles-Palermo-Monreale-Agrigento
- 1907: Roma-Brindisi-Grecia-Turquía-Egipto
- 1908: Roma-Milán-Berna-Munich

## 1.2. Pensión de Francisco Aznar Sanjurjo, 1904-1908

### Actividad del pensionado.

Francisco Aznar llegaba a Roma el 8 de noviembre de 1904, lleno de consejos y experiencias sobre el significado del viaje de estudio que décadas antes había realizado su padre (1856). Las horas pasadas en el *Café Greco*, donde su padre había dejado dos paisajes, que se sumaban a las innumerables obras que artistas de todos los puntos del mundo habían donado como recuerdo. El *Café Greco* se había fundado en 1760, su vida intelectual más activa la tuvo durante el siglo XIX. En torno a sus mesas se reunieron los grandes pintores, músicos, e insignes literatos del periodo romántico. Se puede decir que entre 1800 y 1850 todo cuanto Italia, Francia, Alemania y Rusia produjeron de más insigne en las bellas artes se reunió en la pequeña y oscura bodega de *Via Condotti*. En torno a 1890, un grupo de artistas belgas volvieron a instituir el *Café Greco* como punto de reunión de los artistas que estaban llegando a Roma pensionados por las nuevas academias extranjeras. Eran cuatro o cinco, entre pintores, escultores y grabadores, que sin más ceremonia, bajaban al *Café Greco* a conversar, retomando la tradición hasta convertir esa bodega en un salón académico<sup>971</sup>. Aznar se interesó por estas tertulias, por sus conversaciones sobre el caminar de la Pintura.

En la academia española se dieron varios casos de arquitectos que hoy se les ha llamado *arquitectos-pintores*. Jóvenes, que quisieron estudiar Bellas Artes y los familiares o las circunstancias les llevaron a estudiar Arquitectura. En algunos casos, esa afición y gusto pictórico la desarrollaron más adelante cuando la estabilidad profesional se lo permitió. Este era el caso de Francisco Aznar, de Roberto Fernández Balbuena o de Mariano Rodríguez Orgaz. Para ellos, Roma no fue sólo un lugar de perfeccionamiento en la práctica arquitectónica, sino que fueron años de hacer amistad con pintores de todas las naciones, de conocer las tendencias en ambas disciplinas. Manifestación de ello es el estilo que se aprecia en sus retratos, paisajes y pinturas de años posteriores, que poseen una influencia claramente romana. Aznar, entabló una estrecha amistad con el pintor de su promoción José Ramón Zaragoza, íntimo amigo para siempre, que en la Academia le hizo un retrato que hasta hace poco pendía de las paredes de la Biblioteca. Un retrato del que había realizado un estudio previo que hoy conserva la familia del retratado, en el que el joven arquitecto aparece serio y con porte de intelectual.

Los primeros meses, como describe su hoja de servicios, Aznar *“empezó por visitar y estudiar además de los Museos, los Monumentos y los suntuosos y bellos palacios de la grandeza romana”*<sup>972</sup>. Nos han llegado algunas acuarelas y dibujos que nos dan idea de los trabajos realizados *in situ* en los lugares que entusiasmaron y llamaron su atención. Muchos de estos bocetos y trabajos le sirvieron años más tarde para preparar sus clases de historia de la Arquitectura en la Escuela de Barcelona. Pasó tiempo dibujando y estudiando como la luz recaía sobre las ruinas romanas en los espectaculares atardeceres de la ciudad.

Mientras conocía las maravillas de Roma, Aznar comenzaba a pensar en la temática del primer trabajo obligatorio. Vacilaba entre realizar el levantamiento del Sepulcro de Cecilia Metella en la Vía Appia<sup>973</sup>, que tanto le había fascinado y del que realizó algunas acuarelas, o el de la Cartuja de Pavía, que en esos años se estaba restaurando y del que podría recoger buena cantidad de datos

971 ANGELI, Diego, 1930, pág. 57.

972 ARAER, Hoja de Servicios de Francisco Aznar Sanjurjo , Caja 126/2

973 Esta acuarela se ve colgada en la fotografía de su estudio de Roma, junto con otras que se ha encontrado en casa de su hija Elena, como la del torero.

de documentación de primera mano. La hoja de servicios redactada por el director de la Academia confirmaba que se decidió por la realización de los “*trabajos preparatorios para un primer envío consistente en una reproducción de la célebre Cartuja de Pavía*”<sup>974</sup>.



II.5. Francisco Aznar , *Mausoleo de Cecilia Metela*, 1904-1905, Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Zaragoza

La inversión que suponía el desplazarse fuera de Roma le ocasionaba ciertos gastos pero que en el caso de dicho estudio, dio por bien invertido por la aportación que podía suponer a los trabajos de restauración que allí se desarrollaban y que después no se vieron recompensados, pues no hay noticia de colaboración ni de difusión de su trabajo en el medio italiano. El trabajo lo desarrolló en cinco planos sobre bastidores con el levantamiento del estado actual del monumento en planta y alzado que obligaba el primer envío. El único reconocimiento que parece que tuvo fue la buena evaluación del jurado de Madrid que le otorgó la “Calificación Honorífica”<sup>975</sup>. Terminados sus trabajos en Pavía, el pensionado aprovechó para realizar un viaje por Verona, Venecia, Ferrara y otras poblaciones del Alta Italia visitando sus museos y monumentos. Es posible que visitara a Flórez antes de regresar a Roma, que se encontraba en Venecia realizando su trabajo de primer año sobre la basílica de San Marcos. De entonces, son estas acuarelas de canales venecianos y del interior del Baptisterio de la Basílica de San Marcos. Una vez en Roma, ambos arquitectos solicitaron el permiso para enviar sus trabajos a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1906, donde sabemos que Aznar obtuvo la medalla de Tercera Clase.

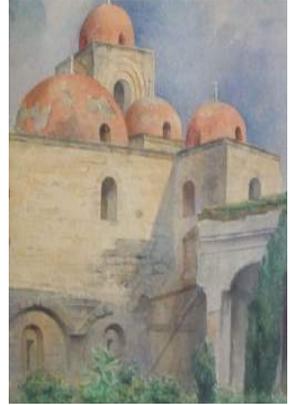
Francisco Aznar, comenzó entonces a preparar el viaje para realizar su segundo envío obligatorio en Sicilia. El desarrollo del proyecto consistía en la restauración de la fachada de Santa María Monreale, cercana a Palermo. Allí, permaneció casi todo el año 1906. Los trabajos fueron evaluados también con la “Calificación Honorífica”. En Enero de 1907, aparecen noticias de que envía desde Monreale los bastidores del trabajo del *Duomo* y que comienza a recorrer la isla de

974 ARAER, Hoja de Servicios de Francisco Aznar Sanjujo , Caja 126/2

El alzado de dicho trabajo de la Cartuja de Pavía fue donado por el autor a la Escuela de Arquitectura de Barcelona, donde todavía hoy se conserva, el 4 de diciembre de 1941. Carta de agradecimiento por la donación del director de dicha Escuela Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar.

975 El Jurado que evaluó sus trabajos estuvo compuesto por Repullés, Arbós, Urioste, Palacios y Albiñana. Ibidem

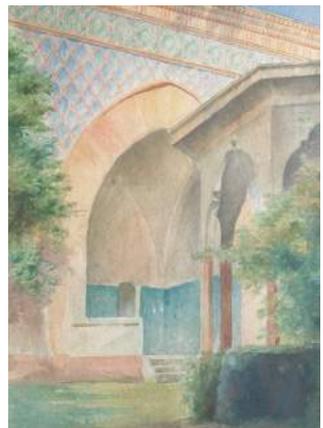
Sicilia para conocer los monumentos griegos<sup>976</sup>. Allí realizó un sin fin de estudios sobre capiteles, basas y distintos elementos que podía poner en comparación con los monumentos estudiados en Roma y sus alrededores. Los capiteles y entablamentos del foro imperial, de la acrópolis de Tívoli –donde tenemos constancia que pasó tiempo- con el templo de Zeus en Agrigento o los templos de Grecia, que recorrería meses más tarde. Desde Sicilia anunció al secretario de la Academia su propósito de realizar como envío de tercer año un estudio sobre la decoración arquitectónica en una casa particular o un estudio de parlamento moderno<sup>977</sup>.



II.6. Francisco Aznar, *Apunte del Canal de Venecia*, 1906, Colección Elena Guasch, Barcelona

II.7. Francisco Aznar, *Baptisterio de San Marcos de Venecia*, 1906, Colección Alberto de Grau, Barcelona

II.8. Francisco Aznar, *Apunte de San Juan de los Eremitas*, Palermo, 1906, Colección Laura de Grau, Barcelona



II.9. Francisco Aznar, *Apunte de la mezquita de Palermo*, 1906, Colección Laura de Grau, Barcelona

II.10. Francisco Aznar, *Interior de La Martorana*, Palermo, 1906, Colección Laura de Grau, Barcelona

II.11. Francisco Aznar, *Apunte de Brussa*, Turquía, 1907, Colección Victor Burguete, Madrid

976 AMAE, sign. H4341.

977 Ibidem

Ese año de 1907, Aznar después de entregar el envío de segundo año y de finalizar el recorrido por Sicilia regresó a Roma para realizar el trabajo del tercer año. El mencionado año, los pensionados, podían y debían residir en los puntos del extranjero que fueran más adecuados para el mayor éxito de sus trabajos, por lo que la idea de estudio de decoración arquitectónica debía de ser en un edificio o monumento creado para la civilización del momento. El reglamento obligaba a realizar: “una Memoria científico-artística, acompañada de las ilustraciones gráficas necesarias, respecto de uno de los géneros de edificios creados por la moderna civilización en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra”<sup>978</sup>. Esto implicaba el estudio de varios edificios del mismo género, por lo que Francisco Aznar seleccionó un estudio detallado del nuevo Palacio de Justicia de Roma, en comparación con las nuevas construcciones de los palacios de Justicia de París y Bruselas. Aznar debía encontrarse bien en Roma para elegir un edificio de la misma ciudad como trabajo de tercer año, cuando los monumentos de carácter público tenían una fuerte carga de clasicismo, lo que ciertamente no diferenciaba mucho lo que en un país u otro se planteaba. Era demasiado pronto para que los géneros de edificios públicos tomaran un cariz diverso.

En junio de 1907, Aznar solicitó la subvención de 200 liras para realizar el viaje a Grecia, Turquía y Egipto que emprendió durante el último trimestre del citado año<sup>979</sup>. No conocemos el recorrido que realizó. Francisco Aznar llegó a Atenas y desde allí se desplazó a Turquía y el norte de África, mientras Flórez, desde Viena donde había estado en el mes de julio de 1907, se desplazó por el Bósforo hasta Constantinopla y Atenas pasando por Sicilia antes de regresar a Roma. El último año de pensión para Francisco Aznar fue quizá el más complicado. Al poco tiempo de regresar de Egipto y Turquía asumió, por petición de don José Benlliure, la dirección interina de la Academia por ausencia del mismo. Encargo que desempeñó hasta el final de su pensionado, exceptuando un mes que cayó enfermo y que fue sustituido por Antonio Flórez<sup>980</sup>.



I.12-13. Francisco Aznar, *Fotografía y apunte de Atenas*, 1907, Colección Elena Guasch de Grau, Barcelona

Por causa de la enfermedad tuvo que regresar a Madrid en febrero de 1908, hasta que pudo reincorporarse a la vida en la Academia el 15 de Marzo. La licencia que solicitó para desplazarse en el mes de Enero a Madrid está firmada por el pensionado en Munich donde debió de pasar los primeros días del año 1908<sup>981</sup>. No nos ha llegado noticia alguna sobre este viaje a Alemania. Allí debió de comprar los números de la revista *Architektonische Rundschau* que todavía hoy conserva su familia y que contienen las láminas de todos los edificios construidos en ese momento.

978 Art. 56. Reglamento Academia de Bellas Artes, 1894.

979 AMAE, sign. H. 4345.

980 En Octubre de 1908 José Benlliure, director de la Academia, le agradece en carta dirigida directamente al arquitecto pensionado, el celo e inteligencia con que ha llevado la dirección interina de la Academia. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

981 Carta de don José Benlliure al Sr. Embajador de España ante la Santa Sede, a 4 de Marzo de 1908. Archivo Juan Ignacion de Grau Aznar, Barcelona.

Es de suponer que cuando Aznar regresó de Madrid, Flórez había comenzado ya con el trabajo de cuarto año y que para facilitar la incorporación y buena finalización del pensionado invitase a Aznar a participar en su mismo proyecto: un *Monumento conmemorativo a los mártires de Cuba*<sup>982</sup>; razón por la que el análisis de este envío lo realizamos junto al de Flórez. La suposición de la invitación de Flórez a Aznar de participar en su trabajo viene fundada en la cantidad de trabajos que ejecutaron uno y otro. Aznar se encargó de realizar la parte superior del monumento con la sección, el alzado y los detalles, todo acurelado y con la memoria explicativa correspondiente, encontrada en el ARABASF<sup>983</sup>. Premiado con la “Calificación Honorífica” lo presentaron a la Exposición Internacional de Munich de 1910.



II.14. Fotografía del proyecto de Francisco y Rafael Aznar, 1908, revista *Pequeñas Monografías*, nº 11, pág. 2

Todavía en Roma, en el año 1908, participó en el concurso de Proyectos celebrado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que fue galardonado con el Primer Premio<sup>984</sup>. De este periodo se conserva el proyecto para un *Salón de Recepciones para la Real Academia* que preparó y firmó con su hermano Rafael en 1908<sup>985</sup>. El concurso se había convocado en noviembre de 1907. No se seleccionó ningún proyecto y se decidió convocar de nuevo con diferencia de pocas semanas, en diciembre del mismo año, cerrándose el plazo de presentación de trabajos en abril de 1908. Estos meses, aunque a Francisco Aznar le correspondía estar en Roma, se encontraba en Madrid con el permiso por enfermedad. El arquitecto aprovechó entonces para presentarse con su hermano al concurso y preparar el trabajo sobre la “Cabeza de un salón de recepciones para la Academia de Bellas Artes con el estrado para la presidencia y académicos”. Al mencionado concurso se habían presentado seis propuestas; la de los arquitectos Joaquín Rojí, José María Gall, Alfonso Dubé, Francisco y Rafael Aznar, Jacobo Estens y Francisco Roca. En el artículo de *La Construcción Moderna* que describe cada uno de los trabajos, indica que el de los señores Aznar Sanjurjo, que aquí tratamos, estaba formado por tres planos de “*exquisita finura artística y acierto en su composición*”... “*Adopta una planta semicircular. En sus alzados domina la línea clásica, modernizada en su ornamentación. De acierto grande puede considerarse el modo como han combinado las tres bellas artes; Arquitectura, Escultura y Pintura y en todo ese conjunto se observa que ha tenido a la arquitectura de Carlos III, a quien coloca en el frente, como fundador de la Academia*”. A continuación, Luis Sáinz de los Terreros, autor de la crónica, añade un detalle significativo que es un pequeña crítica a las vidrieras por las que penetra la luz. A pesar de las críticas que causó entre los miembros del jurado obtuvo el premio de 2000 ptas, por la calidad y validez artística del trabajo.

982 Cuarto envío de Aznar que se analiza junto con el de Flórez al final de este primer capítulo

983 ARABASF, sign. 5-79-7

984 21 de Abril de 1908

985 PIQUERO LÓPEZ, Blanca, 1985, pág. 99; SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1908, nº 8, pp. 1-2

En diciembre de 1908, Aznar solicitó junto a Flórez la prórroga de seis meses de pensión en el que la Academia les podría encargar la realización de un proyecto, dicen en su petición: “*siendo múltiples los edificios cuyo estudio o restauración pudiera encomendarnos como trabajo extraordinario objeto de dicha prórroga con la designación del trabajo que a tal objeto se considere oportuno*”<sup>986</sup>. La solicitud fue denegada y Aznar sólo pudo permanecer un mes más en Roma, utilizando la prórroga que le correspondía por la “Calificación Honorífica” recibida en el último envío de pensionado. Regresó a Madrid ese mismo mes de diciembre.

### Análisis de los envíos de pensión

#### **“LA CARTUJA DE PAVÍA” 1er envío de pensionado de FRANCISCO AZNAR SANJURJO, 1905**

Francisco Aznar tras estudiar los monumentos romanos a lo largo del año 1905, como indica el secretario de la Academia en la hoja de servicios del pensionado, “*comenzó a preparar los trabajos preparatorios para un primer envío consistente en la reproducción de la célebre Cartuja de Pavía. Posteriormente el Sr. Aznar realizó algunos estudios del Sepulcro de Cecilia Metilla en la Vía Apia vacilando entre hacer este como envío o la Cartuja de Pavía, decidiéndose por esta última y por ello marchándose a Milán desde donde se trasladó a Pavía y ejecutó como envío un dibujo acuarrelado de la fachada de la Cartuja y otros de los claustros de la misma, trabajos que figuraron en la exposición de la Academia siendo elegidos por la opinión y por la prensa, mereciendo en Madrid la primera calificación reglamentaria y en la exposición Nacional de Bellas Artes, tercera medalla*”<sup>987</sup>. En los documentos administrativos emitidos al Ministerio de Asuntos Exteriores se indica que fueron seis, los planos que preparó sobre la Cartuja de Pavía<sup>988</sup>. El proyecto, después de ser expuesto en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y de haber obtenido la Tercera Medalla, volvió a manos de su propietario, quien donó el plano con el alzado a la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1941, como consta en la carta de agradecimiento del director de la misma. Es el único de los planos que hoy conocemos y que se ha conservado.

Al terminar el primer año, el reglamento ordenaba que los arquitectos presentasen “*copia en planta y alzado del estado actual de un monumento extranjero perteneciente a las buenas épocas del Arte, acompañada del estudio a gran escala de alguno de sus más característicos detalles*”<sup>989</sup>, lo que significa que los seis planos debían corresponder al estado actual de la fachada y el claustro. Por las fotografías de la época se conoce que en ese año 1905 la fachada de la iglesia de la Cartuja estaba oculta en parte por un andamio, lo que indica que debió de servirse de estampas y fotografías para llevar a cabo el trabajo.

La Certosa de Pavía no era tema de estudio habitual en la tradición del viaje de estudio por Italia por lo que el motivo de su elección, cabe pensar que estuvo precedido por un conocimiento de la restauración que en el complejo se estaba realizando desde 1881 y que desde luego, permitía al arquitecto elaborar un tema de absoluta actualidad con la documentación pertinente tanto del estado previo como de las propuestas de *restauro* que facilitarían un óptimo desarrollo de su trabajo. Sin embargo, no debió de constituir una prioridad para Aznar la colaboración o

---

986 AMAE, sign. H4333.

987 ARAER, Hoja de servicios de Francisco Aznar Sanjurjo, Caja 126/2, Roma, 1908.

988 El conjunto del proyecto de Francisco Aznar comprendía: Planta de la Cartuja, perspectiva de la fachada, dos detalles de la fachada, una perspectiva del claustro y un detalle del mismo. AMAE, H4341.

989 Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894, Art. 56.

difusión de su trabajo entre quienes realizaban la restauración de la Cartuja, puesto que en el momento de realizar su propuesta, el proyecto de la *Certosa* estaba ya aprobado e iniciada su ejecución. La elección del edificio pudo venir determinada por la descripción que Bertrami, el arquitecto restaurador, en su elogio del monumento hace en 1895. En él, añade una perspectiva que pudo cautivar a Francisco Aznar por la relación que tenía con el significado del *Grand Tour*. La descripción tiene un alto tono poético dirigido directamente a las aspiraciones más profundas de quien contempla:

*“L’animo nostro non può a meno di sentirsi sopraffatto da questo complesso di creazioni, le quali si sono andate organicamente aggruppando col lento lavoro dei secoli, fissando nella material la vitalità di tante gnerazioni di artista, mossi ed ispirati tutti da una stessa fede e da uno stesso entusiasmo. E quando ci allontaniamo di quella solitudine, vivificada dall’arte, per rituffarci nelle prosaiche e febbrili manifestazioni della vita quotidiana, noi proviamo la sensazione di staccarci da qualcosa, cui lo spirito nostro non vuole rinunciare: l’ambiente calmo e sereno dell’arte, che ci ritempra, ci educa, di dà insomma una ragione di questa nostra esistenza.”*<sup>990</sup>

Sabemos que Aznar se desplazó por largo tiempo a Pavía, casi un año, para realizar el estudio del estado actual de la *Certosa*. Con los permisos que de la Academia y Ministerios se requerían, tuvo fácil acceso a la documentación que el *Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumento della Lombardia* había producido para la campaña de *restauro*. Ya en 1896, el arquitecto que dirigía las obras había escrito un avance de las mismas, a modo de memoria y donde se publican una cantidad meritoria de noticias inéditas sobre la construcción y vida del edificio que, sin duda, fueron de gran utilidad para la memoria histórico-descriptiva que debió preparar el arquitecto español. Incluso, le servirían para conocer el tramo de la fachada de la *Certosa* que desde 1903 se encontraba en un pésimo estado por la excesiva humedad del clima, las infiltraciones de agua de la lluvia y cuyo ángulo Sudeste se encontraba oculto por un andamio estable que se trasladaba de lado a lado según las necesidades <sup>991</sup>. En 1905 existían tres bibliografías fundamentales sobre la *Certosa* a las que el arquitecto pudo tener fácil acceso, tanto en Pavía como en la biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de Roma de Via Ripetta. La primera, era la descripción e ilustración de los monjes Gaetano e Francesco Durelli<sup>992</sup> que fue la más antigua de las publicaciones sobre la misma. Las dos publicaciones siguientes que habían sido escritas con motivo de los proyectos de restauración ya mencionados; la editada por el arquitecto de las obras Luca Beltrami, de 1895<sup>993</sup> y el volumen de Carlo Magenta en 1897.<sup>994</sup> En 1900, además, el *Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti in Lombardia* había publicado la relación de los trabajos y documentos que se desarrollaron en la *Certosa* de 1897 a 1899 que le proporcionarían los conocimientos para preparar el trabajo del estado actual del monumento.

---

990 BERTRAMI, Luca, arch., 1895, pág.II. “Nuestra alma no puede más que sentirse abrumada por este complejo de creación, que se han ido agrupando orgánicamente agrupando con el lento trabajo de siglos, fijando en el material la vitalidad de tantas generaciones de artistas, movidos e inspirados todos por una misma fe y un mismo entusiasmo. Y cuando nos alejamos de aquella soledad, vivificada por el arte, para sumergirse de nuevo en las prosaicas y febriles manifestaciones de la vida cotidiana, nosotros provamos la sensación de separarnos de alguna cosa, de la que nuestro espíritu no quiere renunciar: el ambiente en calma y sereno del arte, que nos fortalece, nos educa, lejos de dar razón de nuestra existencia.”

991 ABRATE ZOHAR DI KARSTENEGG, Maria Antonietta, 1988, pág. 11.

992 DURELLI, GAETANO, 1863.

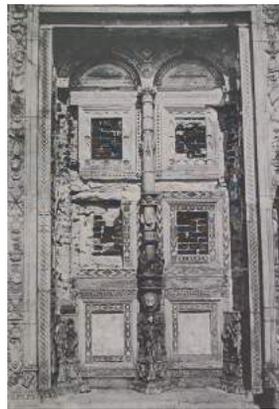
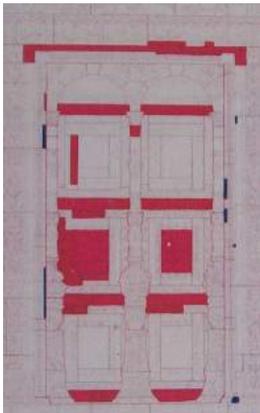
993 BELTRAMI, Luca, arch., 1895

994 MAGENTA, Carlo, 1897

La misma *Certosa*, contenía un archivo histórico que debió servirle para documentar tanto la memoria histórica como para la preparación de los planos. En dicho archivo se encuentran planos de situación que muestran cómo el espacio que Aznar conoció del complejo en 1900 existía ya así concebido a fines del siglo XV cuando se llevó a cabo la construcción. En un plano de situación de 1813 se describen en pocas líneas dibujadas la densidad de edificios que comprendía el complejo.

En cuanto al estado de la fachada sobre la que sobre todo trabajó el arquitecto español conocemos algunas fotografías procedentes del antiguo archivo Soprini de Milán que muestran el deterioro de la misma antes de 1890 y la cantidad de piezas marmóreas que era necesario restituir por completo. Mejor todavía que en las fotografías, el estado de la fachada se aprecia en los planos de señalización de cada pieza que prepara Luca Beltrami en la última década del siglo XIX, donde se define la intervención más como obra de restitución que de restauración.

Por el momento, no ha aparecido la memoria histórico-descriptiva que Aznar Sanjurjo debió preparar y que acompañaba a los seis planos que comprendía el primer envío de pensionado. Sí conocemos, la que preparó para el envío de segundo año lo que nos da idea de cómo trabajaba y preparaba este tipo de trabajos y las características que pudo tener éste que aquí se analiza.

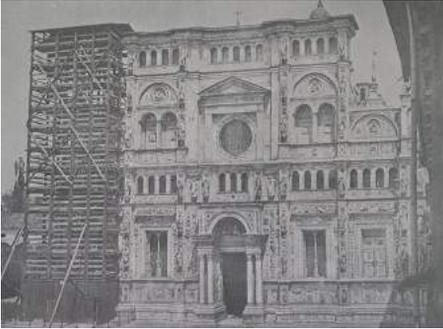


II.15. Luca Beltrami, *Estudio de las zonas perdidas de uno de los vanos de la fachada principal*, 1895

II.16. Fotografía del vano de vano de la fachada, Archivo Soprini, 1892, Milán

A día de hoy, como se ha mencionado, se ha recuperado tan sólo uno de los planos sobre bastidor de dicho proyecto encontrado en uno de los despachos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la que Francisco Aznar fue profesor Auxiliar. Aunque son pocas las noticias que nos han llegado sobre este estudio de Francisco Aznar, podemos aproximarnos de diversas maneras a conocer cómo pudo preparar el trabajo así como de los materiales de que se sirvió. El plano que conocemos, corresponde a la perspectiva de la fachada principal de la *Certosa* terminada su restauración. La forma de proyectarla es más imaginada que real. Se asemeja más a las representaciones que en el *Cinquecento* se hacían de la *Certosa* de como las fotografías del momento representaban el conjunto. Digo esto, porque el patio flanqueado por edificaciones que acoge la fachada no existe en esta representación, y la perspectiva de toda la fachada con la vista exterior de los cruceros no se abarca con las construcciones de este patio de ingreso,

lo que confirma el cierto carácter fantasioso de estos trabajos de restitución e idealización de lo que pudo ser el monumento en su momento de esplendor. El aislamiento del edificio, quizá con el interés de resaltar su importancia y dimensión ha prevalecido en el proyecto de Aznar a la percepción real del mismo. La vista que más se aproxima a esta representación es el detalle de la tabla de Ambrosio Fossano de época de su construcción.



II.17. *Fotografía de la fachada de la Certosa con el andamio para restauración, 1905, Archivo Soprini, Milano*  
 II.18. Francisco Aznar y Sanjurjo, *Alzado de la fachada de la Cartuja, 1905, ETSAB*

**“SANTA MARIA LA NUEVA EN MONREALE”<sup>995</sup>**  
**2º envío de pensionado de FRANCISCO AZNAR SANJURJO, 1906**

Según el Reglamento de la Academia, los arquitectos estaban obligados a realizar durante el segundo año de pensión *“un proyecto de restauración de un monumento notable, dibujado en escala de dos centímetros por metro a lo menos”*. Acompañando al proyecto *“la Memoria histórico-descriptiva, con el examen detallado y concienzudo del estado actual del monumento aludido, dando cuenta de su estructura general, analizando la época de su erección y el arte y estilo que corresponda, enumerando los documentos en que la restauración se funde, y cuantas observaciones sugiera al pensionado el estudio del citado monumento”*.<sup>996</sup> Junto a estas directrices conocemos, por su hoja de servicios, que Francisco Aznar *“...regresó en Octubre a la Academia para preparar sus trabajos de envío de 2º año para los cuales había elegido el claustro de Monreale en Sicilia.”*<sup>997</sup>. En el mismo informe se explica que dicho trabajo estuvo compuesto de una memoria científica y cinco dibujos acuarelados de la Iglesia y claustro de Monreale: la restauración de la fachada, la restauración de la disposición litúrgica de la Iglesia, un estudio de la forma y ornamentación de los arcos del claustro, un estudio de los capiteles en el ángulo del claustro y un estudio de los capiteles gemelos en el claustro. Por este trabajo obtuvo la *“Calificación Honorífica”*.

Hoy, de los citados trabajos, tan sólo nos ha llegado la memoria artística que acompañaba a los bastidores, cuyo título dice *“Apuntes sobre la Arquitectura Mudéjar Siciliana y en particular sobre el monumento de Santa María la Nueva en Monreal”*<sup>998</sup>. Dicha memoria nos da datos suficientes

<sup>995</sup> En este caso la biografía constructiva del monumento viene descrita a través de la misma memoria del pensionado en estas líneas.

<sup>996</sup> Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894, art. 56

<sup>997</sup> ARAER, *Hoja de servicios de Francisco Aznar Sanjurjo*, Caja 126/2, Roma, 1908.

<sup>998</sup> AZNAR SANJURJO, Francisco, *Memoria histórico-artística sobre el arte mudéjar en Sicilia y en particular de la catedral de Monreale*, 1906, AMAE, Sección Personal, expedientes personales, PP1303, exp.23251

para conocer los motivos de la elección del estudio de dicho monumento, las fuentes que utilizó, tanto para el conocimiento de la historia, como para la elaboración del proyecto de restauración, dando incluso las pautas para comprender cómo preparó los planos hoy perdidos. Entre los documentos conservados por los familiares del arquitecto se han encontrado algunas láminas acuarelladas que formarían parte de sus estudios sobre la arquitectura mudéjar siciliana; el interior de *La Martorana*; el exterior de *San Giovanni degli Eremiti* y la *Quba* de Palermo. La estructura que el arquitecto sigue en la elaboración de la memoria es la siguiente:

1. Justificación de la elección del proyecto con sus objetivos.
2. Explicación histórica e historiográfica de la conformación del Arte sículo-normando y el origen de dicha denominación
3. Breve historia constructiva de la catedral de Monreal y de los demás monumentos de este mismo arte en Sicilia
4. Crítica a la datación designada por el historiógrafo más importante del monumento y nueva argumentación
5. Descripción de algunos elementos constructivos que definen la singularidad del monumento
6. Conclusión

Puede verse la similitud entre la estructura utilizada por el arquitecto para su estudio con la que aquí se utiliza para analizar cada uno de estos envíos. Utilizaremos en buena medida el material que el arquitecto ha elaborado para comprender su trabajo poniéndolo en relación con otros aspectos que pueden explicar el por qué de los argumentos defendidos o la relación de los conocimientos que en ella se desarrollan con la elaboración del proyecto de restauración del monumento.

Antes de comenzar el análisis de dicho estudio sería conveniente precisar algunas notas formales sobre el estilo y el tono de la memoria. En toda ella se aprecia tanto la buena disposición para realizar un estudio serio y útil para la vida del monumento, al mismo tiempo que revela una buena lectura de las fuentes historiográficas del siglo XIX que le ha interesado analizar y contrarrestar con las opiniones contemporáneas de historiadores especialistas del arte medieval de las naciones que contienen vestigios del arte sículo-normando en su cultura artística. En cuanto al estilo narrativo de la memoria, puede decirse que de manera sintética y con un lenguaje sencillo y cercano, desarrolla los hechos más relevantes que explican la existencia del monumento. Entre las motivaciones que el mismo arquitecto señala para elegir el estudio de la catedral de Monreal, al inicio de la memoria da tres motivos; el primero es la voluntad de no querer desarrollar un objeto de estudio que hubiese sido ya muy estudiado para no caer en la copia ni tampoco elegir un monumento que hubiese sido ya restaurado. En segundo lugar, secundar la labor de uno de los arquitectos que influyó en su pensamiento y en la historia de la Arquitectura medieval en ese momento como fue don Vicente Lampérez, significaba asegurarse la aceptación del jurado y éxito del envío, al dar cuenta con ello de la preocupación práctica por llevar a cabo un tema presente en el debate arquitectónico español como era la arquitectura mudéjar y su desarrollo en los historicismos. Introducirse en la raíz del mismo arte aportaba luces sobre su purismo e idiosincrasia, lo cual sería muy útil para los criterios de restauración que en un futuro se aplicarían a los monumentos que de este estilo se esparcen por España. En la selección de una arquitectura medieval siciliana viene incluida la necesidad de analizar un fenómeno artístico original puesto que el arte sículo-normando proviene de la confluencia de culturas, no de la copia de una historia ajena y anterior. Esto hace que el estudio se centre en el arte propiamente nacional, que Aznar propone como ejemplo de lo que puede ser el futuro de la arquitectura: que estudia su historia para construir su futuro. Esta idea que Vicente Lampérez había defendido en la conferencia que se

cita en la memoria en el Ateneo de Madrid sobre la arquitectura mudéjar en Sicilia viene ya de los comentarios sobre este arte de Camillo Boito: “*L’arte di Sicilia fu creata in Sicilia, è intera ed una, non imita questa o quell’arte straniera, simboleggia la vivace fantasia, l’alto ingegno, l’indole, il costume, la storia tutta del popolo siciliano. Nessuna più originale, nessuna più nazionale*”.<sup>999</sup> Es éste hacer de los antiguos el que habla al presente y daría esperanza al futuro de la Arquitectura.

En cuanto a la parte de la memoria en que Francisco Aznar hace referencia a la historia constructiva de la Iglesia y Claustro de Monreale conviene señalar que su historia del edificio no era una biografía constructiva como tal, sino un apunte sobre el por qué de su construcción. La cuestión sobre la datación es lo que concierne al arquitecto español para justificar su crítica al trabajo del abad Gravina<sup>1000</sup>. La datación que éste le otorga, del siglo VI no corresponde a los razonamientos que exponen los documentos del siglo XII ni a las inscripciones que en la iglesia se encuentran. Si hubo o no construcción anterior, árabe o bizantina, no determina ni justifica la construcción del templo y del monasterio adjunto. Desarrolla mediante un texto no muy extenso y novelado la historia del origen de la Catedral.<sup>1001</sup> La descripción de los demás edificios que en Sicilia forman el grupo de monumentos que se edificaron bajo este estilo tienen el mismo objetivo: justificar a través de los documentos de fundación su pertenencia al arte sículo-normando desarrollado en Sicilia en cincuenta y cinco años del siglo XII, aproximadamente de 1131 en que se construye la catedral de Cefalú a 1185 que data la de Palermo<sup>1002</sup>. La precisión de los documentos es la vara que utiliza contra el supuesto análisis artístico-constructivo que en la argumentación de Gravina lleva a datar dichas obras al siglo VI. La crítica no solamente confirma con los documentos las fechas de fundación para justificar el arte y estilo del monumento, sino que rebatiendo los argumentos sobre los elementos decorativos y constructivos de Gravina explica la incoherencia de los mismos y las cuestiones que quedan sin tratar y que ponen en duda el desarrollo y conclusiones del Abad. Poner en relación, el claustro de Monreal con las demás edificaciones de la época, reforzó la argumentación artístico-constructiva.<sup>1003</sup> Al fin y al cabo, lo que pretendió Aznar con esta crítica a la datación del monumento, era realizar una crítica al proyecto de restauración que propuso para el claustro en su publicación Gravina y que, era el objeto de estudio y aportación del arquitecto español. Con todo, para justificar su postura, el pensionado consultó y estudió fundamentalmente las obras del duque de Serradifalco<sup>1004</sup>, don Michele del Giudice<sup>1005</sup>, Di Marzo<sup>1006</sup> y Amari<sup>1007</sup>, así como los cronistas del siglo XII Romualdo Salernitano<sup>1008</sup> y Ricardo San Germano<sup>1009</sup>.

---

999 BOITO, Camillo, 1880, pág. 411. “El arte de Sicilia fue creado en Sicilia, es entero y uno, no imita éste o aquel arte extranjero, simboliza la fantasía vivaz, el alto ingenio, la índole y costumbres, toda la historia del pueblo siciliano. Nada más original, nada más nacional”. (traducción de la autora)

1000 GRAVINA, Domenico Benedetto, , 1859.

1001 AZNAR SANJURJO, Francisco, *Memoria histórico-artística sobre el arte mudéjar en Sicilia y en particular de la catedral de Monreale*, 1906, AMAE, Sección Personal, expedientes personales, PP1303, exp.23251. Transcrita e incluida en el Apéndice Documental 2, Anexo III

1002 En este periodo de tiempo se construyeron entre los monumentos más importantes la Catedral de Cefalú (1131); la Capilla Palatina (1132), la Catedral de Messina (1132), la Martorana (1143), la Trinidad (1150), la Catedral de Monreal (1174), el Monasterio Santi Spiritu (1178), el Palacio de la Cuba (1182), San Pedro de la Bagnara (1182) y la Catedral de Palermo (1185).

1003 AZNAR SANJURJO, Francisco, *Memoria histórico-artística sobre el arte mudéjar en Sicilia y en particular de la catedral de Monreale*, 1906, AMAE, Sección Personal, expedientes personales, PP1303, exp.23251

1004 LO FASO PIETRASANTA, Domenico, duca di Serradifalco, 1838.

1005 LELLO, Giovanni Luigi, 1702

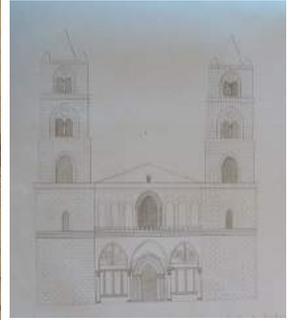
1006 DI MARZO, Gioacchino, 1864.

1007 AMARI, Michele, 1872

1008 SALERNITANO, Romualdo, 1914-1935.

1009 SAN GERMANO, Ricardo, 1216-1227.

Francisco Aznar dedica, las últimas líneas de la memoria histórica, a clarificar que los proyectos de restauración que ha llevado a cabo se basan fundamentalmente en el estudio de la fachada principal y la planta de la iglesia de Monreale que son los elementos del conjunto más dañados o que habían perdido su disposición original. En cuanto a la restauración de la fachada el estudio lo desarrolló en base a los trabajos de Michele el Guidice y las propuestas del duque de Serradifalco, pues “*ambas se completan y proporcionan bastantes descripciones por las que es posible llegar a la composición de la fachada.*” En él, señala que el trabajo ha consistido en hacer una propuesta para el pórtico, que estaba en muy mal estado y que quedó totalmente derruido después de la revolución de 1860 así como para la parte superior del muro que cierra la nave central y los cuerpos superiores de las torres. El proyecto del duque de Serradifalco se publicó en 1838 y ni siquiera, después de los daños de 1860, se aprobó su reconstrucción.



II.19. Alinari, *Estado de la fachada de la Catedral de Monreale*, principios del siglo XX

II.20. Michele el Guidice, Grabado de la fachada de Santa Maria di Monreale, 1702

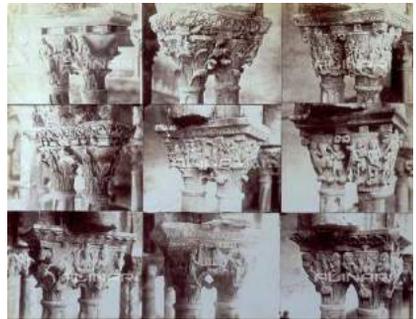
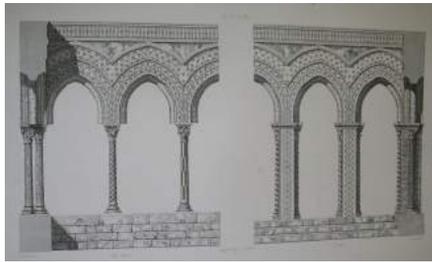
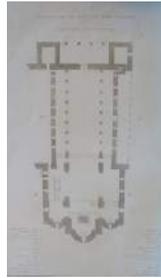
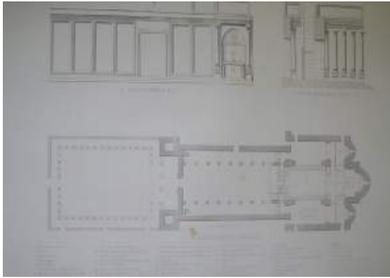
II.21. Duque de Serradifalco, Propuesta de fachada anterior del Duomo di Monreale, 1838

La destrucción del muro en 1860 facilitó que se conociera mejor la fábrica de la construcción: se vio que era de *pietra riquadrata* elaborada con arcos muy similares a los que decoran la parte baja del exterior del ábside de la iglesia. La decoración del muro exterior se apreciaba antes de las revoluciones del pueblo, ornamento que formaba parte de la época normanda. El atrio que precedía este pórtico se perdió en el mismo siglo XII y las columnas del mismo trasladadas. La descripción detallada de las columnas exentas que supuestamente se apoyaban en cuatro leones, símbolo de la vigilancia, la aporta Michele del Giudice. De él toma las referencias Gravina y Aznar para sus propuestas de *restauro*. En 1770 este antiguo pórtico fue demolido y sustituido por uno de estilo dórico y nada se salvó excepto la puerta de ingreso. La composición de la planta la toma de las descripciones del Guidice y de Gravina. La particularidad de su distribución, de los arcos y la decoración es lo que interesa a Aznar. Las notas que sobre ello escribe en la memoria provienen, sobre todo, de los datos que recoge en su descripción el duque de Serradifalco<sup>1010</sup>

El interés del estudio de la planta por Francisco Aznar estuvo orientado a la disposición litúrgica de la iglesia. Era un estudio que Gravina había realizado detalladamente y es muy posible que la semejanza de los proyectos en este aspecto fuera notable. La restauración que modificó la disposición litúrgica de la planta de la iglesia fue llevada a cabo en el siglo XVII. Los muros litúrgicos que existían en las naves, y separaban el pueblo de los presbíteros, que cerraban el espacio

1010 AZNAR SANJURJO, Francisco, *Memoria histórico-artística sobre el arte mudéjar en Sicilia y en particular de la catedral de Monreale*, 1906, AMAE, Sección Personal, expedientes personales, PP1303, exp.23251

concerniente al ambón, fueron eliminados y la elevación de los pisos, modificada. Los muros que estaban en torno al altar desaparecieron y la comunicación que existía entre la parte sacra y el lugar del diaconado, interrumpida. Todo fue reducido a tal punto que la tradición litúrgica griega pasó a la católica-romana. Un inventario sobre lo contenido dentro de los muros y de la forma de los mismos de la iglesia de 1658 conservado en el archivo de la Parroquia de la Catedral de Monreale permite conocer su disposición.<sup>1011</sup>



II.22. Abad Gravina, Planta litúrgica del siglo XII, 1859

II.23 Duque de Serradifalco, Planta del Duomo, 1838

II.24. Estudio de forma y ornamentación de los arcos del claustro por Gravina, 1959

II.25. Fotografía Gravina, *Estudio de los capiteles en el ángulo del claustro*, 1859

Los tres siguientes planos correspondían a un estudio sobre el claustro del convento de los benedictinos. Un estudio de la forma y ornamentación de los arcos del claustro, un estudio de los capiteles en el ángulo del claustro y un estudio de los capiteles gemelos en el claustro. Estas mismas láminas eligió Gravina para ilustrar su estudio sobre la catedral, además de otras. Aunque no conocemos las acuarelas de Aznar, estas láminas pueden darnos luces sobre la forma y tipo de estudio que pudo desarrollar. El mismo claustro, fue estudiado por el arquitecto Oakes, pensionado en la *British School at Rome* años más tarde, en el año 1931. Sus trabajos se conservan en el archivo fotográfico de la mencionada Academia. El *duomo* de Monreale no aparece de manera habitual como proyecto seleccionado entre los pensionados. Son éstos los únicos arquitectos que en el siglo XX lo seleccionaron como tema de estudio.

Aunque este tipo de arquitecturas sículo-normandas eran muy habituales entre los trabajos que elegían los pensionados de las academias artísticas como envíos obligatorios, puesto que la mayoría de ellos empleaban el segundo año en recorrer Sicilia, después de conocer la península itálica. El viaje por el Mediterráneo tenía su continuidad por Sicilia, Grecia y África. El mismo estilo

1011 Gravina incorpora el documento. GRAVINA, 1859, pp. 36-37.

arquitectónico lo trabajó años más tarde Emilio Moyá Lledós al elegir como envío de segundo año el proyecto de restauración de la Iglesia de *Santa Maria in Ammiraglio* de Palermo.

### **“NUEVO PALACIO DE JUSTICIA EN ROMA” 3º envío de pensionado de FRANCISCO AZNAR SANJURJO, 1907**

El trabajo que los arquitectos de la Academia de España en Roma debían desarrollar y entregar al Ministerio de Estado al final del tercer año de pensionado tenía características diversas a los desempeñados los dos años anteriores. Mientras que el envío de primer y segundo año había consistido en el desarrollo de un estudio de monumento y de la elaboración de su proyecto de *restauro*; el trabajo de tercer año, consistía en realizar un trabajo de investigación de carácter teórico. Como señala el reglamento vigente para los pensionados de esta promoción: *“al terminar el tercer año, una Memoria científico-artística, acompañada de las ilustraciones gráficas necesarias, respecto de uno de los géneros de edificios creados por la moderna civilización en Italia, Alemania, Francia e Inglaterra”*<sup>1012</sup>. Un análisis y reflexión sobre los géneros o tipos de edificios que se estaban construyendo en la sociedad industrializada en que se había convertido Europa. No se trataba de analizar un solo edificio, sino de varios puestos en relación. Los países propuestos corresponden a las potencias principales europeas que experimentaron el máximo desarrollo industrial en cuanto implantación e innovación durante el siglo XIX.

El género edilicio seleccionado por Francisco Aznar para desarrollar el estudio de tercer año fue el de los palacios de Justicia. Se ha localizado entre los documentos conservados del pensionado en el Archivo de la Real Academia de San Fernando; completo y escrito a mano, un cuaderno de 103 páginas, firmado y fechado por el autor en Roma, el 1 de diciembre de 1907. En perfecto estado de conservación. Con encuadernación de tapas duras unidas por un cordón verde. Abre el trabajo con una grafía y diseño extendido en el momento que señala Memoria “PALACIOS DE JUSTICIA” y en su margen superior izquierdo, la fotografía recuadrada y recortada de la perspectiva del Palacio de Justicia de Bruselas. Dicho trabajo lo llevó a cabo en Roma como describe su hoja de servicios.

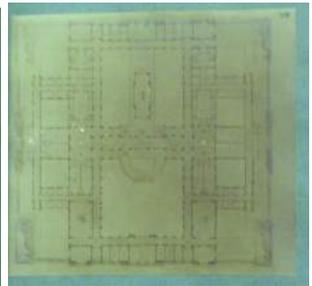
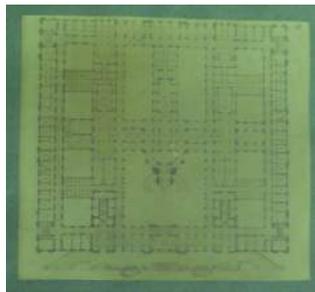
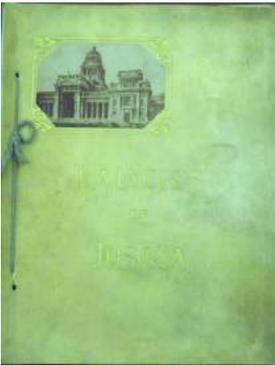
En primer lugar, habría que señalar, que Aznar prefirió estudiar los géneros arquitectónicos desde la misma Roma. Eligiendo el nuevo Palacio de Justicia cuya construcción se había iniciado en 1889 y no se terminó hasta 1911, cuatro años más tarde de la realización del trabajo del joven arquitecto. Las construcciones que en Roma se habían comenzado a proyectar son las que captaron su atención. Parece que allí encontró algunos rasgos de la arquitectura vienesa o incluso del eclecticismo monumental francés que tanto estaba definiendo a las metrópolis europeas. En la Roma, capital del Reino de Italia se quisieron construir edificios públicos que representasen la fuerza de la nación, el poder y su solidez institucional. Características que hablaban de Roma, de la magnificencia de su imperio pasado y la perdurabilidad de sus materiales y su derecho que, hasta entonces, se había conservado.

El palacio de justicia europeo más antiguo es el de París, que se ubica en el mismo lugar desde el siglo X como sede de poder de los reyes de Francia, hasta el siglo XIV. Carlos VII de Francia instaló en la *Conciergerie* el Parlamento de París en el siglo XV, cuando se construyeron nuevos edificios. Durante el siglo XVIII, sede del Tribunal Revolucionario y cárcel de París. Durante todo el siglo XIX conservó su función carcelaria hasta 1914 que perdió dicho uso. Durante la Restauración adquirió una nueva dimensión política y social creándose nuevos locales. Jean-Nicolas Huyot fue el arquitecto encargado de elaborar un proyecto de ampliación y aislamiento del mismo,

---

1012 Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894, Art. 56.

convirtiéndolo en un edificio majestuoso, obras que debieron suspenderse con el estallido de la revolución de 1848. El incendio de mayo de 1871 redujo a cenizas los trabajos anteriores y Daumet fue nombrado arquitecto del Palacio en 1879. El proyecto se reemprendió en 1883 y la *Conciergerie* se terminó. De estilo neoclasicista con claras reminiscencias a las arquitecturas del siglo anterior parisinas de Soufflot e incluso a las berlinesas de Schinkel. De igual inspiración puede considerarse la más grandilocuente de las construcciones destinadas a la justicia en Europa: el palacio de justicia de Bruselas. Uno de los edificios más grandes e impresionantes que se puede contemplar en toda Europa; de 26.000 metros cuadrados de superficie y 104 metros de alturas, sólo comparable a las grandes termas romanas. La construcción se llevó a cabo entre 1866 y 1883 por el arquitecto Joseph Poelaert, que murió cuatro años antes de finalizarse la obra. Cuando Aznar lo estudió para su envío de tercer año todavía conservaba la gran cúpula que lo cerraba, incendiada durante la Segunda Guerra Mundial.



II.26. Francisco Aznar, Portada del tercer envío, 1907, ARABASF, sign. 319/3

II.27-28. *Fotografías de plantas del Palacio de Justicia de Roma*, Memoria de Francisco Aznar, 1907

La construcción del palacio de justicia de Roma se llevaba a cabo mientras Francisco Aznar estaba en la ciudad y por ello se comprende que fuera el escogido para su estudio en relación con las dos construcciones más sobresalientes en Europa de este género de edificio. La selección por tanto de los objetos de estudio fue acertada. Sin embargo, no se establece una relación descrita de las tres construcciones. Se comentan por separado pero no se establecen convergencias y divergencias en la concepción de las mismas, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico ni estilístico; objetivo que parecía prioritario en un análisis teórico sobre edificios. El planteamiento de memoria está caracterizado por una estructura con tres partes: una primera, largamente desarrollada, del concepto de justicia. Con una lectura subjetiva expone el autor como de la virtud ha nacido la ley y en qué modos se ha aplicado a lo largo de la historia, partiendo de los antiguos egipcios hasta nuestros días. Esta primera parte de la memoria puede acercar al entendimiento de cómo fueron las estructuras que sostuvieron el poder judicial en las distintas épocas, pero no se señala de manera explícita, ni siquiera parece que el arquitecto quisiera sacar de sus análisis tales conclusiones. Más bien puede dar a entender que su propósito con este largo comentario sea el de inmiscuir una crítica a la unidad moral o a la existencia de una ley ética universal como si realmente fuera ésta la base del poder judicial. No es de nuestro ámbito de estudio analizar si al inicio del siglo XX el poder legislativo y judicial estaba verdaderamente construido sobre una ley ética universal lo que justificaría el reclamo o demanda que de un relativismo ético aquí se explicita. Es quizá a estas primeras páginas a las que el tribunal de calificación aplica la expresión

de “caudal de opiniones propias” que no son oportunas en un estudio histórico-científico de corte arquitectónico.

La segunda parte, consta del análisis del Palacio de Justicia en general desde dos puntos de vista: el estudio histórico y el constructivo. Dicho análisis se realiza desde la ejemplificación de los tres palacios de justicia señalados anteriormente; el de París, Bruselas y Roma. Señala como el de mayor relevancia histórica el de París, “que si bien muy reformado y ampliado fue en su origen el antiguo castillo de los reyes francos siendo por tal motivo el escogido como estudio en esta memoria bajo tal aspecto”<sup>1013</sup>.

Desde el punto de vista artístico y constructivo seleccionó el análisis de los palacios de Bruselas y Roma, del que señala que todavía no se había terminado. Reconoce la supremacía artística del palacio de Bruselas, pero analiza, en primer lugar, el de Roma por ser el más antiguo en la creación del derecho que justifica su construcción. Así lo concluye Aznar:

*“Por esto y en honor a tan indestructible gloria Roma no podía por menos de seguir el ejemplo dado por las demás naciones erigiendo a la Justicia los soberbios palacios de Bruselas, Viena, Burdeos, París, Leipzig, etc, pues anteriormente los tribunales y las cortes... las desproporcionadas e indecorosas en esta Capital que sería preferible el que la Justicia fuese ejercita al descubierto como en la época de San Luis de Francia bajo la historia...”*

La descripción detallada del palacio de Roma abre el análisis constructivo de los palacios de justicia, a la par que explica los usos e importancia de cada una de las estancias que componen el palacio. Los aspectos de salubridad y de comunicación en el edificio cobran un papel fundamental como características que están en el centro del debate contemporáneo de la Arquitectura. A continuación abarca el aspecto del estilo decorativo utilizado que había adelantado como motivo principal de su estudio y al que finalmente no dedica muchas líneas:

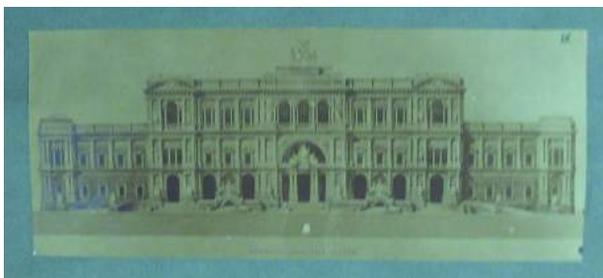
*“En toda la parte decorativa el autor ha tomado como punto de vista aquel siglo que superó a todos por la sabia proporción de las masas, aquel siglo gigante que supo dar a los edificios la más solemne e imponente impresión de grandeza: aquella...que si bien estropeada por las locuras e incoherencias de los ornamentos y detalles, no cesa todavía de agitarse en nuestros sentidos. En el proyecto el autor busca el hacer lo más clásico posible el estilo de que fueron creadores Bernini y Fontana queriendo tomar de estos el claroscuro conteniendo sin embargo el acento decorativo de aquellos tiempos de manera de ajustarse a la gran delicadeza de formas que era la vanagloria del siglo anterior”.*

La búsqueda de la sensación y de la impresión tiene todavía supremacía sobre la precisión y la coherencia constructiva. El neobarroco no sólo había inundado la construcción de las viviendas palaciegas del centro de Roma sino también la concepción del edificio público contemporáneo. La crítica de Aznar a la aplicación de este estilo no es banal. Advierte que:

*“el autor del proyecto no tiene en cuenta la gran esbeltez y elegancia que reina en todas las obras del tiempo que le sirve de inspiración y cae en el defecto más principal*

<sup>1013</sup> Francisco Aznar Sanjurjo, *Memoria de Palacios de Justicia*, ARABASF, sign. 319/3. Todos los textos que aparecen en el texto a continuación en cursiva y entrecomillados son fragmentos de la citada memoria del pensionado.

*en un edificio, el de las proporciones, en efecto fuera de toda consideración sobre la idea principal del edificio en donde la justicia ha de reinar, justicia cuya base y fin es la justicia divina, las proporciones del edificio son tales que el más profano siente una angustia al mirar el edificio como si aun le faltara algo que lo terminara dignamente el exceso de horizontalidad en las líneas, que domina en toda su extensión hace que resulte sumamente pesado el edificio, esto unido al abuso de los almohadillados no solamente en los paños de muro sino en las columnas y la falta de relación que existe constantemente entre los huecos y macizos ayudan a dar al edificio el aspecto de una gran mole de piedra”.*



I.29. *Fotografía del alzado del Palacio de Justicia de Roma*, Memoria de Francisco Aznar, 1907

II.30. *Francisco Aznar, Boceto para el estudio de los palacios de justicia*, Roma y Bruselas, 1907, Colección Laura de Grau Aznar, Barcelona

El estudio de los palacios sigue con el análisis del Palacio de Justicia de Bruselas del que añade, se ha decidido situar sobre una colina como la misma Acrópolis de Atenas, “*sirviendo de recuerdo a la población de que la justicia guiada por la ley y amparada por la presencia real, reina soberana, sobre la nación*”. Después de la presentación del autor de la obra y de la justificación de la importancia del edificio comienza con la descripción de los planos, de los que no señala si ha estudiado en Roma mismo o se desplazó para conocer los originales. Parece que se sirvió de las publicaciones de bibliotecas romanas para realizar el estudio porque después del viaje a Grecia no tenemos noticia en las comunicaciones oficiales de la Academia de un permiso de viaje para

estudio. Además, el trabajo debió de realizarlo en el plazo de un mes porque en octubre debió de volver de Grecia y el 1 de diciembre el trabajo estaba finalizado.

En cuanto a la decoración del palacio hace referencia tanto al estilo como a los temas y técnicas desarrolladas. *“El proyecto de decoración de estas salas conforme a los estudio de M. Poelaert, debían estar rodeadas de un friso destinado a recibir pinturas representando asuntos históricos. En la otra dos grandes huecos destinados, el uno a recibir el cuadro representando el rey Leopoldo I decretando la construcción del Palacio y el otro al rey Leopoldo II inaugurando el mismo”*. En el estudio aporta una observación que puede ser de interés en la concepción de la figura del arquitecto en la época. Aznar señala como punto para resaltar que la dirección de la obra, se dividió en varios arquitectos, al ser tan grande y compleja, los cuales compartían responsabilidad. Y añade el pensionado: *“Un arquitecto como los pintores y escultores, no concibe de principio una obra perfecta, siendo imposible exigir de el que pase veinte años de su vida en la ejecución de un monumento que ha de llevar por nombre y hacer su reputación cuando tiene que prescindir en su ejecución de detalles importantes por sujetarse estrictamente al presupuesto”*. Da esto un sentido pragmático a la profesión de arquitecto que sin quitarle protagonismo de autoría le daba al monumento que estaba destinado a construirse en tan largos años cierta libertad para adecuarse a los tiempos y al presupuesto disponible para la ejecución de la obra.

En la descripción del proceso constructivo es interesante la que realiza de la cúpula que cerraba el palacio y que hoy no se conserva. Hace hincapié en la novedad que introduce Poelaert: el empleo de un sistema de vigas maestras que evita las presiones horizontales producidas por las bóvedas sobre los puntos de apoyo, reemplazándolas por presiones verticales. En la obra de Poelaert señala los dos puntos principales que han dado lugar a la crítica más razonada; el pórtico de la fachada principal y la cúpula; llegando hasta el extremo de creer que estas están en oposición con los principios fundamentales del arte arquitectónico. Sin llegar a la exageración de tal conclusión, reconoce que el pórtico realmente estaba concebido en dimensiones demasiado excepcionales. En cuanto a la cúpula, desde la época imperial romana no era habitual terminar un edificio civil por una cúpula, sino que era una forma que era propia de los edificios de culto, por lo que la crítica fue bastante reacia a su utilización. Al dar al edificio un carácter griego esta costumbre no se consideraba puesto que en Grecia los templos no terminan con una cúpula. Aznar justifica su uso de esta forma:

*“Partiendo del principio que en la composición de un monumento se debe leer su destino. ¿no es natural que el construir un palacio de Justicia, considerada con razón como una emanación divina, se haya querido coronar este edificio con una cúpula como templo de su culto?.Y si bien es cierto que los monumentos griegos y romanos en que esta no existe no por eso son menos admirables, pero es necesario tener en cuenta que el cielo puro de la Grecia y la Italia contribuya a dar a estos monumentos una potencia de que no pueden obtener con el clima brumoso de Bélgica”*.



II.31. Fotografía de la puerta principal del Palacio de Justicia de Bruselas, Memoria de Aznar, 1907



II.32. Fotografía del alzado del Palacio de Justicia de Bruselas, Memoria de Aznar, 1907

Fue más adelante cuando la crítica aceptó que la forma adoptada para dicha cúpula, separándose de la generalmente adoptada para las cúpulas existentes, se armonizaba perfectamente con la ordenación general del monumento. Las láminas que introduce sobre el palacio de justicia de Bruselas son reproducciones todas fotografías.

Del palacio de justicia de París, hace un exhaustivo análisis histórico, señalando todo el proceso constructivo desde el siglo X hasta el momento de su reconstrucción, con sus restauraciones hasta 1883. Subraya la restauración de Duc de 1870 que dio al edificio unidad de estilo del interior con el exterior. Sin analizar su estructura ni usos y sin añadir dibujo ni fotografía alguna. Así termina la memoria y el estudio que ahí desarrolla sobre los palacios de justicia.

Obtuvo con este trabajo la 2ª Calificación reglamentaria, la correspondiente a “Satisfacen las obligaciones reglamentarias”<sup>1014</sup>. Las actas del jurado de calificación del envío de tercer año declaran que el tribunal “*lamenta en ambas*—refiriéndose también a la de Flórez-, *en primer lugar el desorden y poca claridad con que están desarrolladas, la falta de espíritu crítico y caudal de observaciones propias, y sobre todo, la carencia de dibujos ejecutados por sus autores, pues si bien con las fotografías se puede considerar estrictamente cumplido el precepto reglamentario de acompañar las memorias de ilustraciones gráficas, no parece natural se prescindiera en absoluto de lo que constituye el lenguaje propio del arquitecto, complemento necesario para explicar y hacer comprender lo que es fruto del estudio y de la impresión personal recibida, y que no se satisface con la fotografía comercial que se adquiere; deficiencias tanto más de notar si se tiene en cuenta que se trata del trabajo de todo un año.*”<sup>1015</sup> En este juicio se entrevé el carácter y forma del trabajo elaborado por el arquitecto y que como veremos—repite en su estructura y definición— su compañero de pensión, Antonio Flórez.

---

1014 “El Sr. Aznar, ejecutó en Roma su envío de tercer año consistente en una memoria sobre el palacio de Justicia en Roma, acompañándolo de ilustraciones gráficas, este envío fue calificado con la 2ª calificación reglamentaria”; ARAER, *Hoja de servicios de Francisco Aznar Sanjurjo*, Caja 126/2, Roma, 1908.

1015 Informe de calificación del tercer envío de Francisco Aznar Sanjurjo, AMAE, H4333

Viajes de pensionado:  
ANTONIO FLÓREZ



- 1905: Roma-Bologna-Verona-Vicenza-Venecia
- 1906: Roma-Nápoles-Palermo-Taormina
- 1907: Roma-Viena-Hungría-Rumanía-Turquía-Grecia-Sicilia
- 1908: Toscana: Florencia-San Gimignano-Siena

### 1.3. Pensión de Antonio Flórez, 1904-1908

#### Actividad del pensionado

El periodo de pensionado de Antonio Flórez fue investigado por Salvador Guerrero y Javier García-Gutiérrez Mosteiro. En este trabajo se incorpora la documentación conservada en el archivo de la Academia de España en Roma que aporta detalles e informes sobre los trabajos que Flórez realizó durante su pensionado. Estos documentos proporcionan una reconstrucción más precisa de los recorridos e intereses que ocuparon la trayectoria del arquitecto recién titulado.

La Academia de Roma propició también para Antonio Flórez una natural y fructuosa convivencia con los creadores de las otras disciplinas artísticas. No sólo dentro de la Academia donde Flórez estableció una amistad que perduró muchos años con varios de los compañeros de promoción, como la que tuvo con Ortiz Echagüe quien le hizo un retrato durante su periodo de pensionado en el Gianicolo o José Capuz con quién colaboró en numerosos proyectos durante y después de Roma. Flórez, al poco de llegar a Roma se interesó por los círculos artísticos que allí se encontraban. Fue frecuente, como señaló el profesor Navascués, *“su asistencia a las reuniones de artistas que organizaba en su estudio el pintor jerezano afincado en Roma, José Gallegos Arnosa (con cuya hija Consuelo acabaría casándose Flórez en Roma en 1909)”*<sup>1016</sup>.

Este espíritu de participación y de compartir conocimientos y experiencias con otros artistas, es uno de los motivos por los que Flórez valoraba lo que la pensión significaba. Su consejo y aliento llegó a todos los pensionados de los años posteriores. La política de viajes característica de la beca de Roma, favorecía también esta idea de encuentro sin intermediarios con la realidad construida de la arquitectura, que para Flórez era tan importante. El propio reglamento de la Academia determinaba que los pensionados no se limitaran a la estancia romana, propiciando el emprender viajes por Italia y Grecia donde encontrarse con la arquitectura del período clásico, para después, como mayor acercamiento a la actualidad arquitectónica, viajar a otros países europeos. Flórez aprovechó esta oportunidad para acercarse a Viena donde se centraba el debate arquitectónico europeo.

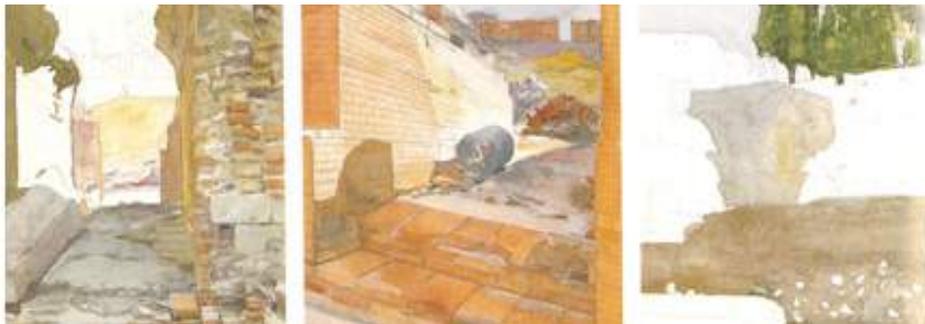
Finalmente, Antonio Florez llegaba a Roma el 9 de octubre de 1904, donde tomó posesión de su plaza por la sección de Arquitectura en la Academia del Gianicolo. Como los demás pensionados, pasó los primeros meses con estudios *“de inspección de los muchos e interesantes monumentos y palacios que en Roma pueden servir de elemento de estudio a los arquitectos”*<sup>1017</sup>. De las ruinas de los foros a las construcciones del Renacimiento y Barroco romano. Continuó *“sus estudios en un viaje por la alta Italia impresionado por las armoniosas proporciones de San Marcos de Venecia y por su rica ornamentación policroma se decidió a presentar como envió un determinado trabajo de aquella Basílica para cuyo objeto fijo en la ciudad de las lagunas por algunos meses su residencia. Aprovechó con fruto dicha estancia pues trajo estudios importantes para su envió y ejecutó algunas reproducciones llenas de novedad de los mosaicos que adornan el interior de aquella iglesia”*<sup>1018</sup>.

---

1016 NAVASCUÉS, Pedro, 1987, pág. 15.

1017 ARAER, Hoja de servicios del Sr. Flórez, Caja 126/2.

1018 ARAER, Hoja de servicios del Sr. Flórez, Caja 126/2.



II.33. Antonio Flórez, *Apuntes de ruinas*, 1905, Colección particular, Madrid

El trabajo consistió en la realización del levantamiento del estado actual de la fachada de San Marcos de Venecia. Allí estaba en Mayo de 1905, comenzando un estudio en quince planos; alzados, perspectiva, planta y detalles. Todas ellas acuareladas, representaciones de extraordinaria calidad y virtuosismo pictórico <sup>1019</sup>. En Venecia, Flórez conoció al pintor Martín Rico, al que consideró su maestro en la técnica de la acuarela <sup>1020</sup>. Es llamativo cómo la dirección formativa con la que contaban estos arquitectos corrió en buena parte a cuenta de pintores.

Flórez, obtuvo en sus trabajos de primer año la “Calificación Honorífica”<sup>1021</sup>. *“El Sr. Flórez, como escribe el director, excediéndose en el cumplimiento de los trabajos impuestos por las prescripciones reglamentarias hizo entrega de quince obras entre dibujos d plantas acuarelas y reproducciones de mosaicos, estas obras figuraran con elogio en la exposición de la Academia y merecieron la primera calificación esto es la primera honorífica para el jurado de Madrid.”*<sup>1022</sup> En vez de regresar a Roma tras finalizar el trabajo de San Marcos, continuó en Venecia donde decidió desarrollar el segundo envío; el proyecto de restauración de la policromía de la fachada de la *Ca d’Oro*, con una extensa memoria explicativa que merecerá una detallada atención. Los trabajos de San Marcos fueron presentados a la Exposición Nacional de Madrid de 1906 donde obtuvo la Segunda Medalla del certamen. Tanto gustaron estos trabajos que José Rejos, secretario de la Academia, en carta del 10 octubre de 1906 solicitó al Ministerio de Estado les mandasen los mosaicos de primer año de Flórez de Venecia para colgarlos en la Academia y no se quedasen colgados en las estancias del Ministerio ni en el Museo de Reproducciones<sup>1023</sup>. Parece que no llegaron nunca a la Academia puesto que hoy buena parte de éstos son propiedad de los familiares del arquitecto. Terminada la Exposición de Bellas Artes que visitó, regresó a Italia yendo a Sicilia con el propósito de estudiar el Teatro griego de Taormina. Es posible que, en este primer viaje a Sicilia, coincidiera con el pintor José Ramón Zaragoza, de quien se conserva un cuaderno de bocetos en la Academia realizados en Taormina<sup>1024</sup>. En Sicilia, Flórez tomó los datos necesarios para la realización de los veinte planos que formaron el proyecto de reconstrucción del Teatro griego de esta localidad<sup>1025</sup>,

1019 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 87, 1906.

1020 Catálogo *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, pág. 194.

1021 El Jurado que evaluó sus trabajos estuvo compuesto por Repullés, Arbós, Urioste, Palacios y Albiñana. Ibidem.

1022 ARAER, Hoja de servicios del Sr. Flórez, Caja 126/2.

1023 AMAE, sign. H4333.

1024 ARAER, Caja 4, Archivo becarios, Antonio Flórez

1025 De los veinte bastidores de los que da cuenta Salvador Guerrero en el catálogo del arquitecto, hoy el MNCARS conserva trece de ellos en buen estado de conservación.

trabajo que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 y que fue premiado, esta vez, con la Primera Medalla.<sup>1026</sup> A la mencionada muestra presentó también cuatro dibujos que había realizado durante sus viajes: un relieve del Arco de Tito, un modelo de arquitectura de la Casa de *Desallmona* en Venecia, la acuarela del Foro romano que se ha citado anteriormente y un modelo del Templo de la Victoria en Atenas<sup>1027</sup>.

Sabemos que Flórez se encontraba en Julio de 1907 en Viena, trabajando con el arquitecto Otto Wagner. Allí conoció el fenómeno de la Secesión, que por entonces lideraba la renovación de la cultura arquitectónica europea. El rastro de Otto Wagner en la obra de Flórez fue del todo significativo. Desde los proyectos que desarrolló en la misma Roma, como el *Monumento a los mártires de Cuba* como en toda la arquitectura que desarrolló a su regreso a Madrid. Flórez como otros jóvenes, buscó en la escuela de Wagner una nueva experimentación en el desarrollo de la Arquitectura. La apuesta por Viena estaba intrínsecamente unida a un proceso de innovación tanto en el pensamiento como en la forma de hacer arquitectura. Desde allí, envió una notificación a la Academia solicitando dinero para emprender el viaje reglamentario a Grecia<sup>1028</sup>. Viaje que desarrolló durante el verano y parte del otoño. En esta correspondencia da parte de cuál será su programa de viaje: pasaría las dos primeras semanas para descansar en un punto pintoresco de la frontera húngara y rumana y desde allí ir a Bucarest y Constanza. Se embarcó en el Bósforo para llegar a Constantinopla. Después, lo hizo para Atenas y desde allí –dice- haría todas las pequeñas excursiones que le permitiera el bolsillo. Desde Grecia iría a Sicilia y sur de Italia donde debía hacer alguna acuarela<sup>1029</sup>. Viaje que asentó su cultura clásica y la asimilación de los procedimientos constructivos vernáculos.

A finales de 1907 regresó a Roma, ciudad que había dejado hacía más de un año. A la vuelta del viaje por el Mediterráneo llevó a cabo el trabajo de tercer año de pensionado. La elaboración de un “Estudio arquitectónico sobre Parlamentos”, que no tuvo tan buena crítica por parte del jurado de calificación como los dos trabajos anteriores, como ya se ha indicado en el trabajo de Aznar y se hará en el correspondiente de Flórez. A su regreso a Roma comenzó a preparar el envío de cuarto año, realizándolo en conjunto con Francisco Aznar; un “Proyecto de monumento de los Mártires de Santiago de Cuba”. A Flórez le correspondía desarrollar toda la parte inferior del monumento, además de los estudios generales de presentación de la concepción del monumento. Su envío estuvo compuesto de los siguientes planos: la planta general del proyecto, la perspectiva, sección y detalles del monumento, a la par que una maqueta en yeso y su memoria explicativa<sup>1030</sup>. Los trabajos fueron calificados a tiempo para poder ser enviados a la Exposición Internacional de Bellas Artes de Munich de 1910<sup>1031</sup>. La exposición se inició el 1º de Junio y duró hasta octubre. Los arquitectos de la Academia fueron representados por una delegación española que organizaban una exposición colectiva dentro de la propia internacional. El proyecto fue premiado con la “Calificación Honorífica”, lo que les otorgó el mes de prórroga de la pensión para ambos arquitectos. Durante ese mes pasó algunos días visitando algunas ciudades de la Toscana<sup>1032</sup>. Flórez regresó a Madrid el noviembre de 1908 habiendo finalizado y cumplido todas sus obligaciones reglamentarias.

---

1026 AMAE, sign. H4333.

1027 Catálogo *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, pág. 194

1028 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 87, comunicación del 23 de agosto de 1907.

1029 ARAER, Caja 4, pensionados. Sign. AB 04.04.002

1030 ARABASF, sign. 5-56/1

1031 ARAER. Comunicaciones Oficiales, Caja 87, comunicación del 16 de Diciembre de 1908.

1032 AMAE, sign. H4333

**“LA BASÍLICA DE SAN MARCOS DE VENECIA”**  
**1er envío de pensionado de ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA, 1905**

El director de la Academia en la hoja de servicios que redactó del pensionado señaló que Antonio Flórez después de pasar unos meses en Roma como era costumbre entre los pensionados conociendo sus museos emprendió un viaje por la alta Italia quedando

*“impresionado por las armoniosas proporciones de San Marcos de Venecia y por su ornamentación policroma, se decidió a presentar como envío un determinado trabajo de aquella Basílica para cuyo objeto fijo en la ciudad de las lagunas por algunos meses su residencia. Aprovechó con fruto dicha estancia pues trajo estudios importantes para su envío y ejecuto algunas reproducciones llenas de novedad de los mosaicos que adornan el interior de aquella iglesia.*

*El Sr. Flórez excediéndose en el cumplimiento de los trabajos impuestos por las prescripciones reglamentarias hizo entrega de 15 obras entre dibujos d plantas acuarelas y reproducciones de mosaicos, estas obras figuraran con elogio en la exposición de la Academia y merecieron la primera calificación esto es la primera honorífica para el jurado de Madrid”<sup>1033</sup>.*

Flórez había encontrado en la Basílica de San Marcos un monumento cuya restauración se había realizado en el primer tercio del siglo XIX y por tanto, su riqueza quedaba expresivamente manifiesta<sup>1034</sup>. La atracción que producía el monumento era admirable y el colorido de sus materiales se adecuaba al virtuosismo acquarelístico al que estaban destinados los trabajos de los pensionados por la Arquitectura en aquel momento. Verdaderamente interesó al joven pensionado el estudio de San Marcos donde estableció su residencia por un año, desde Mayo de 1905 hasta que fue a Madrid en el verano de 1906 a la Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>1035</sup>. No dedicó todo este tiempo al trabajo de San Marcos pues allí prepararía también su envío de segundo año sobre la restauración de *Ca d'Oro*, que finalizó al regreso de su viaje a Sicilia. Flórez trabajó fundamentalmente el color y la luz de Venecia. La estudió reflejada en su arquitectura y en sus elementos de ornamentación a través de la acuarela que dominó de manera admirable. Superó el reglamento y las expectativas del jurado de los envíos compuesto por Alberto Abiñana y Antonio Palacios que aplaudieron el *“preciosismo en el uso de la acuarela utilizada como preciso instrumento descriptivo y la innovación de los detalles seleccionados para su representación”*<sup>1036</sup>. Obtuvo la Calificación Honorífica además de la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906.

Durante todo el siglo XIX la Basílica de San Marcos había sido uno de los monumentos italianos a los que mayor atención se había prestado. No solamente se había iniciado su restauración en 1818, sino que durante la segunda mitad se habían realizado varias fastuosas ediciones ilustrativas sobre la historia y el arte del edificio así como de sus tesoros<sup>1037</sup>. Publicaciones y trabajos que

1033 AAER, Hoja de Servicios del Sr. Flórez, 1908, Caja 126/2.

1034 FORLATI, Ferdinando, 1975; DALLA COSTA, Mario, Venezia, 1983.

1035 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 87, 1906

1036 ARABASF, sign. 5-56/1 y GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, “El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto”, en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, pág. 47.

1037 BOITO, Camillo, 1880-1893 *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia*

elevaron la categoría del edificio bizantino del medioevo y que además proporcionaron a Flórez una rica documentación tanto para realizar la memoria histórica que hoy desconocemos como los quince planos sobre bastidores que ejecutó de distintos aspectos de este edificio<sup>1038</sup>. Las restauraciones que se llevaron a cabo en el monumento hasta 1902 han sido muy importantes para la historia de la restauración italiana. Desde 1853 los trabajos fueron encargados a la *Direzione Generale delle Pubbliche Costruzioni nelle Provincie Venete*. De 1853 a 1866 dirigió los trabajos el ingeniero Giambattista Meduna a quien le sucedió en 1887 el ingeniero Pietro Saccardo hasta 1902. Meduna y Saccardo representan dos modos muy diversos de afrontar la conservación. El primero, con la teoría de sustituir los fragmentos deteriorados, como entonces era habitual; el segundo, siguiendo las tesis de John Ruskin sobre la conservación de todo sin alterar los modos de hacer del pasado en la restauración. Finalmente, el Ministro de Instrucción Pública aprobó el principio de conservación prevaleciendo sobre el de innovación.



II.34. Antonio Flórez, *Alzado en perspectiva de San Marcos de Venecia*, 1906, Colección particular, Madrid

La historia nos revela que en el momento en que Flórez llega a Venecia para estudiar la basílica en 1905, en torno a ella, se había formado una estructura organizativa para su conservación y, durante las revisiones estructurales de la iglesia que facilitaron a Flórez el conocimiento en profundidad del funcionamiento del monumento. Además de la obra que previamente se ha mencionado; *La basílica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani* dirigida por Camillo Boito, donde se recogía la documentación e imágenes de todos los elementos característicos de la basílica, a finales del ochocientos se había creado el Museo de San Marcos, donde se conservaban las piezas originales que habían sido sustituidas en las restauraciones de Maduna y que, por tanto, se hacían más asequibles para su visualización y estudio.

---

*dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo; dall'Archivio di Stato e della Biblioteca Marciana in Venecia, Venecia, F. Ongania, 1886*

1038 ARABASF, sign. 5-56/1

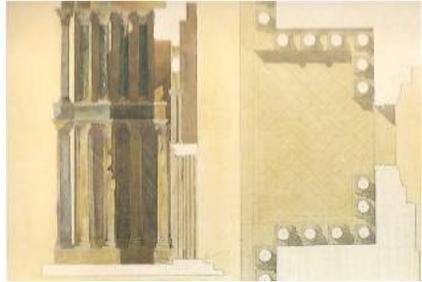
I Alzado-Perspectiva; II Planta; III Detalle. Dos capiteles; IV detalle de los caballos de la fachada; V Detalle de la puerta de la fachada principal; VI Detalle de la puerta de la fachada lateral; VII Mosaico de la cúpula de San Juan Evangelista; VIII Mosaico del Baptisterio San Juan Bautista; ; IX Mosaico-Dos cabezas ( Museo de San Marcos); X Mosaico-Cabeza de Guerrero ( Museo de San Marcos)

XI Mosaico- Fragmento de pavimento; XII. Mosaico de los profetas; XIII Jesús. Acuarela, copia de un mosaico; XIV La Virgen. Acuarela, copia de un mosaico; XV una cabeza copia en escayola de un mosaico



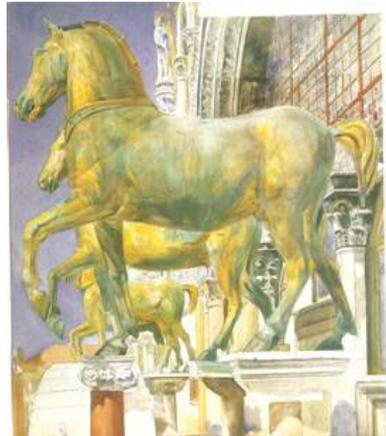
II.35. Antonio Flórez, *Capiteles de San Marcos de Venecia*, 1906, Colección particular, Madrid

II.36. Fotografía Paolo Salviati, Portada principal San Marcos de Venecia, ha. 1854, PAAAR, LC, nº 1142



II.37. Antonio Flórez, *Puerta fachada principal de San Marcos de Venecia*, 1906, Colección particular, Madrid

II.38. Antonio Flórez, *Puerta fachada principal de San Marcos de Venecia*, 1906, Colección particular, Madrid



II.39. Carlo Naya, *Caballos de la fachada de San Marcos de Venecia*, ha. 1866, PAAAR, LC. Italy, Venice, C.6

II.40. Antonio Flórez, *Los caballos de la fachada de San Marcos*, 1906, Colección particular, Madrid

De las quince acuarelas que realizó, hoy los familiares del arquitecto conservan ocho, los otros siete están desaparecidos pero se han podido conocer por una imagen del Salón de Arquitectura de Barcelona de 1916 donde Antonio Flórez mostró los quince dibujos<sup>1039</sup>. Los ocho conservados los presentó el profesor Guerrero en la exposición antológica del arquitecto. No eran trabajos de gran tamaño en comparación con los que realiza en años posteriores. No superan el metro de base ni de altura, por lo que fueron más manejables y fáciles de conservar que los trabajos de Taormina. El envío está formado por un plano sobre bastidor con el estudio general de la basílica; un alzado-perspectiva de la misma. La perspectiva realizada de la fachada principal está tomada desde la plaza y mide 62 x 82 cm. Desarrollada con tinta negra facilita la precisión en el dibujo y sobre la que se aplica la acuarela para definir la luz y los volúmenes. Con el uso de la acuarela consiguió la diferenciación y muestra la calidad de los distintos mármoles de las columnas así como el brillo del oro de los mosaicos. Dos estudios de plantas correspondientes a las portadas; la principal y la contigua. De la fachada principal seleccionó varios detalles que analizó y dibujó con maestría. Es muy probable que su intención fuera más bien la realización del estado actual de la fachada como ordenaba el reglamento y seleccionara los detalles a desarrollar. Así desarrolló; el detalle del alzado de una puerta de la fachada principal con un estudio de su planta y el detalle de dos de sus capiteles. Los fotógrafos de la época Paolo Salviati o Alinari, habían capturado las mismas imágenes que Flórez representó. De la fachada, eligió para su estudio un último elemento que fue la representación de los cuatro caballos de bronce. La representación del poder veneciano. La perspectiva de la representación desde el lado derecho elevado de la basílica resulta del todo original, hasta entonces no figurada. Carlo Naya, fotógrafo italiano que trabajó sobre todo en Venecia, cuyo archivo se conserva en la *American Academy in Rome*, capturó antes de 1882, algunas imágenes de la fachada de la Basílica de San Marcos que Antonio Flórez tuvo que conocer, probablemente ya en la academia americana, y sobre la que debió desarrollar la acuarela de los cuatro caballos de bronce, pues en nada dista una de la otra representación. Lo importante no es tanto la perspectiva que pudo copiar o no Flórez sino el significado de dicha figuración. Carlo Naya había catalogado dichos caballos como de factura romana, lo que la historia posteriormente desmintió.

Nueve de los planos que presentó Flórez para el envío y posteriormente para la Exposición General de Bellas Artes de 1908, detallan los mosaicos del interior de la basílica, algunos de ellos ya en su momento conservados en el museo de San Marcos, como señala en los documentos que describen el envío<sup>1040</sup>. Mosaicos tanto figurativos como de decoración geométrica del pavimento o de las cúpulas. En estos mosaicos se encontraba el testimonio más significativo de la historia, de las aspiraciones de la fe de Venecia y de todo lo que englobaba el lenguaje y las tendencias que han caracterizado su arte; de los orígenes greco-bizantinos a las expresiones artísticas autóctonas con la habilidad de intérpretes y mensajes personalizados que atravesarían los siglos. Es probable que este significado de los venecianos por querer cubrir todo el interior de la nueva basílica es el que interesó a Flórez en el estudio de estos detalles que no son específicamente arquitectónicos y que, sin embargo, la llenan de significado.

---

1039 Los bastidores desaparecidos corresponden a la planta de la basílica, el detalle de la puerta de la fachada lateral, los mosaicos de la cúpula de San Juan Evangelista y el del baptisterio de San Juan Bautista -que conocemos por la ilustración del Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906-, el mosaico de una cabeza de guerrero, el de un fragmento de pavimento y el de los profetas.

1040 ARABASF, sign 5-56/1.

**“LA RESTAURACIÓN DE CA’ D’ORO, VENECIA”**  
**2º envío de pensionado de ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA, 1906**



II.41. Antonio Flórez, *Fachada de un palazzo veneciano*, 1906, Colección particular, Madrid

Al terminar Antonio Flórez el trabajo de la basílica de San Marcos decidió permanecer en Venecia y realizar allí el trabajo de segundo año consistente en “*un proyecto de restauración de un monumento notable, dibujado en escala de dos centímetros por metro a lo menos*”. Los planos de este estudio no se han conservado, tan sólo nos ha llegado una acuarela de un palacio del canal de Venecia que podría ser un estudio preparatorio para el de *Ca d’Oro*.

Acompañando al proyecto entregaría “*la Memoria histórico-descriptiva, con el examen detallado y concienzudo del estado actual del monumento aludido, dando cuenta de su estructura general, analizando la época de su erección y el arte y estilo que corresponda, enumerando los documentos en que la restauración se funde, y cuantas observaciones sugiera al pensionado el estudio del citado monumento*”.<sup>1041</sup> Memoria en la que Flórez trabajó con esmero y que se ha localizado en el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid<sup>1042</sup>. El joven pensionado realizó la memoria tal y como se describe en el reglamento. Su estructura consiste en: una primera observación sobre el estilo del palacio; la descripción del objetivo del trabajo y de las fuentes utilizadas para su desarrollo; el estudio de los documentos que narran el proceso constructivo, el comentario a las restauraciones realizadas y la señalización de los trabajos que quedan por ejecutar. En dicha memoria no se evidencia el motivo por el que el arquitecto elige este monumento para su trabajo de segundo año pero señala dos aspectos introductorios que pueden dar luces sobre las motivaciones que le inclinaron hacia éste y no otro monumento veneciano:

*“La evolución estética en Venecia no es contemporánea a la del resto de Italia; su gran relación con el oriente la hace estar aislada del gran movimiento del Renacimiento y en esta ciudad el periodo de transición es mucho mas amplio, motivando esta amplitud no solo el dicho aislamiento con el resto de Italia, sino también por no estar tan arraigadas las tendencias a las formas clásicas.*

<sup>1041</sup> Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894, art. 56

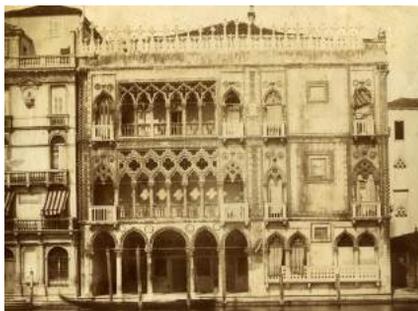
<sup>1042</sup> Florez, Antonio, Memoria histórico – descriptiva, “La Ca’ d’Oro Domus magna”, Venecia – 1906, AMAE, Expediente Personal. PG 0116.

*Si en lugar de considerar este periodo por su duración, lo hacemos por el n. de obras en el producidas, aun se ve mas claramente su grandísima importancia. Refiriéndose a este asunto dice Paoletti: “ El carácter, los usos, el grado de cultura y por consiguiente el sentimiento artístico de los venecianos debían, combinados a los singulares condiciones de forma y naturaleza del suelo, reasumirse dando a la soberana de los Artes, la Arquitectura una fisionomía característica”<sup>1043</sup>.*

*...tarda mucho en sentirse esa influencia en todas las artes y más especialmente en Arquitectura sin duda por ser este arte aquella que representa la expresión más genuina del espíritu de un pueblo”<sup>1044</sup>.*

Una de las ideas que aquí se expresa es cómo la conexión que con Oriente tiene desde siempre Venecia, la singulariza del arte que se desarrolla en el resto de Italia. Flórez pudo establecer un parangón entre la situación de Venecia como receptor de caracteres orientales en su arquitectura, y lo que había significado la penetración de la influencia árabe en la arquitectura española. Cómo había sido tal integración; pues en Venecia la asimilación fue estilística, aplicada al género de vivienda que ya existía en la ciudad y que Flórez analiza en su memoria. El objetivo que Flórez determina para su estudio está centrado en *“únicamente recoger todos los datos posibles que se relacionan con la construcción e historia de este palacio de modo que reunidos puedan dar una idea clara de las evoluciones por él sufridas.”* A través del conocimiento de las fuentes históricas de cómo fue el palacio primigenio quiere explicar las intervenciones que en él han modificado el estado original y que pudieran aportar los datos necesarios para devolverle su antiguo significado.

Numerosos dibujos, litografías, grabados y fotografías del siglo XIX muestran las modificaciones que se introdujeron en el palacio. Antes de 1847 los dos arcos en la planta a nivel de agua, fueron tapiados y cortados insertándoles balcones, que ya no eran originales. La fotografía realizada por Carlo Naya muestra esta balconada desaparecida en las fotografías de Paolo Salvieti y Alinari.



II.42. Carlo Naya, *Ca' d'Oro*, Venezia, ha. 1840, AAAR, sign. LC Carlo Naya. Venezia



II.43. Paolo Salvieti, *Ca' d'Oro*, Venezia, 1870-1890, AAAR

Todos los propietarios que pasaron por ella realizaron alguna modificación. La bailarina Maria Taglioni quitó la escalera gótica y los balcones del patio, un hecho que John Ruskin describe con dolor en su famoso libro *“Las piedras de Venecia”*. A estas restauraciones de 1847 hace referencia Flórez en su memoria:

1043 PAOLETTI, Ermolao, 1837-1840.

1044 Memoria de Flórez, AMAE, Expediente Personal. PG 0116.

*“También se ha reconstruido la escalera del patio: Paoletti escribía así “Una delle parti costruttive piú caratteristiche degli antichi cortili veneziani era la scala conducente al piano nobile, talvolta scoperta e tal altra riparata, da un piccolo tetto”.*

*La restauración de esta escalera se ha hecho con todo el esmero posible, pues como la antigua fue destruida en el 1847 aun vivían alguno de los que trabajaron en aquella delicada restauración y por lo tanto ha sido posible hacerlo así:*

*Otro de las modificaciones que últimamente ha sufrido, siempre fundándose en los documentos ha sido el cerrar en cada una de las ventanas gemelas uno de los huecos. La mayoría de las fotografías que hoy se venden son anteriores a esta restauración.”*

Cuando en 1894 el barón Giorgio Franchetti adquirió el edificio lo mandó restaurar. Encargó el proyecto a Giovan Battista Meduna, el mismo que había realizado la primera restauración de la Basílica de San Marcos. Modificó la fachada y el interior del palacio: la escalera y los balcones. La escalera del Palazzo Contarini dalla Porta di Ferro sirvió de modelo, por la similitud de las decoraciones de follaje de las escaleras.

El trabajo que realiza Flórez, parece, como se ha señalado anteriormente, ser más un estudio histórico de documentación para una restauración posterior que una descripción del proyecto de restauración mismo. Para ello, comienza por querer comprender qué significaba el género constructivo del palacio veneciano en aquella época y basa su análisis en la descripción que de ellos dio Jacopo d'Antonio Sansovino, arquitecto y escultor del renacimiento veneciano e historiógrafo de la época a través de su obra *Venezia*.<sup>1045</sup> Ahí describe las características comunes de los palacios venecianos al que corresponden las de *Ca d'Oro*. Como fuente principal para su estudio selecciona el libro diario del primer propietario, en el que existen todas las cuentas y demás notas que se relacionan con su construcción. El arquitecto une la noticia del proceso constructivo del palacio con la transcripción de la enumeración cronológica de los datos sobre la construcción del palacio. El segundo documento que transcribe es el publicado por Cechetti y comentado posteriormente por Boni<sup>1046</sup>. El último de los documentos que analiza despertó gran curiosidad en el arquitecto por referirse a la policromía de la fachada de este palacio. Flórez se sirve más de las fuentes documentales escritas que de las fotográficas para abordar la restauración del monumento. Aunque su interés recae sobre todo en la autoría de los distintos elementos de la construcción más que en la forma y estilo de los mismos. Incluso realiza más una crítica historiográfica que un estudio para documentar un restauro, tal y como, indicaba el reglamento de la Academia sobre este trabajo. Parece que la documentación del mismo cobra más importancia que la propuesta descriptiva de la variación e intervenciones a realizar en el monumento. El primero en estudiar el diario del primer propietario del palacio fue Cechetti, reduciendo su trabajo al estudio de cinco de estos documentos por creer que eran los de mayor interés, dejando sin embargo muy incompleto dicho estudio.

Inmediatamente, publica el Arch. Giacomo Borio, -director, en tiempo de Flórez, de las excavaciones en el Foro Romano-, un artículo en la Revista del *Archivio Veneto* que titula “La Ca d'Oro e la sua decorazione policroma” y finalmente Paoletti vuelve a estudiar dichos documentos, haciéndolo con gran detención y no dejando sin analizar nada de lo allí escrito que pueda interesar para la

1045 Memoria de Flórez, AMAE, Expediente Personal. PG 0116.

1046 Documento originario escrito del hijo de Juan Bou cantero de S. Marcial. Este documento tiene una gran importancia porque en el ha fundado el Barón Franchettila restauración que ha hecho en la cornisa de la Ca d'Oro.

historia de la Ca d' Oro.

Las conclusiones más claras que Flórez añade en su memoria, puesto que los planos no los conocemos, son dos; la primera, que la construcción inmediata no estaba unida a la Ca d' Oro. Esto queda demostrado por las cinco ventanas que se han encontrado en la restauración que actualmente hace su propietario Giorgio Franchetti, ventanas que están situadas en el segundo piso, no habiéndose encontrado traza alguna en el primero ni en el que está a nivel de tierra. Según esto y la costumbre Veneciana de tener al lado del palacio una pequeña cabaña para tener las góndolas se puede deducir con algún fundamento que en dicha puerta existiera una construcción que no abarcaba más que una altura de piso o un poco más y que tenía entrada por el canal, completamente independiente del palacio.

La segunda, la propuesta de intervención futura, pues añade: *"Falta por resolver en la Ca d' Oro toda la parte de decoración interna, labor que ocupa por completo al Barón Franchetti y que es de esperar resulte tan bien hecha como la de la puerta, ventanas y escalera. Creo que sería un gran error policromar la fachada como estaba en el siglo XV porque desentonaría con todo el resto de la ciudad. Si pudiera reconstruirse tal y como era Venecia en el siglo XV sería una de las maravillas de color más hermosas, sería un sueño y únicamente con la fantasía se puede gozar de esta impresión de luz, de color, de armonía, de silencio y tranquilidad"*.<sup>1047</sup>

### **"PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN DEL TEATRO DE TAORMINA" Trabajo de ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA, 1906**

Entre el invierno de 1906 y la primavera de 1907, Antonio Flórez dedicó su pensión a estudiar el Teatro griego de Taormina. En su programa de envíos no consta este trabajo que seguramente quiso reservar para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, donde finalmente lo presentó. Nunca debió estar en su propósito presentar este estudio como trabajo de segundo año de pensionado porque en su hoja de servicios se indica que a su regreso de Sicilia todavía no había terminado el estudio de *Ca d' Oro*, lo que señala que no presentó *Ca d' Oro* porque lo había terminado antes, dejando así el envío de segundo año terminado antes de partir a Sicilia, sino que estaba en su voluntad que fuera *Ca d' Oro* el proyecto de restauración como envío de segundo año. El trabajo de Taormina era más amplio en cuanto a cantidad de planos elaborados. Incluso, la presentación era más pomposa que el de Venecia. Debió ser determinante la descripción de lo que el reglamento demandaba para el segundo envío, para que Flórez se decidiese por un estudio más documental y de comprensión del edificio, que gráfico y de propuestas. Lo que quedó de manifiesto es que Antonio Flórez aprovechó de manera admirable el tiempo en Italia trabajando cuanto pudo y superando los dictámenes reglamentarios. Los dos trabajos evaluados en su conjunto, el de *Ca d' Oro* y el de Taormina, muestran las dos formas de afrontar la intervención en un monumento; la restauración o la reconstrucción como era éste de Taormina, con una propuesta de reconstrucción ideal del monumento.

Antonio Flórez al regresar de Madrid a Roma (donde había visitado la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y donde había expuesto los trabajos de la basílica de San Marcos), emprendió antes de completar el segundo envío de la *Ca d' Oro* el viaje a Sicilia donde visitó los templos griegos y estudió el Teatro antiguo de Taormina. No tenemos noticia de que realizara una memoria descriptiva del proyecto donde explicara las motivaciones para la ejecución del mismo,

---

1047 Memoria de la Ca d' Oro, Flórez, AMAE, Expediente Personal. PG 0116.

pero lo que sí podemos saber por cómo realiza los planos es, que quería desarrollar un trabajo exhaustivo, que recogiera los datos precisos del estado actual del Teatro y, que la documentación arqueológica le llevara a sacar conclusiones para una propuesta de reconstrucción. Siguió con ello las teorías restauradoras que Meduna había utilizado en la basílica de San Marcos o que el mismo Viollet le Duc defendió: querer *“devolver al edificio el estado que pudo haber tenido”* o incluso *“el estado que nunca llegó a tener”*. Parece que es ésta la propuesta que eligió al enfrentarse al estudio del teatro antiguo de Taormina, en contra de las teorías de Ruskin. Es curioso que, sin embargo, Antonio Flórez no adoptara más bien la tendencia favorita en Italia en aquel momento, la de Camillo Boito que era más equilibrada y estaba basada en el respeto íntegro del monumento como documento histórico y en el respeto a la imagen clásica postulada por Ruskin como criterio fundamental, permitiendo realizar intervenciones nuevas, siempre y cuando fueran estrictamente soluciones estructurales.

El trabajo que realizó Flórez en el otoño de 1906, en no más de dos meses, está compuesto por trece planos sobre bastidores, realizados completamente en acuarela y que el profesor Salvador Guerrero encontró en el año 2001 en los almacenes del Museo del Traje, antiguo Museo de Arte Moderno, en muy mal estado. El Museo Nacional de Arte Reina Sofía realizó una magnífica restauración y es ahí donde hoy se conservan. Flórez lo presentó a la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1908, donde fue premiado con la Primera Medalla. Los trabajos que obtenían dicho premio quedaban en posesión del Estado, pasando a formar parte del Museo de Arte Moderno, motivo por el que se encontraba en el edificio que albergaba dicho museo. Los fondos de dicho museo cuando desapareció pasaron al nuevo Museo de Antropología pero por algún motivo, quizá por su tamaño y mal estado, las acuarelas de Flórez quedaron en sus depósitos. Modesto López Otero en la contestación que hizo al discurso de ingreso en la Academia de Antonio Flórez comentaba lo siguiente de este trabajo;

*“Un día del año 1908, don Manuel Anibal Álvarez corregía los trabajos de sus discípulos en la Escuela de Arquitectura. Era para él la acuarela cosa imprescindible en la expresión de la idea arquitectónica, hasta el punto de que, artista con gran sentido pictórico, se olvidaba muchas veces, en sus observaciones críticas de la verdadera finalidad del proyecto, de sus problemas estructurales y funcionales, para entusiasmarse con una lección de técnica de aquel medio de expresión que como nadie dominaba. Estaba yo entre tales discípulos, y, al final de la corrección, me habló con elogios, no frecuentes en su carácter difícil y exigente, de las acuarelas que constituían el trabajo de un arquitecto, pensionado en Roma, que a la sazón se exhibían en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Me faltó tiempo, terminada mi tarea, para ir al Palacio del Retiro y contemplar la obra ensalzada por el maestro; un proyecto de restauración el teatro de Taormina, cuyos planos eran, en efecto, unas magníficas acuarelas de arquitecto, brillantes y entonadas, sin pérdida de la línea y con clara manifestación de la forma. La admiración no me impidió adivinar también, a pesar de mi escasa competencia, el estudio sólido del problema histórico y constructivo, y, por lo tanto, suponer a su autor marchando de frente a la completa posesión del profundo concepto de la arquitectura.”*<sup>1048</sup>

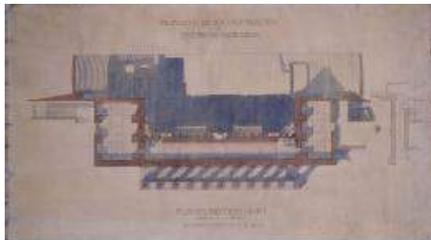
Antonio Flórez había emprendido el estudio del estado actual del Teatro griego de Taormina y la propuesta de reconstrucción del mismo sin haberse antes enfrentado a un trabajo similar. Ni 1048 Reproducido en GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, 2002, pág. 51, de LÓPEZ OTERO, Modesto, “Contestación de Modesto López otero”, en Antonio Flórez, *Discurso leído en el acto de su recepción...*, pp. 39-40

siquiera en España se había publicado una propuesta de reconstrucción del teatro de Sagunto, que se preparó en 1917. Los antecedentes con que contaba Flórez para la elaboración de este trabajo era la obra de Cavallari, de cincuenta años atrás, nada más. Hacia el año 1839, el duque de Serradifalco emprendió el estudio de las antigüedades de Sicilia, y necesitando un arquitecto que se encargara de hacer algunas excavaciones, pues se trataba de descubrir y conservar los restos de construcciones antiguas, encargó a Cavallari la dirección de ellas, así como el examen del terreno. Cavallari no sólo desempeñó la dirección de las obras e hizo el examen analítico del terreno, sino que después de preparados todos los trabajos por la obra descriptiva, que consta de cinco volúmenes, grabó todas las láminas que la ilustran, y publicó, además, en 1845, otra obra titulada *Topografía de Siracusa*, en la que esclarece plenamente varios puntos de historia antigua, muy controvertidos. La obra de Cavallari está citada por Grote, uno de los más severos historiadores de Grecia. Esta obra mereció el honor de ser reimpresa en Gotinga. El encargo lo convirtió en un arqueólogo de renombre. Fue nombrado miembro de la Sociedad de Antigüedades de Sicilia, y con ese cargo, dirigió durante diez años las excavaciones de los teatros de Segesta y Taormina; del teatro y anfiteatro de Siracusa, levantando el plano de esta ciudad.



II.44. Cavallari, *Teatro de Taormina, reconstrucción de la cavea*, ha. 1860

II.45. Cavallari, *Teatro de Taormina, reconstrucción de la scena*, ha. 1860



II.46. Antonio Flórez, *Teatro de Taormina, Sección paralela a la scena*, 1906, MNCARS, AS05494

II.47. Antonio Flórez, *Teatro de Taormina, Planta del proscenio*, 1906, MNCARS, AS05494

Estas excavaciones y proyecto de restauración fueron los más conocidas de las realizadas en este tiempo en el Teatro de Taormina. Realizadas acogiendo las sugerencias del Ministro borbónico Santangelo, añadieron a la *scena*, algunas columnas de granito encontradas entre los escombros juntos a capiteles corintios. De este restauro da noticia la obra de Serradifalco. A su tiempo otros autores defendieron la colocación tan sólo de las basas y principio de las columnas como se veían en las vistas de Houel y Saint-Non.

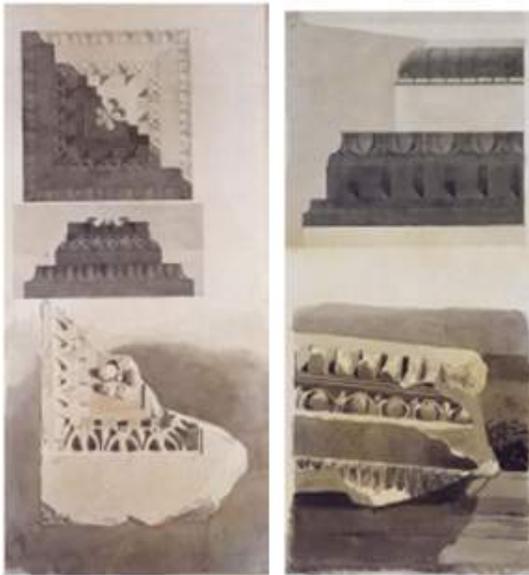
De las propuestas de reconstrucción que había realizado Cavallari, parece que a finales del siglo XIX, no se había llevado a cabo ninguna de ellas. Tan sólo la limpieza de las ruinas, junto con el estudio arqueológico que permitió realizar el primer levantamiento de plantas y alzados del monumento. Así lo demuestran las imágenes de Peter Paul Mackey, fotógrafo inglés que había llegado a Roma en 1881 para trabajar en la *Leonine Editrice* y que permaneció allí hasta su muerte en 1935. Estableció una asociación de fotógrafos en la *British Academy at Rome*. En 1898 realizó un viaje a Sicilia. Se detuvo sobre el teatro antiguo griego y nos proporcionó una visión de cuál era

su estado en el momento en que Flórez lo está estudiando. Capturó cinco vistas; la primera de la fachada del teatro, dos de la escena, otra del estado de las columnas y la última de la grada en su nivel más elevado.



II.48. Antonio Flórez, *Estado actual de la sección de la escena*, 1906, MNCARS, AS05501

II.49. Peter Paul Mackey, *Fotografías de la cavea y scena del teatro*, 1898, P.A. BSR, PH, 13-1462-1464



II.50 Antonio Flórez, *Detalles arquitectónicos con propuesta en planta restaurada*, 1906, MNCARS

Este trabajo del fotógrafo inglés constituye un complemento a los planos preparados por el pensionado español. La obra de Flórez, por desgracia, tan sólo se divulgó en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1908, pero en Italia no fue difundida en revistas científicas ni en los anuarios de las academias artísticas. Un trabajo como aquel no se había realizado hasta entonces, tanto por la cualidad analítica de los datos recogidos, razón de la cual dan testimonio los cinco planos que muestran el estado actual del monumento, como en la propuesta de restauración presentada en seis planos de grandes dimensiones, junto a los dos detalles arquitectónicos en su estado actual y con el dibujo de su restauración en la misma lámina.<sup>1049</sup> De haberse conocido,

<sup>1049</sup> El trabajo está compuesto por los siguientes bastidores; I. Detalle de la planta, parte central (76 x 134

Antonio Flórez probablemente hubiera sido figura de alcance internacional y habría participado en comisiones del restauro en las regiones italianas. Flórez no fue el único arquitecto cuyos trabajos de pensionado quedaron a la sombra del ambiente artístico internacional, sus compañeros de pensión que lo sustituyeron en las plazas de arquitectura tuvieron la misma suerte en los años posteriores. Éste era el mayor de los inconvenientes con que contaba la Academia española en Roma. Las demás academias extranjeras tenían con sus anuarios y publicaciones anuales que mostraban los trabajos de sus pensionados además de las noticias constantes que de ellos se daba en la prensa nacional de la época.

En cuanto al trabajo de Taormina se refiere, analizando la propuesta de Flórez que decidió reconstruir en su proyecto el teatro romano, puesto que resultaba imposible hacerlo del griego, ya que el romano estaba superpuesto al más antiguo. Aún así deja clara en sus dibujos la impronta del teatro que fue griego. La opulencia monumental romana es la que es desarrollada en el trabajo. Un teatro que parece sólo comparable en su magnificencia al anfiteatro Coliseo. Bien distinta es la imagen que de la fachada de la *scena* propone Flórez a la que hemos conocido de los grabados del teatro de Taormina. La monumental fachada bloquea la vista a la costa y al Etna, incluso desde las gradas, pero lo lógico era que fuese concebida cerrada. Sobre las dos torres que flanquean la columnata del pórtico, los cuatro caballos de bronce con la victoria alada como auriga representando el poder y majestad del Imperio Romano. Los mismos caballos que Flórez había acuarelado en San Marcos de Venecia, pensando entonces posiblemente que fueran de factura romana, como los que aquí se elevan. No existe documentación que justifique la presencia específica de este grupo pero tampoco que la niegue. Hoy veríamos en esta imagen la similitud con el Altar de la Patria que en Roma se levantaría en 1911. Por último, los dos detalles de ruinas que dibuja y colorea en grises Flórez dan muestra de la calidad como dibujante y acuarelista del arquitecto. Estas dos láminas puede que se asemejaran técnicamente al trabajo que realizó de *Copia de un yeso* en el examen de oposición para Roma. Dicho ejercicio no nos ha llegado y a través de estas dos láminas podemos intuir como fue el capitel del Ayuntamiento de Sevilla que ejecutó. Cómo describía las luces y las sombras a través de los matices en la utilización y dominio del color. La maestría del arquitecto volvió a quedar demostrada en el proyecto de Taormina en todo aspecto que interpretó.

El arquitecto americano Olindo Grossi, que residía en la *American Academy in Rome*, eligió como estudio durante su estancia en Italia, en el año 1936, el Teatro de Taormina. Sus dibujos se conservan en Estados Unidos y no se ha podido localizar el trabajo por lo que desconocemos la descripción del proyecto y lo que en él llevó a cabo el arquitecto americano, pero fueron los dos únicos casos de realización de un proyecto de reconstrucción del Teatro de Taormina durante el primer tercio del siglo XX.<sup>1050</sup>

---

cm); II. Detalle de la planta, parte izquierda (72.5 x 97.5 cm); III. Detalle de la planta, parte derecha (68 x 103 cm); IV. Sección paralela a la escena, estado actual (70 x 174.5 cm); V. Paralela a la escena, estado actual (78 x 133.5 cm); VI. Planta de la restauración, sección A y B (71 x 124.5 cm); VII. Planta de la restauración, sección C y D (72.8 x 126.7 cm); VIII. Planta de la restauración, sección E y F (69.2 x 122.6 cm); IX. Planta de la restauración, sección G y H (70.5 x 121.5 cm); X. Fachada principal (78 x 134 cm); XI. Sección perpendicular a la escena (153.5 x 133.5 cm); XII. Detalle decorativo con planta restaurada (59.5 x 27.5 cm); XIII. Fragmento capitel antiguo restaurado (60.5 x 27.3 cm). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1050 Annual Report, American Academy in Rome, 1935-1936.



II.51. Antonio Flórez, *Sección perpendicular a la escena del Teatro de Taormina*, 1906, MNCARS, AS05500

II.52. Giuseppe Sacconi, *Cuádriga del Altar de la Patria*, Roma, 1911

### **“ESTUDIO SOBRE PARLAMENTOS”**

#### **3º envío de pensionado de ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA, 1907**

Antonio Flórez elaboró el tercer envío durante el verano de 1907. Su hoja de servicios señala que lo terminó después del viaje a Grecia y Constantinopla en otoño de ese año, pero por la fecha en que fue firmado, el 10 de octubre, es probable que en el verano ya estuviese trabajando en él<sup>1051</sup>. Se trataba de un trabajo teórico, memoria científico-artística con ilustraciones gráficas, sobre un estudio comparativo de edificios de Parlamentos con 159 páginas manuscritas<sup>1052</sup>. No fue muy valorada por el jurado de calificación de los envíos. Le otorgaron la segunda calificación de “Ha cumplido con el reglamento”. Así queda el testimonio en el acta de calificación: “*como valor relativo considera algo mejor la primera “memoria de Flórez”*”.<sup>1053</sup> En el caso de Flórez el trabajo sí siguió un orden claro. Él mismo describe una estructura de la memoria que es la siguiente:

A/ Descripción de un cierto número de Parlamentos, indicando las transformaciones por ellos sufridas, ya por las restauraciones necesarias para su conservación, ya para que correspondiera mejor a su finalidad.

B/ Estudio de los salones de sesiones. Explicando que realiza este capítulo por ser el problema más difícil de resolver bien en un Parlamento, tanto por lo que refiere a la sala considerada aisladamente y como en sus relaciones con el resto del edificio.

Los Parlamentos que seleccionó para su descripción son de los franceses; Antiguo Parlamento Francés; la Cámara de los Diputados en París y el Senado Francés. El Parlamento Inglés, el Parlamento de Washington, y en cuanto a las instituciones del Imperio Austro-Húngaro; el Parlamento de Viena y el Congreso de los Diputados de la dieta general del Imperio. De Berlín, su Congreso de los Diputados; y por último el Parlamento de Budapest. Antes de iniciar con los temas de este esquema, desarrolló una introducción histórica sobre la definición de Parlamento

1051 ARAER, caja 126/2

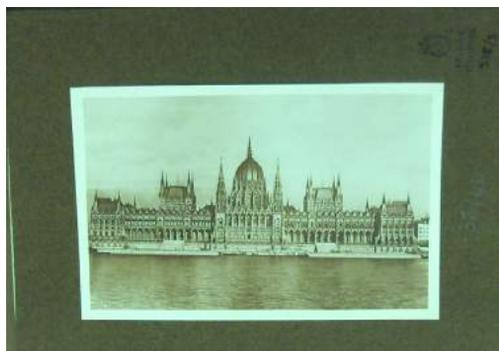
1052 ARABASF, 318/3

1053 AMAE, H 4333

y sobre el contexto en que nace con la constitución del estado democrático en las naciones europeas. La ausencia de relación entre esta historia con el origen del género constructivo del parlamento, sobre todo, en las construcciones realizadas en los últimos veinte años de siglo XIX, es lo que probablemente más despertó la crítica del jurado de los envíos. El trabajo resultaba demasiado histórico y su relación con la elaboración de la historia de la Arquitectura era nula. Las descripciones sobre cada uno de los edificios estaban presentes, pero no existía un debate sobre el estilo. En todos, indicó los materiales y ornamentación que contenían, pero en ningún momento saca conclusiones del significado de esta utilización, convirtiéndose en un trabajo meramente descriptivo. El otro motivo que indujo la crítica del jurado fue la ausencia de dibujos propios que ayudaran a comprender el edificio. Las láminas que Flórez introduce en el trabajo son en su mayor parte imágenes que encontraba en las revistas de la época donde se reproducían los proyectos de las nuevas construcciones. El mismo Flórez da razón de la utilización de las fotografías al final de la memoria explicando que ha preferido el uso de fotografías "*porque de esta manera hay seguridad en la exactitud*".

Francisco Aznar y Antonio Flórez eran los primeros pensionados por la Arquitectura que se regían por el reglamento de 1894, por lo que no contaban con referentes para saber cómo realizar este trabajo de tercer año obligatorio. Es algo desconcertante que, en vez de preguntar y de recibir por parte de la Academia de San Fernando una información más precisa sobre el significado del reglamento en lo referente a este envío, lo interpretaran, pero así fue. Cuando se plantearon el problema no era su primer año en Roma y, sin embargo, dejaron para el último momento la consulta de las aclaraciones para elaborar con precisión el trabajo obligatorio.

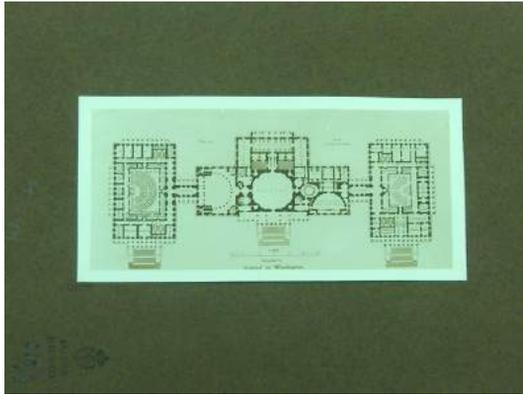
Antonio Flórez señala que situó como objeto principal del trabajo el estudiar bien un cierto género de edificios y hacer un análisis de los mismos. Para llevar a cabo este trabajo se instaló en Viena donde estudió el Palacio del Parlamento de esa ciudad, en cuya sede, unos meses más tarde se celebraron las sesiones del Congreso Internacional de Arquitectos<sup>1054</sup>. Desde allí, hizo un primer viaje a Budapest para tener una primera impresión de aquel Parlamento, convenciéndose que éste era el más completo de los existentes y en el que la documentación era abundante. En vista de esto, cambió de residencia y se dedicó a estudiar con mayor detenimiento el edificio de Budapest. Razón por la que le dedica más espacio en la memoria.



II.53. Antonio Flórez, *Fotografía del Alzado del Parlamento de Budapest*, 1907, ARABASF, sign. 318/3

---

1054 VIII Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado los días 18-23 de Mayo de 1908, y cuyo presidente fue el eminente arquitecto Otto Wagner.



II.54. Antonio Flórez, *Planta del Parlamento de Washington*, 1907, ARABASF, sign. 318/3

Al terminar este trabajo sabemos que regresó a Viena para estudiar con Otto Wagner. No conocemos cuál fue el alcance de estos estudios pero probablemente realizó algún curso en la *Wagnerschule*, único dato que la historiografía nos ha facilitado<sup>1055</sup>.

## **“PROYECTO DE PARQUE CONMEMORATIVO A UN HÉROE MUERTO EN EL COMBATE NAVAL”**

### **4º envío de pensionado de ANTONIO FLÓREZ Y FRANCISCO AZNAR, 1908**

Según especificaba el Reglamento de la Academia de España, el envío que debían entregar los pensionados por la Arquitectura al final del cuarto año debía constar de *“un proyecto original de monumento o edificio público de primer orden, adecuado a las condiciones naturales, sociales y económicas de España o de sus posesiones ultramarinas. Dicho proyecto constará de plantas, alzados, secciones, detalles de construcción y de decoración en escalas bastante grandes para el cabal conocimiento del proyecto, al que acompañará la oportuna Memoria descriptiva en que se razonen las soluciones adoptadas”*<sup>1056</sup>. Antonio Flórez eligió como proyecto de fin de pensión la realización de un Monumento a los mártires de Cuba. Ésta es la denominación que toma el trabajo entregado en los documentos administrativos de la Academia, a pesar del nombre señalado por el arquitecto pensionado como título de la memoria explicativa que se adjuntaba y completaba los bastidores correspondientes. Francisco Aznar Sanjurjo realizó la parte superior de este proyecto, cuyos planos desconocemos, pero sí se ha localizado su memoria que da una información mayor sobre el sentido y simbología del proyecto que la que da la memoria de Flórez.<sup>1057</sup> La selección de un monumento conmemorativo podía parecer un proyecto de fácil y simple ejecución, ejercicio de primer año de proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, pero como se desarrollará más adelante el proyecto ideado por Flórez concibe todo un proyecto urbanístico de arquitectura y paisaje de relevancia y belleza extraordinaria, lleno de sentimiento y expresión, un parque como proyecto de gran envergadura. Él mismo, al principio de su memoria, explica las razones de dicha elección y del significado de los términos que ha utilizado para su denominación.

Explica: *“El honrar a los muertos y rendir culto a su memoria es un sentimiento que*

1055 GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, 2002, pág. 52

1056 Art. 56. Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894.

1057 ARABASF, sign. 5-79-7

*parece innato en el hombre, por cuanto se ha manifestado en todos los países y en todos los tiempos, desde las obscuras edades prehistóricas hasta los mismos días en que vivimos. Así lo atestiguan los monumentos que aparecen por todas partes y que expresan siempre la misma idea, aun siendo de formas y condiciones tan diferentes entre sí como el tosco dolmen de los celtas y el artístico mausoleo contemporáneo”<sup>1058</sup>.*

Con esto quiere expresar el arquitecto que el género de arquitectura que plantea es un tipo arquitectónico de siempre y para siempre. El sentido de perdurabilidad que está insertado en la naturaleza del hombre y en especial de la obra artística del arquitecto. La verdadera arquitectura está concebida para perdurar. Se detuvo intencionadamente en los términos que utilizó en la denominación del proyecto. Las dos precisiones lingüísticas que desarrolla en la memoria vienen sobre todo atribuidas a los términos “parque” y “héroe”. *Parque* mejor que *monumento* pues engloba todo el conjunto de elementos que quiere utilizar para expresar ese concepto de perdurabilidad. La arquitectura no puede concebirse y explicarse sin su contexto. Esta es una de las discusiones que por entonces se debatían en las salas de la Academia de San Lucas de Roma. Hasta hacía poco tiempo, los proyectos que se proponían a concurso se concebían como monumentos a desarrollar de forma aislada, sin tener en cuenta el contexto en que se debían encontrar y la ejecución en la mayoría de los casos derivaban en proyectos inviables de construcción, fantásticos e ideales, como mero ejercicio de ideas. En el siglo XX se abrió la discusión de la reivindicación de una arquitectura proyectada para poderse construir, insertada en su contexto paisajístico e urbanístico y esta misma idea defiende Antonio Flórez. Con esto plantea un proyecto que puede ser construido, que puede ser presentado a concurso y viable en su ejecución.

Según la descripción de los envíos realizados por el director de la Academia en el momento de remitirlos a Madrid para su calificación, el trabajo de Antonio Flórez sobre el proyecto de parque conmemorativo constaba de: siete trabajos gráficos, un modelo del monumento formado en yeso y una memoria, todo ello referente a la parte inferior del proyecto de un Monumento a los mártires de la campaña de Cuba<sup>1059</sup>. Los siete planos sobre bastidores en acuarela estaban compuestos por un detalle de un jarrón; una sección del proyecto; una de las terrazas del proyecto; una escalinata de acceso; la planta general del proyecto; la perspectiva del proyecto y el detalle de un banco monumental<sup>1060</sup>. De las siete acuarelas mencionadas, fueron publicadas cuatro en el catálogo antológico del arquitecto; la sección que en el catálogo señala como alzado del jardín del amor, la escalinata de acceso, la perspectiva y el detalle del banco monumental. Las tres restantes; el detalle del jarrón, la terraza y la planta general hoy todavía en paradero desconocido. Al igual que la maqueta en yeso que debió ser la admiración de la Exposición Nacional de 1910 por lo que señalan las crónicas.

El Parque proyectado tiene una planta triangular: un teórico, advierte Flórez en su memoria, “*diría que es el tres el número de la divinidad y buscaría cierta relación entre los héroes de la mitología, casi siempre producto de unos amores de un dios con un mortal, con la planta; yo confieso que es triangular porque así convenía al plan que pretendía desarrollar*”. El añadido explicativo a la composición seleccionada aclara su intención y pone de manifiesto la cultura mitológica del arquitecto. Como se advierte en la perspectiva del jardín y como el mismo Flórez explica en la memoria, el parque está en un saliente de la costa y con un lado del triángulo sensiblemente paralelo al mar. El eje de simetrías es normal a este lado.

---

1058 FLÓREZ, Antonio, 1908, ARABASF, sign. 5-79/6

1059 AMAE, sign. 4333.

1060 ARABASAF, sign. 5-56/1.



II.55. Antonio Flórez, *Perspectiva del jardín del amor*, 1908, Colección particular, Madrid

Forman el parque una parte alta, una a media altura y un paseo bajo poco elevado del nivel del mar, lo suficiente para que el agua no lo invadiese.

*“Las dos partes del parque situadas lateralmente en el lado paralelo al mar son iguales y simétricamente colocadas con relación al eje. En estos ha querido expresar el amor, la generación”. Término que está indisolublemente unido al término de tradición. La generación engendrada constituye la nueva vida que tiene su raíz en quién se la ha dado. El amor a la patria expresada en la idea de generación y representada por la arquitectura vienesa moderna y la clásica de la que fue engendrada. Una lectura que si bien, no especifica el propio arquitecto, es lógica concebir en la contemplación del proyecto y del momento histórico.*

*En las fuentes situadas en el centro del semicírculo extremo de estos lugares del parque están representados el macho y la hembra con el dominio de la juventud y del oro. Delante de esta fuente se desarrolla un lago que corre todo lo largo de este salón hasta caer en forma de cascada de mar. En la perspectiva que presento de esta parte del proyecto he querido expresar “Amor y misterio”. En torno y sirviendo de motivo decorativo unos simples paralelepípedos de mármol rematados por una cabeza de esfinge y encima de ella e íntimamente unidos entre sí y a la esfinge en Aritón, una sirena que se besan . ¿Puede esto representar en detalle decorativo el amor y el misterio?. No sé si lo he conseguido porque naturalmente no puedo constituirme en simple espectador para analizar mis imprecisiones y ver si estas responden a la que yo sentí al ejecutarlo.*

*Paralelamente a los otros dos lados del triángulo se desarrollan dos plazas; en cada una de ellas hay dos fuentes y un banco con relieves. En ellos pretendía que se desarrollasen las edades y la que se ve en la sección es la niñez.”*

Un paseo bajo limita y sirve de transición entre el mar y la parte alta del Parque y este paseo está relacionado con cada una de las plazas anteriores por una escalinata monumental. Una escalinata de corte clásico con mirado semicircular que tiene su semejanza al realizado por Vignola en Villa Giulia, en pleno siglo XVI (1551-1553). El balcón o mirador está sostenido por cariátides que este caso sustituyen los rostros de sátiros. La fuente que corona la escalinata monumental representa

a la figura de la “Patria”. Así la describe el mismo Flórez; “Al hacer el modelo quise dar a esa figura reposo y magestad. “La Corte del Mar” sirenas y tritones, surgen de un fondo y donan a “La Patria” los restos del que murió por ella. Era necesario que hubiera un línea que viera a “La Patria” con “El Mar” y “el Hijo” muerto por defenderla y que fuera ascendente si posible fuera hasta el infinito; infinito como debiera ser el amor a un hermano por defender a su Madre”. La representación de la Patria se asemeja al nacimiento de la nueva vida de la Venus que emerge del mar flanqueada por dos sirenas y tritones. En la concha alzada por la misma Venus la nueva criatura, como el Cupido o la representación del mismo amor que es el que posibilita el dar la vida por la patria.



II.56. Antonio Flórez, *Alzado del jardín del amor*, 1908, Colección particular, Madrid

Paralelamente al eje de simetría del Parque hay un plaza a media altura entre las anteriores y el paseo bajo. El paso de este a la plaza se hace por una escalinata. En el fondo de la plaza que nos ocupa está la estela funeraria del héroe encerrada en un templete de planta cuadrada y el que pasa a planta circular en la cornisa que es una gran corona por la superficie del trasdós que pudiéramos llamar de una pechina. Encima de esta superficie van alojadas tres figuras de mujer. Este templete es el motivo central de un banco monumental que esta rematado por dos columnas rostrales con dos grupos de la muerte victoriosa del héroe. El muro de este banco está decorado con mosaicos que representa el homenaje y la decoración del héroe.



II.57. Antonio Flórez, *Gran escalinata*, 1908, Colección particular, Madrid



II.58. Antonio Flórez, *Alzado del banco monumental*, 1908, Colección particular, Madrid

La parte alta del monumento correspondía al proyecto de Francisco Aznar, en el que presentó tres planos de estas medidas: 0,96 x 1,22 cm; 0,63 x 1,25 cm y 0,99 x 1,58 cm. Aznar insiste al inicio de su memoria que el proyecto en su conjunto tenía un carácter puramente artístico, que era el tono que dominaba en los trabajos de pensión, sin sujeción a la disposición práctica que impone un edificio destinado a cumplir un servicio determinado. La parte superior que le correspondió proyectar se refirió únicamente al Monumento conmemorativo situado en la cúspide del monte que corona la ribera ornada de los jardines proyectados por Flórez. Ambos proyectos se unen por la escalinata doble que da acceso al ingreso principal y por las rampas que sirven de subida a los coches por las laterales. El proyecto constaba de tres cuerpos principales; el primero compuesto de una gran columnata que como belvedere servía de ingreso al monumento; el segundo cuerpo, compuesto de dos terrazas simétricas en que descansan dos obeliscos como monumentos conmemorativos a los soldados y marinos muertos y el tercero, y último, que corona la cima del Monte el Panteón dedicado a los héroes.

La planta sigue la ordenación de las terrazas dominando siempre la continuidad en la línea con objeto de no interrumpir con pequeños detalles la grandiosidad de las masas. La forma de cruz adoptada para el acceso al monumento desde la segunda terraza es como símbolo de fe que conduce al hombre a la realización de todas las grandes empresas. La disposición de rampas en dirección perpendicular al cuadro aprovechando las vertientes de la montaña tiene como objeto principal el dar como frente del Monumento un conjunto en que la unidad de masas ayuda a conseguir mayor grandiosidad. Una escalera central preciosa y sombría por la vegetación que la circunda sirve de acceso también a la parte superior del Monumento.

En su decoración está empleado el relieve que da un carácter más severo al conjunto no distraído con las grandes masas de claro-oscuro que en otro modo se hubieran obtenido. Ocupa su entrada principal un cuerpo compuesto por un gran arco que como arco de triunfo, como signo de alianza y paz, sirve de ingreso uniendo los dos torreones en que están simbolizados con grupos escultóricos las dos potencias cuya unión en la par son la base del Monumento. Sirve de fondo a la columnata el muro correspondiente a la primera terraza cuya decoración con lápidas de sencilla ornamentación y palmas en bronce como homenaje que la patria dedica a sus héroes. Las segundas terrazas ocupadas por dos grandes obeliscos que como monumentos conmemorativos

están decorados con toda sencillez teniendo como fondo un muro en curva donde se ostentan relieves conmemorativos.

El Monumento superior o Panteón está decorado en los muros laterales con dos relieves en que las figuras marchan en sentido de la entra al Panteón llevando los homenajes a los héroes que descansan en él; en el centro ornando la entrada en forma de curva con recuerdo del ara en que se consuma el sacrificio que en la antigüedad era para calmar la ira de los dioses, en este caso por sostener el honor de la Patria, decora la parte superior de la entrada la figura colosal del Ángel que como símbolo de Paz ocupa la parte principal de la fachada sirviéndole de fondo la cruz que con su silueta corona el muro en su parte central. La maqueta elaborada en yeso, debió de ser de medianas dimensiones para poder trasladarla con relativa facilidad a la Exposición Nacional de Bellas Artes a la que fue presentada en 1910.

El proyecto venía presentado con la monumentalidad que reflejan la Roma y la Viena del momento, los dos lugares que han conformado la personalidad intelectual y arquitectónica de Flórez y Munich para Aznar en los años anteriores. Un espacio, donde la naturaleza se convierte en una sola con la arquitectura, y la arquitectura está concebida como la conformación de las demás disciplinas artísticas.

Años más tarde de que Flórez realizara éste proyecto, la Academia de San Lucas presentó como tema del Concurso Poletti de 1923, la propuesta de realización de un proyecto de Monumento honorable a los héroes de la Marina, lo mismo que había planteado Flórez. Allí se establecían las bases para realizarlo en un entorno que en mucho se asemeja al proyecto que aquí se analiza: un monumento a los caídos en la guerra, colocado en un ángulo de un puerto italiano con el agua como espejo. Un concurso que quedó desierto ante la ausencia de trabajos, pero que refleja la actualidad del propuesto por Flórez del que pudieron inspirarse los académicos de San Lucas al ver el trabajo del pensionado español en la exposición correspondiente de la Academia.

#### **1.4. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional**

El regreso a Madrid no sería fácil para ninguno de los dos arquitectos. La actividad primordial sería estabilizarse en la profesión y adquirir una plaza fija tanto en la Escuela de Arquitectura como en la Administración Pública. Fueron tiempos caracterizados por la presentación a concursos y el encargo de algunas construcciones que son las que reflejan cuanto habían aprendido en Roma. Asimilar e integrar en su nueva vida y labor profesional esos años de formación sería un proceso largo. Ambos habían desarrollado buenos trabajos durante su estancia en Roma y la repercusión que tuvieron en las Exposiciones Nacionales fueron muy positivas lo que les dio un prestigio en Madrid que favoreció su integración posterior.

##### Francisco Aznar y Saniurio

Aznar en Italia, había aprendido y admirado desde la tradición clásica y las arquitecturas medievales hasta el Renacimiento y el Barroco. Pero en su viaje por Centroeuropa había quedado fascinado por las nuevas propuestas arquitectónicas. En Madrid, las ideas extranjeras no habían sido bien acogidas y probablemente por esto Aznar no tuvo hueco en la Escuela de Arquitectura. La plaza a la que tuvo acceso como pensionado de Roma la ganó en la oposición Manuel Zabala. La otra plaza la ganó Flórez. No debió de ser una cuestión de valía intelectual o cultural lo que le alejó de la Escuela de Arquitectura, pues ya sus compañeros de pensión alababan su brillantez,

responsabilidad y conocimientos. Tras varios intentos en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid o en el Ministerio, pudo desarrollar la labor docente en Barcelona como profesor auxiliar de “*Composición Arquitectónica*”. Más tarde como profesor interino de “*Teoría general del arte arquitectónico*” y “*Teoría de la composición de oficios*”.

De los proyectos de arquitectura privados que llevó a cabo o ganó mediante concurso quiero destacar dos que definen como quería hacer Arquitectura. El primero, corresponde al encargo que recibió de Ángel Catalina para levantar un conjunto de viviendas en la calle López de Hoyos<sup>1061</sup>, y el segundo, al Pabellón de Proyecciones que realizó para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.



II.59. Francisco Aznar, *Edificio de viviendas en la calle López de Hoyos*, Fotografía de la guía del Madrid modernista, ha. 1915

Un año después, ingresó en el Ministerio de la Gobernación como Arquitecto Interino para la comprobación del Registro Fiscal de edificios de Granada<sup>1062</sup>, puesto al que no se incorporó por su mal estado de salud hasta fines de Marzo de 1910. Ese mismo año presentó un proyecto de Mausoleo en la Exposición Nacional de 1910 donde obtuvo una Tercera Medalla<sup>1063</sup>.

El 9 de agosto de 1911 contrajo matrimonio con Rosina Sensi a quien había conocido en Roma, lugar donde se casaron<sup>1064</sup>. Recién casados se asentaron en Madrid con el objeto de acceder a esa plaza de Arquitecto en la Universidad o en el Ministerio que no obtuvo. Nació su primer hijo en la ciudad granadina, según señala el registro municipal. Su mujer Rosina no se adaptó a la ciudad granadina, a la que calificaba “peor que Nápoles”, y quiso regresar a Roma. Lo hizo con el niño, que falleció allí al poco tiempo. Después de éste vinieron cuatro niños más: Julio, Elena, Margarita y Enrique. En junio del año 1914, al obtener la plaza de Arquitecto Oficial Segundo en el Ministerio de Hacienda de Barcelona, Aznar se trasladó con su mujer a dicha ciudad para vivir los años siguientes. A los pocos días de ganar la plaza de Hacienda, ganó la plaza de Profesor Auxiliar Numerario de Composición Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de Barcelona<sup>1065</sup>. En 1917 fue nombrado Profesor Interino de Teoría general del Arte arquitectónico y Teoría de

1061 Se atribuya la construcción hacia el 1915. ROCHA ARANDA, Oscar da, MUÑOZ FAJARDO, Ricardo, 2006, pág. 88

1062 28 de mayo de 1909

1063 “Crónica Artística de Arquitectura”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 220, 1º noviembre de 1910, pág. 340.

1064 Certificado de Matrimonio del Comune de Roma, 16 de septiembre de 1915. Archivo familia De la Torre, Zaragoza.

1065 Carta del Secretario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, notificación de la plaza al arquitecto Francisco Aznar, del 6 de Julio de 1914. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

la Composición de edificios<sup>1066</sup>, cesando de dicho cargo el 1 de junio de 1922 cuando recibió el nombramiento de Profesor Numerario de la misma asignatura. Los apuntes que preparó para impartir la asignatura, que conserva uno de sus sobrinos nietos, revelan su concienzuda actitud para realizar bien su trabajo, así como el dominio del dibujo y conocimientos que poseía de la Historia y Teoría de la Arquitectura. Los estudios que había realizado durante su pensionado en Roma le fueron de gran utilidad para preparar estas clases. Uno de sus nietos, conserva el cuaderno de apuntes de la asignatura de “Composición Arquitectónica”. Un cuaderno compuesto de cuarenta ocho clases que explican los géneros arquitectónicos surgidos en las primeras dos décadas del siglo XX.

Desde 1920 varios fueron los nombramientos y cargos que fue recibiendo como miembro del cuerpo de arquitectos de Hacienda en Barcelona<sup>1067</sup>; arquitecto del Catastro Urbano de Barcelona; Jefe de Negociado de segunda clase (1925); Jefe de Administración de tercera clase (1929); Jefe de Administración de segunda clase (1932); Arquitecto del Servicio de Valoración Urbana del Catastro de Barcelona (1935). En el momento de su jubilación en 1949 desempaña el cargo de Arquitecto Jefe del Servicio de Valoración del Catastro. Además de sus trabajos para el Ministerio de Hacienda; el Ayuntamiento de Barcelona le encargó de manera independiente la construcción de unas viviendas en la Gran Vía o el proyecto para los cuatro grupos escolares de “Milá y Fontanals y Luisa Cura”; “Ramón Llull”; “Pedro Vila” y “Luis Vives”<sup>1068</sup>. Su labor como arquitecto del catastro de Barcelona le permitió la intervención en un sinnúmero de edificios que requerían su revisión y reestructuración por lo que no pudo desarrollar en gran medida lo que su apertura a Europa le había proporcionado.

En Barcelona, donde el movimiento modernista había sido fervientemente acogido y donde prácticamente constituyó el estilo regional de los primeros años de siglo, Aznar encontró su sitio para desarrollar cuanto había visto en Europa. Levantó importantes viviendas en el ensanche de Barcelona, que todavía hoy se mantienen en pie y donde su mismos familiares vivieron por años. Ganó el concurso para construir el pabellón de proyecciones en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Edificio que proyectó junto a Eusebi Bona, también arquitecto. Edificio que fue destruido tras la exposición para ser sustituido por el actual Palacio de Congresos. Su fachada de estilo clásico y de carácter monumental fue decorada por el escultor Joan Pueyo con cuatro grupos de cariátides con bisontes, cuatro grupo de esfinges y dos fuentes realizadas en piedra artificial. El Palacio tenía una superficie de 10.000 m<sup>2</sup>, dos plantas, la principal con una gran sala de espectáculos, con escenario y cabina para la proyección de películas, y diversas salas de exposiciones. La fachada del edificio destacaba por el estilo clásico y carácter monumental, tal y como había aprendido se debía aplicar a los edificios de carácter público u oficiales. Una estructura de Palacio muy similar a las que había estudiado en los palacios de congresos de Europa. Sólo se conservan fotografías del edificio al ser derribado después de la Exposición.

Durante la guerra civil fue depurado como profesor auxiliar de la Escuela Superior de Arquitectura por el Decreto de 26 de octubre de 1938<sup>1069</sup>, siendo incorporado de nuevo a su cargo tras el conflicto. Designado en 1943 por la dirección de la Escuela para “desempeñar la Cátedra de Proyectos

---

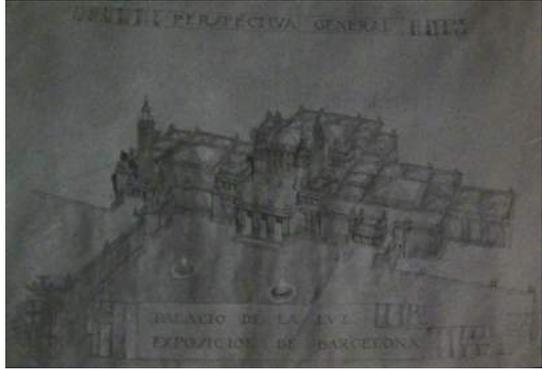
1066 Real Orden del 23 de octubre de 1918, Escuela de Arquitectura de Barcelona. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

1067 La Vanguardia, 18 de agosto de 1920.

1068 Carta del Teniente Alcalde Delegado al arquitecto Francisco Aznar, 17 de octubre de 1925. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

1069 BASSEGODA NONNEL, Juan, 1999, pág. 315; Comunicación del director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Juan Bassegoda, 5 noviembre de 1938. Archivo de la dirección de la ETSAB.

Arquitectónicos, 1er curso”, que estaba vacante, cobrando los dos tercios de entrada del sueldo en el escalafón de los Catedráticos numerarios de las Escuelas Superiores de Arquitectura<sup>1070</sup>, plaza de la que estuvo obligado a cesar por ganarla D. José María Segarra, volviendo a ocupar la plaza de Profesor Auxiliar del tercer grupo de la Sección Artística. Falleció a los 73 años de edad en Barcelona, el día 4 de octubre de 1952<sup>1071</sup>, sin ser un arquitecto especialmente considerado entre sus contemporáneos.



II.60-61. Francisco Aznar, *Dibujos del Pabellón de la Luz*, Exposición Internacional de 1929, Colección familia Aznar, Barcelona

### Antonio Flórez Urdapilleta

A su regreso en 1909, concurrió a las dos plazas de profesor auxiliar de enseñanzas artísticas, que había vacantes para pensionados de Roma, las ganaron Manuel Zabala y él, quedando fuera Francisco Aznar. El mismo año se inauguró en Santiago de Compostela la Exposición Regional Gallega, de la que fue arquitecto director. Allí colaboró con Antonio Palacios, quien le invitó a trabajar con él en la obra que realizaba en Madrid del Palacio de Comunicaciones.

En su labor docente Flórez destacó por su pasión por la enseñanza y por transmitir a los alumnos el valor de la arquitectura tradicional española. Así lo explica él mismo en su discurso de recepción como Académico en San Fernando sobre “la formación de los arquitectos”<sup>1072</sup>. Había conocido Austria, Hungría y Rumanía y al regresar a España comprendió que todo lo que había visto debía integrarse y tener un significado en la historia de nuestra nación. Don Leopoldo Torres Balbás decía de él “*cuando Flórez con el lápiz trata de dar forma en el papel a sus concepciones, hace siempre una obra mesurada, sobria, en la que predominan más la proporción y la delicadeza que la fantasía, en la que toda exuberancia de formas queda proscrita*”<sup>1073</sup>. Y hay que reconocer que fue uno de los arquitectos que prestigió de nuevo la construcción del ladrillo que había caracterizado las épocas más bellas de la arquitectura morisca en España.

Como Arquitecto de la Institución Libre de Enseñanza para la que proyectó el pabellón Macpherson

1070 Orden ministerial del Ministerio de Educación Nacional del 30 de enero de 1943. Archivo Juan Ignacio de Grau Aznar, Barcelona.

1071 Esquela conservada familia De la Torre, Zaragoza.

1072 FLÓREZ, Antonio, 1932.

1073 TORRES BALBAS, Leopoldo, 1919, pp. 323-325

en el año 1909. Al año siguiente, desde la Junta Facultativa de Construcciones Civiles de la Dirección General de Bellas Artes, impulsará una importante labor de conservación de monumentos. Entre otros, la conservación de la Mezquita de Córdoba en 1924 o los trabajos de remodelación del Teatro Real de Madrid en 1926. Tras el proyecto de la ILE, se había presentado a un concurso para levantar en Pontevedra una escuela Foebel. Después vinieron las escuelas Cervantes y Príncipe de Asturias; la Residencia de Estudiantes y las Escuelas para la Fundación González Allende de Toro. La arquitectura que Flórez desarrolló para la ILE manifiesta unos atributos de composición rigurosa, de estricta racionalidad en su programa y construcción, que aúna elementos de procedencia clásica con otros provenientes de la arquitectura popular o regional, depurados en sus rasgos esenciales. Cuando Walter Gropius visitó la Residencia de Estudiantes le inspiró el calificativo de “verdaderamente funcional”<sup>1074</sup>, elogio que permite considerarle entre los primeros arquitectos que introducirían la arquitectura funcionalista en Madrid.

En 1912, se presentó al concurso para la Cátedra de *Historia de la Arquitectura y Dibujo de Conjuntos* en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Lo ganó frente a Pablo Salvat y Pedro Doménech. Antes de haber tomado posesión de la plaza renunció a ella por motivos personales. Ese mismo año lo nombraron miembro del jurado calificador de los envíos de los pensionados por la Sección de Arquitectura de la Academia de España en Roma. En 1915, se convocó la plaza de Profesor Numerario de la asignatura de *Copia de Elementos ornamentales*, que Flórez obtuvo y desarrolló con verdadera responsabilidad hasta que fue destituido por el Gobierno de la República el 9 de febrero de 1937, por ser considerado “*faccioso y estimar que había actuado a favor del Movimiento*”, como señala Navascués, hasta que fue reincorporado sin sanción en 1939<sup>1075</sup>. Antonio Flórez continuó compatibilizando su labor docente con la práctica constructiva, sobre todo desde que en 1920 fue nombrado Arquitecto Jefe de la recién creada Oficina Técnica para Construcción de Escuelas, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, donde desarrolló el plan de construcciones escolares del Ayuntamiento de Madrid desde el año 1922 hasta el estallido de la guerra civil en 1936.

En los años treinta siendo arquitecto Jefe de la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, seguía colaborando en proyectos con compañeros del Gianicolo. Ese año lo hacía con su gran amigo, el escultor José Capuz, con quien se presentó al concurso para el monumento a la Reina Maria Cristina, que ganó y le proporcionó un gran éxito. A partir de estos años Flórez entra en el periodo de su madurez profesional y de producción arquitectónica. Fue el arquitecto que renovó el género arquitectónico de las escuelas, vinculándolo con la tradición española de construcción en ladrillo e introduciendo todas las necesidades del momento que la técnica y la vida del siglo XX demandaban. Tal era su conciencia del tiempo histórico que su generación estaba viviendo que dejó constancia de ello en su acto de ingreso como Académico, donde sus palabras sabe que construyen la historia y sin darse más importancia mira y habla para forjar un futuro:

*“...La finalidad de estas consideraciones es la posible determinación del momento histórico en el presente ciclo evolutivo, correspondiente al nuevo período de la humanidad. Quizá sea difícil determinar nuestra posición actual y no pueda pasar de ser sólo un deseo.*

*Estamos muy dentro del momento como elementos activos de este proceso, y por ello es difícil fijar con exactitud el lugar que ocupamos en la evolución presente. Sin embargo, puede afirmarse que no hemos llegado al apogeo, que no está creado*

1074 CASTILLO CÁCERES, Fernando, 2011, pág. 145.

1075 NAVASCUÉS, Pedro, 2002, pág. 33.

*el arquetipo correspondiente, y que, por lo tanto, nos encontramos, actualmente, al final del periodo de iniciación, sin querer decir, al emplear la palabra “final”, que esté próximo, en tiempo, el apogeo. Hemos presenciado, el momento en que, aplicando formas de la etapa anterior, se pretendió armonizarlas con las funciones estructurales y sociales nuevas, aceptando el producto seco del intelectualismo, mejor dicho, la rudeza de la estructura nueva, y, a lo más, se producía la obra disfrazada con envolturas más o menos ricas por su calidad, carentes de belleza en perfecto desenvolvimiento.*

*El espíritu sigue teniendo en su fondo actual los momentos que aparentemente le preceden. Tales como los ha recorrido la historia, así ha de recorrerlos al presente, en el concepto de sí mismo”.*

*Con percepción exaltada por el arte, quizá podamos apreciar los primeros albores del futuro sentido de la arquitectura, caracterizada por el predominio del ritmo- relación gradual entre los intervalos de espacio limitado-, íntimamente unido al racionalismo de estructuración, llegando aquél, en algunos casos, a adquirir modalidades de gran emoción expresiva.”<sup>1076</sup>*

Se le propuso como Académico de San Fernando en noviembre de 1930, para ocupar el sillón vacante del arquitecto Manuel Aníbal Álvarez. La propuesta de candidatura la hicieron los académicos Chicharro, Capuz y López Otero. Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1932, con un discurso titulado *La formación de los arquitectos*, contestado por académico Modesto López Otero<sup>1077</sup>. Con el estallido de la Guerra Civil cayó enfermo con una hemiplejía. Fue destituido de su puesto de arquitecto jefe de la Oficina Técnica de Construcciones Escolares por desafecto a la República y después, cesado como Catedrático de la Escuela de Arquitectura. Terminada la guerra, su labor quedó reducida a la docencia en la Escuela hasta el fin de sus días. Falleció en su casa madrileña de la calle Lagasca el 27 de octubre de 1941.

---

1076 FLÓREZ, Antonio, 1932.

1077 El acto de ingreso fue el 13 de marzo de 1932.





## **2. Siguiendo a Ortega en el mirar a Europa.**

### **NOVENA PROMOCIÓN, 1909- 1913:TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGÁN**

#### **2.1. Primera formación, estudios de Arquitectura y oposición al Premio de Roma**

##### Semblanza biográfica y primera formación

##### **Teodoro de Anasagasti**

**(Bermeo, 7 de mayo de 1870- Madrid, 21 de agosto de 1938)**



II.63. *Fotografía de don Teodoro de joven*, Colección familia Anasagasti

Los estudios que se han realizado sobre Teodoro de Anasagasti han ido en aumento en las últimas décadas. En 1957, Luis Moya en la revista *Arquitectura* escribía unas notas sobre el que hasta entonces era un arquitecto completamente desconocido, aunque algunos lo recordaran como profesor suyo de *Proyectos* o de *Historia de la Arquitectura* en la ETSAM<sup>1078</sup>. Tan sólo tres años después, Emilio Apraiz recordaba ante otros compañeros arquitectos vascos lo que de Anasagasti había aprendido en la Escuela de Madrid y lo que su figura y obra, habían significado en la historia

1078 MOYA, Luis, 1957, pp.5-13.

de la arquitectura española<sup>1079</sup>. En 1971 Juan Daniel Fullaondo recuperó la figura de Anasagasti en un artículo de la *Revista Nacional de Arquitectura*.<sup>1080</sup> Fueron estos, los primeros testimonios que nos llegaron del arquitecto bermeano. Su prematura muerte en el año 1938, trunció su trayectoria profesional, pero a partir de los años 80, muchos fueron los estudiosos que indagaron en los distintos aspectos de su personalidad tanto humana como arquitectónica. Los que acercaron su figura y la hicieron más familiar a la historia de la Arquitectura española contemporánea.<sup>1081</sup>



II.64. Fotografía de Teodoro y su mujer con el arquitecto López Salaberry, Colección familia Anasagasti

No es fácil abarcar la magnitud de su figura. Se recopiló numerosa información para la Exposición Antológica que, en el año 2003, prepararon un equipo de profesores de la Escuela de Madrid. Es, a partir de entonces cuando se ha podido apreciar en conjunto la riqueza y amplitud de sus facetas: *“artista, arquitecto, escritor, dibujante, profesor, académico, crítico, editor y viajero”*<sup>1082</sup>. Juan Daniel Fullaondo dijo de él que fue, *“uno de los testimonios más prendidos de sugerencias, riqueza, capacidad de provocación y apertura que debido a su deliberada amplitud de indagación personal le llevó a una gran diversificación lingüística, creador consciente, extraordinariamente intencionado y sagaz, inmerso en una situación personal de meditadas reelaboraciones culturales”*.<sup>1083</sup> La aportación que en esta tesis se realiza de la figura de don Teodoro de Anasagasti es un análisis de lo que el periodo de formación en Roma significó para su persona, para futuros pensionados, para el método de enseñanza de la Arquitectura y para secundar el empeño de Ortega de europeizar España. Además de revisarse los archivos públicos y familiares cuyos materiales habían sido en buena medida publicados, se han localizado otros documentos inéditos en relación a su periodo de pensionado que se irán presentando, donde corresponda, en las páginas siguientes.

Teodoro de Anasagasti había nacido en la villa vizcaína y costera de Bermeo el 7 de mayo de 1870. Hijo de un capitán de la Marina mercante, nieto de pescadores, procedente por tanto de una familia humilde. Se trasladó a Madrid en 1896, con 16 años de edad para realizar sus estudios de Arquitectura en el antiguo Colegio Imperial de la calle de los Estudios, en el ambiente que por

1079 Conferencia pronunciada por el arquitecto APRAIZ, Emilio en la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, los “Sanjuanés” del año 1960. Titulada “Un Arquitecto vasco olvidado: Teodoro de Anasagasti y Algan. Conservada por la familia Anasagasti

1080 FULLAONDO, Juan Daniel, 1971, pp. 2-11

1081 REMENTERÍA NACHITUBE, Josefa, (1975); MORALES SARO, M.Cruz, (1980); URRUTIA, Ángel, (1982); FLORES, Carlos, (1983); HUMANES, Alberto, (1983); GARCÍA MORALES, M<sup>a</sup> Victoria, (1987/1990); SAGUAR QUER, Carlos, (1991); NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1995); GARCÍA GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, (1998)

1082 BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen, 2003, pág. 14.

1083 FULLAONDO, Juan Daniel, 1971.

Baroja hemos conocido en *El árbol de la Ciencia*. Pasó en Madrid diez años hasta que finalizó sus estudios y obtuvo el título de Arquitecto el 5 de febrero de 1906. Regresó entonces a su pueblo natal donde inmediatamente fue nombrado Arquitecto Municipal. Allí realizó sus primeras obras, pequeñas aún, pero que contienen su impronta personal: en detalles como el enchapado de azulejo al exterior, arcos de herradura, grandes sillares de negra caliza de Mañaroa, en los que labra originales motivos teutónicos, etc. Desde Bermeo viajó a París, asomándose por primera vez a la Europa del siglo XX. Mínimos son los datos que de este viaje conocemos, pero debió de hacer reflexionar a Anasagasti en las direcciones que más tarde tomaría en Roma. A su regreso de París se presentó al concurso de proyectos para la Catedral Nueva de Vitoria y realizó, además, los bocetos para la cripta del panteón de la familia Erezuma que terminaría en 1913, donde se advierten influencias claras de las arquitecturas secesionista y alemana que tan sólo conocía por las revistas y que más tarde, en su experiencia, cautivarían y guiarían su práctica profesional. En 1907 comenzó a colaborar como articulista en la revista *La Construcción Moderna* que se convertiría en el reflejo de su cuaderno de viaje abierto a los lectores. Tras la muerte de su madre el año siguiente, por consejo de Marceliano Santa María quien le había instruido para superar las asignaturas preparatorias de acceso a la carrera de Arquitectura, se presentó a la oposición para el pensionado de Roma, obteniendo la plaza por la sección de Arquitectura.



II.65. Teodoro de Anasagasti, *Maqueta del Monumento a Cervantes*, 1915

Llegó a Roma el mismo año 1909. Con sus primeros trabajos obtuvo las mejores medallas en buen número de exposiciones nacionales e internacionales. Prioridad tuvieron los concursos convocados en su patria para la ejecución de obras y así se presentó en 1911 al concurso para el Monumento a las Cortes de Cádiz del que no pasó de la primera fase de selección. Sin embargo, en 1913, fue convocado para la realización del Monumento a la reina María Cristina en San Sebastián, de los que trataremos más adelante.

Los años de pensionado los aprovechó para viajar por Francia, Austro- Hungría, Alemania y toda Italia. Al término de su pensión regresó a Bermeo para establecerse posteriormente de manera definitiva en Madrid. En 1915, volvió a Alemania y continuó su camino formativo. Cesó en su actividad como Arquitecto Municipal de Bermeo y fue nombrado Arquitecto Auxiliar del Ministerio de Fomento. Ese mismo año ingresó, como Profesor Auxiliar en la Escuela de Arquitectura de Madrid y contrajo matrimonio con doña Dolores López-Sallaberry, hija del Profesor y Académico de San Fernando, con quien colaboró en diversas ocasiones.

## Los estudios en la Escuela de Arquitectura

Teodoro de Anasagasti se desligaba de seguir la tradición familiar profesional de marineros al embarcarse en los estudios de Arquitectura en la capital. La decisión le debió de suponer la superación de no pocas dificultades. Llegado a Madrid en 1896, con 16 años, para preparar las asignaturas científicas y artísticas del curso preparatorio. Estas últimas se ha dicho ya que las preparó en el taller de Marceliano Santa María, a quien había conocido a través de un compañero de Bermeo, Benito Barrueta. Marceliano Santa María, académico de San Fernando y pintor realista en la época, descubrió pronto las dotes como dibujante y pintor de Anasagasti y le animó siempre a descubrir la dimensión artística de la Arquitectura. La amistad que nació entre ambos duró para siempre y por él se dejó en tantas ocasiones aconsejar y guiar. Anasagasti lo consideró un verdadero maestro. El pintor había vivido como pensionado en Roma desde 1884 a 1888 y había alargado la estancia en la capital italiana hasta 1895 con el fin de seguir conociendo las corrientes pictóricas imperantes en Europa y nutrirse de todas ellas para definir su estilo pictórico. Marceliano en el taller contaba a Anasagasti recuerdos y experiencias de esos años, invitándole a interesarse por lo que sucedía más allá de España. En el taller no sólo se dibujaba sino que espontáneamente se formaban inolvidables tertulias donde Anasagasti tuvo la ocasión de oír hablar de los artistas más importantes europeos del momento, como fueron Rodin, gran amigo de Santa María, o Arnold Böcklin que tanto influyó en el entonces joven estudiante de Arquitectura.<sup>1084</sup> Allí Anasagasti, se dio cuenta de la importancia que para el arquitecto tenía el estar al contacto con otras disciplinas esmerándose por adquirir una formación integral que formó en él un espíritu ricamente cultivado, preparándose para asimilar lo que en Austria y Alemania se perseguía con la realización de la *Obra de Arte Total*.

Por el expediente personal de estudiante sabemos que en la convocatoria de junio de 1897, es decir, en el primer año de preparación se examinó y aprobó nueve asignaturas.<sup>1085</sup> El curso siguiente *Geometría Analítica* y en el curso 1898-99, la segunda parte de la misma asignatura, *Mecánica Racional* y *Geometría descriptiva*.<sup>1086</sup> Aprobado el examen de *Estatua* que le permitió el ingreso en la Escuela, comenzó los estudios de Arquitectura, siendo director de la Escuela Federico Aparici y Soriano, (1896-1910), catedrático de Construcción, antes de la llegada de Ricardo Velázquez Bosco como director de la misma. Con Ricardo Velázquez Bosco comenzó a abrirse la Escuela al exterior. El mismo Anasagasti recordaba como dicho profesor aconsejaba el estudio del alemán para poder estar al día en el devenir de la Arquitectura, a pesar de que sus mismas obras eran vistas como del siglo pasado<sup>1087</sup>.

En el curso 1899-1900 Anasagasti comenzó los estudios Especiales siguiendo el reglamento de 1896. Reglamento – que como señala Navascués- *“exigía no sólo una enseñanza preparatoria y los cuatro años de carrera propiamente dicho, sino unos conocimientos científicos que se cursaban durante dos años en la Facultad de Ciencias, donde había que superar además unas asignaturas básicas y otras muy específicas, como Botánica o Zoología. Al tiempo, se debía demostrar en un examen hecho en la Escuela de Arquitectura una serie de conocimientos artísticos, entre los que se encontraban el Dibujo en sus distintas modalidades y el modelado en barro.”*<sup>1088</sup> Terminaba de cursar las asignaturas de la carrera en 1905, presentando en otoño del mismo año el ejercicio de

1084 HERNÁNDEZ PEZZI, Milla, 2003, pág. 28

1085 Análisis matemático I y II; Geometría; Zoología; Ampliación de Física; Mineralogía y Botánica; Dibujo Lineal y Topografías y Cálculo.

1086 AGA, Sección Universidades, Legajo 5251, Expediente 9.

1087 BALDELLOU, M.Ángel, 1996, pag. 41.

1088 NAVASCUÉS, Pedro, 2002, pág.28.

reválida. Un proyecto que consistió en una “Escuela de pintura, escultura y grabado”. El tribunal definió el programa bajo el que se debía desarrollar. El proyecto debía contar con un gran salón para la distribución de premios, un salón de exposición de los trabajos de alumnos, galerías de Pintura y Escultura, dependencias para los profesores, secretaría y archivo, biblioteca, clases, y vivienda para los porteros. Luis Sáenz de los Terreros publicó y comentó el proyecto de Anasagasti en *La Construcción Moderna*. Además de desarrollar la explicación de las salas y su distribución en la Escuela, destaca la solidez de su construcción y el “estilo moderno que se adopta, dice, sin desdeñar las enseñanzas del antiguo ni la verdadera teoría arquitectónica”<sup>1089</sup>. El trabajo de reválida aunque de corte académico presentaba ya rasgos procedentes de las obras de la Secesión de Viena. Apertura al exterior es lo que perseguían las revistas de la época que hasta entonces recopilaban artículos como la enseñanza que se impartía en la Escuela. Anasagasti consultaba y se había hecho ya con algunas de las revistas extranjeras. En la biblioteca de la Escuela podía consultar las revistas francesas *L’Architecture* o *L’Architecture aux expositions des Beaux-Arts*; la inglesa *Academy Architecture*; las alemanas *Architekturwelt*, *Die Architektur*; la vienesa *Der Architekt*, o incluso la americana *Architecture*. Probablemente revistas que adquirió la Escuela gracias al donativo que el ingeniero Juan C. Cebrián realizó a la biblioteca en 1903<sup>1090</sup>. Hasta 1905 no estuvo a disposición de los alumnos la consulta del legado, que años más tarde Anasagasti describiría:

*“eran libros encuadernados y en rústica, bien surtidos sus estantes de hoscos librotres clásicos, color de polvo, que pocos se atrevían a curiosear, con un manoseado e incompleto Reguenet, y la cola de los que en él esperaban encontrar la solución de la pega”*<sup>1091</sup>.

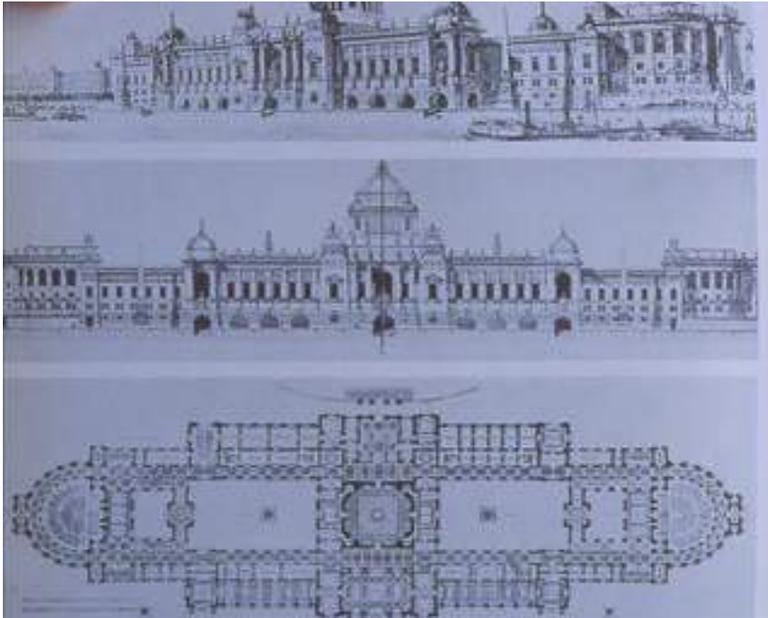
Superó con buena calificación el examen obteniendo el título de Arquitecto junto a sus compañeros de promoción el 5 de febrero de 1906. Notable debía de ser la figura de Anasagasti y el prestigio entre los alumnos y profesores para que Luis Sáenz de los Terreros escogiera su proyecto para publicarlo en la revista e introducirlo muy pronto como colaborador en la revista que dirigía. ¿Qué tenía el joven Anasagasti para merecer primero la protección de Marceliano Santa María y luego de Luis Sáenz de los Terreros, sólo cuatro años mayor que él?.

---

1089 SÁINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1906, pp.24-26.

1090 El legado Cebrián está formado por más de 1900 volúmenes, así como una veintena de colecciones de revistas norteamericanas y europeas, entre las que se encuentran un gran número de tratados sobre estructuras, carpintería y cerrajería de acero, tratados sobre hormigón armado, diccionario técnicos, etc, en la investigación para establecer el estado del conocimiento técnico del último tercio del siglo XIX y el primero del XX en España, Europa y Norteamérica; en ANAYA DÍAS, Jesús, “El donativo Cebrián. Origen de la divulgación de las tipologías constructivas en el primer tercio del siglo XX en España”, en *Actas del V Congreso Nacional de historia de la Construcción*, Burgo, junio 2007.

1091 ANASAGASTI, “A uno de provincias: el catálogo de Cebrián”, en *La Construcción Moderna*, Madrid, 1917, nº 15, pág. 177.



II.66. Teodoro de Anasagasti, *Proyecto de examen de reválida*, 1906, publicado en *La Construcción Moderna*

### Convocatoria y examen de oposición de Teodoro de Anasagasti

Desde que, en 1906 Anasagasti obtuviera el Título de Arquitecto, hasta que en 1908 venció el Premio para la pensión en Roma, ejerció la profesión en su ciudad natal. En ese tiempo, levantó viviendas, reformó calles y la iglesia de Bermeo, etc. En 1908 dejó su actividad como Arquitecto Municipal de Bermeo para presentarse al concurso del Premio de Roma, aconsejado por su maestro Marceliano Santa María. Es posible, que durante la realización de sus estudios en Madrid, la opción de opositar para el premio de Roma estuviera ya latente en él, pues sus inquietudes e intereses por Europa eran manifiestos. La oportunidad le llegó en junio de 1908. No se habían convocado nuevas plazas desde la publicada en 1904. La *Gaceta de Madrid* publicó el 11 de Junio de 1908 dos plazas para la Sección de Arquitectura del Concurso de Roma. El 12 de octubre de ese mismo año estaba constituido el tribunal de las oposiciones, formado por las siguientes personalidades; nombrados por el ministerio: Antonio Palacios, Joaquín Otamendi y Jesús Carrasco (Secretario). Nombrados por la Academia de San Fernando; Alfonso Fernández Casanova (Presidente del tribunal), José Urioste y Luis Landecho. Finalmente, los profesores de la Escuela: Luis Cabello y Aso, Manuel Aníbal Álvarez y Vicente Lampérez. Anasagasti fue el único candidato que el 16 de octubre de 1908 se presentó al primer ejercicio del examen.<sup>1092</sup> La ausencia de candidatos después de la promoción que se venía haciendo desde la convocatoria de 1904 era lógica puesto que todavía Aznar y Flórez no habían regresado de su pensión y no se tenía perspectiva de lo que había supuesto en la formación de estos arquitectos. A Anasagasti debió desanimarle la situación y Marceliano Santa María recordaba años más tarde que al salir del examen don Teodoro le comentó: “ *Lo que nadie ansía no puedo apetecerlo yo*”<sup>1093</sup>. Anasagasti

<sup>1092</sup> La otra plaza que no pasó a ser ocupada por ningún arquitecto pasó directamente a la sección de Música, por eso ese año llegaron a Roma dos músicos. Ver: CASADO ALCALDE, Esteban, 1998, pág. 55

<sup>1093</sup> SANTA MARÍA, Marceliano, Respuesta al discurso de recepción como académico de San Fernando de

continuó realizando los exámenes y no por no tener contrincantes rebajó el esfuerzo por realizar unos buenos ejercicios.

El primero consistía al igual que el turno anterior en contestar a doce preguntas sacadas a suerte.<sup>1094</sup> Las doce preguntas de entre los noventa y un temas obligatorios que conformaban el programa de los estudios de Arquitectura no las conocemos. Sin embargo, entre los documentos que en San Fernando se conservan de dicha convocatoria se ha encontrado que el monumento arquitectónico notable del que debía desarrollar su juicio crítico fue el Museo del Prado. Prueba que fue calificada por el tribunal con un aprobado por unanimidad.<sup>1095</sup>

Un mes más tarde, el 19 de octubre iniciaba la ejecución del segundo ejercicio, consistente en la *Copia de un yeso* y la redacción de una memoria acerca del estilo arquitectónico a que pertenecía el fragmento<sup>1096</sup>. El yeso lo escogieron el Sr. Lampérez y el Secretario, entre los que se encontraban en la Academia de San Fernando y dicho trabajo se ha conservado hasta nuestros días en el ARABASF como los ejercicios tercero y cuarto del opositor. En dicha memoria del yeso, Anasagasti describe los motivos del fragmento “*dos palmetas distintas en sus elementos que se suceden separadas por una planta y unidas tangencialmente por roleos provistos de abrazaderas y hojas*”



II.67. Teodoro de Anasagasti, *Copia del Yeso*, 1908, ARABASF, Pl-57

Para poder identificar el yeso, el opositor podía utilizar toda la bibliografía que en la Escuela y en la Academia se conservaba. En primer lugar, Anasagasti decidió repasar los antecedentes que pudiera encontrar en la Academia sobre copias de fragmentos de arquitectura romana, estilo al que sabía pertenecía éste. Sin encontrar resultados revisó los volúmenes clásicos como el Piranesi, Camina, Robi6n et Jenorman, Saglio, Boissier, Walter Lange,... y varios tratados y vistas de monumentos clásicos publicados en Italia durante distintas épocas, donde no encontró nada similar. Repasó a continuación entre la colección de yesos del Museo del Prado donde tampoco encontró dato alguno para poder datar el fragmento. De manera que estableció una metodología comparativa

Anasagasti, Madrid, 1929, ARABASF, Legajo 279-5/5.

1094 Primer ejercicio descrito en el Art. 43. Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894.

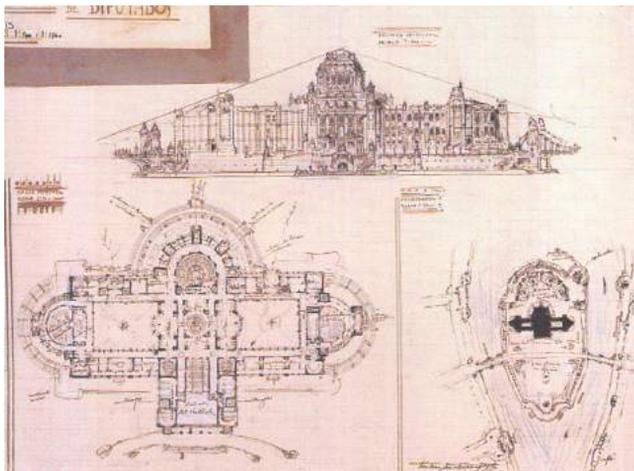
1095 ARABASF, sign. 5-57/1.

1096 Art. 43. Reglamento Academia de España en Roma, 1894.

con otros fragmentos que a éste se asimilaran y así pudo ir determinando la época y procedencia del mismo. La justificación que desarrolló estuvo correcta y coherentemente expuesta. Partió de la distinción del tratamiento y concepto que de la ornamentación y talla de los frisos que tenía la arquitectura griega, cuyas aristas eran vivas o los ángulos diedros. La arquitectura romana, sin embargo, quería ser imitadora del natural elaborando formas redondeadas. Diferencia el tratamiento entre la primera y la segunda palmeta del fragmento estudiado. La primera tratada a la manera griega, -pero añade, “sin comprenderla”, pues carece de la belleza y silueta características de este arte- imitada por los romanos. Finalizó el ejercicio el 30 de octubre por lo que la ejecución del mismo le llevó aproximadamente algo menos de diez días, cumpliendo el desarrollo de la aguada en seis sesiones y las que necesitara para la redacción de la memoria.

La segunda parte de los ejercicios de la oposición, la correspondiente a la práctica, consistía en la realización de un croquis de un edificio sacado a suerte de entre doce redactados por el tribunal. El monumento para proyectar que Anasagasti sacó por sorteo fue un Congreso sobre una isla, en un gran río. En este primer croquis, Anasagasti plantea de forma muy detallada y con gran precisión el alzado, la planta y emplazamiento del edificio. Incluye en el papel las anotaciones pertinentes que definen usos, recorridos y cuántas explicaciones son necesarias para contestar a cuanto el tribunal ha dispuesto como contenido del proyecto.

Una vez realizado el croquis, el opositor debía desarrollar el proyecto de dicho monumento<sup>1097</sup>. El trabajo está concebido de igual manera que el proyecto de reválida. Tanto el alzado como la planta tienen características muy similares en su composición. Según lo descrito en el reglamento por lo menos el opositor debía ejecutar la planta, los alzados, secciones y detalle arquitectónico. En el ARABASF se conservan cinco planos sobre bastidores con las cuatro plantas de que constaba el edificio; el alzado, la sección de todo el conjunto, el detalle arquitectónico de uno de los vanos del piso principal y una planta del emplazamiento.



II.68. Teodoro de Anasagasti, *Croquis, Congreso de los Diputados*, 1908, ARABASF, PI- 48

Se ha conservado, además, la memoria científico-artística original del proyecto donde Anasagasti desarrolla el programa y condiciones que le determinó el tribunal para realizar el trabajo: “*Proyectos* 1097 Art. 43. Reglamento Academia de España en Roma, 1894.

*de edificio para la reunión de Sesiones del Congreso de diputados". Se supone instalado en una isla fluvial, en el centro de una población, a la que se llega por grandes y monumentales puertas. Sala de Sesiones para 400 diputados; de Comisiones en número de siete, salas de conferencias, sala de visitas, salas para el público, tribunas públicas y reservadas, oficinas generales, Secretaria, Habitación para el Sr. Presidente con su secretaria particular, Biblioteca, Archivos, Salas para el Gobierno, Restaurantes, Cafés, servicia de correo y telégrafos, enfermería, prensa. Entradas especiales para las tribunas<sup>1098</sup>. El trabajo que debía realizar siguió las exigencias y principios que habían guiado la construcción de los grandes Parlamentos europeos. El programa mencionado abarcaba,*

*"no sólo al edificio sino a cuantos detalles le rodean y complementan; la isla donde se supone emplazado el Congreso, en el centro de una gran plaza; los embarcaderos, los monumentos a los grandes políticos y estadistas, los puentes monumentales de acceso, las estaciones de ferrocarril metropolitano, los puestos de policía; en una palabra, cuanto se puede imaginar para componer un proyecto ideal, análogo a los "Grand Prix" de Francia y en el que se pueda expresar libremente, sin limitaciones del coste, estilo y materiales, un plan general y armonioso, en consonancia con las reglas arquitectónicas".<sup>1099</sup>*

Anasagasti en la memoria del proyecto debió acertar más en la exposición del tema que se le impone que sus predecesores pensionados Flórez o Aznar en sus trabajos de tercer año. El opositor sitúa en pocas líneas el origen del género arquitectónico de los parlamentos, cuáles fueron los más antiguos y cuáles han sido los primeros del nuevo siglo. A continuación, expone los términos en que debe situarse el Parlamento por él proyectado: un edificio levantado en una isla en medio de la ciudad, al modo de *L'isola tiberina romana* o la *Île de la Cité* parisina, a la que se accederá mediante dos puentes que conectan con dos de las vías principales de la ciudad y que reflejarían la importancia que el monumento tiene. El parlamento se sitúa en el centro de la isla. En su parte posterior, sirviendo de base de la composición dispuso una columnata semicircular con los monumentos y estatuas dedicadas a los grandes legisladores y estadistas, un puesto de guardia o policía y un embarcadero para el acceso a la isla con medios de navegación.

La parte principal de la memoria, una vez que ha explicado el emplazamiento, se centra en la descripción de la estructura, distribución y usos de las diferentes plantas y salas del edificio público. En todas las plantas domina la sencillez, claridad y fácil comunicación. Características y disposición que tenían proyectos como los de Alex Koch, director de la revista *Academy* o el de Eliel Saarinen para la Dieta de Filadelfia.<sup>1100</sup>

---

1098 ANASAGASTI, Teodoro, Memoria del Congreso de Diputados, enero 1909. ARABASF, sign. 71/5-5

1099 ELÍAS Y VÍAS, José, 1910, pág. 42.

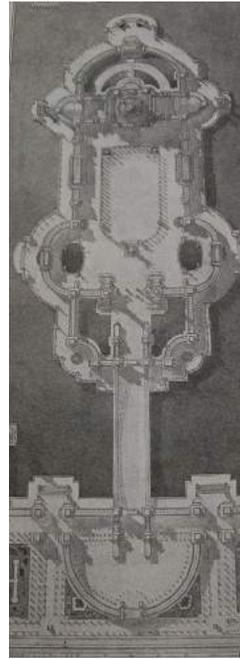
1100 Como detalles anotaremos la gran semejanza que tienen los dos proyectos de Saarinen: el Palacio de la Paz para la Haya y el Parlamento al que nos hemos referido, no solamente por el estilo, sino por lo que al emplazamiento y composición de los salones de sesiones se refiere.



II.69-70. Alfred Fezl, *Perspectiva y alzado para un Palacio de Congresos en la isla de Lacroma, 1901*



II.71. Teodoro de Anasagasti, *Alzado. Congreso de los Diputados, 1909, ARABASF*

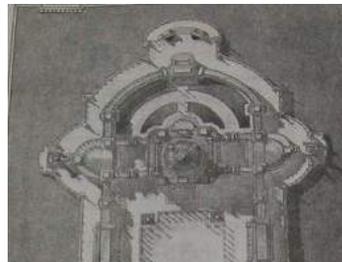
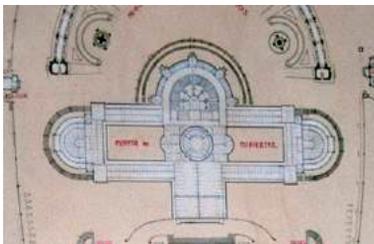


II.72. Alfred Fezl, *Proyecto para Palacio de Congresos en la isla de Lacroma, 1901*

II.73. Josef Hoffmann, *Proyecto para Palacio de Congresos, 1895*



II.74-75. Teodoro de Anasagasti, *Proyecto de Congreso de los Diputados, Detalle de los puentes, ARABASF*



II.76. Teodoro de Anasagasti, *Detalle de la planta, Proyecto de Congreso de los Diputados, 1909*

II.77. Josef Hoffmann, *Detalle para proyecto de Palacio de Congresos, 1895*

En cuanto al estilo, dice Anasagasti está “*en armonía con el carácter del edificio, hemos procurado sea contemporáneo y monumental, inspirándonos en las tendencias alemanas y vienesas; respetando la sencillez y continuidad de líneas e intercalando grandes masas, bases de la seriedad y estabilidad que deben de campear en todo Congreso de Diputados*”. Deja clara la influencia que la arquitectura alemana y vienesa ejercen en el proyecto, a la par que manifiesta su postura de apertura hacia las propuestas que en Europa se estaban desarrollando y anticipa con ello el aprovechamiento que desde Roma hará de la pensión. La planta del edificio, pudo ver proyectos en los que inspirarse en las revistas *Der Architekt* y *Academy Architecture* que se conservaban en la Escuela.

El emplazamiento del edificio público en una isla era condición que se había ya impuesto en diversos concursos de la academia vienesa y de la Wagnerschule. Joseff Hoffmann presenta en 1895 un proyecto para un palacio de congresos cuyo emplazamiento es una isla y cuya disposición de la planta tiene grandes similitudes con el planteado por Anasagasti.<sup>1101</sup> Seis años más tarde en 1901, Alfred Fezl realiza un proyecto de Palacio de Congresos para la isla de Lacroma en Yugoslavia.<sup>1102</sup> Un puente monumental en el caso de Hoffmann y Fezl, une la ciudad con el monumento. El estilo de los dos arquitectos vieneses es igual que el proyectado por Anasagasti en el puente derecho. Aunque en planta reflejan ambos las sombras acareadas de los tirantes de los puentes colgantes, estructura que se desarrolla completamente en la perspectiva del proyecto de Fezl.

En cuanto al diseño del Palacio de Congresos en planta, contiene muchas semejanzas con los mencionados. La sala de sesiones Anasagasti la centraliza y saca al exterior del cuerpo central como Fezl, mientras Hoffmann la incorpora al espacio cupulado que los otros dos arquitectos utilizan como hall del gran edificio. Dos exedras porticadas cierran el palacio en sus brazos y una gran exedra en la parte posterior de la isla como desarrolla Anasagasti. La cúpula del cuerpo central de Anasagasti, es una estructura sólida de influencia clásica a la par que wagneriana. Se eleva como un panteón con una esfera cuyo último tramo, deja la piedra para cerrarla con una estructura más ligera. Las aberturas del tambor parecen el ingreso de un monumental pórtico. Pórtico que se repite, ahora así estilizado y monumental, en el cuerpo inferior. Esta estructura a modo de templo civil se repite en los diseños de capillas de los arquitectos vieneses y alemanes. Oskar Felgel, Otto Schönthal o el mismo Otto Wagner en la iglesia de Saint Leopold de Viena.

La concepción y composición del proyecto de Anasagasti no dista tanto de lo que el arquitecto italiano Arnardo Foschini, presenta al Concurso Montiroli de la Academia de San Lucas en 1909 y que obtuvo el primer premio. Para el cincuentenario de Roma capital, la Academia propone la proyección de un edificio construido en un parque público, para recoger las mejores obras de Pintura y Escultura<sup>1103</sup>. Un proyecto que a pesar de corresponder a un museo tiene muchas semejanzas con la planta y proyección en alzado del palacio de Congresos de Anasagasti.

El proyecto de Congreso de los Diputados de Anasagasti, fue publicado por Luis Sáinz de los Terreros en las revistas, *La Construcción Moderna* y en *Arquitectura y Construcción*, teniendo con ello una importante difusión. El comentarista lo calificó de un estudio serio y realizado bajo las condiciones que debía ser concebido. Concluye el artículo felicitando y deseando un próspero futuro al talentoso y joven arquitecto “*Mucho hay que esperar de quien así proyecta, y más aún si, como ocurre en Anasagasti, se encuentran reunidos al conocimiento científico y sentimiento*

---

1101 Publicado en “Aus der Wagnerschule”, nº especial en *Der Architekt*, 1895, pág. 55.

1102 Número especial de la Wagnerschule, en *Der Architekt*, 1901

1103 AASL, Caja 1909, Concurso Montiroli, Proyecto de Arnardo Foschini, PL 1557-1568.

*artístico un amor grande por todo lo que a nuestra Noble profesión se refiera y por lo que es muy digno de una entusiasta admiración y de verdadera enhorabuena”* <sup>1104</sup>.

---

1104 SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1909 A, pp. 142-155; SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1909 B, pp.108-110

Viajes de pensionado:  
TEODORO DE ANASAGASTI



- 1910: Roma-San Gimignano-Florenzia-Pisa-Bologna-Norte Italia
- 1911: Roma-Milán-Francia-Bélgica-Turfn-Norte Italia
- 1912: Roma-Berna-París
- 1913: Roma-Leipzig-Dresde-Praga-Viena-Munich

## 2.2. Pensión de Teodoro de Anasagasti, 1909-1913

### Actividad del pensionado

Gracias a las múltiples noticias que Teodoro de Anasagasti publicó en las revistas de arquitectura durante su pensionado, a los homenajes y citas que a él se dedicaron tras su muerte, y a las investigaciones realizadas por el grupo de profesores de la ETSAM en el año 2003, se ha podido reconstruir linealmente y con mayor detalle el transcurrir de sus años de formación en Europa<sup>1105</sup>. Y gracias a esta documentación se han podido realizar los siguientes análisis y establecer la relación de sus trabajos con la arquitectura de su tiempo.

En febrero de 1909, Teodoro de Anasagasti había aprobado los ejercicios de oposición. El 1 de octubre de ese mismo año tomaba posesión de su plaza y llegaba a la capital del Reino de Italia. Su hoja de servicios indica que, como todos, al llegar a Roma “realizó estudios en visita e investigación en sus Museos y en sus Palacios y Monumentos”<sup>1106</sup>. Su primer artículo para *La Construcción Moderna* lo envió desde Roma en diciembre de 1909. Trató sobre la reforma del Capitolio: un ensayo que ejemplifica la profundidad e interés de Anasagasti por los monumentos clásicos y su tratamiento actual.<sup>1107</sup> Estas visitas y estudios le sirvieron para elegir el primero de sus trabajos de pensionado, un estudio sobre la iglesia de *Santa Maria in Cosmedin*, en el foro Boario de Roma. Una de las iglesias más antiguas e interesantes del medioevo romano, con cosmatescos de admirable ejecución y columnas y frisos reaprovechados de las edificaciones del imperio romano. Preparó ocho planos con la representación del estado actual de su planta, de la fachada y sección de la basílica, así como de su hermoso *campanille*, su sección y planta y los detalles de los ambones, el fragmento de un fresco y un mosaico<sup>1108</sup>. Explicita el director en su informe sobre los trabajos del pensionado que “puso un esmero y un sentido artístico que mereció los elogios de la Dirección”.<sup>1109</sup>

El mismo director, José Benlliure, señala que en ese año 1910, Anasagasti fue llamado a formar parte de la *Associazione Artistica tra i Cultori d'Architettura*, lo que indica probablemente que el joven pensionado llegó a Roma con buenas recomendaciones, pues en esta asociación entraban a formar parte los extranjeros que contaban con reputación en sus países de origen y que podían tener un papel fundamental en la futura concepción de la Arquitectura. Es probable que Anasagasti entrara en contacto con Gustavo Giovannoni o Giovanni Battista Giovenale en los dos o tres primeros meses de su llegada a Roma y, seguramente, antes de iniciar el trabajo de *Santa Maria in Cosmedin*, porque como veremos más adelante, en la mencionada *Associazione Artistica* se habían preparado en los años anteriores los proyectos de restauración o consolidación y los consiguientes de documentación del edificio, que Anasagasti debió conocer de primera mano para realizar su primer envío. Los dibujos que realizó aparte de los envíos reglamentarios son los que tienen más importancia en su periodo de pensionado por la impronta de experimentación con que fueron realizados. Los elementos que más le interesaron analizar fueron: la monumentalidad, la simplicidad de las formas y la integración de las masas en la naturaleza.

---

1105 Agradezco la ayuda prestada por la profesora Milla Hernández Pezzi y el profesor Ignacio Oteiza que me han facilitado el acceso a los documentos de la investigación realizada por ellos en el año 2003.

1106 ARAER, Hojas de Servicio de los pensionados: Caja 126/2.

1107 ANASAGASTI, Teodoro, “La reforma del Capitolio”, en *La Construcción Moderna*, diciembre de 1909.

1108 AMAE, sign. 4333

1109 Ibidem



II.78. Fotografía del estudio de Anasagasti en la Academia, 1909, AIA



II.79. Teodoro de Anasagasti, *Acuarela del Baptisterio de Pisa*, 1909, Colección familia Anasagasti



II.80. Teodoro de Anasagasti, *Acuarela del Arco de Septimio Severo*, 1909, AIA

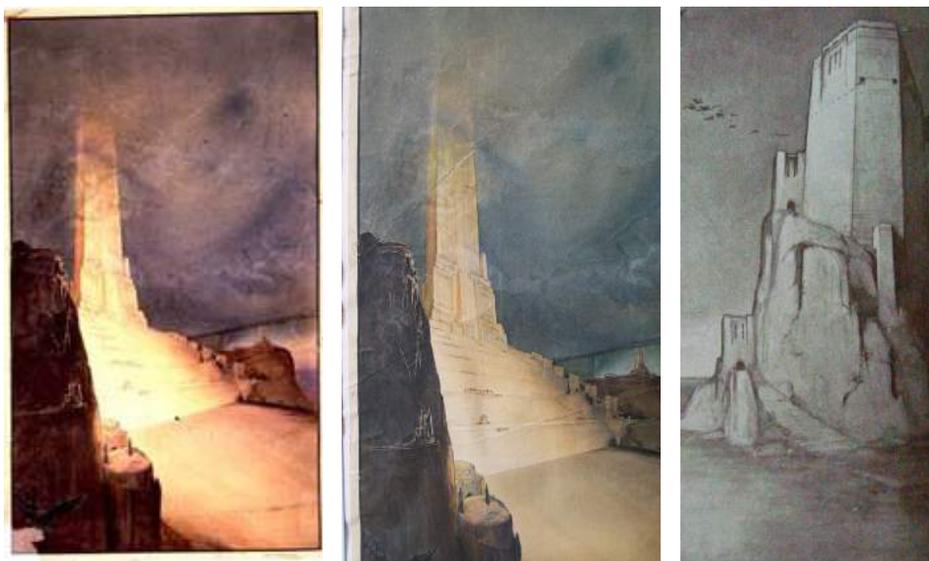


II.81. Teodoro de Anasagasti, Grabado de las torres de San Gimignano, 1910, Colección familia Anasagasti

Durante el año 1910 además de preparar los trabajos de *Santa María in Cosmedin*, viajó por el norte de Italia. Pasó por Florencia, Pisa, San Gimignano llegando hasta Venecia desde donde escribió un artículo sobre la restauración del *campanille* de la Basílica de San Marcos. En estas ciudades dibujó los monumentos que más le interesaban y visitó sus museos. Elaboró un proyecto de *Cementerio Ideal* que presentó, junto con los anteriores, a la Exposición Nacional de Madrid de ese año obteniendo la Primera Medalla del certamen y el mismo premio en la Exposición Universal de Roma de 1911. El proyecto del *Cementerio Ideal* estaba compuesto por seis grandes planos sobre bastidores que contenían once dibujos en total; una perspectiva general, un alzado con el "Panteón de hombres ilustres", una planta del conjunto, una sección, otro con la "tumba del héroe" y "la fuente triste" y el último con cinco perspectivas; "el muelle", "la calle de las tumbas", "la tumba de un poeta", " dos tumbas gemelas" y el "panteón dedicado a conmemorar una catástrofe marítima", tal y como enumera la profesora Hernández Pezzi.<sup>1110</sup> De los once dibujos, conocemos siete. Ni la planta, ni la sección, ni la tumba del héroe y la fuente triste, sabemos como fueron. La profesora Hernández Pezzi señaló que el proyecto del "Cementerio Ideal" era la suma de muchos factores.

1110 HERNÁNDEZ PEZZI, 2003, pág. 45.

*“Por un lado es consecuencia de una experiencia pictórica imbuida de misterio y romanticismo gracias a la cual Anasagasti expone a la contemplación la grandiosidad del culto a los muertos. Por otro, es el inspirado ejercicio de un arquitecto que se libera de todos los convencionalismos aprendidos para trasladar al espectador a una dimensión artística de la arquitectura, en la que su autor se siente capaz de dominar la naturaleza creando para ello unas grandiosas construcciones de valor representativo y capacidad transmisora de significados profundos y eternos que trascienden la contingencia de la historia y los estilos. Anasagasti se aleja con este ejemplo de todas las fórmulas características asociadas a la arquitectura funeraria de su tiempo, tan abigarradamente eclécticas, y nos sumerge en un mundo formal totalmente original, que nos adentra en una profunda reflexión sobre el significado del arte en contraposición al característico materialismo de la preguerra europea, buscando la elevación espiritual a través de construcciones idealistas que reflejan las aspiraciones del alma y su purificación por medio de la belleza”<sup>1111</sup>.*



II.82. Teodoro de Anasagasti, *Acuarela de Torre Gigantesca*, 1910, AIA

II.83. Teodoro de Anasagasti, *Tumba del Poeta*, proyecto *Cementerio Ideal*, 1910, AIA

II.84. Teodoro de Anasagasti, *Auarela de la Torre del Silencio*, 1910, AIA

Carlos Saguar en dos artículos para el *I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos* y para la revista *Goya*<sup>1112</sup>, señala precedentes en la arquitectura de lo sublime del siglo XVIII, y en las pinturas más cercanas a su tiempo de sentimiento romántico de Böcklin o Friedrich, que el mismo Anasagasti menciona como inspiración de sus proyectos: *“Este arte, difícil de definirlo, se aprende, como en parte alguna, visitando Florencia, Roma y Nápoles: contemplando en sus villas y ruinas, la armonía que guardan la vegetación y la arquitectura, la variedad y riqueza, que en su color, forma y silueta da la colocación oportuna de árboles extraños,*

<sup>1111</sup> Ibidem, pág. 48.

<sup>1112</sup> SAGUAR QUER, Carlos, 1991; 2000, pp. 49-58.

*todo cuanto Böcklin inmortalizó en sus cuadros*<sup>1113</sup> De estas evocaciones provienen su designación en la historiografía como poeta de la arquitectura: “*poeta romántico fascinado ante el misterio de las ruinas, la desolación, la muerte, el abandono, la ausencia, el poeta nostálgico de imposibles, desaparecidas, evocaciones, el poeta lírico resonante de las imágenes de Adolfo Appia, Gordon Craig, Arnold Böcklin y Sergio Rachmaninoff...*”<sup>1114</sup>.

Anasagasti desde 1906 reflexionaba sobre el contexto y carácter de la arquitectura funeraria. Entonces había concebido ya los planos para el panteón de la familia Erezuma en Mundaca. El proyecto lo cerraría y construiría en 1913 pero en el primer boceto de 1906 se reconocen ya vínculos con la secesión vienesa. Parece que había viajado ya a Viena y había estado en contacto con Otto Wagner, Oskar Felger u Otto Rieth. Anasagasti estaba al final de sus estudios de Arquitectura absolutamente impregnado de los influjos de la arquitectura europea. Esta obra, como muchas posteriores la concibe como una obra de arte total donde la arquitectura, los elementos decorativos y la escultura que su compañero de pensión José Capuz realizó para el retablo del altar hacen de esta pequeña construcción una obra sólida y consolidada. Es muy probable que el encuentro y los paseos por Roma, el escenario de las ruinas hechas unas con la naturaleza, hicieran nacer en él de nuevo la contemplación y pensamiento de crear lugares silenciosos, donde la arquitectura te llevara al recogimiento y al interior de uno mismo. Y durante los primeros meses en ella es lógico que Anasagasti, como tantos otros, que le precedieron y siguieron, comenzara una etapa de proyección interior que tuvo que reflejarse en sus trabajos. En 1910, y fruto de los primeros paseos italianos, materializó la primera de estas reflexiones en el proyecto de la “Torre Gigantesca y la “Ciudad del silencio”, del que hoy sólo conserva una perspectiva de su “Torre del silencio” que Carlos Flores confunde con la torre del “Monumento en el Monte Urgull”.<sup>1115</sup>

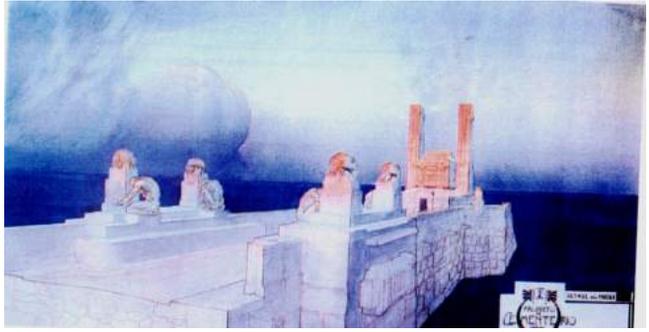
El ingreso al Cementerio Ideal Anasagasti lo piensa con una arquitectura muy similar al *Panteón Erezuma*. Indica con ello que el punto de partida viene de sus proyectos que abrieron su recorrido profesional. El conjunto está cargado de símbolos que conducen a una lectura del pensamiento del arquitecto. El muelle continua con un paseo en cuyos lados se suceden esculturas que mucho tienen que ver con las esculturas recogidas y penetrantes de Rodin y a las figuras que en la revista de la secesión, *Der Architekt*, se incorporan a las arquitecturas. Figuras masculinas que replegadas sobre sí, obligan al visitante a encontrarse consigo mismo. Ninguna de las figuras escultóricas de bulto redondo que se incorporan en la arquitectura de los conjuntos de la isla te miran, ni se miran. Presentan la humanidad siempre desnuda, desprendida de todo lo que no es esencial en sí misma, mirándose a sí misma. Cada figura es un todo, aislado y en relación con el entorno que le sostiene. El primer monumento tras recorrer el muelle, la “tumba del poeta”. Una arquitectura bien diferenciada de las demás, a la que da carácter de monumento conmemorativo, en el que puede verse como la arquitectura honra al poeta y como la poesía posee al arquitecto. El libro labrado en el obelisco que caracteriza el destino de la conmemoración. El poeta visto como el héroe muerto, al soldado desconocido representado en el obelisco. Desde el mundo egipcio, el obelisco había sido símbolo solar y elemento relacionado con la arquitectura funeraria. Junto a los cipreses, su volumen y su factura neoclásica en el siglo XVIII había constituido un símbolo romántico. En varias de sus arquitecturas, como en la “Villa del César”, Anasagasti, introduce en el acceso al monumento un obelisco dando quizá esta señal del espíritu poético y romántico que no puede faltar en la concepción de su arquitectura.

---

1113 ANASAGASTI, Teodoro, “Notas de viaje: Wald Friedhof”, 1914, pp.30-34.

1114 FULLAONDO, J.D., 1972, pág. 275.

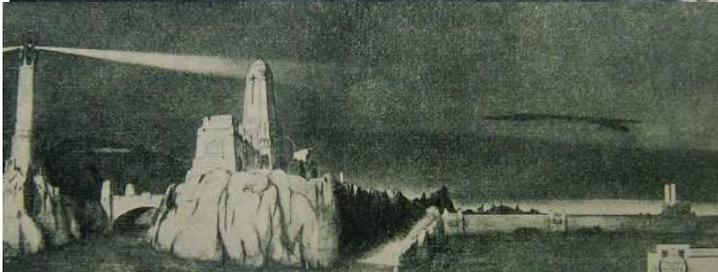
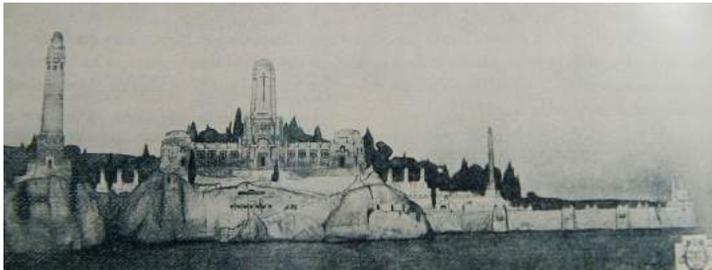
1115 Ver FLORES, Carlos, 1983, pág. 14 y catálogo antológico de Anasagasti, 2003, pág. 159



II.85-86. Teodoro de Anasagasti, *El Muelle, Cementerio Ideal*, 1910, AIA y *Panteón de Erezuma*, 1906



II.87. Teodoro de Anasagasti, *Tumbas gemelas, proyecto Cementerio Ideal*, 1910, AIA



I.88-89. Teodoro de Anasagasti, *Perspectiva frontal, proyecto Cementerio Ideal*, 1910

La tumba del poeta, primer elemento con que se encuentra el visitante tras ser invitado a la reflexión en el muelle, permite el acceso al “Panteón de hombres ilustres”, con un carácter bien distinto al que el académico Arbós y Tremanti había proyectado en Madrid en 1890 en estilo neo-bizantino. El Panteón de Anasagasti tiene la rotundidad y el sello de la arquitectura vienesa. La importancia de la torre gigante que caracteriza buena parte de las arquitecturas del joven pensionado, se repite en las arquitecturas de Olbrich, Hoffmann y Saarinen. Las sólidas torres medievales de San Gimignano o de la plaza de Bologna tienen sin duda presencia en tal arquitectura<sup>1116</sup>.

Los puntos más altos de la arquitectura en la isla van *in crescendo* como en un homenaje a su historia y a su adaptación a los tiempos desde el obelisco egipcio y neoclásico, pasando por la torre central del panteón de inspiración medieval para llegar al gran faro en forma de columna dórica. Como señala Carlos Saguar, el elemento de mayor carga simbólica del proyecto y cuyos precedentes durante el siglo XIX desarrolla en su artículo sobre el arquitecto del año 2000. Ahí señala; “*Los reflectores de este fúnebre faro iluminan simbólicamente, con la luz de la fe – pero una luz “moderna”, distinta de los resplandores solares de Friedrich,. La cruz grabada en la gran torre central del Panteón de hombres ilustres que se alza dominando la isla. Este inicio, de formas masivas y muros en talud, con sugerencias egipcias en los vanos, presenta una beauxartiana ordenación a-b-c-b-a que recuerda, formalmente su asimilación de motivos secesionistas, el mausoleo Crespi (1896), en Crespi d’Adda, de Gaetano Poletti; los diseños de Giuseppe Sommaruga para el cementerio de Bérgamo (1898); o los dibujos de Antonio Sant’Elia e Italo Paternostro para el cementerio de Baza, de 1912.”*<sup>1117</sup> Torres, que más tarde, desarrollarán Auguste Perret en Francia o Albert Bartolomé y André Ventre en 1921 en el *Monument de la Point de Grave*.

Un puente con forma clásica une las rocas del faro con las rocas sobre las que se levanta el Panteón de hombres ilustres. El puente es el símbolo de lo que une la tradición y lo nuevo. El acceso a los principales monumentos se realiza mediante las “calles de las tumbas”, de claro sabor romano. La Vía Appia Antica, de mausoleos y estelas funerarias integradas en la naturaleza de cipreses y vegetación, es inseparable de la unión entre arquitectura y paisaje. Unión que de modo especial se valoró en el proyecto de las villas renacentistas, que en este trabajo tienen su manifestación más clara en el “Panteón dedicado a una catástrofe marítima”. Este panteón tiene un estanque rectangular que recuerda al de la Villa Falconeri en Frascati, villa que había visitado en octubre de 1910 con los miembros de la *Associazione Artistica tra i Cultori d’Architettura*.



II.90. Teodoro de Anasagasti, *Panteón dedicado a una catástrofe militar*, proyecto *Cementerio Ideal*, 1910

II.91. *Villa Falconeri*, Frascati

1116 Ver FLORES, Carlos, 1983, pág. 13.

1117 SAGUAR QUER, Carlos, 2000, pp. 54-55

Años más tarde, en 1914, Anasagasti al visitar en Munich el cementerio de Waldfriedhof comentará como este proyecto nació de la contemplación de villas y ruinas italianas, de su relación con el paisaje y con las representaciones pictóricas románticas. En 1910, Anasagasti no había visitado ni Viena, ni Alemania y, sin embargo, la conocía bien por medio de las revistas. De Roma y sus alrededores supo extraer los primeros mensajes de esas arquitecturas centro europeas. El proyecto fue premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, y presentado en la Internacional de Roma de 1911, obteniendo uno de los seis únicos premios concedidos, otro de los cuales fue otorgado al citado arquitecto vienés Wagner. A lo largo de ese año 1910 y durante el siguiente 1911, siguió trabajando en la elaboración de proyectos de carácter similar al del “Cementerio Ideal”. Después vinieron los proyectos del “Monumento funerario a un guerrero”, el “Templo del Dolor” o de la “Villa del César”, que presentaría igualmente a la gran exposición de Roma.

Del “Monumento funerario a un guerrero”, sólo se ha conservado una acuarela y tan sólo realizaré dos observaciones. La primera, la relación que establecen los historiógrafos de Anasagasti de este monumento con los monumentos-torre que en homenaje a Bismarck se erigieron en Alemania a principios de siglo, donde el monumento de Berlín puede tomar más influencia en la expresividad escultórica y el erigido en Hamburgo en la configuración del monumento-torre.



II.92. Teodoro de Anasagasti, *Monumento a un guerrero*, 1910, Colección familia Anasagasti

La segunda observación es la similitud de la torre del monumento con la que más adelante dibujará en 1921 para las casetas de registro para la Compañía de Gas y que de nuevo aluden a la arquitectura alemana y que Anasagasti describirá en su artículo de *La Construcción Moderna* de 1916.<sup>1118</sup> La misma ascensión que utiliza en el proyecto del Templo del Dolor es la que utiliza para la Villa del César, que en lo alto de un promontorio, como en la villa de Tiberio en Capri, coloca la villa imperial. El dibujo de la reconstrucción de la *Villa Jovis* en Capri, realizado por C. Weichardt en 1899 tiene múltiples referencias comunes. Una villa con exedras, ábsides, peristilos, pasajes de pérgolas y terrazas-belvedere en lo alto de las rocas de la isla. Inmersos en la atmósfera del Mediterráneo, estos motivos están asociados siempre al mito arqueológico de la arquitectura espontánea que fueron también capaces de inspirar una cara particular de la arquitectura del momento. La posterior proyección de Anasagasti para el Carmen Rodríguez Acosta contará con un estrecho parangón con esta reconstrucción.<sup>1119</sup>

1118 ANASAGASTI, Teodoro, “La arquitectura en Alemania”, 1916, pp. 86-89.

1119 CANTONE, Gaetana, D’AMATO, Gabriella, 2008, pág. 338



II.93. Heinrich Tomek, Eduard Wanecek y Alfred Fenzel, *Proyectos para banco*, 1901, revista *Der Achitect*



II.94. Wiechardt, *Reconstrucción Villa Jovis*, 1900



II.95. Teodoro Anasagsti, *Acuarela de un templo*, AIA



II.96. Teodoro de Anasagsti, *Villa del César*, 1911, desaparecido

Tres son los salientes sobre los que se alzan tres edificaciones en el paisaje rocoso. El más lejano en forma de pirámide plana y truncada; el segundo como una atalaya medieval o arranque de torre; y por último, y en primer plano, la Villa del César a la que se asciende por un camino sinuoso empedrado con un teatro asomado a un acantilado y un arco triunfal que continua el camino a la villa. Su arquitectura de gran monumentalidad se asemeja a muchas de las composiciones de los arquitectos vieneses. La arquitectura que, a mitad del valle, conduce al segundo promontorio parece un templo conmemorativo compuesto por dos estructuras; una primera que a modo de entrada monumental flanqueada por dos obeliscos permite el acceso a la escalinata que llega al templo que podemos imaginar con una acuarela que se ha encontrado muy estropeada en casa de su hijo Ricardo.

Del proyecto de la “Villa del César” hoy no nos ha llegado ninguna acuarela original, tan sólo la perspectiva que se publicó en *La Construcción Moderna*<sup>1120</sup> y en *Arquitectura y Construcción*<sup>1121</sup> con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912.

El proyecto del “Templo del Dolor” está compuesto por tres acuarelas que comprenden: la perspectiva exterior, la explanada anterior y el interior del templo, publicadas todas en *Arquitectura y Construcción* en 1912 y comentado extensamente por la profesora Hernández Pezzi. El proyecto de Anasagasti tiene un punto de vista estrictamente arquitectónico siendo el “edificio el elemento dominante, porque la naturaleza se dobla para albergarlo y envolverlo”<sup>1122</sup>. Un edificio que estilizaba y limpiaba todavía más de decoración y salientes los muros del Panteón Erezuma. El ingreso al templo se realiza a través de una escalinata ancha y larga donde la pendiente apenas se advierte al igual que los templos funerarios egipcios de Deir el Bahari.

Además de dibujar todo este conjunto de utopías arquitectónicas preparó el trabajo reglamentario de segundo año que en nada se relacionaba con estos proyectos y que, sin embargo, introducía al arquitecto en el ámbito y debate sobre la restauración monumental romana. Llevó a cabo el “proyecto de restauración de los templos de la Fortuna Viril y Mater Matuta” en Roma, trabajo que no faltó entre los dibujos del pensionado presentados en la Exposición Universal de ese año en Roma.

El certificado que le expidió a Teodoro el encargado de la sección de Bellas Artes de la Exposición señala que el pensionado expuso las obras mencionadas en el pabellón español de la exposición<sup>1123</sup>, lo mismo que señaló el señor Firiuko<sup>1124</sup>, aunque entre el catálogo de las obras españolas en dicho pabellón no aparece mencionado. Es posible que no se incluyera por depender, los dibujos de arquitectura, directamente de la comisión de Bellas Artes de la Exposición. El proyecto de restauración de Anasagasti cobra interés al conocer que en el año 1909, una comisión formada desde la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura* iniciaba los trabajos para el aislamiento y recuperación del templo de la Fortuna Virile en el Foro Boario y cuyos trabajos se expusieron en las salas dedicadas a esta asociación en la Exposición Universal.<sup>1125</sup>

---

1120 CEREZEDA, I.M., 1912, “Exposición Nacional de Bellas Artes, sección de arquitectura, pp. 157-159; 189-195

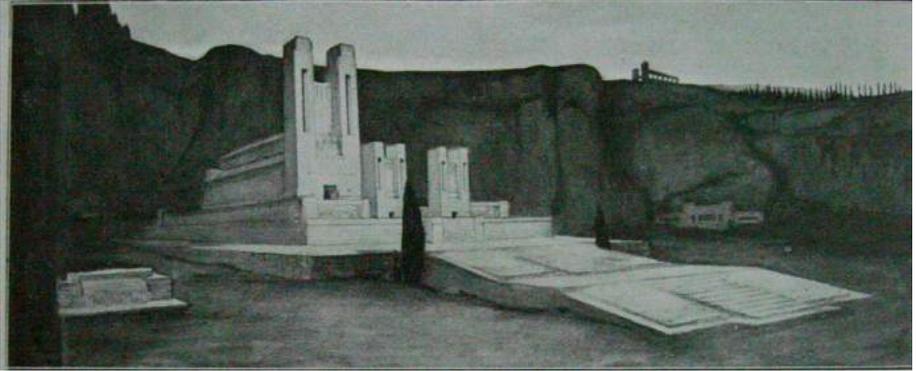
1121 *Arquitectura y Construcción*, 1912, nº 240, lam. 26 y 27.

1122 Catálogo Anasagasti, 2003, pág. 55.

1123 Certificado del Premio de la Exposición Universal de Roma, familia Anasagasti, publicado en el Catálogo antológico de la obra del arquitecto, pág. 38.

1124 FIRIUKO, 1912, pp.15-16.

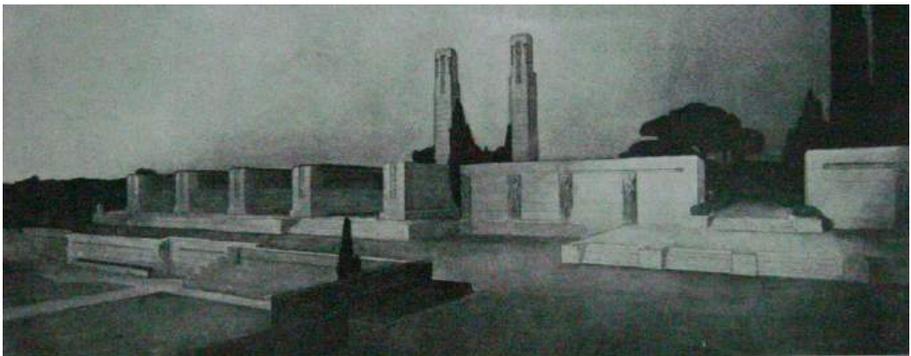
1125 Atti e Notizie dell’ Associazione, n.4, Novembre 1910. AAACA.



II.97. Teodoro de Anasagasti, *Perspectiva exterior, Templo del dolor*, 1911, revista *Arquitectura y Construcción*



II.98. Teodoro de Anasagasti, *Interior, Templo del dolor*, 1911, revista *Arquitectura y Construcción*



II.99. Teodoro de Anasagasti, *Explanada exterior, Templo del dolor*, 1911, revista *Arquitectura y Construcción*

De sus utpías arquitectónicas se dijo en las revistas extranjeras *“La arquitectura del Sr. Anasagasti es solemne, severa, sentimental, de grandes masas: en la contemplación y estudio de las grandes ruinas y construcciones romanas ha descubierto los medios para manifestar la majestad, la fuerza y la gracia.”*<sup>1126</sup> Fruto de la exposición de sus trabajos en la Universal de Roma de 1911 fue invitado para presentar en Viena todos sus trabajos, sus proyectos originales, sus acuarelas, sus estudios de viaje, sus apuntes; su labor de sus dos años de pensión, apareciendo no sólo como un arquitecto que sigue las tendencias del momento, sino también como un clásico. Antes de emprender este viaje había sido convocado en España para presentarse al “Concurso para un Monumento a las Cortes de Cádiz”, cuyo proyecto realizó junto con su compañero de pensión escultor José Capuz. Del proyecto se conserva tan sólo la planta y dos detalles de los relieves escultóricos y se ha dicho que pierde fuerza la aspiración a la integración artística que preside los sueños monumentales de Anasagasti probablemente por el reparto de tareas entre sus autores.<sup>1127</sup> La composición es muy similar a la que prepara para el Congreso de los Diputados pero lógicamente con menor desarrollo. Con el monumento con planta centralizada que sobresale sobre el eje horizontal de la composición que se cierra en dos bancos con las esquinas redondeadas y una exedra en la parte posterior del monumento con nichos a modo de capillas radiales que albergan los monumentos a los países que conforman las Américas. El proyecto lo presentó años después en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 y en la Internacional de Panamá de 1916.

El informe del director de la Academia señala que Anasagasti para tomar parte de este concurso *“obtuvo por R.O., la suspensión de la pensión a fin de poder atender más libremente a los trabajos del mismo”*<sup>1128</sup>. Obtuvieron un primer premio en la primera fase del concurso y con ello adquirieron el derecho a tomar parte en el segundo concurso limitado a los dos pensionados, pero finalmente el premio fue concedido a López Otero y Marinas. En el espacio entre la primera fase y la segunda del concurso, el director señala que Anasagasti realizó una excursión de estudios para la elección del edificio sobre la que realizar el envío de tercer año. Trabajo que llevó a cabo durante buena parte del año 1912. Durante este tiempo no escribe en *La Construcción Moderna* ni se encuentran noticias suyas en otras revistas. Vuelve a aparecer en Diciembre de 1912 en París escribiendo sobre los grandes almacenes *Lafayette*. En diciembre de 1912, el embajador ante la Santa Sede notifica la reanudación de la pensión de don Teodoro de Anasagasti.<sup>1129</sup> Desde el 1 de diciembre el secretario de la Academia notifica que el pensionado ha fijado su residencia en París.<sup>1130</sup> En los meses siguientes según una comunicación oficial desde la Academia

*“D. Teodoro de Anasagasti después de un viaje por Francia, Bélgica y Norte de Italia, ocupándose principalmente en estudiar las construcciones modernas más importantes, cuyos estudios publicó en las revistas de Arquitectura, ha revisado los datos necesarios para redactar una memoria envío de tercer año. En dicha memoria, se propone estudiar los diferentes problemas de interés moderno, como son las casas*

---

1126 Ref. artículo FIRIUKO

1127 Catálogo Anasagasti, pág. 155.

1128 ARAER, Hojas de Servicio de los pensionados: Caja 126/2.

La suspensión la había solicitado Anasagasti en Enero de 1912 en carta al Ministro de Estado, en la que comparándose al arquitecto francés pensionado en Villa Medici, Jausely, exige tres meses de suspensión de la pensión para poder estar en España desarrollando los trabajos que desde allí se le han encargado. AMAE, sign. PG0114, exp.21928

1129 Notificación al Sr. Ministro de Estado, 23 diciembre de 1912. AMAE, expediente personal Anasagasti, sign. PG0114, exp.21928

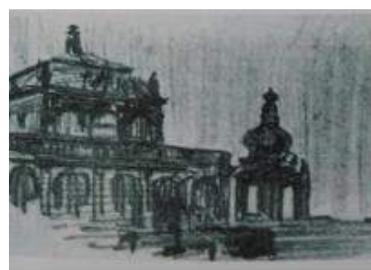
1130 Carta del Secretario de la Academia, n. 37. AMAE, expediente personal Anasagasti, sign. PG0114, exp.21928

*privadas, hoteles económicos para viajeros, dormitorios populares y del trazado de la ciudad jardín en sus aspectos científico, social, económico y artístico, tal como se ha resuelto en las naciones más adelantadas. Asimismo se ocupa también en estudiar un proyecto de monumento a un soberano, que ha de ser el tema de un envío de último año, con el propósito de dedicar el último periodo de la pensión a viajes de estudio y observación por Europa”<sup>1131</sup>.*



II.100 Anasagastai, *Apunte en Alemania*, 1914, AIA

II.101. Anasagasti, *copia del edificio de la Sezession*, de Olbrich, Austria, 1913, AIA



II.102. Anasagasti, *Utopía arquitectónica*, 1913, Colección familia Anasagasti

II.103. Anasagasti, *Zwinger de Dresde*, 1914, Colección familia Anasagasti

En Julio de 1913 había ya entregado el envío de tercer año y terminado el del cuarto, pues aprovechó el encargo del Ministerio de proyectar un *Monumento a la Reina Maria Cristina* en San Sebastián que había realizado durante el año 1912, junto al *Monumento a las Cortes de Cádiz*, para presentarlo como trabajo de último año. Durante ese verano del 13 que pasó en Roma fue nombrado vicepresidente de la Asociación Italo-española, con sede en Roma, y Caballero de la Corona de Italia. En agosto de 1913 pidió licencia de quince días para viajar a España y visitar la ubicación del monumento, para a partir de septiembre dedicar los últimos meses de pensión para conocer distintas ciudades europeas. Se dirigió a Leipzig para participar en el X Congreso Nacional de Arquitectos donde presentó el proyecto de la Villa del César que fue premiado con una segunda medalla. Continuó su viaje por Alemania y Austria donde estaba cuando finalizaba su periodo de pensión. El 1 de octubre terminaba su pensionado pero obtuvo prórroga de un mes por la Calificación Honorífica del último envío hasta noviembre de 1913. Con todo Anasagasti alargó su estancia en Europa un año más para terminar de conocer las ciudades más relevantes de la arquitectura del momento. Permaneció en Viena y desde allí viajó a Dresde, Praga, Munich y otras ciudades alemanas.

<sup>1131</sup> ARAER. Comunicaciones oficiales, Caja 88. Oficio y registro de los años 1913-1914 y 1915. 3 de Mayo de 1913

Muchas fueron las crónicas que envió a *La Construcción Moderna* desde estas ciudades que había conocido antes por las revistas y ahora las recorría con entusiasmo y admiración. De estos países le atrajo las “*masas austeras, las líneas verticales, la sencillez en la composición y un dominio y confianza grande en sí misma...*”<sup>1132</sup>. Anasagasti durante su estancia en Austria y Alemania admiró a Olbrich y a Mesel, a Bitzan, Seidel, Kreis, Moritz, Schmitz, Seelig, Hofman Riet, etc. Profundizó en los distintos géneros de la arquitectura y en especial en el del *monumento* que tanto había caracterizado sus trabajos de los años anteriores.

De los días de su paso por Praga destacó la fugacidad de las tendencias regeneradoras de los primeros años de siglo XX. Criticó “*los modernismos florales que se usaron en las fachadas de los edificios*” y alabó la posterior depuración de estilo que se realizó y la apuesta por la simplicidad arquitectónica procedente de las últimas tendencias.<sup>1133</sup> Desde Dresde escribió sobre el matadero de dicha ciudad y sobre el arte de las construcciones. Desde Viena sobre las casas de obreros y sobre las entradas de las casas donde va admirando el sentido del cambio en los hábitos que se desarrollan en las formas de las viviendas, temas en los que siguió trabajando hasta su regreso a Bermeo en octubre de 1914. Todo ello quedó reflejado en sus crónicas, a través de las cuales hemos conocido como el mundo se le iba abriendo y cuanto de él entraba a formar parte en su persona.

#### Análisis de los envíos de pensión

### **“LA BASÍLICA DE SANTA MARIA IN COSMEDIN” 1er envío de pensionado de TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGÁN, 1910**

José Benlliure, director de la Academia de Roma, describe que al llegar a Roma, el sr. Anasagasti “*se ha dedicado a medir y dibujar los monumentos medievales y del primer periodo del renacimiento en Roma, ejecutando trabajos de índole artística y de la misma naturaleza que un envío de 1er año y que figurarán en la próxima Exposición Internacional de 1911*”<sup>1134</sup>. Y en un informe de tres meses más tarde, detalla que “*ha elegido el tema de la Boca della Verità, recientemente restaurada con alto criterio de arte devolviéndole el pleno carácter que tenía a su fundación*”<sup>1135</sup>. La restauración de esta Basílica había sido llevada a cabo por una comisión de arquitectos restauradores de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, de la que sabemos que Anasagasti era ya miembro en 1910. Elegir un tema que recientemente había sido restaurado significaba muchas ventajas para el joven arquitecto. La documentación la tenía a su alcance, tanto los planos y bibliografía necesaria como el testimonio del mismo edificio que durante el proceso de restauración desvelaría interesantes datos sobre su carácter y definición.

La copia en planta y alzado del estado actual del monumento que debía realizar Anasagasti le indicaba que no debía entrar en el debate sobre los criterios de restauración que se siguieron en la intervención de *Santa Maria in Cosmedin*, ni hacer propuestas para la misma, sino que tan sólo debía reflejar en los planos que creyera necesarios, el estado actual del monumento, profundizando eso sí en el estilo del mismo relacionándolo con otros edificios pertenecientes al mismo Arte.

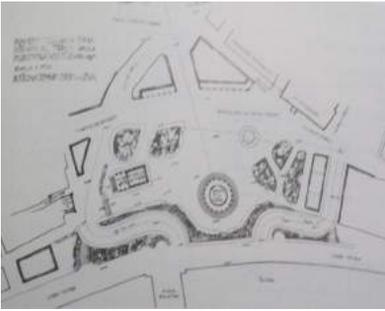
---

1132 ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1916 A, pp. 86-89

1133 ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1914 D, pp. 163-164.

1134 Informe sobre el sr. don Teodoro de Anasagasti, AMAE, sign. 4333, Abril 1910.

1135 Informe sobre el sr. don Teodoro de Anasagasti, AMAE, sign. 4333, Julio 1910



II.104. Proyecto de la Associazione par a la plaza, Anuario 1910 AACA, c.2,54

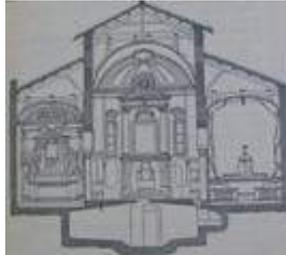
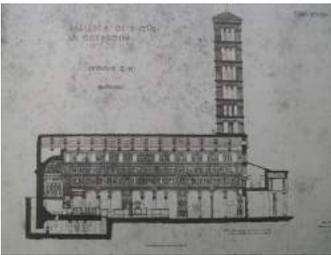
II.105. Sala del Ministerio de Estado en el Segundo Salón de Arquitectura, ETSAB, 1916



II.106. Reconstrucción del interior de la Basílica de Santa Maria in Cosmedin por la Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura, 1893, C.4, 9

II.107. Santa Maria in Cosmedin, Perspectiva exterior, AACAR, C.4,10, Panel en la Exposición Universal de 1911

II.108. Alinari, Fotografía de la fachada de SAnTa Maria in Cosmedin, principios del siglo XX



II.109. G.B. Giovenale, Sección longitudinal, 1893, AACAR, c. 3,1

II.110. Filippo Pistrucci, Sección transversal del presbiterio, 1894, AACAR, c.3,1

II.111. Fresco del mosaico del siglo X (Adoración de los Magos), Basílica de Santa Maria in Cosmedin

La memoria que debió acompañar al trabajo de *Santa Maria in Cosmedin* no nos ha llegado por lo que no conocemos las impresiones del autor, ni el testimonio de primera mano del verdadero motivo de la elección de estudio del mencionado monumento. Los documentos de archivo nos describen que el proyecto constó de ocho planos sobre bastidores que contenían: Las secciones plantas y de la torre; la planta de la iglesia y ambones; una acuarela de la fachada; una sección; una copia de un fresco del siglo X; una acuarela del ambón y una copia de un mosaico del siglo VII.<sup>1136</sup> Ninguno de estas grandes acuarelas nos han llegado. Tampoco su imagen reproducida en los artículos de las revistas de arquitectura donde se publicaban las crónicas de las exposiciones nacionales e internacionales donde se presentó este proyecto. Tan sólo hemos conseguido saber cómo fue este estudio gracias a la fotografía que se realizó de la sala de los trabajos expuestos por el Ministerio de Estado en el Segundo Salón de Arquitectura en Barcelona, en 1916.<sup>1137</sup> Allí se expusieron también los trabajos de Antonio Flórez de *San Marcos* de Venecia, y los de Francisco Aznar de la *Cartuja de Pavía*, pared de la sala que no se reprodujo en este artículo. Gracias a esta fotografía podemos conocer los ocho dibujos indicados anteriormente, al igual que las acuarelas del trabajo de segundo año que desconocíamos del mismo autor. Con esta fotografía pueden distinguirse las temáticas de cada acuarela, más difícil es, sin embargo, advertir los detalles y cualidad de las mismas.

El proyecto planteado por la *Associazione*, en 1895, pretendía recuperar la iglesia del siglo XII. Para ello se debía acortar el presbiterio y llevarlo a la forma que tenía antes de 1758. La *Associazione artistica fra i cultori di Architettura* in Roma publicó en 1927 un volumen sobre la *Basilica de Santa Maria in Cosmedin*, donde se incorporaban los trabajos de restauración realizados en los años anteriores.<sup>1138</sup>

La restauración de *S. Maria in Cosmedin* precedida de los estudios que ahora se señalarán, tuvo lugar entre los años 1892 y 1899, y fue realizada por encargo del Ministerio de la Instrucción pública, organizada por una Comisión nominada de la *Associazione* y precedida por G.B. Giovenale, el cual en una conferencia el 11 de mayo de 1895 presentó los primeros resultados de los trabajos<sup>1139</sup>. La *Associazione* contaba con un inventario ya en 1891 de cada parte de la iglesia, con descripciones minuciosas. Para realizar la restauración de 1892 se recopilaron fotografías del estado externo e interno de la basílica (fot. Moscioni) y demás documentos que se incluyen en nota en la biografía constructiva de la basílica.

De todos estos materiales debió servirse y pudo tener acceso Anasagasti para realizar su trabajo de levantamiento de la basílica. Probablemente, lo que más utilizó fue el material que publicaron los arquitectos de la *Associazione*. Desde 1891 las noticias en el *Anuario* y Circulares de la misma,

1136 AMAE, sign. 4333.

1137 Publicado en CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>, "Segunda Asamblea de las Delegaciones de Sociedades de Arquitectos españoles, 1916, pág. 196.

1138 Esta publicación fue el segundo volumen sobre un estudio sistemático que se inició en 1924 de una serie de monografías de ilustración histórica, artística y arqueológica de las iglesias de Roma. Son documentos que nacieron paralelos a los estudios sobre las iglesias medievales de Roma de CH. Hülsen y a los propios que se prepararon para realizar el proyecto de restauración de la iglesia de Santa Maria in Cosmedin. HÜELEN, CH., 1927.

1139 Del proyecto de restauración de Santa Maria in Cosmedin llevado a cabo por la ACAR en 1893 se conservan 24 planos en el archivo de la *Associazione*, así como 15 fotografías históricas del momento. En el catálogo de los dibujos de arquitectura de la *Associazione* se describen todos ellos, además de incluir la descripción cronológica del proceso restaurador y las publicaciones que de ella surgieron. Ver. BARELLI, L., CENTOFANTI, M., CIFANI, G., FINOCCHI GHERSI, L., MORETTI, M., ORTU, B.M., RIVETTI, G., SPAGNESI, P., 1987, pp, 29-40.

fueron abundantes, además de los artículos que Giovanale publicó en 1895 sobre los estudios para el *restauro*. La sección longitudinal y la del presbiterio que forman el primer bastidor de Anasagasti pudo tomarlas de los estudios realizados por los arquitectos Giuseppe Zampi y Filippo Pistrucci. Las acuarelas parecen no contener los detalles de las planimetrías realizadas para los trabajos de restauración pero en escala y composición sí presentan la exactitud y precisión requerida para el trabajo de envío. La acuarela de la fachada refleja su estado en la primera fase de su restauración. Todavía no están abiertos todos los vanos del pórtico. La torre tan sólo había sido restaurada en la mitad de su cuerpo superior, lo que indica no ha sido reforzada todavía su estructura. Aspecto que conservó hasta la restauración de 1952, cuando los arquitectos Carlos Ceschi y Francesco Sanguinetti consolidaron estos muros del campanile y del pórtico<sup>1140</sup>. La fotografía de Alinari fue la misma vista que se tomó para la gran tela en ténpera que se preparó para mostrar los trabajos de la *Associazione* en la Sala destinada a ella en la Exposición Universal de Roma de 1911<sup>1141</sup>. La planta de la basílica junto a la de su *campanile* con las reformas de las arcadas del presbiterio queda también reflejado en el trabajo de Anasagasti. El dibujo de sus mosaicos marmóreos en cosmatesco son parte integrante de la representación de la planta y fábrica más valorada de la basílica. Junto a éstos, las joyas más apreciadas del monumento son los ambores del siglo XII. Fueron dibujados en planta y alzado por el arquitecto Ferdinando Mazzanti. La misma vista la elige el arquitecto pensionado en la academia británica en Roma, Robert Percy Cummings en 1927. Es la única lámina del proyecto que realizó de Santa Maria in Cosmedin que se conserva. Anasagasti eligió la representación del ambón en perspectiva en el contexto de la *schola cantorum* con la arcada que separa la nave central de la lateral tras él.

Los dos mosaicos que Anasagasti seleccionó para representar correspondían a un fragmento del siglo VII que representa la Adoración de los Magos que ya en 1890 se encontraba enmarcada pues habría sido rescatado en las restauraciones del 1700. El fresco del siglo X de factura románica. Hoy no se conserva pero debió de formar parte de la decoración de los fragmentos de paramento que separaban los grupos de cuatro arcos de la nave central.

El trabajo de Anasagasti fue evaluado por Antonio Palacios y Antonio Flórez obteniendo la máxima calificación. Fue expuesto en la Nacional de Bellas Artes de 1910 y en la Internacional de Roma de 1911 donde obtuvo medalla de oro. Sus compañeros italianos de la *Associazione* debieron ver este trabajo del pensionado de la Academia de España como un homenaje a la obra en la basílica por la representación preciosista y virtuosa de la acuarela, que reflejaba fielmente y resaltaba los aspectos más determinantes que habían desarrollado los trabajos de restauración.

### **“LA RESTAURACIÓN DE LOS TEMPLOS DE LA FORTUNA VIRILE Y MATER MATUTA”**

#### **2º envío de pensionado de TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGÁN, 1912**

El siguiente trabajo de Anasagasti no dista en propósito de la representación de *Santa Maria in Cosmedin* que realizó como trabajo de primer año de pensionado. Si éste puede considerarse un homenaje a los trabajos realizados por los arquitectos de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, el siguiente trabajo quería ser una aportación a otro de los proyectos que se

1140 Restauración estudiada por ESPONDA CASCAJARES, Mariana, *Evolución sobre los criterios de restauración con hormigón armado en la restauración de edificios en España y en México*, Universidad Politécnica de Catalunya, 2004.

1141 BARELLI, L., CENTOFANTI, M., CIFANI, G., FINOCCHI GHERSI, L., MORETTI, M., ORTU, B.M., RIVETTI, G., SPAGNESI, P., 1987, pág. 72.

empezaban a estudiar en la misma asociación. A fines del año 1910, Anasagasti comenzaba el estudio de dos templos situados en el Foro Boario, al igual que la Basílica de Santa Maria in Cosmedin, pero de dos templos paganos de época romana: el templo de la *Fortuna Virile* y el de *Mater Matuta*.

Ya en 1811, una Comisión encargada del embellecimiento de Roma se había propuesto aislar el templo de la *Fortuna Virile* de las construcciones que tenía anejas, así como devolver el aspecto romano al de *Mater Matuta*. Sólo en mínima parte se pudo realizar este trabajo. Las restauraciones integrales se comenzaron en 1921, cuando se había conseguido adquirir, en 1917, el edificio anejo al templo de la Fortuna perteneciente a la comunidad de los armenos. Obras iniciadas once años después de que Anasagasti realizara su propuesta de restauración de los templos.

El reglamento de la Academia de Roma obligaba a realizar durante el segundo año de pensión del arquitecto un proyecto de restauración de un monumento notable. La memoria de Anasagasti no se ha conservado pero veremos en los siguientes epígrafes que información pudo contener. En 1911, el pensionado por la Arquitectura envió al Ministerio de Estado un trabajo de cinco planos sobre bastidores con plantas, perspectivas y secciones de los dos templos en estado actual, y el proyecto de restauración en plantas y perspectiva.<sup>1142</sup> El proyecto en su momento fue publicado y alabado por Luis Moya, Firiuko y Cerezeda, al ser presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 y en la Internacional de Roma 1911. Fue en el artículo de Cerezeda<sup>1143</sup> donde se publicaron los tres planos del proyecto donde se representaban el estado actual de los templos en perspectiva, la sección en estado actual y la propuesta de los edificios restaurados. Es del *Segundo Salón de Arquitectura* de 1916, en Barcelona de donde se conserva la imagen de los otros dos dibujos, correspondientes a las plantas en estado actual y la propuesta de restauración.<sup>1144</sup>

En 1810, se inició el proyecto de rehabilitación y sólo ciento quince años después se dio por finalizado. En abril de 1810 se hizo un primer movimiento de las tierras junto al templo, y las obras se emprendieron un año después con un decreto de St. Cloud. Napoleón estableció una Comisión para el embellecimiento de Roma, mediante la asignación de un millón al año para los trabajos, y en el acta de la Comisión, conservada en el *Archivio di Statu di Roma*, se señala que en agosto de ese año, se habla de seguir con los movimientos de tierra de los dos templos de Vesta y de la Fortuna. La comisión estuvo integrada por el prefecto de Roma, por el intendente de la Corona en Roma, el alcalde de la ciudad, teniendo bajo su mando a un inspector, dos arquitectos, Giuseppe Valadier y Giuseppe Camporese.

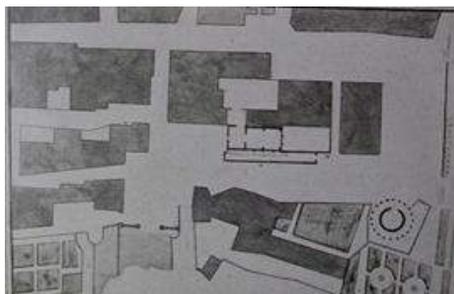
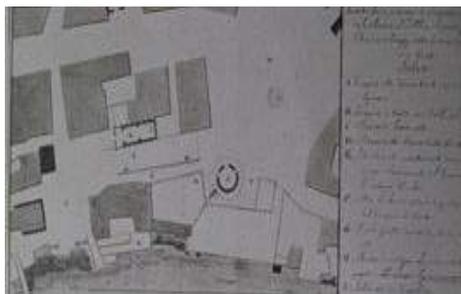
En 1812, se expropiaba una casa del hospicio de los Armenos en S. Maria Egiziaca. Debía de tratarse de la casa adosada al templo, sobre el lado posterior. El 1 de abril de 1812 el Ministro del Interior aprobaba la compra para la ejecución de los proyectos relacionados con el Arco de Jano y los templos de Vesta y de la Fortuna Virile.

El templo continuaba siendo objeto de estudio para los arquitectos; y en los primeros decenios del *Ottocento* se encuentran, entre las cartas del Camerlengato muchas peticiones para ejecutar dibujos y levantamientos, entre los cuales se encuentran los arquitectos franceses: Coussin; italianos como Luigi Poletti o de los pensionados de la Academia de Francia, Léon Vaudoyer, grand prix del 1826, Constant Dufeu, futuro presidente de la École Impériale des Beaux-Arts de París, Garrez y otros.

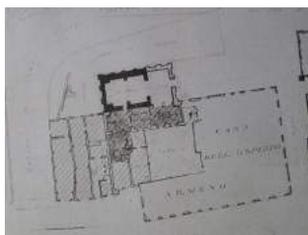
1142 AMAE, sign. H4341.; HERNÁNDEZ PEZZI, 2003, pág. 42.

1143 CEREZEDA, Julio 1912, pág. 190

1144 Publicada en *Arquitectura y Construcción*, nº 288, julio de 1916, pág. 155



II.112-113. Valadier, *Propuesta de movimiento de tierras*, Archivo dello Stato di Roma



II.114. *Casa que se derribó para abrir el acceso al Lungotevere*, 1890, AACAR

II.115. Luigi Rossini, *Grabado de Santa Maria Egiziaca*, 1840

II.116. *Fotografías intervención 1921-1924*, AACAR



II.117. Gustavo Giovannoni, *Proyectos de ordenación de la zona del Foro Boario*, 1914, AACAR

Pasado el periodo napoleónico, el gobierno Pontificio continuó a interesarse en el templo de la *Fortuna Virile*; el 18 de octubre de 1826, Valadier, propuso demoler el campanile “pesante e incoherente”, que estaba produciendo daños en el ángulo inferior del alzado, pero la propuesta no fue aprobada y el *campaniletto* no se demolió hasta los trabajos del siglo XX. El 4 de junio de 1829 el mismo arquitecto presentó al cardenal Giletti, camerlengo de la iglesia, una propuesta para reparar algunas cosas de la fábrica: La cubierta que estaba en pésimo estado y dos columnas del lado posterior del templo. El 3 de junio de 1833, Valadier, presentó una cuidada descripción del estado de la iglesia de S. Maria Egiziaca, en la que se indican todos los restos del templo antiguo que aparecían en el interno de la iglesia y del edificio anejo. De esta época hasta 1870 no parece que se realizaran otros trabajos en torno a este monumento. Entre este año y 1890 debió de ser demolida la casa *settecentesca* que estaba a poca distancia del lado posterior y que aparece en las fotografías. La demolición se realizó para poder construir la carretera de acceso al Lungotevere, la cual ha separado los dos templos de la Fortuna y de Vesta, que entonces se encontraban sobre el mismo nivel, constituyendo así, al menos, parcialmente la unidad del Foro Boario.

La investigación y proyecto definitivo de recuperación del templo de la Fortuna y la zona del foro Boario fue ya publicada en el Anuario de la *Associazione* de 1911 por la comisión que estudiaba este proyecto, coincidiendo con el envío de los planos de Anasagasti. La comisión estuvo compuesta por: Lanciani, como presidente, Barbieri, Botto, Ferrari, Giovenale, Finzi, Magni, Nogara, Piacentini y Giovannoni. Fue Giovannoni junto con A. Caravacci quienes en 1914 prepararon la propuesta de la planimetría de la zona en torno a los templos, junto a dos planos con sistemaciones provisorias<sup>1145</sup>. Entre 1914 y 1926 publicó cuatro artículos sobre los templos del foro boario y sobre las propuestas urbanísticas. En 1926, Giovannoni junto a Fasolo presentaron un segundo proyecto por encargo del Governatorato, cuyos resultados publicó Antonio Muñoz en 1927. Las obras de la zona no se concluyeron hasta 1938.

Planimétricamente el templo de la *Fortuna Virile* es probablemente el templo próstilo romano más perfecto, que sirvió de modelo a arquitectos y arqueólogos renacentistas<sup>1146</sup>. El tipo de templo itálico aparece aquí transformado en la forma romana de templo pseudo-períptero, sobre un podio, con una amplio y profundo pronaos, análogo al templo de Hércules en Cori, de orden dórico y en la *Maison Carreé de Nimes*, de orden corintio. Reproduce casi exactamente el orden jónico de Hermógenes, descrito por Vitrubio con características similares a los Propileos de Priene, al Dydimedion de Mileto o al Artemis en Magnesia.

El trabajo de Ernest R. Fietcher sobre el templo de la *Fortuna Virile* debió de servir a Anasagasti como libro de referencia para realizar el proyecto pues era la bibliografía más reciente que sobre el monumento se había publicado.<sup>1147</sup> Allí se encontraba un elenco muy completo sobre los dibujos y estampas que reprodujeron el templo a través de los siglos. La obra de Fiechter había recopilado gran parte de los materiales para comprender la evolución del templo. La más reciente con respecto al trabajo de Anasagasti era la del arqueólogo e historiador de la Escuela Francesa

---

1145 CENTOFANTI, M., CIFANI, G., DEL BUFALO, A., 1985, pág. 122.

1146 Las ilustraciones más relevantes del periodo renacentista son las siguientes:

Disegni di Antonio da Sangallo il Giovane. Gabinetto degli Uffizi a Firenze (n.1166)

Disegni di Giovanni Antonio Dosio (1533-1609). Firenze. Gabinett degli Uffizi (n. 2027)

Il tempio della Fortuna, Incisione di G.B. di Cavalieri 1569. Dal disegno di G.A. Dosio

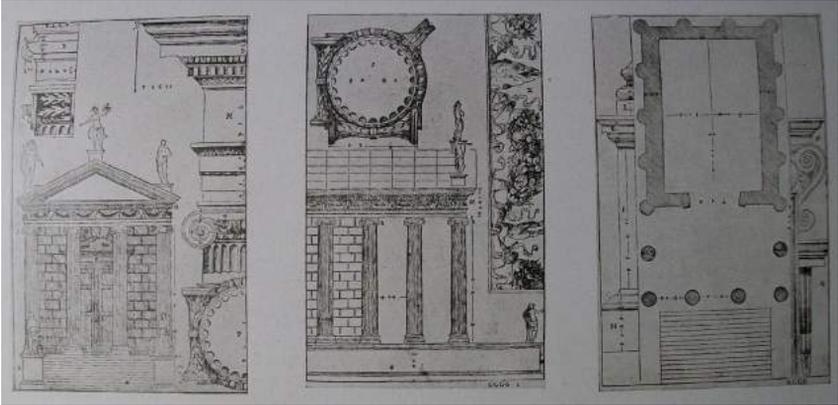
Incisione di Tomaso Barlacchi, dal disegno di Nicola Beatricet. Dallo *Speculum Romanae Manifigentiae*

Il tempio della Fortuna Virile, dall'Architettura di A. Palladio, 1570

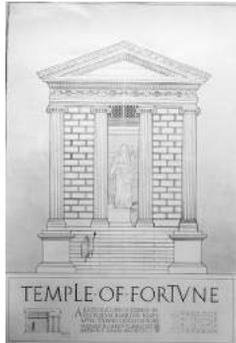
Incisione di G. Lauro (*Antiquae urbis splendor*, 1672)

1147 FIECHTER, E.R., 1906, pp. 220-279, Tav. VI-XII.

de Roma, André Piganiol<sup>1148</sup>. Otro arqueólogo alemán, R. Delbruck, realizó un trabajo sobre los tres templos del foro Boario que publicó en 1903<sup>1149</sup>. Investigaciones también determinantes para el conocimiento arqueológico y arquitectónico de los templos fueron las de Hüelsen en 1895, que publicó las primeras investigaciones en profundidad que se realizaron en Roma sobre la zona del foro Boario.<sup>1150</sup>



II.118. Palladio, *El templo de la Fortuna Virile*, 1570



II.119. F.R. Witton, *Restauración del templo circular del Foro Boario*, 1916

II.120-121. Deam, *Trabajos del templo de la Fortuna*, 1924

Pocos años más tarde, en 1916, el arquitecto pensionado por la arquitectura en la Academia Americana, Frederic Roy Witton, presentó la restauración del templo circular del Foro Boario en su alzado y planta.<sup>1151</sup> Como se ve un trabajo con un carácter bien distinto al del arquitecto español. Witton trabaja el templo con precisión y de manera aislada sin poner la atención sobre el contexto. Le interesa el monumento en sí, su forma y definición. Es un trabajo académico al modo francés, con el rigor científico que requiere estudiar la reintegración de un edificio antiguo. La comparación del trabajo de los arquitectos americanos, (tanto de Witton como la que se presenta más adelante de Deam), con las de Anasagasti explica el diverso propósito e impulso que de cada

1148 PIGANIOL, A., 1909, pp. 103-144

1149 DELBRUCK, R., 1903

1150 CH. HUELSEN, 1895

1151 AAAR, *Annual Reports*, 1917-1918, American Academy.

academia se está dando a unos y otros. La libertad y creatividad fomentada desde la española probablemente no facilitó la fortuna crítica de sus pensionados en el futuro. En el presente sí tuvieron repercusión pero sus trabajos no serían referente para las restauraciones integrales que en dichos monumentos se realizaron años más tarde. Los trabajos de Witton<sup>1152</sup> y Deam fueron tomados en cuenta por la *Associazione* y publicados con los trabajos sobre los templos<sup>1153</sup>.

Anasagasti en 1911, realizó un proyecto que más que atender a la forma y definición de los edificios, los trata en su contexto, un trabajo que presentaba la naturaleza del foro Boario en época romana con sus terrenos nivelados. Aísla sendos templos de cuantas construcciones interrumpieran su vista y acceso, nivela el terreno para que tengan los edificios la relación con que se proyectaron, etc. No fue común que los arqueólogos y arquitectos estudiaran los dos monumentos en su conjunto. Elegían uno y otro para proponer su restauración. Así, Jean Antoine Coussin, presentó en 1802 la restauración del templo de Vesta.<sup>1154</sup> E igualmente el arquitecto pensionado en la academia americana, Deam, dibujó en 1924 la perspectiva del templo de Vesta.<sup>1155</sup> El estilo y concepción que del monumento tuvieron Anasagasti y Deam<sup>1156</sup>, muestra no sólo la diferencia de planteamiento de uno y otro sino que representan las distintas cuestiones que se plantean para la formación una y otra Academia. La fantasía y el atender al contexto que tanto propugnaba el director de la academia española, José Benlliure, contrasta con la tendencia al trabajo arqueológico que apoyaba el director de la americana.

El trabajo de Anasagasti no formaba parte de los trabajos previos para el proyecto de la *Associazione* y por ello, no fue tampoco competencia para los arquitectos italianos, sino que constituía un estudio para ser admirado. Sin duda, debió atraerle el debate que en Roma se tenía sobre la ordenación de esta zona pero el envío obligaba a realizar una reconstrucción de los monumentos en su época fundacional. En esta imagen se aprecia bien que la propuesta de Anasagasti no hablaba el mismo lenguaje que los estudios y trabajos de la Comisión de la *Associazione*<sup>1157</sup> o el que del templo preparó años más tarde Deam. Sin embargo, aunque no trataba los mismos aspectos, Anasagasti, elige un tema que indudablemente se acomodaba a la moda del momento y por ello, quizá atrajo la admiración de sus colegas italianos y de quienes lo premiaron en la Internacional de 1911. Con el éxito que obtuvo en la citada exposición, la calificación del trabajo por el jurado de los envíos,- formado por don Ricardo Velázquez Bosco, don Fernando Arbós y don Manuel Aníbal Álvarez-, no pudo menos que ser la más reconocida.

En cuanto a la vista que Anasagasti realiza como propuesta de restauración, se ha de decir que tiene todo el carácter fantástico, pues varias de las edificaciones que representan no existían entonces más que en las descripciones arqueológicas de la organización del foro Boario en época romana. Por tanto, sería acertado el propósito y actitud de Anasagasti que desarrolla de este proyecto la profesora Hernández Pezzi: una visión romántica de la arquitectura clásica. Un trabajo con el que no parece que quisiera dar una lección de arquitectura antigua.<sup>1158</sup> Dicha autora no está de acuerdo que la grandiosidad de sus formas fueran fruto de su formación clásica como afirmaron Luis Moya, Firiuko y Cerezeda, sino que las atribuye a interpretaciones pictóricas propias de los paisajistas franceses del XVII, o incluso a los experimentos schinkelianos de relación

---

1152 Archivo Fotográfico AAR, sign. WITTON 395

1153 MUÑOZ, Antonio, , 1925; LYNGBY, Helge, 1939.

1154 COUSSIN, Jean Antoine, *Le temple de Vesta (Rome)*. Restauration exécutée en 1802, Paris, 1879.

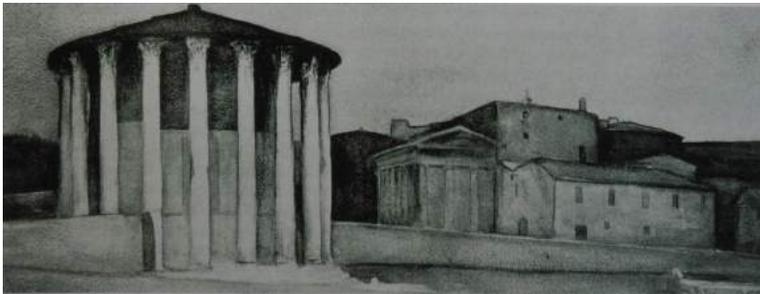
1155 *Annual Reports*, American Academy, 1925

1156 Archivo fotográfico AAR, sign. DEAM 655

1157 *Ressaconto Morale dell' anno 1911*, Anuario della Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura. AACAR

1158 HERNÁNDEZ PEZZI, 2003, pág. 43.

de arquitectura y paisaje<sup>1159</sup>. Todas estas afirmaciones deberían ser verificadas por los apuntes que el mismo autor, Anasagasti, hiciera en su memoria del proyecto, sobre la metodología de estudio que se planteó, la importancia que dio a cada uno de los elementos de la composición, en las fuentes que consultó, etc.



Il.122. Teodoro de Anasagasti, *Perspectiva restauración de los templos*, 1911

Il.123. Teodoro de Anasagasti, *Perspectiva, estado actual de los templos*, 1911

Es cierto que en el proyecto de Anasagasti cobra más importancia el paisaje que la representación de los propios monumentos romanos pero más bien se ve que el propósito de Anasagasti en este proyecto era reconstruir la disposición y nivel de los terrenos originales que albergaban los monumentos del foro romano, siguiendo con fidelidad las descripciones que de la zona habían recogidos los estudios previos de la Comisión de la *Associazione* y que este proyecto pudo servir para ilustrar:

*“A quien entraba por el Foro Boario por el arco quadrifronte se le presentaba una escena de extraordinaria grandiosidad; en el medio de la plaza el templo circular de Ercole Vincitore, a la izquierda el Ara Maxima y el toro de bronce: más atrás, la cabecera del Circo Massimo, la Statio Annonae y el templo de Ercole Pompeiano; en el lado de la derecha los templos de la Fortuna, de la Mater Matuta y de Portuno, y en el fondo el Navale, arsenal sobre el Tevere, reducido a Museo naval”<sup>1160</sup>.*

1159 Ibidem

1160 *Ressaconto morale*, 1911, Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura. AACAR

**“MEMORIA CIENTÍFICO-ARTÍSTICA SOBRE LA VIVIENDA POPULAR”  
3º envío de pensionado de TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGÁN, 1913**

El estudio que pertenece a la Memoria de tercer año como pensionado por la Arquitectura en la Academia de Bellas Artes de España en Roma<sup>1161</sup>, fue encontrado en el mes de Mayo del año 2012 en el expediente del arquitecto que se conservaba en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores<sup>1162</sup>. El trabajo se compone de ciento veinticuatro hojas manuscritas donde se desarrolla el texto con cuarenta y cinco dibujos realizados a mano, en láminas de cartón verde, que ilustran el texto. Todo ello, perfectamente encuadrado y con el índice correspondiente.

El interés del tema lo justifica el mismo autor por su actualidad. Anasagasti expone, en la introducción de su Memoria, el fenómeno social que se estaba produciendo en las ciudades. Los habitantes de las mismas dejaron las viviendas de los centros urbanos para trasladarse a la periferia donde se ubican las fábricas. Los núcleos que allí comenzaron a formarse cambiaron rápidamente la fisonomía de las ciudades. Los arquitectos debían atender a esta nueva necesidad de la sociedad y proyectar casas dignas y de bajo coste. La problemática de la nueva concentración de personas en los núcleos periféricos no resultaba de fácil solución para los arquitectos, porque si no encontraban modelos para estas viviendas, surgirían problemas de hacinamiento y el hombre viviría, cada vez, en peores condiciones, con peligro de enfermedades, etc. Anasagasti introduce una cita de Rousseau que explica la problemática del momento:

*“Los hombres, cuanto más se reúnen, más se corrompen: las enfermedades del cuerpo como las imperfecciones del alma, son consecuencia de los amontonamientos. El hombre es de todos los animales el que menos puede vivir en rebaños y las villas son simas en las que se precipita el hombre. Al cabo de unas generaciones los hombres degenerarán o desaparecerán si antes no se piensa en renovarlas atrayéndolas al campo”.*

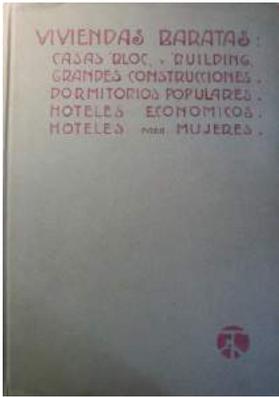
Para que las poblaciones no constituyan esos antros de la especie humana, era preciso sanearlas. El primer trabajo que había que realizar en las zonas rurales donde se habían construido las fábricas era cambiar o hacer desaparecer las casas que no correspondiesen al estado social y a las necesidades de confort e higiene del momento. Anasagasti hace una llamada a arquitectos y sociólogos a estudiar la cuestión. El objetivo lo pone en llevar los conceptos que se habían ya aplicado en la vivienda individual a las construcciones de carácter colectivo: higiene, comodidad, aislamiento y belleza. El estudio de Anasagasti debió ser para su momento utilísimo, puesto que analizaba un tema de la más inmediata actualidad. Tan sólo dos años antes, en 1911, se había aprobado en España la *Ley de las Casas Baratas*, tomando como referencia las análogas británica y francesa. Aunque indudablemente se estudiarían bien ambas leyes antes redactar la española, no se había realizado un trabajo de análisis recogiendo las experiencias de las construcciones realizadas hasta el momento. En esto consiste el estudio que don Teodoro Anasagasti presentó como Memoria científico-artística que realizó.

Una Memoria en cuyo índice refleja como centro de su análisis tres tipos de construcciones económicas; las grandes construcciones, los hoteles económicos y los hoteles para mujeres. Un estudio, por tanto, que aborda las consideraciones generales de cada tipo de construcción, así como las características propias de su construcción, el estilo o la cuestión económica, a la vez que incluye la reflexión sobre los modelos más adecuados para proyectar en el futuro.

---

1161 Trabajo que fue calificado como envío obligatorio de tercer año el 25 de Marzo de 1915. Los tribunales estuvieron compuestos por Presidente: Enrique María Repullés y Vargas; Luis Landecho, Manuel Aníbal Alvarez, Antonio Flórez, López Otero. AMAE, sign. H4341.

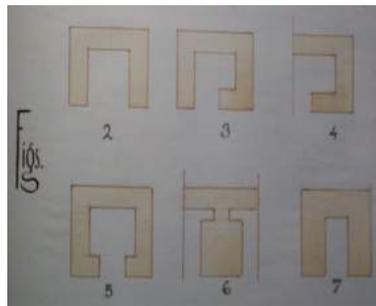
1162 ANASAGASTI, Teodoro, *Viviendas baratas: casas bloc y building. Grandes construcciones. Dormitorios populares. Hoteles económicos. Hoteles para mujeres*, AMAE, sign. PG0114, exp.21928.



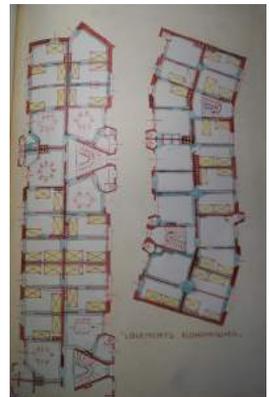
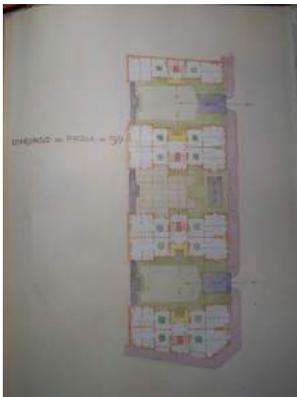
II.124. Teodoro de Anasagasti, *Portada del trabajo de tercer año de pensionado con su ex-libris en la parte inferior derecha*, AMAE, PG0114, exp.21928

II.125. Teodoro de Anasagasti, *Hogar Español*, copiado de *La Construcción Moderna*, 1913

II.126. Teodoro de Anasagasti, *Casas de la Avenida Daumesnil*, 1913



II.127. Teodoro de Anasagasti, *Tipos de disposición de la vivienda*, 1913



II.128-129. Teodoro de Anasagasti, *Concurso de viviendas de París*, 1913

II.130. Teodoro de Anasagasti, *Logements Economiques*, 1913

El mismo Anasagasti había publicado a lo largo de 1913, una serie de artículos sobre las casas baratas en diversas revistas de Arquitectura de ámbito nacional. En concreto, fueron cuatro artículos en *La Construcción Moderna* y uno en *Arquitectura y Construcción*.<sup>1163</sup> Artículos que sirven sobre todo de antecedentes para el propio Anasagasti para la Memoria que aquí se publica, y que hoy los vemos como cuadernos de notas y de primeras consideraciones para comprender mejor el estudio completo sobre las viviendas baratas. Por los documentos encontrados en el archivo de la Real Academia de España en Roma y que se han citado anteriormente, sabemos que durante el año 1912, Teodoro estuvo en España preparando el monumento conmemorativo a las Cortes de Cádiz y que entre su primera y segunda fase volvió a Roma donde hizo su primera aproximación a la construcción de las ciudades jardín y las casas baratas en Roma.<sup>1164</sup> En Enero de 1913 reanudó su pensión, se instaló en París con el interés de estudiar los diferentes problemas de las construcciones coetaneas. En palabras del director de la Academia “*un estudio sobre los problemas de interés moderno, como son las casas privadas, hoteles económicos para viajeros, dormitorios populares y del trazado de la ciudad jardín en sus aspectos científico, social, económico y artístico, tal y como se ha resuelto en las naciones más adelantadas.*”<sup>1165</sup>

El primer artículo que Anasagasti envió desde París a la revista *Arquitectura y Construcción* trata sobre “Roma y las casas económicas”, lo que indica que Anasagasti estuvo al corriente de la aprobación de la Ley en España de las Casas Baratas y tenía gran interés para él al estar comprometido con las cuestiones sociales de su tiempo. En ese primer artículo sobre la vivienda económica en Roma, Anasagasti, se refiere al incremento de población que la Capital del Reino italiano ha sufrido desde su proclamación en 1870. De 200.000 habitantes se alcanzaron en 1910 el medio millón por lo que la cuestión del saneamiento y la construcción de viviendas para albergar a quienes se desplazaron para trabajar en los edificios gubernamentales, dirección general de los ferrocarriles y demás organismos del Estado. El plan de urbanización de la ciudad hizo destruir un buen número de casas en el centro de la ciudad y se llevaron al extrarradio y suburbios de la misma, que mayormente estaban destinados a la agricultura. El gran número de construcciones que se iniciaron en la primera década del siglo XX por parte de sociedades privadas dio paso a los primeros movimientos especuladores que ya Anasagasti denuncia en estas páginas de *Arquitectura y Construcción*.<sup>1166</sup> Tanto había llamado la atención las condiciones de vida de quienes habitaban en las pequeñas y ruinosas casas romanas que aparecían entre los grandes monumentos de la antigüedad: sin apenas luz, espacio ni ventilación. Viviendas que nada tenían que ver con las propuestas de higiene, comodidad y economía que se exigía para una habitación. Anasagasti defiende, desde éste hasta el último de sus escritos sobre las viviendas baratas, la influencia que la vivienda ejerce sobre el individuo y la responsabilidad que tiene el arquitecto y las sociedades promotoras de proporcionar una vivienda digna al hombre.

---

1163 ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Roma y las casas baratas”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 257, Madrid-Barcelona, Febrero 1913, pp.39-40.

ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Las modernas casas baratas. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, Madrid, Marzo de 1913, nº 6, pp. 81-83

ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Las modernas casas baratas I”, en *La Construcción Moderna*, nº 7, Madrid, 30 de Marzo de 1913, pp. 97-98

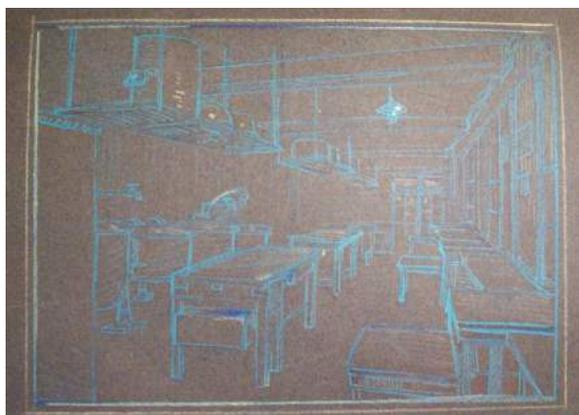
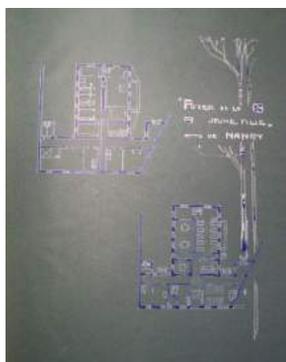
ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Las modernas casas baratas II”, en *La Construcción Moderna*, nº 7, Madrid, 30 de Abril de 1913, pp. 106-112

ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Los dormitorios populares”, *La Construcción Moderna*, Madrid, Mayo de 1913, nº 9, pp.129-132

1164 ARAER, Hoja de Servicios de los pensionados: Caja 126/2.

1165 ARAER, Comunicaciones oficiales, Caja 88, Oficio y Registro de los años 1913-1914 y 1915, 3 de mayo de 1913.

1166 ANASAGASTI, Teodoro, 1913 A, “Roma y las casas baratas”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 257, Madrid-Barcelona, Febrero 1913, pág. 39.



II.131. Teodoro de Anasagasti, *Cocina de vivienda*, 1913

II.147. Teodoro de Anasagasti, *"El Hotel de la joven" para mujeres*, Milán, 1913

II.132. Teodoro de Anasagasti, *Cocina económica colectiva*, 1913

II.148. Teodoro de Anasagasti, *Casa para empleados de correos en París*, 1913

Es manifiesta la influencia que ejerce la habitación sobre el individuo, por lo que se ha dicho, muy justamente, que la casa refleja la conciencia de sus moradores. Una casa limpia, bien aireada y soleada encierra, por lo general, gente honrada; así como la vivienda sucia y oscura predispone al vicio y al crimen.<sup>1167</sup> Esta defensa es una constante en los escritos sobre la vivienda económica de Anasagasti. En los artículos publicados de febrero de 1913 en adelante se presentan distintos análisis de los que introduce en la Memoria que aquí se presenta. El del mes de Marzo, lo dedica al primer concurso de proyectos para la construcción de 30.000 viviendas económicas, en el barrio de la Avenida Zola, en la capital francesa. Primer análisis que le sirve para proponer el tipo de vivienda que necesita España para la clase media. Dotadas de amplios patios abiertos para que el aire se renueve al menor impulso: sus fachadas están convenientemente expuestas a la acción benéfica de los rayos solares; tienen calefacción central, garages, colectivos y particulares para bicicletas y cochecillos de niños: conductos apropiados para evacuar mecánicamente desperdicios y residuos; baños, duchas, cámaras de desinfección, secaderos mecánicos; corriente eléctrica para coser a máquina, etc, etc.<sup>1168</sup> Elogia las edificaciones parisinas tanto por su construcción como por su ornamento. Continúa en los demás artículos con el proyecto de M. Gayret Dortail para los caserones de la fundación Rotschild, cuyo proyecto define de “ingenioso, concebido sin mezquindad, con miras elevadas y concepto artístico.”<sup>1169</sup>

El último de los artículos sobre los *dormitorios populares* o llamado antiguamente *asilo nocturno* pertenece al primer tipo de hoteles económicos que estudia en su Memoria. El primero construido, dice Anasagasti, fue el Hotel popular de Londres. Como Anasagasti no pudo desplazarse a Londres en ese momento, decidió analizar los construidos recientemente en Milán, que sí pudo visitar y estudiar con detalle.

En el desarrollo de la Memoria indica algunos datos y estadísticas que subrayan la actualidad del tema y como en poco tiempo crecieron notablemente todas las cuestiones relacionadas con el mismo. En la primera década del siglo se habían convocado algunos concursos importantes para proyectar este tipo de viviendas: en 1905 el convocado por la fundación Rothschild, donde se presentaron 127 proyectos expuestos en el salón del Hotel de Ville; los organizados por la sociedad departamental del Sena, especialmente el de 1908 con 80 proyectos de tendencias y significación marcada; y el concurso internacional de Milán de 1906, cuyos vencedores fueron arquitectos franceses. Además de dar a conocer los concursos más importantes que en la época se habían convocado cita a distintos autores de los que se sirvió para documentarse sobre las cuestiones que afectaban a la vivienda social. Así cita al teórico Rousseau, acoge las críticas de Cloquet, las propuestas del ingeniero M. Cesión que publica en su trabajo “Le confort du logement populaire”.

El autor del trabajo advierte que los estudios los ha realizado sobre el terreno lo que nos da razón de los lugares que ha visitado y que las láminas, son dibujos en apuntes o croquis más que planos acabados. Primero París, después vinieron Milán, Roma y Bruselas. Londres, a pesar de la importancia y la experiencia que tenía ya a principios de siglo en la construcción de viviendas económicas, tuvo que estudiarla a la distancia, y es quizás, la ausencia más grave que se le acusa a este trabajo. Anasagasti vio en este tipo de construcciones la posibilidad de desarrollar el sello propio que la arquitectura buscaba desde los últimos decenios del siglo XIX. El esquema y selección de los tipos de construcciones que explica, siguen el orden de las primeras viviendas sociales que nacieron en la periferia de las grandes ciudades: los *bloc* en París y los *building* en Londres.

---

“La casa es el monumento más importante que levanta el arquitecto: el que sin

1167 Ibidem, pág. 40.

1168 ANASAGASTI, Teodoro, 1913 B, “Las modernas casas baratas. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, Madrid, Marzo de 1913, nº 6, pág. 82

1169 ANASAGASTI, Teodoro, 1913 D, “Las modernas casas baratas II”, en *La Construcción Moderna*, nº 7, Madrid, 30 de Abril de 1913, pág. 98.

*embargo pasa con indiferencia, rutinario en las soluciones, generalmente enemigas de la higiene y de la comodidad, cuando debería ser la expresión armónica de las necesidades y aspiraciones de la familia, ingenioso en la combinación y digno de parangonarse con las grandes creaciones de pretéritos tiempos. La casa, con las innovaciones y adelantos de la civilización y con los refinamientos del arte, debe tender a la consecución del tipo ideal, entendiéndose por casa, primero la destinada a la familia y después el hotel para individuos aislados*<sup>1170</sup>.

Las nuevas casas requerían un estudio económico que atendiese a la introducción de los nuevos materiales y la resistencia de los mismos: cómo la técnica debe adecuarse a nuevas adaptaciones; la salubridad del edificio, las condiciones para que se mantengan la limpieza y el confort, haciendo el arquitecto de educador, sin dejar de reconocer la trascendencia del arte, sacando partido de los materiales, de los sistemas de construcción y de las soluciones nuevas. Por lo que Anasagasti, desarrolla un estudio no sólo arquitectónico, sino también sociológico, de economía e higiene. Desde entonces refleja la importancia que la formación interdisciplinaria tiene en el desarrollo de un proyecto arquitectónico y la influencia que la arquitectura inglesa y francesa han ejercido sobre ella. Anasagasti sitúa en estas construcciones francesas una nueva orientación hacia la arquitectura que es producto de la época, y que retrataba la vida moderna. Alaba la proyección de casas del arquitecto M. Gayret Dortail y presenta su trabajo como “modelo de ingenio y aprovechamiento, concebido sin mezquindad, con miras elevadas y concepto artístico”<sup>1171</sup>. La tradición que existía hacia de estas construcciones habitacionales como “cajones de sencillez geométrica, pobres, desnudos, alineados con aplastante monotonía y encerrados en anémicos jardines”. En cuanto al aspecto formal, dice Anasagasti, “la simplicidad arquitectónica, hija del movimiento de la planta: las proporciones bellas, la construcción lógica y el racional empleo de los materiales excluyen de estas construcciones el aspecto de cuartel u hospital que fácilmente podría imprimírselas”<sup>1172</sup>.

Después de París y Londres, vinieron las construcciones que Emile Zundot en Moscú, la casa colectiva Mieks Kasernen de Berlín y la Workhouses de Londres, que provocaron no pocas disensiones entre arquitectos como las de Cloquet a quien Anasagasti leyó aprobando sus críticas:

*“A las gentes, dice Cloquet, repugna el ocuparlas, y se dio el caso de haber construido cerca de Berlín para los empleados de los camino de hierro de Postdam, cuatro enormes caserones llamados cuarteles alquilables que los obreros se negaron a ocupar”*

En España fue en 1911 cuando la sociedad cooperativa “El Hogar Español”, pretendió construir un gran inmueble de ochenta y nueve viviendas en la calle Diego de León, bajo la dirección del arquitecto Sr. Eznarriaga. El 12 de junio de 1911 se aprobó la Ley que regía la construcción de Casas baratas. Ley que clarifica que dicho tipo de construcciones estaban destinadas al alojamiento exclusivo de “cuantos perciben emolumentos modestos como remuneración de trabajo”<sup>1173</sup>. Construidas en el extrarradio de la ciudad, cuyos terrenos fueron cedidos por el Estado a las Sociedades Constructoras para este fin. El trabajo de Anasagasti además de analizar diversas construcciones de París reflexiona sobre las distintas soluciones que pueden darle a las cuestiones que plantea. Por ejemplo, en el estudio de las grandes construcciones, cuando analiza el tema de la ventilación e iluminación internas en las casas de la Avenida *Daumesnil* y las de *Amiral-Roussin* de París, ve que la disposición de la casa con un patio central cerrado no es la mejor solución para facilitar las mejores condiciones de ventilación e iluminación. Estas soluciones no podían

1170 AMAE, sign. PG0114, exp.21928

1171 ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Las modernas casas baratas I”, en *La Construcción Moderna*, Madrid, nº 6, pág. 98

1172 ANASAGASTI, Teodoro, 1913, “Las modernas casas baratas. Notas de viaje”, en *La Construcción Moderna*, nº 6, pág. 82

1173 ORIOL, José Luis, 1913, “Las casas baratas”, en *La Construcción Moderna*, pág. 504.

proponerse sin atender a los costes económicos que suponían por los que los siguientes análisis dieron a otros modelos de disposiciones que forman parte del concurso que en febrero de 1913 se había convocado en París para la construcción de casas municipales en las avenidas Zola y Hery-Becque. La cuestión de la disposición la concluye Anasagasti advirtiendo que cada forma deberá adaptarse también al terreno de que dispone y a sus cualidades. Y añade:

*“Desaparecerán los tipos de “cajón” que tienen nuestras casas y siendo cada una distinta de las demás, tendrá cada calle su fisonomía propia, sin la pesadez y aplastante monotonía de las ciudades modernas.”<sup>1174</sup>*

Para el estudio de las dependencias se acoge a las propuestas del ingeniero M.C. Heysson, que Anasagasti comenta detalladamente. Entre los que se encuentran el establecimiento de calefacción en todas las viviendas, la instalación de luz eléctrica, la supresión de papeles pintados y artesanados, etc.

El detalle del estudio avanza hasta la representación de cada una de las estancias. De la disposición del edificio, hasta su configuración interna, como la mejor distribución de las habitaciones en la vivienda y ordenación de cada una de ellas. Así describe que la sociedad “Groupe des maisons ouvrieri” había colocado en sus cocinas:

*“un horno de hogar, una fregadera de piedra, entre ésta y el horno, el hornillo de gas, dispuesto de manera que sirva para ambos”<sup>1175</sup>*

En las grandes construcciones habla de incluir en éstas un depósito para las bicicletas, una guardería para niños, dispensario médico, biblioteca y escuela, una cocina económica que fuera colectiva, etc.

Dedica un capítulo especial al arte en las casas con una propuesta de estilo moderno para aplicar a las mismas.

*“El arte que no es lujo sino necesidad ineludible, tiene que completar la solución, por científica y racional que esta sea, pues es sabido que nada hay tan frío, tan monótono como el cálculo cuando no va asesorado e la inspiración artística. En las viviendas modestas el arte camina persiguiendo la simplicidad, sin tapujos ni recursos lujosos, que con frecuencia malogran la arquitectura.”<sup>1176</sup>*

Terminado el trabajo de análisis en París y Bruselas se trasladó a Milán para continuar estudiando otros modelos de viviendas económicas. Además de las viviendas para los núcleos familiares, la proyección de dormitorios populares llamó la atención de Anasagasti. Lugares para acoger a los más pobres y desheredados. Al asilo nocturno, lo llama “dormitorio popular”, y a la caridad –que muchas veces protege la vagancia y ampara el vicio- “filantropía con fines educativos”. Esta teoría fue practicada por lord Rowton, en el “Hotel Popular” de Londres. Ante esta preocupación el presidente de hoteles económicos de Milán, horrorizado de las construcciones donde se estaba protegiendo a los indigentes, decidió la construcción de un dormitorio digno.

En la Memoria, Anasagasti incluye dibujos de la planta del edificio, perspectivas de sus interiores, bocetos de las máquinas que emplean para la desinfección de los colchones, e incluso transcribe los reglamentos de los dormitorios, así como las obligaciones para el uso de los baños. Dentro del

1174 ANASAGASTI, Teodoro, 1913, Viviendas baratas: casas bloc y building. Grandes construcciones. Dormitorios populares. Hoteles económicos. Hoteles para mujeres, AMAE, sign. PG0114, exp.21928, pág. 17  
1175 Ibidem  
1176 ANASAGASTI, 1913, Viviendas baratas: casas bloc y building. Grandes construcciones. Dormitorios populares. Hoteles económicos. Hoteles para mujeres, AMAE, sign. PG0114, exp.21928,pág. 51

mismo fenómeno social del desplazamiento de las personas a las ciudades en busca de trabajo, se generó la necesidad de un nuevo tipo de construcción como fueron los hoteles para hombres y para mujeres; gentes en su mayoría sin recursos que por un periodo corto de tiempo necesitaban un alojamiento en la gran ciudad. Las mencionadas edificaciones requerían unas características determinadas: que fueran económicas y a su vez decentes. Anasagasti visitó y durmió en tres hoteles de éstos en Milán y París, de los que incluye el billete demostrando que llegó a conocer bien éste género edilicio.

Londres fue la primera ciudad que construyó en 1892 el primer hotel popular: el “Rowton-Houses”. Después siguieron el “Mills-Hotel, de New York y el “Albergo Popolare de Milán. En el estudio incluyó plantas y los reglamentos que regían los hoteles. Con el estudio sobre los hoteles económicos de Nueva York cierra el estudio. La ciudad, junto con Londres, que incluye sin visitar y dibujar sus estructuras y distribución interna, probablemente por falta de tiempo para llegar a tiempo a la entrega del trabajo.

### “MONUMENTO A LA REINA MARIA CRISTINA”

#### 4º envío de pensionado de TEODORO DE ANASAGASTI Y ALGÁN, 1913

En el ABC de Madrid del 14 de septiembre de 1913 se daba noticia de que se erigiría un monumento en honor a la Reina Maria Cristina en la isla de Santa Clara de San Sebastián. “*Por iniciativa de tan entusiasta propagandista se abrió en El Pueblo Vasco una suscripción pública para erigir un monumento a la Reina doña Maria Cristian, que habrá de levantarse en la isla de Santa Clara, mirando gallardamente al mar. El proyecto de monumento es obra del señor Anasagasti, un arquitecto a la moderna, que sabe fundir dentro de la severidad de la línea un sentimiento de belleza, y de poesía y de emoción*”<sup>1177</sup>.



II.149. Teodoro de Anasagasti, *Perspectiva del monumento*, 1913, publicado en *La Construcción Moderna*

Teodoro de Anasagasti preparaba el segundo semestre de 1912 un proyecto para un monumento conmemorativo a las Cortes de Cádiz. Al estar en Madrid con la pensión suspendida por tres meses por el Ministerio para desarrollar dicho proyecto, le llegó el encargo de realizar en San Sebastián un Monumento a la Reina Maria Cristina. El cliente como señalan las páginas de ABC fue el fundador del rotativo *El Pueblo Vasco*, industrial y político de renombre en el País Vasco.

1177 ABC, Sección Literatura y Artes, Madrid, 14 de Septiembre de 1913, pág. 25.

En su periódico, como se ha citado se abrió una suscripción pública para sufragar los gastos del monumento. La Reina al conocer la iniciativa pidió que el monumento se realizara con un fin social, con un asilo benéfico.

En octubre de 1912, Anasagasti había entregado el trabajo de las Cortes de Cádiz y hasta diciembre que se instaló en París para proseguir su pensionado, pudo realizar los primeros estudios para el monumento a la Reina María Cristina. En septiembre del año siguiente, solicitó de nuevo quince días para viajar a España y presentar el trabajo<sup>1178</sup>. La fecha coincidía con los últimos meses de su pensión por lo que aprovechó este encargo para presentarlo como trabajo de cuarto año, puesto que se adecuaba a las indicaciones sobre el envío prescritas por el reglamento de la Academia: “Al terminar el cuarto año los pensionados por la Arquitectura entregarán: un proyecto original de monumento o edificio público de primer orden,...”<sup>1179</sup>. Diez fueron las acuarelas que Anasagasti preparó para explicar el monumento: una vista general de la isla con el monumento; dos perspectivas laterales, un alzado, dos plantas, una sección y tres detalles del monumento. Las acuarelas fueron expuestas en septiembre de 1913 en las salas de la redacción del periódico. La noticia de la suscripción pública y la descripción del proyecto fue publicada en buena parte de los periódicos nacionales. Al día siguiente de la exposición se publicaban dos imágenes del proyecto de Anasagasti en la revista *La Ilustración Española y Americana*.<sup>1180</sup> En el número 1027 de la revista *Nuevo Mundo* se publicó un suplemento sobre el Proyecto de Monumento a la Reina María Cristina en San Sebastián<sup>1181</sup>. Es esta publicación el único lugar donde se difunde una de las acuarelas del proyecto a color y la única que hoy nos ha llegado para saber como eran las acuarelas<sup>1182</sup>.

En 1914, todavía Manuel Abril publicó en *Gran Mundo* un artículo donde explicaba el trabajo de Anasagasti tomando muchos datos de la memoria que en agosto de 1913 el autor publicó en *La Construcción Moderna*<sup>1183</sup>.



II.150-155. Teodoro de Anasagasti, *monumento a la Reina M<sup>a</sup>Cristina*, 1913, *La Construcción Moderna*

1178 AMAE, sign. H4333

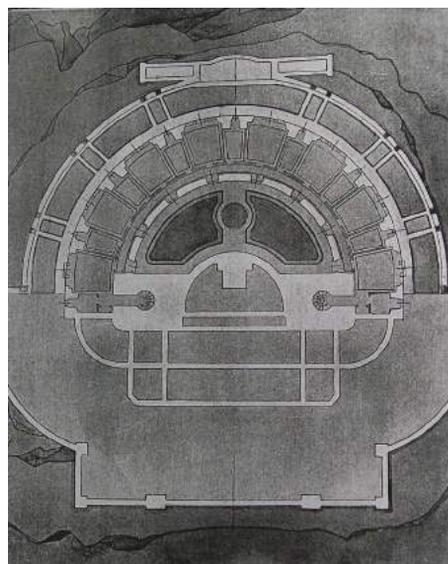
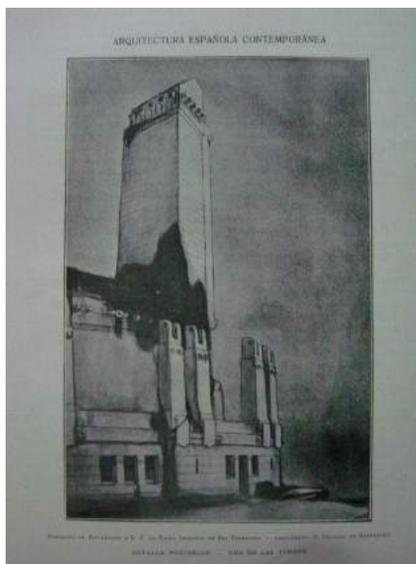
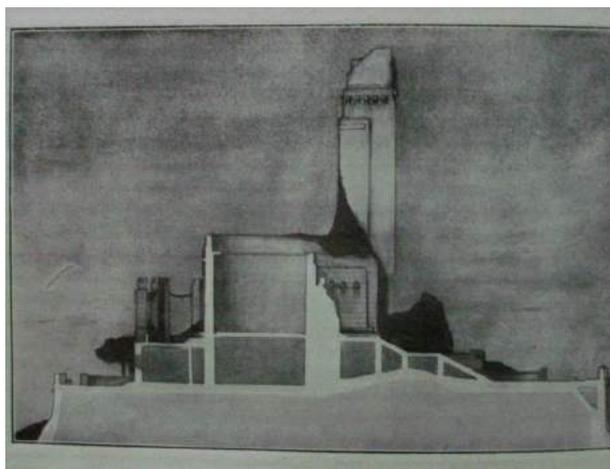
1179 Reglamento de la Academia de España en Roma, 1894, art. 56.

1180 “Proyecto de monumento en homenaje de la reina doña María Cristina, por Teodoro Anasagasti”, en *La Ilustración Española y Americana*, año LVII, n<sup>o</sup> XXXIV, 15-IX-1913, pág. 159.

1181 Todas las imágenes del monumento pertenecen al artículo de *La Construcción Moderna*.

1182 Suplemento revista *Nuevo Mundo*, n<sup>o</sup> 1027, septiembre de 1913.

1183 CEREZEDA, I.M. y ANASAGASTI, T., 1913, pp.273-288



Entre 1915 y 1918 dejó de hablarse del monumento. El 10 de abril de 1918, Rafael Picavea presentó en el Ayuntamiento una instancia solicitando permiso para levantar la citada construcción en la calle Reina Regente, frente al Teatro Victoria Eugenia. Pero al Ayuntamiento no gustó el emplazamiento elegido y dispuso que finalmente se colocara en los jardines Alderdi Eder. ¿Qué sucedió con el proyecto de Anasagasti?. No nos han llegado noticias posteriores al año 1914, pero no es difícil adivinar el devenir de los acontecimientos. La memoria de Anasagasti del trabajo da idea de los problemas que podía plantear su concepción del monumento y no deja justificar cada uno de ellos. De hecho, el artículo de Manuel Abril tiene un cariz diverso al de los anteriores que parecieron insuficientes para reconocer la maestría de su autor. Especialmente se preocupa por describir los argumentos que el autor daba para reforzar sus ideas proyectadas. Puede significar esto que ya las controversias para permitir dicha construcción se iniciaran inmediatamente después a ser expuestos los trabajos al público en las salas de la redacción de *El Pueblo Vasco*. El empresario vasco había elegido a Anasagasti para realizar su proyecto por la novedad de su representación, concediéndole máxima confianza y libertad en su ejecución. El joven pensionado vio en ésta su ocasión para materializar cuantas ideas estaba desarrollando desde 1910. Mucho de los proyectos del *Cementerio Ideal*, de la *Villa del César*, de la *Ciudad del Silencio* y del *Templo del Dolor*, se contenían en este trabajo. Las fantasías arquitectónicas, el influjo de las arquitecturas alemanas y austriacas y su relación con la naturaleza tuvieron en este monumento su plasmación. Efectivamente, seguramente fue el Ayuntamiento quien lo impugnó porque el señor Picavea conocía los proyectos ideales de Anasagasti y lo que desde Roma estaba desarrollando. No esperaba una propuesta historicista y si el descontento hubiera sido suyo no hubiera dejado que se expusiera en su redacción.

Esta experiencia le serviría a Anasagasti para saber qué perspectiva le esperaba a la vuelta. La desilusión seguramente fue parte integrante de los resultados del proyecto y quizá esto también explica que Anasagasti no quisiera volver a España inmediatamente después de este acontecimiento. Siguió viajando por Austria- Hungría y Alemana para regresar un año después a su país. Ese tiempo quería reflexionar, necesitaba conocer cómo integrar lo aprendido en Europa en la arquitectura española y salir con los vicios que ahogaban a la misma. Anasagasti conocía la contradicción que iba a sufrir porque en su memoria insiste en justificar algunos aspectos que probablemente fueron los que no llegaron a comprender sus patrocinadores. El primer aspecto fue el por qué de su emplazamiento y el segundo, la representación simbólica de sus componentes. Anasagasti manifestó su rechazo a colocar en una esquina o en una plaza un monumento de tal alcance:

*“Tratándose de un alto personaje o de algo extraordinario que tal distinción merezca, también el lugar donde se emplace el recuerdo debe ser extraordinario. Ni plazas, ni calles, ni paseos deben recibir estatuas más que cuando lo reclame un hueco en la composición, como dice Magnan (escribió esto el autor para justificar por qué había escogido la isla de Santa Clara para emplazar en ella el monumento).*

*¿Es que el monumento debe sujetarse a la rutinaria composición de pedestal, mejor o peor recargado de grupos y relieves sosteniendo una escultura de coronación?. Eso equivaldría a negar que puede ser monumento un edificio, un puente, un árbol... todo cuanto mejor exprese la idea que se quiera perpetuar”<sup>1184</sup>.*

Anasagasti, explicó que ya en el extranjero comenzaban a alzarse voces contra esa invasión

---

1184 ABRIL, Manuel, 1914, pp.25-27

de colocar una estatua en cada esquina. En París se había dictado en ese momento, algunas disposiciones para controlar la construcción de monumentos conmemorativos. El arquitecto bermeano era de la opinión que si se quiere levantar un monumento para la admiración del mundo, debía escogerse un sitio adecuado, para que de distintos puntos de vista se le pudiera contemplar. Opinión que procede de lo que en los últimos meses había visto realizado en Budapest con el monumento al poeta Gerhardus, al igual que los inaugurados en Bamberg, Zehdenik y Hamburgo en honor a Bismark o el dedicado a las naciones en Leipzig. *“Todos, -dice-, están en lo alto, en cerros o colinas de admirables posiciones topográficas”*<sup>1185</sup>. Elegir la isla de Santa Clara a Anasagasti le parecía evidente para la nueva concepción de “monumento” que veía nacer en Europa.

*“El monumento, -continúa-, será claro, sencillo, simbólico; como nacido allí, encima de la isla; de la isla que parece colocada providencialmente para servir de asiento firme al más firme cariño que el pueblo quiere seguir demostrando a la Reina”*<sup>1186</sup>.  
*“El monumento no tendrá más figura que la estatua de la Reina. Sus proporciones elevadas, su base amplia sobre la misma roca, parecerán como una prolongación de la misma, que se adentra en el mar majestuosamente”*<sup>1187</sup>

El proyecto se concibe desde un planteamiento derivado de cuanto conocía de las propuestas europeas. El simbolismo es, quizá, el elemento al que Anasagasti quiere dar mayor importancia. Cada uno de los elementos que componen el monumento se convierten en arquitectura parlante. La exedra simboliza el Trono; dos grandes torreones que representan a España y a los Hasburgo flanquean la exedra. En la parte posterior del monumento, una terraza anular estará ornamentada por tantos pináculos, a manera de obeliscos, como los años de regencia de doña María Cristina; años que irán grabados en cada uno de aquéllos, etc. Con esta carga simbólica en los elementos del monumento quiere que cada piedra hable al espíritu, no tan sólo a los sentidos. *“Aun tratándose de una nueva construcción –comentan M.A. Baldellou y Antón Capitel- no puede uno sustraerse a la idea de contemplar una ruina magnífica, en la que la vegetación asume también su papel simbólico.”*<sup>1188</sup> Anasagasti quiere recalcar en este proyecto la importancia que en su concepción de la arquitectura, tiene la integración de la arquitectura en la topografía del lugar. El paisaje condiciona enormemente la arquitectura de Anasagasti, le obliga a darle, en este caso, un carácter poético y melancólico, que en su opinión es el sentimiento más apropiado para transmitir lo bello. No pretende realizar una arquitectura de tono alemán en la ciudad donostiarra. Preocupado por darle un tono regional proyecta en las torres los voladizos característicos de la arquitectura de la zona. El problema que le fue más difícil resolver al idear el monumento fue la silueta que daría al mismo. La isla tenía una forma muy irregular y adquiere diversa vista desde cada punto, por lo que la silueta que le iba bien en un lado, en el otro, no funcionaba. Por eso dispuso un conjunto de masas y cuerpos que variasen siempre, que tuvieran vida y movimiento.

Al espacio del Asilo dio una importancia muy secundaria colocándolo en el lado bajo y posterior del monumento, aprovechando el desnivel natural que ofrecía el terreno. No se detiene en grandes detalles para concretar la estructura de éste espacio por no habersele encargado un programa definido. En definitiva fue un proyecto que suponía un cambio de imagen y de mentalidad en la sociedad del momento que no era sencillo de asumir. Con este proyecto su ilusión por introducir en España rupturas estilísticas disminuyó notablemente, optando por la

1185 ANASAGASTI, *La Construcción Moderna*, septiembre 1913, pág. 256.

1186 Ibidem

1187 ABC, Sección Literatura y Artes, Madrid, 14 de Septiembre de 1913, pág. 25.

1188 BALDELLOU, M.A.-CAPITEL, Antón, 1996, pág. 56.

investigación e innovación en los nuevos materiales que marcarían también la dirección del estilo. El “secesionismo poético” que adoptó Anasagasti en este proyecto, como lo denominó Oscar da Rocha, agotó casi completamente las fórmulas compositivas que le encumbraron en 1910, aunque la claridad volumétrica, axialidad, pureza, pureza de líneas, estructuras torreadas, etc, siguieron estando presente en algunos de sus proyectos.<sup>1189</sup>

### 2.3. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional

Anasagasti a su vuelta de Roma fue introduciendo en el ambiente español poco a poco cuanto había significado para él la formación en Europa, llegando a convertirse en el paladín de una nueva mentalidad.<sup>1190</sup> Cuando tuvo que enfrentarse a una serie de imposiciones debió de tener miedo a la sociedad conservadora y no plasmó sus nuevas ideas como lo había hecho anteriormente en los croquis de pensionado. Su prestigio en las exposiciones se extendió de las lindes de España al recibir el Gran Premio en la Exposición Internacional de Panamá en 1916, al poco de ganar del concurso de proyectos para la Casa de Correos de Málaga.



Il.156. Teodoro de Anasagasti, Casa de Correos de Málaga, familia Anasagasti

En 1917, pasó a ser Profesor Auxiliar de “Proyecto de Detalles Arquitectónicos”, hasta que pasó a ser nombrado Catedrático Numerario de *Historia General de las Artes Plásticas* e *Historia de la Arquitectura* en 1923. En 1927, obtuvo en propiedad la Cátedra de *Copia de Conjuntos* para, acceder definitivamente, a la de *Proyectos Arquitectónicos* de segundo curso en el año 1933. La docencia fue su pasión. En 1922 publicó un libro sobre “La Enseñanza de la Arquitectura” introduciendo las reformas que el plan de estudios, según su opinión, requería. Introdujo la recopilación de sus experiencias docentes y del conocimiento del funcionamiento de las escuelas de Arquitectura europeas. Sus alumnos, recuerdan que le gustaba llevarlos a la calle a medir y levantar plantas y fachadas del barroco y del neoclásico madrileño. En las excursiones, decían que:

*“se transfiguraba y se convertía en un hombre más jovial y cariñoso, en un profesor ejemplar y, a veces, hasta en un padre solícito, pues, a ciertas excursiones breve, le complacía hacerse acompañar de algún hijo pequeño a quien llevaba de la mano.”*

1189 DA ROCHA, 2002, Oscar, pág. 520

1190 FLORES, Carlos, 1961, vol. I. pág. 119.

*“Le gustaba amenizar los viajes contando mil anécdotas de su propia vida o de las famosas “vidas” de Vasari, o del “Viaje por España” de Gautier..., libros que nos hacía adquirir y saborear, totalmente al margen de las frías asignaturas de la Escuela”, como cuenta en sus recuerdos Emilio Apraiz.*<sup>1191</sup>

Anasagasti al finalizar sus estudios y antes de emprender su primer trabajo en Bermeo, emprendió diversos viajes por España para conocer las arquitecturas locales de su patria. Ahí nació un cariño por la arquitectura popular que conservó toda su vida. Tal fue que su discurso de ingreso como Académico de San Fernando trató sobre la arquitectura popular<sup>1192</sup>.

El mismo Apraiz describe como *“para Toledo tenía un itinerario completísimo de cicerone modelo. Pero, nada más bajar del tren, ante la moderna estación mudéjar del Marqués de Cubas, solía preguntar rápidamente a algún alumno:*

*¿Qué le parece a Ud. Esta estación ferroviaria de estilo mudéjar? Y el incauto discípulo, acaso sagazmente escogido por el profesor, solía caer en el lazo, contestando:*

*-Muy bien, porque entona con el estilo de los monumentos de Toledo. Las estaciones deben ser el vestíbulo de la ciudad...*

*- No, no, vociferaba entonces don Teodoro. ¡Eso se lo ha aprendido Ud de memoria en la lección 19 de Composición!. Aquí no vemos un monumento mudéjar en dos kilómetros en la redonda. La estación debe ser moderna, sincera, funcional...(Aunque desentone! ¡Ya se entonará! ¿Usted no ha oído hablar del mimetismo en Arquitectura? Y aprovechaba la coyuntura para colocarnos una...”sesión de crítica”, como ahora se llama.”*<sup>1193</sup>

Le gustaba enseñar sugiriendo, dejando adivinar, como preconizaron Ortega y Cajal. Opinaba, -citando a Spencer- que *“en enseñanza, hay que proceder paulatinamente: de lo simple a lo compuesto; de lo particular, a lo general; de lo concreto a lo abstracto. De la práctica a la teoría... Yj no al revés!”*<sup>1194</sup>. De igual modo, gustaba dar consejos y orientaciones a quiénes estaban acabando la carrera. Fernando García Mercadal recuerda la influencia que en su formación en la Escuela y en la decisión de optar al Premio de Roma tuvieron las clases de don Teodoro: *“humanizó, actualizó y modernizó el modo de enseñar. Sus alumnos éramos sus amigos y con él visitábamos, una y otra vez, los históricos alrededores de la capital: Toledo, Ávila, Segovia, El Escorial, etc., en pequeños grupos provistos de lápices y cuadernos de dibujos, donde anotar lo que nos gustaba, impresionaba y atraía...Él dibujaba a nuestro lado con trazo muy personal, de arquitecto-artista, culto apasionado, lo que fue siempre hasta su prematuro fin”*<sup>1195</sup>.

Un culto apasionado por los monumentos le llevó a una postura bien clara en el ámbito de la restauración monumental. Preferías las palabras “conservar” o “consolidar” a la de “restaurar”, porque no era proclive a inventar ni recomponer, siguiendo algunos de los puntos de vista de Ruskin que en Italia habían desarrollado Luca Beltrami y sobre todo, el maestro de éste, Camillo

1191 APRAIZ, Emilio, 1973, pp. 38-49

1192 ANASAGASTI, Teodoro, “Arquitectura popular”, *Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ARABASF, Legajo 279-5/5.

1193 APRAIZ, Emilio, 1973, pp.38-49.

1194 Conferencia de Anasagasti en la Asociación de Estudiantes Católicos de Arquitectura, Madrid, el 26 de Noviembre de 1930.

1195 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1924, pp. 150-152.

Boito. Durante la estancia de Anasagasti en Italia había tenido oportunidad de estar al tanto de los debates sobre la restauración y de participar de forma activa por su amistad con Gustavo Giovannoni, miembro de la Academia de San Lucas y Presidente de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura* de la que Anasagasti fue miembro.

Teodoro tuvo la oportunidad de realizar algunas tareas de restauración para el ayuntamiento de Bermeo, así como en la Real Capilla de la Catedral de Granada y en el Alcázar de Jerez. En sus trabajos se veía la riqueza que le había otorgado tanto el periodo de pensionado en el extranjero, como su contacto con los libros y la apertura a tantas disciplinas que se traslucía en sus trabajos como arquitecto.

De la biblioteca de Anasagasti, conservada hasta el año 2000, hoy se conservan tan sólo algunos ejemplares. Sus nietos la recuerdan como una habitación repleta de estanterías con libros variadísimos. Con las ediciones más suntuosas de los libros más importantes en la Historia de la Arquitectura: las revistas de Arquitectura de 1900 más representativas de todos los países europeos. En 1920, el mismo Anasagasti, escribía unas líneas en *La Construcción Moderna* sobre los “Libros del arquitecto” que da idea del espíritu que le llevó a la formación de su propia biblioteca. El afán que movió al arquitecto a la conformación de la misma, no era exclusiva ambición acumulativa o simple coleccionismo de hombre obsesivo, sino que su biblioteca, como la de tantos otros intelectuales de la época, respondió al reflejo de sus inquietudes y ánimo que los animaba.

Sus estanterías significaban las aficiones, sentimientos y educación artística que lo configuraba. Allí, se alternaban las obras de Construcción con las de Arqueología, Urbanismo, Sanidad, etc.<sup>1196</sup>

Otra de las maneras en que quedó manifiesta su faceta de promotor fue con la iniciativa de la fundación de la revista *ANTA* en 1932. Un periódico abierto para recoger las opiniones de todos y orgullosos en la defensa de las propias. Ofrecía a cuantos profesionales quisieran exponer sus ideas sobre la Arquitectura. La misma actitud que había establecido en la relación con sus alumnos quería hacerla extensiva a todo lector, arquitecto o pensador. El proyecto no se sostuvo y tan sólo pudieron editarse nueve números.

Anasagasti llegó de Roma con una magnífica formación clásica, que quedó como base en todas sus obras, que procuraba compaginar, hasta donde el propietario le permitía. El dueño de la empresa Sagarra, propietaria de salas cinematográficas, Carlos Viñas Sagarra con quien tenía buena amistad, le confió el encargo de la construcción del *Real Cinema* en 1922, llegando en los dos siguientes años el encargo del *Monumental Cinema*, o los del cine *Pavón* o el *Teatro Villamarta*. En estas construcciones introdujo el hormigón armado en la estructura arquitectónica cuando todavía no se estudiaba en la Escuela de Arquitectura. Lo revestía con materiales menudos, a manera de mosaicos, para protegerlo de los 50 grados de alteración de temperatura del clima de Madrid, adaptando además el gusto que tenía por los revestimientos policromos que ya en Bermeo había utilizado. El proyecto para los almacenes *Madrid-París* para la Gran Vía de Madrid fueron también una oportunidad para mostrar cuanto había aprendido en Europa durante sus años de pensionado. El proyecto era la adaptación de uno francés. Tramitó los planos que llegaron de Francia y dirigió las obras junto al ingeniero Jacobsen.

---

1196 ANASAGASTI, Teodoro, 1920.



II.157. Primer número de la revista Anta, 1932, AIA

II.158. Fotografía de la fachada del Monumental Cinema, 1923, Madrid

II.159. Dibujos de Teodoro de Anasagasti, Lámpara para el Monumental Cine-ma, AIA

La oportunidad más clara para levantar una de las fantasías arquitectónicas con las que había soñado durante sus años de formación en Europa fue con la participación en la construcción del Carmen Rodríguez Acosta de Granada. En ésta, como en tantas viviendas que levantó, la búsqueda de una arquitectura nueva para España la hizo a través de la mirada hacia lo popular. Anasagasti buscó un cambio sin estridencias, como señala Milla Hernández *“aceptando lo nuevo pero alejándose cada vez más del panorama mutante de vanguardias y modas y dejando definitivamente de lado el secesionismo y el modernismo, para confirmar lo que ya había venido permitiendo ver desde tiempo atrás: que ser moderno consistía para él en hacer una arquitectura sencilla y modesta, a veces incluso ingenua, guiada por los principios de la razón, llena de efectos variados y sorprendentes, asentada en el correcto uso de los materiales, alérgica a todo falseamiento y espontáneamente funcional, más que funcionalista”*<sup>1197</sup>. Abogó por una plástica distinta, no llegó a establecer los postulados que pudieran servir de base para esa nueva poética. Lo que sí tiene claro es que si existe un camino que lleve a un sistema válido, este camino debe pasar necesariamente, por las nuevas técnicas, adquiriendo un dominio del hormigón armado en sus obras *Monumental Cinema* (1923) y *Cine Madrid-París* (1934).

Carlos Flores atribuye este intento fallido de Anasagasti por crear una nueva cultura arquitectónica a que, por entonces, el nivel medio de mentalidad arquitectónica era bajo y la falta de una auténtica formación, patente. Tanto él como Flórez, vivieron dentro del clima empecinado de los regionalismos y tradicionalismos que hicieron difícilísima la integración de nuevos espíritus que impulsaran la arquitectura. Así opinó igualmente el profesor Sambricio para quien Anasagasti, supuso un paso atrás para quienes confiaban en su capacidad para afrontar la situación de la arquitectura madrileña. Escribió:

*“Durante un tiempo, y sólo durante el breve tiempo de su estancia en Roma- Anasagasti se preocupó en abrir los ojos, como simple observador a determinados fenómenos de la cultura romana. Opuesto, sin duda, tanto a un Lampérez que todavía reclama una “arquitectura nacional” ligada a lo que entiende como “la veta brava del arte español”*<sup>1198</sup>.

1197 HERNÁNDEZ PEZZI, Milla, 2004, pág. 109.

1198 SAMBRICIO, Carlos, 2004, pág. 56.

Llegada la Guerra Civil, Anasagasti tuvo que dejar su casa del Paseo Rosales que él mismo había proyectado y donde tenía su estudio para trasladarse a otra en el Paseo de la Castellana. A ella volvía cuando los bombardeos se lo permitían para recuperar algunos trabajos y apuntes. En ese momento debieron perderse algunos desconocemos. Anasagasti fue entonces nombrado jefe de la Brigada de Socorro contra los Bombardeos, dependiente de la Junta de Defensa de Madrid de quien Roberto Fernández Balbuena era Presidente. Apunta Milla Hernández que *“limpiando escombros, extrayendo a la gente atrapada, arriostRANDo, entibando, apeando y colocando sacos terreros pasó Anasagasti los dos últimos años de su vida”*, pues cayó enfermo el segundo año de guerra y murió después de no poder ser bien auxiliado el 21 de agosto de 1938. Gran teórico y defensor de las arquitecturas extranjeras, pregonando el contacto con ellas tenía la esperanza de renovar el arte español, fue por tanto, opuesto al tradicionalismo nacionalista del momento y puso su confianza en las arquitecturas propuestas por los países centroeuropeos.

*“Lo que hoy nos parece antiestético, por moderno, cuando no estéril, amarán, por viejo, las venideras generaciones... El tiempo, que con su pátina lo hermosea todo, y la costumbre, que es uno de los factores que más influyen en la apreciación de la belleza, harán que nuestra tolerancia de hoy se convierta en acatamiento primero y en admiración después”*<sup>1199</sup>.



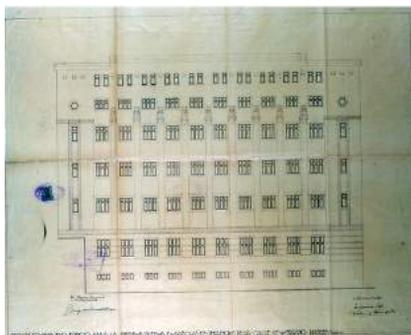
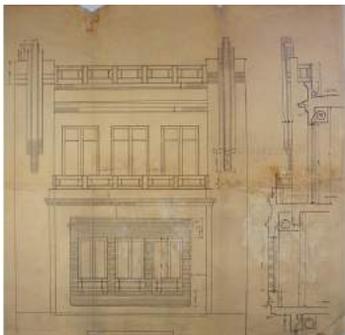
II.160. Teodoro de Anasagasti, *Acuarelas del edificio de la calle Buen Suceso 11*, 1937, AIA  
 II.161. Teodoro de Anasagasti, *Acuarela de la iglesia de San Cayetano*, 1937, AIA

El cambio de mentalidad que se requería en ese momento histórico tenía mucho que ver con no tener miedo a lo nuevo, a las posibilidades de la técnica y a ser capaz de abrir nuestra capacidad de asombro y de goce de la belleza, no sólo ante lo que significan nuestras raíces sino también a lo que produce la inteligencia para construir futuro. Cuánto se asemeja la defensa y visión del futuro de la arquitectura con lo que Ortega y Gasset propagó desde 1914 en su enfoque de la nueva objetividad. El profesor Pedro Moleón comentando las propuestas de Ortega explicó cómo los arquitectos podrían haber interpretado esta teoría en las cuestiones arquitectónicas del momento:

1199 ANASAGASTI, Teodoro, *“El arte en las construcciones industriales”*, 1915, pág. 167.

“[...] de haber podido ser traducida por ellos a un código formal desprejuiciado, rupturista y contemporáneo, hubiera significado en España un nuevo comienzo para la creación de la arquitectura del siglo XX desde el deseo de captar la realidad vivida en sus valores materiales objetivos, inmediatos, al margen de motivaciones subjetivistas y de artísticas decorativas, trabajando por las necesidades concretas del hombre en sociedad –no para suscitarla emoción o el asombro individual- en una investigación paralela a la que se desarrollaba en esos mismos años en Europa, y singularmente, en Alemania y en Francia”<sup>1200</sup>.

Aunque este pensamiento estuvo presente en Ortega desde 1914, décadas más tarde, en 1951, en Darmstad explicó su idea de la técnica como movimiento para la creación de un mundo nuevo. Una nueva mentalidad que tomaba la técnica como instrumento que se adecuara al hombre y sirviese para las necesidades del hombre, no para su anule y mecanización, uno de los riesgos que produciría el embelesamiento con la técnica. Las nuevas propuestas y visiones de la Arquitectura de Anasagasti, afectaban por tanto a la futura enseñanza de la Arquitectura. En 1922 al publicar el libro *Enseñanza de la Arquitectura*, vierte sus ideas sobre cómo han de organizarse los estudios del futuro arquitecto. M<sup>a</sup> Victoria García Morales consideró los años de pensión de Anasagasti como fundamentales en su producción futura, pues permitirán identificar su arquitectura dentro del movimiento renovador que supuso el racionalismo.



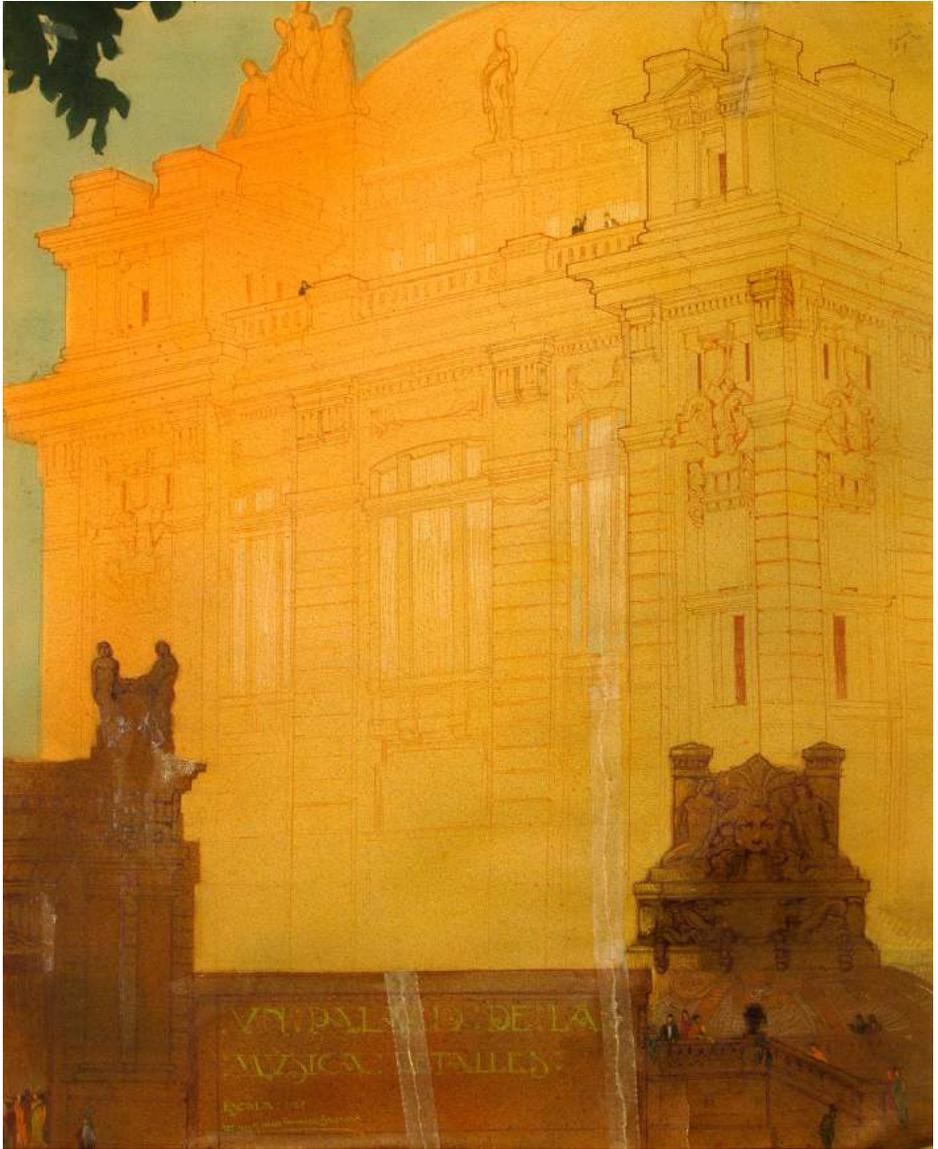
II.162. Teodoro de Anasagasti, *Casa estudio en Rosales*, AIA

II.163. Teodoro de Anasagasti, *Proyecto de edificio para la empresa Prensa Española*, calle Serrano, Madrid

<sup>1200</sup> MOLEÓN, Pedro, 2003, pág. 67



II.164-165. Teodoro de Anasagasti, *Carmen Rodríguez Acosta*, Granada



II.166. Roberto Fernández Balbuena, *Detalle del Palacio de la Música*, 1914, ARABASF

### 3. Los prolegómenos del viaje moderno.

#### DÉCIMA PROMOCIÓN, 1914-1921: ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA

##### 3.1. Primera formación, estudios de Arquitectura y oposición al Premio de Roma

###### Semblanza biográfica y primera formación

**Roberto Fernández Balbuena**

**( Madrid, 29 de noviembre de 1890- Mexico, 12 de febrero de 1966)**



II.167. *Roberto Fernández Balbuena en 1914*, Fototeca IPCE, legado GFG

La bibliografía para reconstruir la figura del arquitecto Roberto Fernández Balbuena es escasísima. De su vida como pintor se publicaron dos catálogos de exposiciones en los años sesenta, pero su formación y trayectoria arquitectónica no se había estudiado. En estas páginas se presenta una revisión del trabajo que publiqué en el año 2010 sobre el periodo de su formación como arquitecto pensionado, entre 1915 a 1921, además de las investigaciones que después siguieron realizándose<sup>1201</sup>.

Los documentos que entonces me sirvieron de fuente primordial para construir la biografía de

1201 DIEZ IBARGOITIA, María, 2010

Balbuena fueron: en primer lugar, el testimonio directo de lo que Guadalupe Fernández Gascón recuerda de su padre<sup>1202</sup>; los datos, tanto familiares como académicos, que aporta el expediente del arquitecto que se conserva en el AGA; otro expediente del antiguo Ministerio de Instrucción Pública, solicitado por el propio Roberto en 1946 a la República Española para ejercer la profesión de arquitecto en Méjico<sup>1203</sup>, documento igualmente inédito.

Asimismo, los estudios que se han realizado de su hermano Gustavo, en especial la Tesis Doctoral de Juana María Sánchez González<sup>1204</sup>, además de muchas otras noticias, nos han permitido esbozar en gran medida el retrato biográfico de Roberto Fernández Balbuena. A través de la investigación de Juana María Sánchez González se sabía que “*sus padres fueron Gustavo Fernández y Rodríguez, militar de profesión (Jefe de la Armada) y natural de Ribadavia; y Socorro Balbuena Iriarte, de ascendencia leonesa*”, que tuvieron diez hijos, de los cuales Roberto fue el noveno: Carmen, Asunción, Félix, Manuel, Consuelo, José, Gustavo, Silvio, Roberto y Socorro. Roberto nació en Madrid el 29 de noviembre de 1890<sup>1205</sup>. Realizó la Primera Enseñanza en el Colegio-Aristotélico y los estudios correspondientes al Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros de Madrid al igual que el resto de sus hermanos.<sup>1206</sup>



II.168. *Familia Fernández Balbuena*, Archivo Fotográfico IPCE, legado GFG

Desde muy pequeño fue manifiesta su afición por la Pintura. Pasó largas horas de los domingos en el recinto del Museo del Prado del cual, sin ni siquiera imaginarlo, sería director y responsable del salvamento del caudal artístico durante los años que duró la Guerra Civil Española. Su primer deseo fue ser pintor, pero sus padres se opusieron y decidió entonces ingresar en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1905<sup>1207</sup> donde estudió conforme al plan de estudios vigente el año 1914<sup>1208</sup>. Con él, comenzó los estudios de Arquitectura su hermano Gustavo, dos años mayor

1202 Testimonio recogido en varias entrevistas realizadas desde Marzo de 2006.

1203 Expediente conservado en el fondo “*Roberto Fernández Balbuena*” donado por Guadalupe Fernández Gascón a la fototeca del IPHE, sign. NIM. D.89.

1204 SANCHEZ GONZÁLEZ, Juana María, 1999

1205 SANCHEZ GONZÁLEZ, Juana María, 1999, pág.49.

1206 Certificado de estudios que solicita Roberto Fernández Balbuena desde Méjico al Ministro de Instrucción Pública de la República Española. Ministerio de Cultura, Instituto de Patrimonio Histórico, Servicio de documentación, N.I.M. D 89.

1207 Fotografía de Roberto Fernández Balbuena al ingresar en la Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios en 1905. Archivo IPCE

1208 El dato aquí señalado de que Roberto estudió “*conforme el plan vigente en 1914*” es el que figura en el Certificado que se indica en la cita anterior. Todo conduce a señalar que es un dato incorrecto. Tuvo que haber

que él, que habiendo cursado dos años de Ingeniería de Minas abandonó los mismos ante la imposibilidad de aprobar la asignatura de *Dibujo Lineal*. En 1913 terminaron ambos la carrera, aunque no fue hasta 1922 cuando colaboraron estrechamente en proyectos arqueológicos y arquitectónicos comunes, contribuyendo en la construcción de algunas viviendas de las calles; Miguel Ángel, Almagro, Hotelitos en el Viso, etc.

Unos meses después de obtener el Título de Licenciado<sup>1209</sup> por la Escuela de Arquitectura de Madrid, ganó el "*Gran Prix de Roma*" y fue pensionado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Antes de marchar a la Ciudad Eterna, se presentó al *Concurso de Arquitectura* del Círculo de Bellas Artes en el que obtuvo el Primer Premio.<sup>1210</sup> En 1915 reside ya en la Academia de España en Roma para viajar desde allí durante ese y el siguiente año por diversos lugares de Italia, a pesar de las dificultades inevitables que esto le supuso por coincidir con los años de la primera Guerra Mundial, Roberto Fernández Balbuena pudo, sin embargo, visitar y estudiar en algunas de las ciudades de la vanguardia europea y americana. Así, residió pensionado un año en Nueva York, en 1919, como hizo antes y después de la guerra en el centro internacional de las Artes en estos años que era París. (1916 y 1920-21)

### Los años de estudiante en la Escuela de Arquitectura

En el año 1905<sup>1211</sup>, a la edad de 15 años, iniciaba los estudios preparatorios de Arquitectura. Por entonces, la familia Fernández Balbuena residía en el número 2 de la calle San Bernardo<sup>1212</sup>, a pocos pasos de la Escuela situada en la calle de los Estudios.

Tomando como base los tres expedientes<sup>1213</sup> académicos del arquitecto encontrados en el AGA y en el Servicio de Documentación del IPCE, se han podido recuperar algunos de los datos sobre el paso por la Escuela de Arquitectura de Balbuena. Dos de los expedientes encontrados tienen fecha de 1946<sup>1214</sup>, año en que Balbuena solicitó desde México al Ministerio de Instrucción Pública un certificado de estudios para poder ejercer allí la profesión. El tercero de los documentos es el certificado expedido en el tiempo en que realizó la carrera, con fecha de 26 de Enero de 1914 y firmado por el director de la Escuela, D. Ricardo Velázquez Bosco.<sup>1215</sup>

Con respecto al plan de estudios, el certificado expedido por el Ministerio de Instrucción Pública, que se conserva en el IPCE, indica que Balbuena "*ingresó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, estudiado con el plan de 1896 porque la fecha de terminación de sus estudios está señalada en el Título de Arquitecto que fue expedido en diciembre de 1913 y el plan de 1914 se publicó en la "Gaceta de Madrid el 24 de Octubre de 1914".*

1209 Título de Licenciado, familia Fernández Balbuena

1210 DIEZ IBARGOITIA, María, 2008, pp. 67-75.

1211 "*Expediente Académico Roberto Fernández Balbuena, 13 Noviembre de 1946*". AGA, Caja 14783, exp.53.

1212 Dato obtenido por la profesora Juana M<sup>a</sup> Sánchez en su tesis doctoral del Padrón Municipal de 1905.

SANCHEZ GONZÁLEZ, Juana María, 1999, pág. 55, nota al pie, nº 16.

1213 En algún momento ha existido otro certificado académico conservado en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Roberto, tuvo que presentar antes de comenzar la oposición para obtener la pensión a Roma, un certificado con las calificaciones obtenidas durante la carrera. En el leg. H-4333 destinado a los expedientes de los pensionados está la carpeta correspondiente al expediente de Balbuena completamente vacía. Tuvo que existir este expediente porque sino no se le hubiera abierto una carpeta con su nombre. Las carpetas que le siguen conservan los papeles que se supone tendría que conservar la del Sr. Balbuena.

1214 Sendos documentos proceden de: Servicio de Documentación del IPCE, sign. NIM.D.89 y AGA Caja 14783, exp.53.

1215 AGA, Caja 14783, exp.53.

donde estudió conforme al plan de estudios vigente el año 1914". Si Roberto Fernández Balbuena terminó la carrera en diciembre de 1913<sup>1216</sup> y el plan de estudios de 1914 se publicó en la "*Gaceta de Madrid el 24 de Octubre de 1914*", no pudo haber estudiado la carrera bajo este plan. Parece que el dato es incorrecto y que el plan de estudios en vigor entonces corresponde al de 1896, al igual que a Anasagasti. Los cursos preparatorios, Balbuena los realizó entre 1905 y 1909; y los de la "Enseñanza Especial" de 1909 a 1913, mientras Anasagasti disfrutaba ya de su pensión en Roma.<sup>1217</sup> En el curso académico 1909-1910 comenzó los estudios especiales de Arquitectura en la Escuela Superior donde cursó las asignaturas previstas en el plan de estudios señalado. Habiéndolas superado todas, obtiene como nota media un "sobre raspado: unanimidad=vale", tal y como aparece transcrito al final del Certificado. La última calificación de dicho documento se refiere al ejercicio de reválida equivalente al proyecto fin de carrera que cierra el ciclo docente en la Escuela y que corresponde a la evaluación del "tercer curso de proyectos". El programa a desarrollar era completamente nuevo y se sacaba a suerte. A Balbuena le correspondió ejecutar un "*Proyecto de Campanil*". El alumno contaba con un plazo de doce horas seguidas, "completamente incomunicado", para hacer los croquis, que debía presentar al tribunal en un sobre cerrado y firmado, de los que se quedaba con un calco para desarrollarlo después durante dos meses y medio en sus días hábiles, siempre dentro de la Escuela y en papel pegado al tablero, firmado y sellado por el tribunal, cosa que Balbuena hizo los meses de Octubre y Noviembre, hasta el 12 de Diciembre tal y como señala el acta correspondiente.<sup>1218</sup> El día 13 de Diciembre de 1913 se celebró la Junta de Profesores con objeto de juzgar los trabajos ejecutados por el Sr. Balbuena. El acta señala que "*tras examinar dichos trabajos, y después de una discusión, en que tomaron parte todos los Profesores presente*" se calificó al alumno con la nota de "Bueno por unanimidad de votos"<sup>1219</sup>.

Navascués señala que "*todos los exámenes se hacían ante un tribunal que se manifestaba por la calificación obtenida, bien "por unanimidad" o "por pluralidad"*"<sup>1220</sup>, observaciones ambas que acompañan al aprobado o al bueno que obtiene Balbuena durante la carrera. El tribunal que juzgó este ejercicio estaba compuesto por "*Ricardo Velázquez Bosco como Presidente del mismo, Federico Aparici y Soriano, Luis Esteve y Fernández Caballero, Manuel Aníbal Álvarez, Enrique Repullés y Segarra, Vicente Lampérez y Romea, Juan Moya e Idígoras y Joaquín M<sup>a</sup> Fernández y Menéndez Valdés como secretario del mismo*".<sup>1221</sup> El trabajo de reválida no se ha conservado, pero probablemente el "Proyecto de Campanil" tuviese mucho que ver con el croquis de Palacio arzobispal que publicó Torres Balbás en su artículo sobre los trabajos de pensionado de Balbuena.<sup>1222</sup> Es posible entonces, que el croquis presentado por Balbuena estuviese orientado y planteado con arquitecturas renacentistas o barrocas. Además Torres Balbás, refiriéndose a este Palacio apunta que tratando estos asuntos le esperaban "*grandes éxitos, el aplauso público y, como consecuencia, provecho económico considerable*".<sup>1223</sup> Una nota nos indica que estos estilos

1216 Dato obtenido en: AGA, Caja 14783, exp. 53 / Título de Arquitecto conservado en el Servicio de Documentación del IPCE, sign. NIM. D.45.

1217 "Certificado expedido por la Escuela de Arquitectura a 26 de Enero de 1914". AGA 14783, exp.53

1218 Acta de la sesión para verificar el acto preparatorio del ejercicio de reválida del alumno D. Roberto Fernández Balbuena, AGA, Caja 14783, exp.53.

1219 Acta de la sesión celebrada el día 13 de diciembre de 1913 por la Junta de Profesores para calificar el ejercicio de reválida de D. Roberto Fernández Balbuena, AGA, Caja 14783, exp.53.

1220 NAVASCUÉS, Pedro, "Antonio Flórez: de la Escuela a la Academia", en Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941), Catálogo Exposición Residencia de Estudiantes, 2002, pág.29.

1221 Acta de la sesión celebrada el día 13 de diciembre de 1913 por la Junta de Profesores para calificar el ejercicio de reválida de D. Roberto Fernández Balbuena, AGA, Caja 14783, exp.53.

1222 T., 1922, pág. 29.

1223 T., 1922, pág.28.

eran de aprobación para quienes examinaban y valoraban estos trabajos.

¿Cuál fue y cómo se configuró el pensamiento arquitectónico de Balbuena desde que recibió la formación inicial en la Escuela?. De algunos arquitectos se conoce que trabajaron en el estudio de un profesional de renombre; otros, citan a sus maestros en sus artículos o firman conjuntamente proyectos, de manera que queda clara la relación de unos con otros y es posible discernir las líneas de pensamiento de esa primera etapa de formación tan importante para todo profesional. Podemos deducir y plantear algunas cuestiones sobre la formación del pensamiento de Balbuena y de su evolución en estos años de estudio en la Escuela, gracias a las noticias de Torres Balbás; a lo que Roberto declara en sus memorias de pensionado y por el testimonio que dan sus obras. En este epígrafe me limitaré a analizar el periodo universitario ya que en los epígrafes siguientes se mostrará la evolución de este pensamiento durante sus años de pensionado. Por lo que Torres Balbás señala en su artículo sobre *“Los trabajos de pensionado del Sr. Fernández Balbuena”*, puede deducirse que éste no fue instruido ni dirigido por un maestro determinado. Su hija Guadalupe tampoco tiene noticia de que estuviera bajo la tutela de ningún profesor de la Escuela. La crónica que escribe Balbás añade: *“Las personalidades más acusadas de nuestra joven arquitectura puede, pues, decirse que se han formado a sí mismas, con absoluta libertad, sin que en sus primeros pasos se vea la influencia de maestro alguno.”*<sup>1224</sup>

Que la formación estuviese totalmente a su cargo puede ser una de las razones por la que su obra muestra direcciones tan diversas. No le cohibe estudiar y copiar cuántos estilos le inquietan. Ser autodidacta le facilitó no anquilosarse, en una única línea de pensamiento. Evolucionó como lo hizo la Arquitectura en ese tiempo buscando adaptarse a sus nuevas necesidades. En definitiva, siguió dócilmente el lenguaje arquitectónico de la Escuela que se mostraba en un *“talante liberal y tolerante que, estéticamente, se traducía en un eclecticismo generalizado”*<sup>1225</sup>. En este contexto se comprende que hubiera quiénes –como indica el Sr. López Otero- en la Escuela tuvieran curiosidad por la arquitectura que procedía del extranjero para cumplimentar un objetivo que rondaba en la mente de todos: consolidar los gustos nacionales, en este caso mirando también a Europa. En definitiva, la consideración de los dos conceptos centrales en la discusión arquitectónica del momento: tradicionalismo y progreso. Lo explicaba bien Menéndez Pelayo en boca de Vázquez Mella, al comprender perfectamente que *“la tradición y el progreso eran en el fondo la misma cosa y que no hay progreso sin tradición que la continúe, ni tradición sin progreso que la origine, vino a juntarlas en su”*<sup>1226</sup>.

Balbuena en la Escuela consolidó en su pensamiento estos dos conceptos de manera firme y a la postre, en el tiempo de pensión, esa influencia se hará todavía más evidente. Los proyectos y bocetos de Roberto de estos años, responden a una arquitectura completamente ecléctica, tal y como es la orientación de la enseñanza en la Escuela en los primeros veinte años de siglo XX. Torres Balbás al comentar la obra de Balbuena, señala que *“cultivó en sus primeros trabajos la proyección de monumentos renacentistas y barrocos”*. Este estilo artístico se ve claramente en el “croquis de Palacio Arzobispal” que, indica Balbás, fue el primer trabajo suyo que se expuso. No precisa si se mostró en Salón de Arquitectura de 1911, (sería probable por fecha, puesto que ese año cursaría el segundo curso de la enseñanza Especial), o en la misma Escuela de Arquitectura. En éste, como en trabajos similares, se aprecia la influencia ecléctica y el gusto por acumular en los edificios elementos de la historia de la Arquitectura. Una nota peculiar de estos trabajos

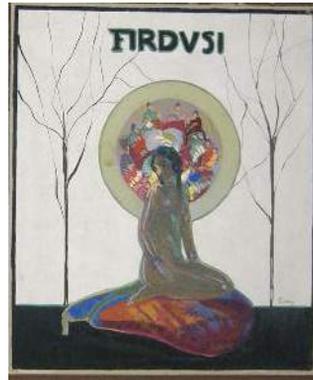
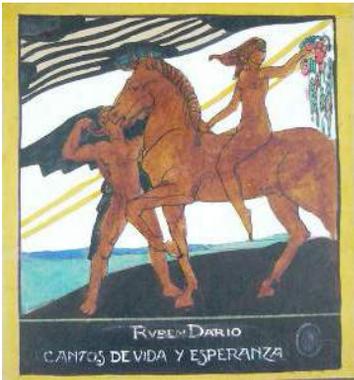
1224 T, 1922, pág.27.

1225 AAVV, 1996, pág.31.

1226 Discurso pronunciado en la velada originada por “El Debate” en honor de Menéndez Pelayo, 20 de Mayo de 1912.

será —como señala Torres Balbás— *“la abundante fantasía, el dominio grande del dibujo y la afición por la suntuosidad decorativa y por el aspecto pintoresco, característico de los edificios de esas épocas”*<sup>1227</sup>. Balbuena durante los años en que estudia la carrera realizará una serie de dibujos en consonancia con ese empeño común de búsqueda de un estilo nacional para la arquitectura española.<sup>1228</sup>

Entre los apuntes que componen la carpeta de viajes de Roberto Fernández Balbuena, hay dos dibujos dispersos entre sí, en los que se advierte la reivindicación intelectual del “espíritu nacional”. Las imágenes, a modo de carteles de estilo modernista representan: una posible portada para la edición de *“Cantos de vida y esperanza”*, publicada por Ruben Darío en 1905, y la obra *“Shah-Nameh”* o *“Libro de los Reyes”* del poeta persa Firdusi. En esta, se hace patente la preocupación por el futuro de la cultura hispana y, en él, Firdusi, pretende mantener viva en el corazón del pueblo la fe en los antepasados y sus gloriosas hazañas, con el fin de que los persas no se convirtieran en meras marionetas bajo la dominación árabe. Aunque estos dibujos no están datados podemos pensar que corresponden a este período de la Escuela, por la fecha de publicación del libro de Ruben Darío, donde se aprecia el influjo de los movimientos extranjeros que habían penetrado en España durante esos años a través de las revistas, congresos y Exposiciones Nacionales. Este espíritu de búsqueda es lo que impulsó a Balbuena a viajar de un lugar a otro dibujando gran cantidad de formas y estilos arquitectónicos. Lo hizo a lo largo de toda su vida, por donde iba, hacía un croquis o tomaba un apunte de una idea que irrumpía en su cabeza.



II.169. Roberto Fernández Balbuena, *Portada para Cantos de Vida y Esperanza*, Carpeta AETSAM

II.170. Roberto Fernández Balbuena, *Portada para Shah-Nameh*, Carpeta AETSAM

Vicente Lampérez y Romea estaba convencido de que debía buscarse el camino hacia una arquitectura propia en la tendencia nacionalista, fundamentando su doctrina en un acrecentado tradicionalismo. Ucha Donate señala que por entonces *“el movimiento modernista adopta una exuberancia barroca que provoca como reacción dos tendencias a seguir por los arquitectos españoles. La primera, es la tendencia hacia un modernismo más cauto y templado, esto es; la marcada por el modernismo francés; la segunda es buscar una tradición española”*<sup>1229</sup>. Esta tendencia tradicionalista española busca en los elementos del plateresco y del barroco hispánico la decoración necesaria para resolver los nuevos problemas de la Arquitectura. Balbuena, por

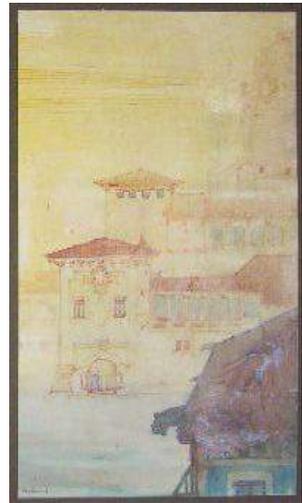
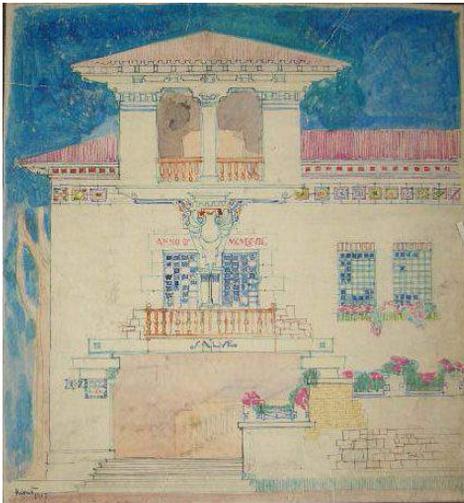
1227 T., 1922,pág.28.

1228 Para ampliar este discurso vid. RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la, 1882

1229 UCHA DONATE, Rodolfo, 1980, pág.71.

entonces recorre algunas comunidades del norte de España como Castilla León, Galicia y Asturias realizando croquis de ayuntamientos, e iglesias de los arquitectos que están secundando esta tendencia. En La Coruña comenzó a construirse entre 1904 y 1912 el *Palacio Municipal* proyectado por Pedro Mariño y que es buena muestra del Movimiento Modernismo que comenzaba a extenderse por la zona del norte de España. La composición de fachada, el pórtico del cuerpo principal y las torres pudieron servir de modelo para los apuntes de Balbuena, así como las torres de la *Casa Consistorial* de Lugo<sup>1230</sup>.

En 1914 realizó algunos dibujos en Gijón. En ellos se observa fundamentalmente la influencia de los chapiteles de las torres, como el que efectúa en la *Colegiata de San Pedro* de Teverga<sup>1231</sup> y los frontones de los balcones para las casas consistoriales y ayuntamientos inspirados en casas de Avilés, Gijón y Oviedo. En este viaje por el norte de España, Balbuena estudia la arquitectura diseñada por Leonardo Rucabado: la casa típica de la montaña santanderina y del País Vasco. Es muy probable, que Roberto hubiera acudido en 1911, al Salón de Arquitectura, donde hubiera contemplado el proyecto que Rucabado presentó a concurso: “*un palacio, una casa de pisos, una casa de campo y reforma de una fachada de otra.*”<sup>1232</sup> Allí fue premiado otro del mismo autor llamado: “*Casa noble montañesa*”, extendiéndose ese modelo tradicionalista entre las aulas de la Escuela y en *La Construcción Moderna* donde fue publicado el 30 de Mayo de 1911.<sup>1233</sup> Ahí se señala que también se expusieron los trabajos de los alumnos de las Escuelas de Arquitectura de Barcelona y Madrid por lo que era fácil que Balbuena acudiera a pasear por sus salas si es que no estaban sus dibujos colgadas en ellas.



II.171-172. Roberto Fernández Balbuena, *Croquis*, Carpeta AETSAM

1230 ABEL VILELA, Adolfo de, 1996, pág.90.

1231 FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, 1918, lám, 114.- lám. 30.

1232 Ibidem, pág.72.

1233 CEREZEDA, I.M, 1911, pp.197-201.



I.173. .Roberto Fernández Balbuena, *Estudios para Ayuntamiento en Madrid*, Carpeta AETSAM

II.174. Roberto Fernández Balbuena, *Estudio de Ayuntamiento*, Carpeta AETSAM

II.175. Gustavo Fernández Balbuena, *Colegiata de San Pedro de Teverga*, Catálogo Monumental de Oviedo, 1918, BIPCE

Seguidamente Roberto no dudó en realizar numerosos ejercicios de dichas construcciones. Son además, edificaciones en las que se encuentran caracteres extranjeros muy interesantes. Navascués, lo señala al justificar las influencias de que se sirve Rucabado en estas construcciones: *“esta primera producción parece salida de las revistas inglesas y alemanas contemporáneas que tantos modelos proporcionaron a los arquitectos españoles en aquellos años de verdadera desorientación nacional. Las muchas cosas vistas y aprendidas en Barcelona , en especial de dos arquitectos por quienes siempre sintió una profunda admiración hasta ver en ellos un germen regionalista acusado, esto es, Doménech y Montaner y Puig y Cadafalch, así como las imágenes nuevas y frescas recogidas en sus viajes, en concreto el que realiza en Viena en 1908”*<sup>1234</sup>. Como bien precisaba Torres Balbás en el artículo de Balbuena, quien cultivaba los recuerdos de nuestra historia obtendría el aplauso del público, y así fue como sucedió en este Salón de 1911 con el resto de los premiados. Es lógico, por tanto, que Balbuena trabajase en esta línea, ten los años que precedieron su partida a Roma. Estos dibujos son de pequeñas dimensiones, realizados a plumilla y a lápices de colores. La labor de dibujar y tomar apuntes por España la continuó en 1918 y de ahí salieron tantos dibujos, que más tarde, servirían de ilustración en la revista *Arquitectura*. Todos ellos son una magnífica muestra de la mezcolanza ecléctica del momento que debatía- como precisa Julio Arrechea- *“el concepto de estilo, la relación arquitectura-sociedad, sobre la originalidad y la imitación en arquitectura.”*<sup>1235</sup> Tampoco se trataba de nada nuevo, pues los orígenes de los regionalismos están unidos a lo pintoresco y son producto directo de la idealización del mundo rural y regional.

Balbuena antes de partir hacia Roma se presentó al Concurso de Arquitectura del Círculo de Bellas Artes. En el año 2008 encontré catorce dibujos de Arquitectura que habían sido premiados por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1915<sup>1236</sup>, lo que planteó la posible conexión con la noticia del concurso recogida por José Luis Temes en su estudio sobre la historia del Círculo<sup>1237</sup>. Parece que este concurso fue objeto de una única convocatoria, la de 1915, y llevó el nombre de *“conjuntos arquitectónicos y croquis de ideas arquitectónicas originales”*, según se aparece en las bases reguladoras del mismo<sup>1238</sup>. Aunque sólo conozcamos la existencia de esta convocatoria resulta

1234 NAVASCUÉS, 2002, pág.683.

1235 ARRECHEA MIGUEL, 1979.

1236 DIEZ IBARGOITIA, María, 2008, pp. 67-75

1237 TEMES, J.L, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Alianza Editorial, 2000, pág.254.

1238 *Archivo del Círculo de Bellas Artes*, sign.6674

plausible que se prepararan otras similares, porque si pensamos lo que se pretendía al convocar este tipo de concursos, vemos que por un lado, el plantear un programa para idear conjuntos arquitectónicos originales responde a una necesidad de recopilar propuestas para un Madrid moderno, un Madrid que se está construyendo y que se está convirtiendo en metrópoli; y por otro lado, es bien conocida, esa preocupación, venida de tantos años atrás, de la búsqueda de un estilo nacional. Al considerar esto último, parece lógico pensar entonces, que estas convocatorias vinieran organizándose desde tiempo atrás. El conocer la obra de los arquitectos premiados nos permite, además acercarnos a los distintos movimientos que se debaten en el discurso arquitectónico del momento, saber por qué tendencias se inclinaban finalmente las propuestas para el nuevo Madrid.

El concurso estuvo destinado a arquitectos y alumnos de la Escuela de Arquitectura con dos primeros premios para cada categoría. En el acta de calificación vienen enumerados los premiados sin distinción de categorías, pero los conocemos por el año de obtención de sus títulos de arquitectos.

En la categoría profesional fueron premiados Roberto Fernández Balbuena, Baltasar Hernández Briz y Joaquín Sainz de los Terreros. De los alumnos de la Escuela que se presentaron al concurso obtuvieron los premios Pedro Muguruza Otaño, Francisco Javier Ferrero y Llusá y Luis Alemany, los tres, licenciados un año después del concurso, en 1916<sup>1239</sup>.

Según el primer punto de las bases reguladoras del concurso, los participantes debían presentar dos trabajos: el primero, un *“dibujo directo de un monumento español con procedimiento libre de presentación, siempre procurando que éste sea lo más arquitectónico posible”*. El segundo, *“una o varias perspectivas de un proyecto de ideas originales, todo ello en croquis y con libertad de elegir asunto y forma de representación”*. El Jurado estuvo compuesto por los ex-presidentes de la Sección de Arquitectura, el Presidente de la misma- que en este momento era Antonio Palacios-, arquitectos de la Mesa de dicha Sección y los presidentes de las demás Secciones del Círculo, Francisco Llorens por la de *Pintura*, Francisco Esteve Bote, por el *Grabado*, Ramón Pulido por la *Escultura* y Tomás Bretón por la *Música*. La presencia de Antonio Palacios en el jurado determinó sobremedida la orientación de los proyectos originales los participantes, como bien se aprecia en los dibujos premiados de ambas categorías.

Comenzando por los alumnos premiados del concurso, sabemos que Pedro Muguruza disfrutó de las enseñanzas, de la compañía y amistad de Antonio Palacios con quien trabajó al terminar sus estudios<sup>1240</sup>, pero no conocemos si esta relación existió antes de este concurso. Lo más probable es que en este momento Palacios se fijaría en tan brillante figura. En su proyecto original ideó una *“Vidriera para un salón de baile”*. En la copia de monumento español presentó un fragmento del *“Sepulcro del Infante D. Alonso”*, de la Cartuja de Miraflores<sup>1241</sup>. En ambas láminas se aprecia que en los detalles que interesan a Muguruza hay un fuerte interés estético. Persigue un efecto de conjunto y una elegancia que queda manifiesta en cada trazo, tanto en el movimiento de las telas de las bailarinas como en el arco conopial que acoge al Infante D. Alonso.

---

1239 Esto parece destacar la opinión de José Luis Temes en la obra citada, acerca de que quedaran desiertos los dos primeros premios del concurso.

1240 URRUTIA, Ángel, 1989, pág.368.

1241 Ambas láminas conservadas en el Archivo del CBA, sign 6674.



II.176. Pedro Muguruza, Una vidriera para un salón de baile, 1915, ACBA, Madrid

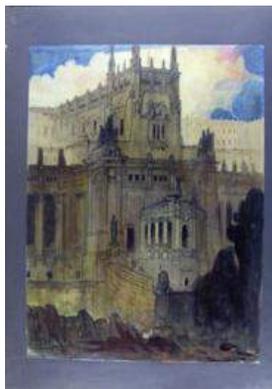
II.177. Pedro Muguruza, Sepulcro del Infante D. Alonso, 1915, ACBA, Madrid



II.178. Francisco Javier Ferrero, Templo de la Paz, 1915, ACBA, Madrid

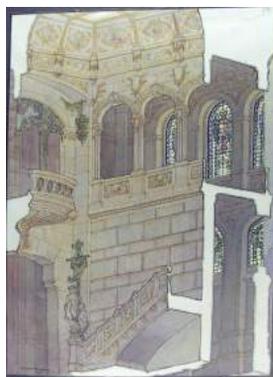
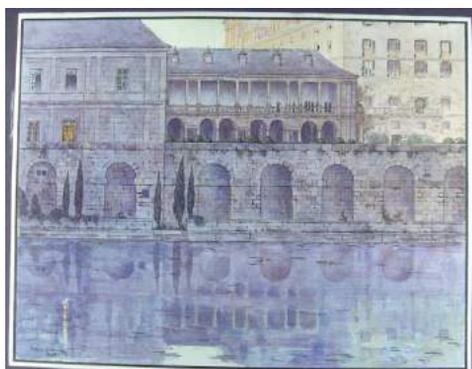


II.179. Luis Alemany, Cementerio y pabellón de conciertos, 1915, ACBA, Madrid



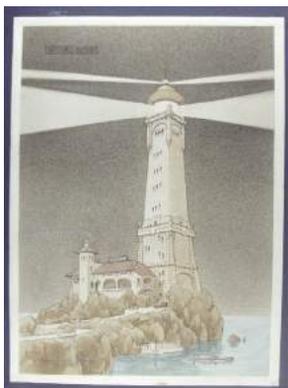
II.180. Roberto Fernández Balbuena, *San Isidoro de León*, 1915, ACBA, Madrid

II.181. Roberto Fernández Balbuena, *Proyecto original*, 1915, ACBA, Madrid



II.182. Baltasar Hernández Briz, *Jardin de los Frailes*, 1915, ACBA, Madrid

II.183. Baltasar Hernández Briz, *Sección de proyecto para Salón de Baile*, 1915, ACBA, Madrid



II.184. Joaquín Sainz de los Terreros, *Faro Restaurante y claustro catedral Ávila*, 1915, ACBA, Madrid

El segundo premio para la categoría de estudiantes de la Escuela fue otorgado a Francisco Javier Ferrero y Llusiá por presentar el dibujo de "*Patio y escalera de casa de la Condesa de Fuenrubia*", Talavera, y un proyectos original presentado en dos láminas de "*Templo de la Paz*". Un trabajo con claras reminiscencias de la arquitectura de los zigurats y de los templos hindúes, de grandes dimensiones y sobria monumentalidad. El tercer premio fue otorgado al alumno de la misma promoción Luis Alemany. El primer trabajo que presentó tuvo como objeto la elaboración de un apunte de "*arquitectura popular*"<sup>1242</sup>. El tema elegido era de gran actualidad y el dibujo, en papel de cuaderno de apuntes, demostraba destreza y excelente calidad artística. Si Teodoro de Anasagasti hubiese estado en el tribunal del concurso, hubiera sido éste uno de sus trabajos favoritos<sup>1243</sup>.

Para la segunda parte del proyecto presentó dos trabajos realizados en tintas de colores. Uno con el tema de un croquis para un proyecto de "*cementerio*"<sup>1244</sup> y el otro para un "*pabellón de conciertos*"<sup>1245</sup>. Ambas láminas presentan gran similitud estilística. Tanto el tratamiento de la piedra, como la composición del pabellón de conciertos tiene ciertas analogías con la obra de Palacios del Hospital de Jornaleros, que en 1914 estaba en plena fase de construcción. En la biblioteca de la Escuela contaba con un gran número de revistas, desde *La Construcción Moderna* pasando por la francesa *L'illustration*, que permitieron a los alumnos conocer las tendencias arquitectónicas contemporáneas de todo el mundo. Esta integración de la arquitectura foránea en los proyectos, es una de las principales diferencias que existen entre las dos categorías del concurso. La categoría de los ya titulados arquitectos, cuenta con una mayor diversidad de estilos, puesto que sus participantes proceden, de ámbitos de formación bien distintos. Es, en estos tres proyectos, donde mejor queda manifiesto el debate arquitectónico en el que está sumergida España en la primera mitad del siglo XX.

El primer premio paradójicamente fue concedido al más joven de todos ellos, recién licenciado en la Escuela de Madrid, y que en los siguientes meses partiría pensionado a la Roma por la Academia de San Fernando: Roberto Fernández Balbuena<sup>1246</sup>. Según lo indicado en las bases reguladoras del Concurso, Balbuena presentó dos dibujos. Roberto eligió para la copia de monumento español, "*el interior del Panteón de San Isidoro de León*". Es una obra realizada con lápiz y acuarela. Muy sencillo de técnica pero en el que se aprecia un gran dominio del dibujo, del uso de la perspectiva y las sombras. El segundo dibujo que realiza para el proyecto de ideas arquitectónicas originales. Es un conjunto monumental dentro de la tradición española. El edificio responde a la "simplicidad clasicista"<sup>1247</sup> que Balbuena aprendió de Torres Balbás y Teodoro de Anasagasti durante los años de estudiante en la Escuela. El ábside del primer plano evoca tanto a la composición del *Templo de Vesta* como a la *Villa del César* que había dibujado Teodoro de Anasagasti en 1911.

Baltasar Hernández Briz, arquitecto que obtuvo el segundo premio presentó dos espléndidas acuarelas. Una, que representaba el "*Jardín de los Frailes de El Escorial*", y otra con la sección del

---

1242 Archivo CBA, Sign. 6674

1243 Teodoro de Anasagasti tuvo desde sus años de pensionado en la Academia de España en Roma un gran interés por el estudio de esta tipología arquitectónica ya que ésta- decía- es de gran "simplicidad y modestia. Ingeniosa, libre, llena de vida y vigor inventivo, varia en soluciones y acomodada a las necesidades es la más humana", en *Arquitectura popular* Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando el 24 Marzo de 1929.

1244 Archivo CBA, Sign. 6674

1245 Ibidem

1246 Había obtenido el Título de Arquitecto en Diciembre de 1913. Archivo del IPCE, NIM.D.45.

1247 Como denominó Torres Balbás al interés de estudio de Balbuena en Roma. T, 1922

interior de un palacio.

El preciosismo de estas acuarelas muestra la enseñanza bien asimilada todos los alumnos de la Escuela de Madrid. La belleza con que vestían sus dibujos y proyectos respondía a la mantenida en los reglamentos vigentes desde el siglo XVIII. Arturo Mérida procuró, para la aprobación del plan de estudio de 1896, cuestionar la enseñanza artística tradicional en este sentido, afirmando el hecho de que ésta favorecía el “abuso” de la acuarela, en detrimento del contorno y de la forma, o sea, del “arte de dos y tres dimensiones”, que debía ser la verdadera preocupación del arquitecto<sup>1248</sup>. No consiguió alterar los cánones y la enseñanza artística y siguió teniendo un puesto destacado en los planes de estudio hasta bien entrado el siglo XX.

El último premio de esta categoría fue otorgado a Joaquín Sáinz de los Terreros. Todos los participantes habían orientado sus proyectos de ideas originales hacia las nuevas tendencias de la arquitectura contemporánea o siguiendo las intuiciones de las escuelas europeas, pero Sáinz de los Terreros no acepta ninguno de estos presupuestos y siendo el mayor en edad de todos ellos, la critica y elige como trabajo un “*Faro Restaurante*” de una sobriedad deslumbrante, sin adornos, ni elementos que no procedan del clasicismo. En 1906, el propio Sáinz de los Terreros en *La Construcción Moderna* ya realizó una dura crítica y caricatura de la nueva arquitectura que se desarrollaba en Europa. Apuntaba entonces, “*la arquitectura moderna no tiene esos rasgos distintivos que la diferencian de las de otras edades, sino antes bien, es copia de las antiguas, o es un conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado estilo modernista, sin valor artístico alguno, y que rompiendo con todas las leyes de la simetría y estabilidad y burlándose de la estética, parece tener como único objeto el contrariar precisamente aquellas reglas*”<sup>1249</sup>.

Parece que el jurado, no estuvo del todo de acuerdo con estas consideraciones acerca del movimiento modernista que se había extendido por entonces por el mundo entero. Calificó en ambas categorías muy positivamente estas tendencias, tanto en los proyectos de Muguruza como en el de Francisco Javier Ferrero. Lo que sí es evidente en este concurso es el definido eclecticismo que hay en todos los proyectos presentados. El clasicismo francés definido por su monumentalidad y riqueza de elementos clásicos fue muy apreciado por el jurado en los proyectos de Balbuena y Hernández Briz. El tan buscado estilo nacional se fue formando de todas las tendencias que sus arquitectos fueron asumiendo. Todos estos trabajos quedaron tan sólo plasmados en estos dibujos, nunca llegaron a proyectarse. La mayoría de los premiados llegaron a ser grandes proyectistas, constructores y profesores de Madrid en la primera mitad del siglo XX, habiéndoles servido estos concursos de trampolín hacia una próspera carrera profesional.

### Convocatoria y examen de oposición

La Academia de España en Roma aprobó nuevo reglamento el 3 de Septiembre de 1913<sup>1250</sup>. En él, se sentaban las bases por las que se regiría y organizaría toda la Institución.<sup>1251</sup> La oposición para

---

1248 Documentación que recoge Teodoro de Anasagasti, resultado de su investigación para la publicación de su “Enseñanza de la Arquitectura”, en ANASAGASTI, T. , *La enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico-artística*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923, pp. 55-58

1249 Recogido en NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, pág.537.

1250 El Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma se publicó en el nº 266 de la *Gaceta de Madrid*, el día 23 de Septiembre de 1913, p. 711. Archivo ARABASF, sign. 59-2/5.

1251 *Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio

obtener la pensión en la Academia Española de Bellas Artes en Roma se publicaba en *La Gaceta* de Madrid, quedando así abierta al público la convocatoria con el número de plazas vacantes para cada Sección, dos en la presente, cuyo único candidato era Roberto Fernández Balbuena.<sup>1252</sup> En el mes de abril de 1914 comenzaron los exámenes. En el Acta de la sesión celebrada el día 20 de Abril el Secretario general de la Academia convocó a los Jueces para constituir el tribunal que había de juzgar los ejercicios. Por el Ministerio de Estado fueron designados: Antonio Flórez Urdapilleta; Modesto López Otero y Antonio Palacios Ramilo (suplente). Por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Enrique M<sup>º</sup> Repullés y Vargas, Fernando Arbós y José López Sallaberry (suplente). Por la Escuela Superior de Arquitectura: Manuel Aníbal Álvarez y Manuel Zabala y Gallardo (suplente)<sup>1253</sup>. Se nombró Presidente al Académico más antiguo: Enrique María Repullés y Vargas quien constituyó Tribunal con los Jueces efectivos que aceptaron sus cargos: D. Antonio Flórez, D. Fernando Arbós y Tremanti, D. Manuel Aníbal Álvarez y Modesto López Otero, Secretario.<sup>1254</sup>

Suponemos que Balbuena estaría advertido y conocería bien la orientación artística de quién juzgó sus trabajos e, inteligentemente supo conjugar su potencia creativa con los postulados historicistas que había aprendido en la Escuela. Es más, algunos de ellos, como Antonio Flórez, Manuel Aníbal Álvarez, López Sallaberry y Manuel Zabala y Gallardo, habían sido sus profesores en la Escuela y pudo estar asesorado por ellos. Manuel Aníbal Álvarez, había sido profesor de Proyectos de Balbuena, excelente acuarelista y acérrimo defensor del preciosismo de dicha técnica. Fue esto, punto que favorecía positivamente a Balbuena puesto que en su proyecto pone gran énfasis en el cromatismo y dinamismo pictórico contra lo que objetaba el profesor Mérida en el plan de 1896.

Una vez establecido el tribunal de las oposiciones, los exámenes se sucedieron sin interrupción, conforme a lo establecido en el Reglamento de la Academia. El contenido de cada prueba venía bien detallado en el art. 42 del Reglamento. La duración total del ejercicio era de unos tres meses. Balbuena lo comenzó el 20 de abril de 1914 y el último acta consta del 30 de julio del mismo año. Tres meses casi completos.<sup>1255</sup>

---

de Estado, 1913 en ARABASF, F-3.002.

1252 Acta de la sesión celebrada el 22 de Abril de 1914 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tribunal de oposición a las pensiones de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Arquitectura. Ministerio de Asuntos Exteriores. Leg. R-1725.

1253 Art. 27, Reglamento AER 1913: *El tribunal debía estar compuesto por “cinco Jueces efectivos y tres suplentes: dos efectivos y un suplente habrán de ser nombrados por el Excelentísimo Señor Ministro de Estado, entre artistas premiados con primeras medas en Exposiciones nacionales; asimismo otros tres, dos efectivos y un suplente, nombrados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre sus individuos de número, y dos Catedráticos, uno como Juez efectivo y otro suplente, designados por los Claustros de las Escuelas correspondientes a la enseñanza artística de la misma índole que la vacante de pensionado que haya de proveerse. Será Presidente el Académico más antiguo, quien queda facultado para constituir el Tribunal con los Jueces efectivos que aceptaran sus cargos y los suplentes que sean necesarios, debiendo dar preferencia para cubrir la vacante que ocurriere antes de dar comienzo a los ejercicios de oposición, entre los suplentes designados de la misma procedencia”.*

1254 Acta de la sesión celebrada el día 22 de Abril de 1914 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ministerio de Asuntos Exteriores, sig, H- 4337.

1255 Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Madrid, Ministerio de Estado, 1913 .

## Primera parte del ejercicio de oposición

Una vez cumplido lo establecido, Balbuena comenzó el primer ejercicio. Éste consistía en “copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica” y la redacción de una *Memoria* acerca del arte a que pertenece dicho fragmento<sup>1256</sup>. El tribunal escogió un fragmento en yeso de entre los que se hallaban en la Escuela de Arquitectura y lo trasladaron a la Academia de San Fernando donde llevó a cabo el ejercicio. Consistía en un estudio de luces y sombras que debía conseguir la mayor cantidad de gamas de grises según actuara la luz en el moldeado de la figura, como se enseñaba en cada Academia.

Este primer ejercicio tiene una segunda parte que consistía en una *Memoria* acerca del arte a que pertenecía dicho fragmento de ornamentación arquitectónica, época de su apogeo y caracteres que la distinguen indicando las influencias que en él hubiesen podido determinar las arquitecturas que la precedieron. En el acta del día 2 de Mayo de 1914, se explicita que este trabajo constaba de veintisiete cuartillas, incluyendo la bibliografía utilizada para su realización. En el legajo 5-59/2 del ARABASF encontré la *Memoria* escrita por Balbuena mencionada en dicha acta. El dibujo de la copia del yeso parece haberse perdido, pero la memoria da noticia del fragmento elegido para el examen. Se señala un dibujo de *Flora* como objeto de estudio para este primer ejercicio. Detalle que clasifica dentro del *Arte Ojival*. En la mencionada *Memoria*, Balbuena realiza un ensayo general sobre dicho arte sin entrar en razonamientos concretos sobre el fragmento que es pretexto de la *Memoria*. Desarrolla, sobre todo, las características esenciales del Arte Gótico y su significación, dando gran importancia a sus principios filosóficos y estéticos del Arte de la Edad Media. En primer lugar, el sistema constructivo de la Arquitectura gótica. A continuación, se resumen la época de su apogeo y aspectos que le diferencian e indica las influencias que en él hayan podido tener las arquitecturas que le precedieron. Por último plantea cuál es el juicio que ha de hacerse en la actualidad a la *Arquitectura Ojival* y señala las referencias bibliográficas que ha utilizado para dicho ensayo. Entre los autores franceses que dominan en las citas, está la *Historia de la Arquitectura Cristiana* de Vicente Lampérez, quien había sido profesor suyo en la Escuela de *Teoría del Arte*.

El segundo ejercicio descrito en el segundo punto del art. 42, consistió “*En idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre diez, redactados por el Tribunal*”. El día 4 de Mayo, el tribunal redactó los diez temas de los que el opositor elegiría uno para el examen. El tema elegido fue un “Palacio para la Música.” El resto de los nueve temas que seleccionó el tribunal para el examen del segundo ejercicio el día 5 de Mayo, según consta en Acta, fueron los siguientes: 1. Plaza de toros monumental; 2. Puenteviaducto monumental para la calle de Segovia; 3. Monumento a Cervantes en las Vistillas; 4. Punte monumental de un parque; 5. Teatro de verano descubierto; 6. Faro monumental a la entrada de un puerto en conmemoración de un hecho o de un personaje; 7. Entrada monumental a un parque público conmemorando un hecho histórico, con portería y salón Museo; 8. Piscina de natación para un noble en el invernadero de plantas y pájaros de un jardín; 9. Panteón de artistas célebres españoles.<sup>1257</sup> El Reglamento advertía que debía detallar el proyecto lo más posible en plantas y alzados. El opositor optó por representar la planta principal del nuevo Palacio de la Música, la fachada y la sección longitudinal del mismo. Todo ello con tintas negra y marrón coloreadas a la acuarela y de forma más cuidada, limpia y terminada que la que había entregado Anasagasti.

Archivo de la Real Academia de San Fernando, F-3.002.

1256 Este dibujo es el único, de los que pertenecen al examen de oposición, que no se conserva. De la Memoria tampoco tenemos noticia.

1257 Acta del día 5 de Mayo de 1914. Ministerio de Asuntos Exteriores. H-4337. Las papeletas originales se conservan en el ARABASF, leg. 5-59/2.

El croquis inicial del proyecto está compuesto de una planta que contenía cinco salones para conciertos; uno de ellos de mayores dimensiones que podía ser destinado a conciertos y audiciones de grandes masas corales y orquestas numerosas. Los otros cuatro, se destinaba a agrupaciones menos importantes, a música de cámara. Proyectó un gran hall, que es el que distribuye en la planta todos los locales y de él parten las grandes escaleras que conducen a la planta superior, principalmente a las graderías para el público que van dispuestas sobre las galerías de circulación de la planta primera.<sup>1258</sup>



II.185. Roberto Fernández Balbuena, *Croquis de Palacio para la Música*, 1914, RABASF, PI-73

El croquis en la segunda parte del examen quedará algo modificado porque en este primer ejercicio no se precisaban detalles y Balbuena al realizar las trazas individuales del proyecto, idea el estilo e influencias concretas para el nuevo Palacio de la Música. El tribunal acordó la exposición pública de los ejercicios del primer grupo de la oposición que tendría lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando “los días 7,8,9,11 y 12 del corriente mes de dos a cuatro de la tarde. La realización del tercer ejercicio se realizaría el día 11 a las tres de la tarde.”<sup>1259</sup>

El tercer ejercicio de este primer grupo del examen trataba de “contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto, en el plazo de cuatro horas”. En el acta de dicho día se da noticia de que el Secretario presentó al Tribunal el cuestionario publicado en la Gaceta de Madrid correspondiente al día 31 de Enero de 1914 donde habían sido publicados los cuatro temas que habría de desarrollar el opositor en examen.<sup>1260</sup> Los resultantes del sorteo fueron los números: 9,17,29 y 44, que correspondían a los siguientes: 9.Pisos y bóvedas. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura; 17.Arquitectura caldea y asiria. Geografía y topografía del país, razas que lo pueblan, religión, usos y costumbres de sus habitantes, materiales de construcción de estos

1258 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, *Memoria para un Palacio de la Música*, Julio 1914. ARABASF, PL- 71-75.

1259 Acta del día 6 de Mayo de 1914, Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4337.

1260 Acta del día 11 de Mayo de 1914, Ministerio de Asuntos Exteriores, Leg. H-4337.

países. Influencia sobre su arquitectura y principales edificios; 29. La arquitectura románica en Francia, caracteres generales que distinguen a las de sus diversas regiones. La Arquitectura románica en Inglaterra y en Alemania; 44. La arquitectura del Renacimiento en España; causas de su propagación y caracteres especiales que presenta. Arquitectura plateresca y greco romana; principales monumentos y escuelas. La Catedral de Granada y el Monasterio del Escorial, su composición y estructura. Churriguerismo, caracteres de composición y decoración de esta arquitectura.

El ejercicio lo leyó el día 12 y consta en el Acta que la extensión de los temas era de quince cuartillas tal y como se ha encontrado. En estos temas no sólo queda manifiesta la formación histórica del arquitecto sino que se desarrollan ya ideas y visiones que sitúan a Balbuena en una corriente arquitectónica, como es el caso del primer tema sobre la construcción y decoración en la arquitectura donde el opositor se posiciona en la línea crítica de la teoría del revestimiento de Gottfried Semper en 1851.<sup>1261</sup> Inmerso en esa corriente preocupada por el revestimiento y el ornato, viene a dar la importancia al muro y a la estructura tal y como se la había dado el clasicismo vitrubiano, quedando relegada a mero soporte. Sí que parece darle razón en la cualificación arquitectónica que adquiere el color exaltando así los valores simbólicos y metafóricos de los materiales constructivos.

### Segunda parte del ejercicio de oposición.

El día 13 de Mayo se procedió a los ejercicios de la segunda parte de la oposición. En la cuarta prueba se exigía *“desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio”*.<sup>1262</sup> Es, en este ejercicio, en la planta, alzado y secciones, donde se aprecia con mayor precisión la fantasía, el gran dominio del dibujo, la elegancia y perfección en el trabajo de Balbuena.

Para realizarlo, el opositor podía consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimara convenientes. No tenemos referencia alguna de las obras que consultó Balbuena, puesto que la breve *Memoria*<sup>1263</sup> que adjunta al proyecto está incompleta: no incluye ni programa, ni historia, ni estilo del proyecto, como era costumbre. Esta ausencia quedó justificada por la enfermedad que padeció Balbuena y que parece, dificultó su trabajo de pensionado. Tal y como Balbuena declara en su *Memoria*, para la planta del Palacio de la Música, se inspiró en edificios europeos análogos, que suponemos conoció a través de las publicaciones de la época. En la sección se aprecia bien qué habría que corregir si se quisiera ejecutar este edificio: *“variar las proporciones de las salas, de excesiva altura y reducir el número de huecos”*<sup>1264</sup>. Existe una gran similitud con el *Pórtico de los buzones* de Correos que había proyectado Antonio Palacios en 1904 y que no se terminará hasta 1920. En dicho documento se señala también la intención de proyectar un edificio de gran sencillez, con una ornamentación basada principalmente en la pintura. Este esfuerzo ornamental se centra en el interior de las cúpulas. Serán esos espacios donde solían representarse escenas que aludían las Alegorías de la Música y las Bellas Artes.

---

1261 FANNELLI, G, GARGIANI, R, 1999, pág. 17.

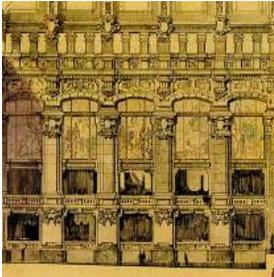
1262 Art.42, Reglamento Academia de España en Roma, 1913

1263 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, *Memoria de Proyecto para la Música*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Julio 1914, PL 71-75.

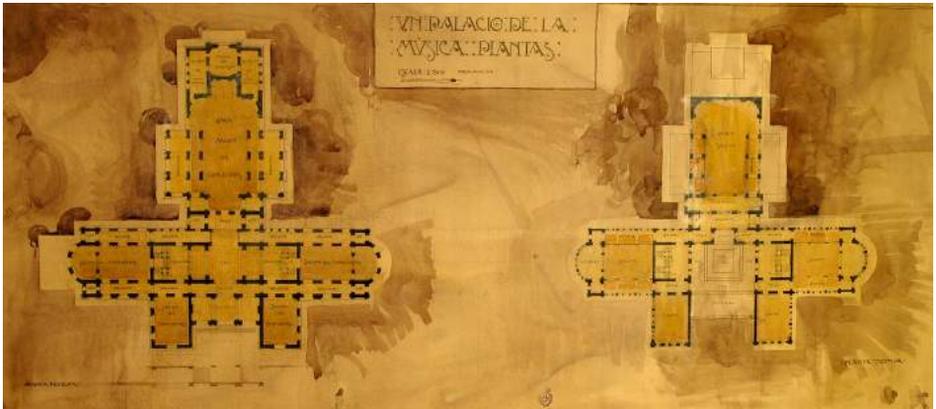
1264 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, *Memoria de Proyecto para la Música*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Julio 1914, PL 71-75.



II.186. Roberto Fernández Balbuena, *Planta y Sección de Palacio para la Música*, ARABASF, PI-71 y 74



II.187. Antonio Palacios, *Pórtico de los Buzones, Palacio de Comunicaciones*, 1904



II.188. Roberto Fernández Balbuena, *Plantas del Palacio para la Música*, ARABASF, PI-71 y 74

Es preciso señalar la importancia del dibujo de las tintas en este plano a modo de litografía. Balbuena representa en el cielo, la atmósfera agitada en continuo movimiento. Se advierten ahí la influencia de varios de los movimientos que estaban inundando el mundo gráfico de los carteles en la Europa finisecular. La influencia del espíritu postromántico de William Morris se aprecia en la sinuosidad de las líneas. El japonésismo de los grabados de Ukiyo-e, introducido en Europa a través de las Exposiciones Universales, tuvo mucho que ver con el dibujo de las tintas que se utilizó en el Art Nouveau francés<sup>1265</sup>. Durante el tiempo que duró el esplendor de dicho movimiento, se editó en Londres la revista *The Studio* con diseños e ilustraciones que creemos que Balbuena pudo conocer en la biblioteca de la Escuela.<sup>1266</sup> Las arquitecturas que se advierten en segundo plano nos recuerdan que los alumnos de la Escuela de Arquitectura tienen puesto el objeto de su estudio tanto en la Escuela vienesa como en la arquitectura futurista italiana. Los profesores de la Escuela conocen la arquitectura de San'Elia, unos porque han viajado a Italia, y otros porque siguen las breves noticias que Anasagasti envía de la arquitectura europea contemporánea. Una de las características más originales del proyecto es la disposición de la fachada para un edificio de tipo público y de carácter monumental como los que por entonces estaban proyectando Bernard y Cousin<sup>1267</sup> para la Exposición Internacional de París de 1887. Pudo tener también en cuenta un modelo más próximo de examen de oposición, el realizado por Teodoro de Anasagasti<sup>1268</sup>, cuya fachada posee un cuerpo central y dos alas laterales. Por el contrario, todos los palacios de la música europeos poseen en su fachada un sólo cuerpo principal.



II.189. Roberto Fernández Balbuena, *Alzado de Palacio para la Música*, 1914, ARABASF, PI-72

II.190. Proyecto de Bernard y Cousin, *Petit Palais des Champs Élysées*, Exposición Internacional de 1887

1265 FONTBONA, Francesç , 2003-2004.

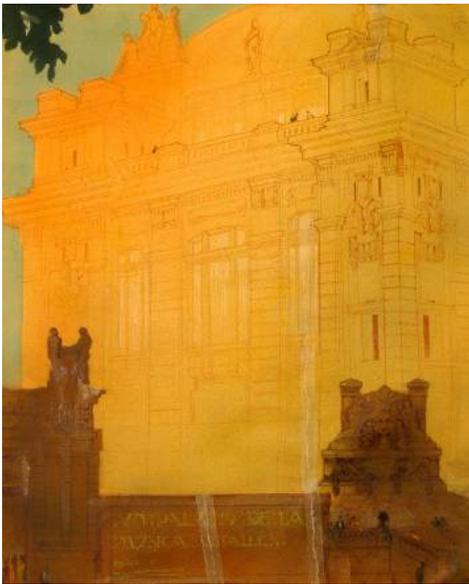
1266 GUILLOV,E.V., 1969.

1267 Imagen de *La Construcción Moderna*, 1895-1897, lám 95.

1268 ANASAGASTI, Teodoro, *Proyecto para Palacio de Congresos*, 1909, ARABASF, PL 48-56.

Balbuena, idea un Palacio de la Música que recuerda a los pabellones que se proyectaban entonces para las Exposiciones Universales. Uno de ellos fue el *Pabellón* que Francia hizo en el Campo de Marte para la Exposición Internacional de 1887<sup>1269</sup>, el Pabellón Central de Luis Bellido para la Exposición de Industrias en 1907<sup>1270</sup>, y el presentado por Fermín Álamo en 1909<sup>1271</sup> son influencias de las que se pudo servir para realizar este proyecto. Si analizamos el cuerpo principal de manera independiente podemos encontrar en primer lugar la simplificación del proyecto ideado en el croquis. La monumentalidad del edificio ha crecido por su sobriedad en el revestimiento del muro y sus vanos. Puede apreciarse una gran analogía con la disposición que plantea Antonio Palacios para el Teatro Rosalía de Castro en su fachada principal de 1911. Composición que rápidamente evoca el eclecticismo parisino de Garnier.

La última parte de este ejercicio consistía en realizar un *“detalle decorativo elegido por el opositor completamente concluido a una escala que no sea inferior al 1 por 100 del natural”*.



II.191. Roberto Fernández Balbuena, *Detalle de un Palacio para la Música*, ARABASF, PI-75

II.192. Otto Wagner, *Estación Metro Schön-brunn*, 1897

Sus enormes dimensiones, 143,5 x 119 cm, han dificultado su conservación produciendo que se rasgue la cartulina. Lo más interesante de este plano es la técnica con la que está realizado: la acuarela se ha aplicado como una serigrafía sobre la fachada del edificio y el resto de las arquitecturas están coloreadas con lápices acuarelados. El motivo escultórico, especie de sello, que destaca sobre la escalera monumental y que coloca también como remate de la cúpula en

1269 YXART, Joseph, 1878. En la pág 62 se da noticia de cómo es la fachada del pabellón de las Bellas Artes de París sobresaltando la elegancia y la construcción en hierro que la coloca en el primer lugar de todas las arquitecturas.

1270 Pabellón que conoció por la copia que Balbuena realizó y que se conserva en la biblioteca de la ETSAM

1271 Ilustración: NAVASCUÉS PALACIO, 1993 pág.589.

el PL-72, (uno de los cambios significativos con respecto al croquis del primer ejercicio), tiene las mismas características de las máscaras masculinas que Otto Wagner emplea en los pilares de la Estación de metro Schönbrunn de Viena. El color y la acuarela juegan un papel fundamental en la expresividad y viveza de lo representado. Las figuras que se encuentran distribuidos por todo el espacio permiten apreciar la monumentalidad del edificio. Con simples pinceladas de acuarela crea volúmenes que dispersa por los distintos planos del espacio. De diferente manera, dispone por toda la fachada del Palacio conjuntos escultóricos de la Antigüedad Clásica, que delinea con las tintas de colores consiguiendo gran expresividad y movimiento en el dibujo. El jurado vio en este proyecto la más absoluta novedad. No aparecen muestras de recelo en los documentos de la oposición, sí, de admiración por tan excelente dibujante. Así tras una votación unánime, el 30 de Julio de 1914, es propuesto para la plaza de pensionado de Arquitectura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma<sup>1272</sup>.

---

1272 Acta del día 30 de Julio de 1914. AMAE, leg. H-4337.

Viajes de pensionado:  
ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA

ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA



- 1915: Roma
- 1916: Roma-Nápoles-Puzzuoli-Piedigrotta-Marechiaro-Possilipo-Camialdoli-Cumae-Pompeya-Amalfi-Salerno-Ravello-Paestum-Palermo-Cefalu-Taormina-Catania-Siracusa-Girgenti-Selinunte. Roma-Florenca-Arezzo-Tivoli-Lujaco-Sulmona-L'Aquila-Rosciolo-Toscanello
- 1917: Madrid/ 1918: Castilla y Norte de España
- 1919: Madrid-Nueva York
- 1920: Nueva York-París

## Actividad del pensionado

Roberto Fernández Balbuena fue nombrado pensionado por la Arquitectura el 15 de enero de 1914.<sup>1273</sup> La duración ordinaria de la pensión en el último reglamento aprobado de 1913, seguía siendo de cuatro años, contados desde la fecha en que el pensionado tomaba posesión de su plaza en la Academia de Roma. Según consta en una carta del director de la Academia al Sr. Embajador<sup>1274</sup> y en una carta manuscrita que envía José Rejós al director Eduardo Chicharro, Balbuena, tomó posesión de su pensión en el mes de Febrero de 1915<sup>1275</sup>. Tal y como ordenaba el artículo 19 de dicho Reglamento el director de la Academia elaboró el registro del trabajo de los pensionados y gracias a éste y al descubrimiento de la carpeta con los dibujos de viajes encontrada en el año 2006 en la Escuela de Arquitectura de Madrid<sup>1276</sup> se ha podido reconstruir cómo transcurrió el periodo de pensionado de Roberto Fernández Balbuena. En carta del 15 de Marzo, apenas un mes después de su llegada a Roma, se indica que los nuevos pensionados habían comenzado sus *“visitas de estudio en los Museos e Iglesias de Roma antes de dar principio a sus tareas reglamentarias”*<sup>1277</sup>. Poco tiempo después el director notificaba que el pensionado por la sección de Arquitectura, *“continúa ampliando algunos conocimientos de su carrera y haciendo dibujos de motivos arquitectónicos.”*<sup>1278</sup>

Con el propósito de detener su mirada en las formas simples de la arquitectura que proponía el clasicismo, Balbuena, en sus primeros apuntes romanos, se interesa por los grandes conjuntos monumentales en los que poder inspirarse para sus utopías arquitectónicas. La fachada del Ministerio de Justicia pudo servirle de modelo para algunos bocetos. No quiso copiar los edificios consagrados, aunque sí sabemos los visitó y estudió con detenimiento en el primer mes. De Anasagasti había aprendido que *“no es a las obras antiguas a las que hay que imitar: es a sus autores, siempre hombres del día, modernos, y espíritus abiertos a toda innovación.”*<sup>1279</sup>

En los dibujos datados de Marzo de 1915 a Octubre de 1916 cabe destacar como Balbuena inventa arquitecturas utilizando modelos futuristas y vieneses. Los dibujos recién presentados de Sant’ Elia junto con su *Manifiesto de la arquitectura futurista* de 1914 pudieron ser fácilmente conocidos y atraer el interés del joven arquitecto. En los croquis del pensionado se recogían gran parte de las influencias vienesas, en especial la de Otto Wagner, cuya obra ya había conocido en España. Desde que, en 1904, Wagner presentó al VI Congreso Internacional de Arquitectos su comunicación *“El Arte Nuevo en las obras arquitectónicas”*, algunos de los arquitectos españoles se interesaron por su arquitectura. El influjo que suscitó en España esta arquitectura aumentó con la celebración

1273 Carta manuscrita del Conde de la Viñaza, Roma, 16 de Enero de 1915. Embajada de España cerca de la Santa Sede. ARAER, Caja 1915.

1274 Carta nº 17 del Director, Roma, 11 de Febrero de 1915 al Sr. Embajador de SM el Rey cerca de la Sta. Sede dando conocimiento de la toma de posesión de la plaza de pensionados.

1275 Carta de José Rejos a D. Eduardo Chicharro el 29 de Enero de 1915. Ministerio de Estado. AMAE, leg. H.4348.

1276 La carpeta había sido donada a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1982 por Elvira Gascón esposa del arquitecto. Guadalupe Fernández Gascón, hija del arquitecto me dio noticia de la donación y gracias a ello se pudo buscar en la biblioteca de la Escuela dicha carpeta de lo que no se hallaba noticia ninguna en el registro de donaciones. En 2007 se completó la catalogación de cada una de las láminas publicándose en DIEZ IBARGOITIA, María, 2010, *Roberto Fernández Balbuena, la formación arquitectónica de un pintor*, Colección Arte y Artistas, CSIC, Madrid.

1277 Carta de D. Eduardo Chicharro al Sr. Ministro de Estado. Archivo de la Academia de España en Roma, Caja 1915.

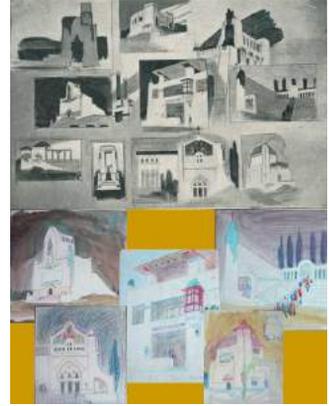
1278 Carta nº 54 del director de la AER, ARAER

1279 ANASAGASTI, Teodoro, 1917 A, pág. 249.

en Viena del VIII Congreso Internacional de Arquitectos en 1908, que tuvo como frutos diversos artículos en las revistas de arquitectura como el publicado en *Arquitectura y Construcción* por Amós Salvador de “Los dos Ottos”.



II.193. Roberto Fernández Balbuena, *Apunte en Roma*, 1915, ETSAM



II.194. *Rec onstrucción de la página de Arquitectura*, Enero de 1912

Otra de las influencias más importantes que estuvieron presentes en este primer año romano de Balbuena fueron los trabajos realizados por Teodoro de Anasagasti en su recién acabado pensionado en Roma. Se ve que Balbuena seguía de cerca sus pasos y perseguía sus mismas ambiciones.<sup>1280</sup> La arquitectura de Alemania es también parte imprescindible para la buena comprensión de estos dibujos con su sentido monumental de la forma.

Conocemos también de estos primeros meses romanos un gran número de apuntes de villas y casas rurales, no sólo de la ciudad de Roma sino de los pueblos de alrededor. La arquitectura popular es un tipo de construcción que interesó mucho a Balbuena. Torres Balbás publicó una lámina con algunos ejemplos en su artículo sobre los trabajos del Sr. Balbuena. En la actualidad he podido reconstruir casi en su totalidad el *collage* de dibujos hecho por Roberto Fernández Balbuena, gracias a la carpeta encontrada en la Escuela de Arquitectura con los apuntes de viaje del pensionado. En muchos de estos dibujos está transcrito: “Roma, 1915”<sup>1281</sup>. Mostramos la reconstrucción de la página tal con los dibujos que Balbuena expuso en el Ministerio de Estado al término de la pensión tal y como Torres Balbás la conoció. A pesar del entusiasmo de Balbuena en los primeros meses en Roma, pronto se hicieron sentir las dificultades de la guerra<sup>1282</sup>. Obstáculos que condujeron a un grupo de pensionados a manifestar al Sr. Embajador y a la Dirección de la Academia su deseo de ser repatriados; aunque el director viera que en ese momento las circunstancias no reclamaban esa medida tan extrema.<sup>1283</sup> El 21 de Noviembre, días después de la petición de los pensionados, Balbuena solicitó a la dirección de la Academia el permiso para viajar a España. La petición le fue concedida por la dirección de la Academia y por el Sr. Embajador<sup>1284</sup>

1280 BLASCO, Carmen, 2003 B, pág.48

1281 T., 1922, pág.29

1282 Carta remitida por los pensionados al Sr. Ministro de Estado, 8 de Noviembre de 1915. ARAER, Caja 1915.

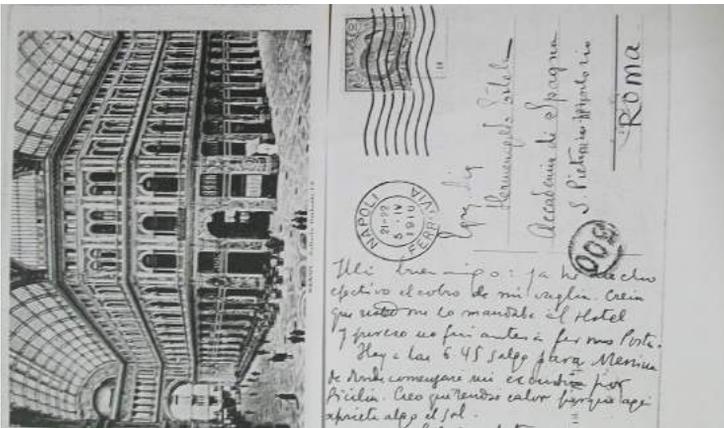
1283 Carta nº 54, remitida por el director de la Academia al Excmo. Sr. Ministro de Estado, 25 de Junio de 1915.

1284 Carta nº 77, remitida por el director de la Academia al Excmo. Sr. Ministro de Estado. 21 de Noviembre de 1915. Archivo de la Real Academia de España en Roma, Caja 1915.

y en el registro del director del 30 de Diciembre se señala que Balbuena se marchó a España por asuntos propios con la autorización del Sr. Embajador. A su regreso a Roma se cumplía el plazo para enviar los trabajos de primer año de pensión y decidió realizar el levantamiento del estado actual del *Tempietto* del Bramante, que cumplía con las obligaciones que exigía el reglamento sobre el envío de primer año y que podía estudiar sin las limitaciones que ocasionaba la guerra.

Terminado este trabajo decidió salir hacia Sicilia para poder realizar el viaje de estudio de los templos de la Magna Grecia y de la arquitectura sículo-normanda, antes de que el conflicto mundial se lo impidiese. Según lo establecido por el reglamento en el Art. 55, durante el segundo año de pensionado, Balbuena debería permanecer en Roma nueve meses y los tres siguientes *“residirán en Grecia, Egipto o cualquier otro país oriental notable en la historia del arte antiguo. El envío de segundo año se entregará antes de emprender el viaje a que se refiere el párrafo anterior.”* Ni en el libro de registro del director, ni en las cartas del pensionado, ni en sus apuntes de viajes, figura que pasara esos tres meses en ninguno de los lugares señalados por el reglamento. Seguramente debido a las circunstancias de la guerra se suspenderían esos viajes de los pensionados aunque no hemos encontrado documentación que lo confirme. El 29 de Marzo de 1916 escribe al secretario de la Academia, desde Nápoles:

*“Mi querido amigo: no pude despedirme de usted al salir de Roma porque como usted sabe salí de allí el domingo. En mi estudio está mi envío sobre uno de los tableros y en la estantería donde están mis libros dejé las dos obras que saqué de la biblioteca: “El Renacimiento en Sicilia”, y el libro de Wölffing”. Me hospedo en el Hotel Toledo en vía Roma. He visitado Pozzuoli, Piedigrotta, Marechiaro y Possilipo y hoy voy a Camioldoli. Saldré de aquí el 1 o 2 del próximo mes. Nápoles, Marzo, 1916”<sup>1285</sup>.*



II.195. Balbuena, Postal manuscrita desde Nápoles, Marzo 1916, AAR

En Junio de 1916 escribe al Ministro de Estado y por esta carta conocemos el recorrido completo que hizo:

*“En efecto y aun conociendo dificultades y molestias sufridas por algunos pensionados de la Academia Americana, el que suscribe, provisto del permiso de la Intendencia de Monumentos, fue a diversos puntos de Sicilia, con el objeto de cumplir sus deberes*

1285 ARAER, Caja Becarios, Roberto Fernández Balbuena

*reglamentarios. Visitó Taormina, Catania, Siracusa, Girgenti, Selinunte, Segesta, Palermo, Monreale y Cefalú. Con el mismo objeto ha estado en Nápoles, Pompeya, Pouzzuoli, Cumae, Amalfi, Salerno, Ravello y Paestum, y luego en Florencia, Arezzo, Tivoli, Luíaco, Sulmona, Aquila, Rosciolo y Toscanella, y en todas partes el régimen de vigilancia que en Italia se ejerce por las autoridades militares sobre los extranjeros le han impedido realizar ningún trabajo de dibujo, mediciones o datos necesarios para su envío*<sup>1286</sup>.

Por las inscripciones que encontramos en los apuntes de viaje sabemos que se detuvo especialmente en dos ciudades de la isla siciliana: Agrigento (Girgenti) y Cefalú. El viaje lo realizó en Abril de 1916 pues los dibujos de *Girgenti* vienen datados del día “13.IV.1916”. Fue el sitio que más atrajo su interés puesto que hemos recogido un gran número de apuntes de construcciones de este lugar que utilizó posteriormente para ilustrar la revista *Arquitectura*. La ciudad de Agrigento fue colonia griega desde el siglo VI a.C., En su término municipal se encuentra uno de los yacimientos arqueológicos más importantes de Italia: el llamado “Valle de los Templos”, donde se alberga un apreciado testimonio arquitectónico de la edad antigua. Se trata de un complejo de templos dóricos construidos durante los siglos VI y V a.C. En 262 a.C. pasó a formar parte de Roma, y pasó a llamarse *Agrigentum*. Desde principios de la edad media, y hasta el año 1927, se denominó Girgenti, y fue entonces cuando se cambió oficialmente su nombre, Agrigento, por eso Balbuena en sus apuntes se refiere a Girgenti.

Es interesante ver en los apuntes de Balbuena las perspectivas que, años más tarde, Alinari utilizaría para fotografiar e ilustrar la *Storia dell' arte italiana* realizada por Venturi. El paso por la ciudad de Cefalú tuvo como objetivo acercarse a las manifestaciones artísticas sículo-normandas lo que implicaba analizar la convivencia con tres culturas : la bizantina, árabe y normanda. Los mosaicos normandos del siglo XII cubren las paredes interiores de las grandes iglesias de Cefalú. Representan escenas bíblicas y figuras de Cristo siríaco, su representación bizantina. El vidrio y la piedra de vivos colores sobre fondo de oro es lo que Balbuena destaca en estos bocetos con lápicos de colores. En la pala de altar de este apunte se reconoce una decoración típica de lastra marmórea de la zona con mosaicos en el interior de tondos, hoy desmontada y expuesta en una de las naves laterales de la iglesia.

En carta del director al Ministro de Estado del 5 de Junio se señala que en el mes de Mayo “*los Sres. Bueno, Argeles y Balbuena, hicieron una excursión de estudio a Florencia y Arezzo*”, de la cual no se han tenido más noticias que esta nota, ni se han encontrado apuntes que puedan testimoniar su presencia e interés de aquellos lugares. Al regresar de este viaje Roberto Fernández Balbuena avanzó en el trabajo correspondiente al segundo envío de pensionado que sabemos, por esa misma carta, había ya empezado el 5 de Junio y que consistía en el proyecto de un Palacio Real y una vaciado en yeso de un proyecto de fuente monumental.<sup>1287</sup> El reglamento obligaba realizar un trabajo de restauración pero esta vez sí, estallado el conflicto, recibió el permiso para realizar un trabajo desde la misma Academia. Antes de emprender el viaje a Florencia y demás ciudades de la Toscana, llegó a Balbuena la adscripción como miembro arquitecto de la *Associazione Artistica Fra i Cultori di Architettura* a la que también había pertenecido Teodoro de Anasagasti. Con este nombramiento espera el director de dicha asociación establecer enriquecedoras relaciones entre

1286 Carta de RFB al Ministro de Estado, Roma, 9 de junio de 1916, AMAE, Expediente personal, PG 0118, exp.21979

1287 Carta n° 42, remitida por el director de la Academia al Ministro de Estado. Roma, 5 de junio de 1916. ARAER, Caja 1916. Ahí se señala “que el Sr. Fernández Balbuena” tiene empezados estudios preparatorios para su segundo envío”.

la Academia española y la *Associazione*.<sup>1288</sup>

En Octubre de 1916, Bueno y Balbuena solicitaron al Embajador el permiso para exponer sus trabajos en la Exposición Nacional de Bellas Artes como era costumbre para los pensionados que lo desearan.<sup>1289</sup> En el mes de Noviembre de dicho año se indica que el Sr. Balbuena continuaba trabajando en su segundo envío.<sup>1290</sup> Los pensionados tendrían que tener en cuenta lo que advertía el Art. 28 de las Exposiciones Nacionales de Bellas; “*Las obras de los artistas extranjeros y los envíos oficiales de los pensionados en Roma, hace referencia a los que quedan de propiedad del Estado o alcanza también a los de cuarto año, propiedad del pensionado*”. En el mes de Marzo de 1917 el arquitecto pidió una licencia para trasladarse a Madrid y entregar personalmente la hoja de su obra para el Catálogo de la Exposición.<sup>1291</sup>

Todo el año 1918 lo pasó en España tomando apuntes y colaborando con su hermano Gustavo en la revista *Arquitectura*, fundada ese año, pues hasta el mes de febrero de 1919 no tenemos noticia de que Roberto Fernández Balbuena pudiera reincorporarse a su tercer año de pensión. Los apuntes que realiza Balbuena por España tienen un matiz muy distinto a los de la carrera. Parece que este año de estancia en su país natal le sirvió para madurar en los tres aspectos en los que trabajaba desde los años de la Escuela: la relación entre las creaciones populares y los dictados estéticos del momento. De manera que se puede decir que este año estuvo presidido por la búsqueda de compaginar el casticismo con el cosmopolitismo y así lo manifiestan los apuntes que realiza. Los últimos trabajos en Roma sobre la arquitectura popular le han interesado tanto que durante el tiempo que permanece en España se dedica a conocer la arquitectura popular española de Gijón, León y Madrid. Algunos de los apuntes que realiza en León son reflejo de esta reflexión sobre las arquitecturas populares, de esa “arquitectura propia” que buscaba España. Las alusiones a una monumentalidad medievalizante que se advierte en este apunte firmado en León, parece anticipar el “*Proyecto para Palacio de Comunicaciones*” en Madrid de Antonio Palacios. La transformación urbanística de la ciudad de Madrid tras el “Desastre del 98” estuvo influenciado por el capitalismo norteamericano y por la retórica todavía atractiva de la Secesión.<sup>1292</sup>

Por ello, los trabajos que Balbuena elabora en Madrid están íntimamente relacionados con la arquitectura del clasicismo metropolitano y del cosmopolitismo. La personalidad de Antonio Palacios fue muy influyente durante este tiempo en Balbuena. Compartían la preocupación, desde hacía tiempo, por entender el significado profundo del clasicismo. En Palacios, esta preocupación estaba bien “*unida a la perenne atracción del colosalismo germánico que abandona cualquier intento regeneracionista, para acometer de modo clásico y con gran originalidad plástica la nueva imagen metropolitana de la ciudad*”<sup>1293</sup>, una concepción que atraía mucho a Roberto. Entre León y Madrid, Balbuena hace una serie de bocetos de edificios con estas características y son los que presentamos a continuación. Sin títulos, no son copias, sino simples estudios de los nuevos edificios para la ciudad.

---

1288 ARAER, Comuniones Oficiales, Caja 88

1289 Carta del Director de la Academia al Sr. Embajador, Roma, 28 de octubre de 1916, ARAER, Caja 1916.

1290 Carta nº 68, remitida por el Director de la Academia al Ministro de Estado, Roma 6 de Noviembre de 1916. ARAER, Caja 1916.

1291 Instancia elevada por el Sr. Fernández Balbuena al Director de la Academia, carta nº 12. Roma, 7 de Marzo de 1917. ARAER, Caja 1917.

1292 Al estudio de esta transformación dedica José Ramón Alonso Pereira el tema de su Tesis Doctoral publicada por la Comunidad de Madrid en 1985.

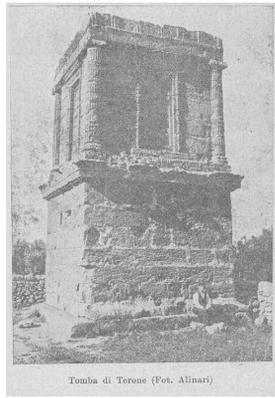
1293 ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985, pág.147.



Tempio di Castore e Polluce (Fot. Alinari)

II.196. Roberto Fernández Balbuena, *Tempio di Castore e Polluce*, 1916, Carpeta AETSAM

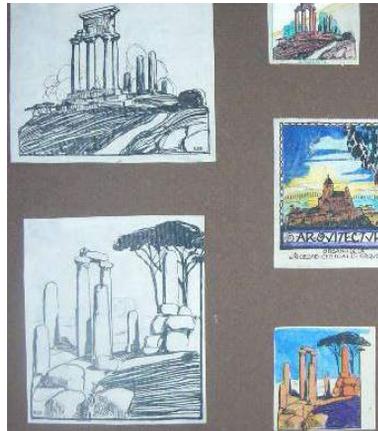
II.197. Fotografia Alinari, *Tempio di Castore e Polluce*, ppios. siglo XX



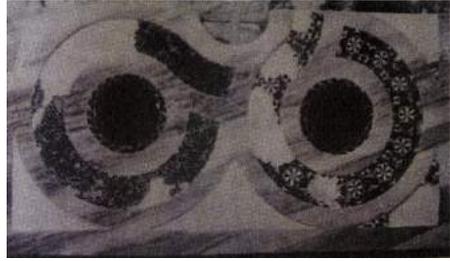
Tomba di Terone (Fot. Alinari)

II.198. Roberto Fernández Balbuena, *Tomba di Terone*, 1916, Carpeta AETSAM

II.199. Fotografia de Alinari, *Tomba di Terone*, 1925



II.200. Roberto Fernández Balbuena, *Ilustraciones para la revista Arquitectura*, 1916, Carpeta AETSAM



II.201. Roberto Fernández Balbuena, *Cefalú*, 1916, ETSAM  
 II.202. *Lastra marmórea de mosaicos en tondos*, Cefalú. Siglo XI.



II.203. Roberto Fernández Balbuena, *Croquis*, 1918, AETSAM  
 II.204. Antonio Palacios, *Detalle Palacio de las Comunicaciones*, Madrid, 1926



II.205-206. Roberto Fernández Balbuena, *Casa en Gjón*, 1918, Carpeta AETSAM  
 II.207. Roberto Fernández Balbuena, *Vivienda*, Madrid, 1919, Carpeta AETSAM

En ese año de 1918 la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid funda una revista que representara a los arquitectos como colectivo profesional. En 1902 se vendió el *Resumen de Arquitectura* que era su órgano oficial y el *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* no era propiamente una revista de arquitectura, sino más bien un boletín dedicado a informar de aspectos útiles relativos a la profesión. Cuando en 1917 *Arquitectura y Construcción* se transforma en *Anuario*, la Sociedad Central de Arquitectos decide recuperar el control del Boletín y publicarlo como órgano oficial.<sup>1294</sup> En la sesión que se celebró por la Junta general de la Sociedad el día 28 de Febrero de 1918, el Presidente Ricardo García Guereta “*expone...la necesidad sentida de un periódico o revista, eco de la Central, en el que puedan colaborar los compañeros y con la que pueda establecerse el intercambio con otras publicaciones análogas españolas y extranjeras.*”<sup>1295</sup>

En la Junta celebrada el 7 de Marzo de 1918, se nombraba a Gustavo Fernández Balbuena director de la revista y se creaba un comité de redacción compuesto por Teodoro de Anasagasti, Gustavo y Roberto Fernández Balbuena y D. Leopoldo Torres Balbás.<sup>1296</sup>

En el primer número de la revista se publicaba una auténtica “declaración de intenciones” para dejar asentado el ideario de la revista. Quiere nacer con la voluntad de ser un medio de expresión abierto a todos los arquitectos. Por esta misma razón –apunta San Antonio– nace una revista con una línea decididamente ecléctica, pero con un planteamiento un tanto utópico, ya que se pretende aunar, en un esfuerzo colectivo, a todos “*los que tengan algo que decir*”.<sup>1297</sup> En este primer número de la revista se escriben una “palabras iniciales” donde se manifiesta esta voluntad: “*Quiérese en esta Revista resumir el actual movimiento arquitectónico de nuestro país; volver la vista atrás, en busca de un pasado, en el que se fue incubando la Arquitectura presente, y acoger con cariño las nuevas corrientes que en ella se produzcan.*”<sup>1298</sup>

Lo que más nos interesa en este punto es el papel que jugó en *Arquitectura* Roberto Fernández Balbuena. Carlos de San Antonio Gómez en su Tesis Doctoral realiza un trabajo muy completo de la historia de la revista y de sus colaboradores. Su estudio nos da las pautas para acercarnos a nuestro propósito. San Antonio desarrolla con más profundidad el papel de D. Leopoldo Torres Balbás en la revista, puesto que fue la pieza clave para lograr el propósito declarado. Fue el primer secretario de redacción (1918-1926). Al dimitir Gustavo Fernández Balbuena de su cargo a los pocos días de salir el primer número, recayó sobre Torres Balbás la responsabilidad de sacar adelante cada número de la revista.

Como nota común del pensamiento de Gustavo y Roberto, apunta el profesor San Antonio: “Ambos muestran su inconformismo con la línea arqueológica que seguían la mayoría de los arquitectos contemporáneos, y ponen de manifiesto un espíritu renovador fundado en un notable conocimiento de los movimientos de arquitectura que aparecen fuera de nuestras fronteras.”<sup>1299</sup>

El diseño de la revista, como señala Mariano González, “*permanecerá prácticamente inalterado –por lo menos en su espíritu– hasta la guerra, fue voluntariamente aséptico, convencional [...]. asume también una labor formativa sobre el patrimonio histórico español*”.<sup>1300</sup> Estas dos líneas, actualidad y patrimonio, marcaron el sentido de las ilustraciones y justifican su necesaria

1294 SAN ANTONIO GÓMEZ, C, 1996, pág.73.

1295 Acta de la Sesión, Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos, Año II, nº 33, pág.2.

1296 Acta de la Sesión, Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos, Año II, nº 33, pág.6.

1297 SAN ANTONIO, 1996, pág.76.

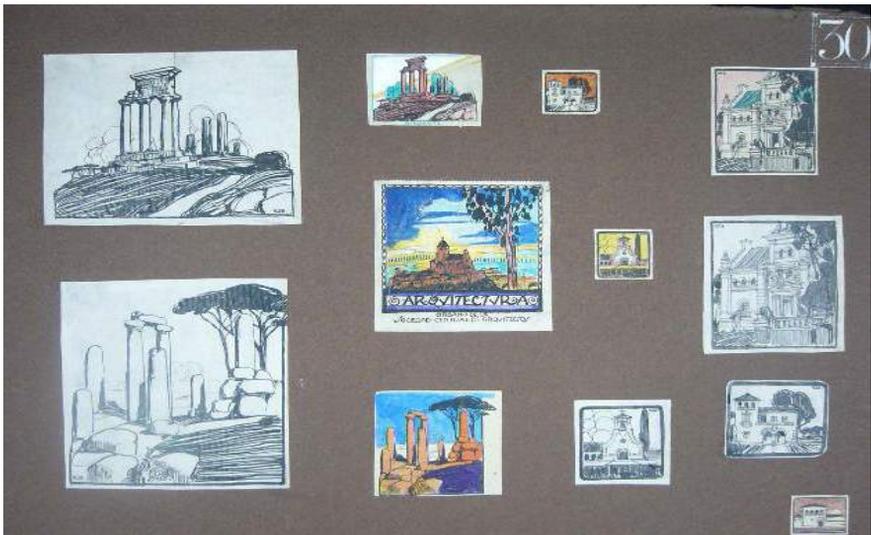
1298 “Palabras iniciales” en *Arquitectura*, Año I, nº1, Madrid, 15 de Mayo de 1918, pág.1.

1299 SAN ANTONIO, 1996, pág. 196.

1300 GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano, 1992, pág.186.

presencia. Por lo que Balbuena tuvo que adecuarse a todo tipo de trabajos. Su preparación era adecuada puesto que había realizado durante muchos años apuntes de todas las tendencias arquitectónicas, sin restricción alguna. Fueron muchos los arquitectos que participan en esta labor de ilustración de la revista. Roberto Fernández Balbuena lo hizo intensamente de 1918 hasta 1924. Estos son los años en que encontramos más ilustraciones suyas. Entre los dibujos que realiza podemos hacer una distinción: los que ilustran artículos sobre arquitectura popular y un repertorio de pequeños croquis -muchos de ellos pertenecientes a los apuntes realizados en el viaje de Girgenti- y aquellos que funcionan como logotipos identificativos a lo largo de la revista. De los que ilustran los artículos de la revista y que suelen ser grabados, apuntes o croquis, Mariano González dice: “ofrecen un interés gráfico de primera magnitud porque, además de su indudable valor artístico, nos transmiten un testimonio más rico, si cabe, de los modos y habilidades gráficas que poseían muchos de los arquitectos de la época.”<sup>1301</sup> La mayor parte de ellos tienen como tema la arquitectura popular. La tradición del dibujo a mano alzada, naturalista, abocetado, de líneas blandas y flexibles, profundamente arraigada en la formación de los arquitectos españoles, se muestra en las páginas de *Arquitectura* mucho más resistente a la evolución que las convenciones gráficas en la representación de arquitectura. El sello, la impronta identificativa de la revista se le encargó a Roberto. La realización de una serie de bocetos que funcionaran como logotipos serán fundamentales para que la publicación adquiriera una identidad propia lo antes posible.

Son dibujos que no tienen nada que ver con el artículo que escoltan sino que sólo cumplen un papel de aligeramiento del texto. A modo de miniatura medieval se sitúan en los espacios vacíos, como si una especie de “horror vacui” inundara al maquetador de la revista. Son imágenes que podríamos llamar *marginales* ya que no tienen una función aleccionadora y en numerosas ocasiones están situadas en los márgenes para introducir una sección de la revista. Este es el caso de la primera ilustración que avanza la sección de *Libros* de cada número. Las representaciones de las ruinas de *Girgenti* son las que se emplearán para “escoltar” esos textos escritos.



II.208. Roberto Fernández Balbuena, *Dibujos para la revista Arquitectura*, 1918, AETSAM

1301 Ibidem, pág.191.

La imagen central coloreada de la lámina 30, es el dibujo que se eligió como logotipo de la revista. Esta ilustración, en tamaño muy reducido, se encuentra en la parte izquierda inferior de cada página de la revista. La sección destinada en la revista a tratar los temas de "Arquitectura Española Contemporánea" le permitió introducir ilustraciones con ejemplos de esas arquitecturas que había estudiado en Europa. En 1919 ilustra el ensayo de Torres Balbás sobre "*La estética de nuestros cementerios*".<sup>1302</sup> Para él prepara un dibujo algo utópico para lo que el autor del artículo propone, pero queda clara la necesidad de cambio que transmiten estas arquitecturas sobrias, monumentales y todavía, aún en el espacio en que se representan, aisladas. Introducir esos modelos en la revista *Arquitectura* suponía pronunciarse en el discurso arquitectónico español, asumir unos postulados que Anasagasti venía implantando desde hacía años y que, poco a poco, calaban en los jóvenes arquitectos que se abrían camino en la contradictoria arquitectura española contemporánea.

La primera noticia de la incorporación de Balbuena tras la suspensión que se le había concedido fue una carta personal que éste escribe a D. Eduardo Chicharro comunicándole que pronto podrá embarcarse a Nueva York. Su incorporación al tercer año de pensión lo hará, tal y como aconsejaba el reglamento de la Academia, a uno de los "*estados florecientes en la arquitectura moderna*"<sup>1303</sup>. La pensión debió de considerarse retomada en el mes de febrero de 1919, porque en esta carta confirmaba al director que había cobrado en diciembre el mes de febrero por adelantado. En ésta, se le notifica también que, a pesar de los retrasos ocasionados en el Ministerio, partiría a Nueva York desde Valencia, el día 2 o 3 de Marzo.<sup>1304</sup>

A los dos meses de residir en Nueva York, Balbuena viendo lo cara que resultaba la vida en los Estados Unidos, envió una instancia a la Academia de Roma, y ésta a su vez a la Embajada de España, solicitando que se le "*eleve la pensión a la suma de 180 dólares mensuales, ó, en su defecto se le autorice para terminar el resto de su pensión en España, realizando los viajes al extranjero que sean compatibles con su asignación*"<sup>1305</sup>. La petición fue denegada y se le autorizó, sin embargo, terminar su pensión en España sin perjuicio de que se le haga el giro correspondiente dado lo extraordinario de las circunstancias. No parece que Balbuena quedara satisfecho con tal indicación puesto que figura como que sigue residiendo en Roma durante los meses de Julio y Septiembre.<sup>1306</sup> Sí que debió de regresar en el mes siguiente, porque en Noviembre, la Academia notifica a la Embajada que Balbuena accede a la propuesta de volver a Madrid y realizar desde allí los viajes que le permitiera su asignación.<sup>1307</sup>

---

1302 TORRES BALBAS, L, 1919 B, pág. 291

1303 Reglamento de la Academia de España en Roma, Art. 55, p.29.

1304 Carta manuscrita de Roberto Fernández Balbuena al Director de la Academia, D. Eduardo Chicharro, Madrid, 26 de febrero de 1919. ARAER, Caja 1919.

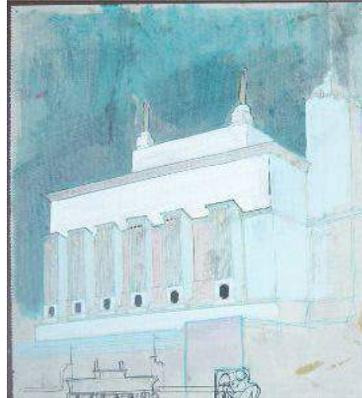
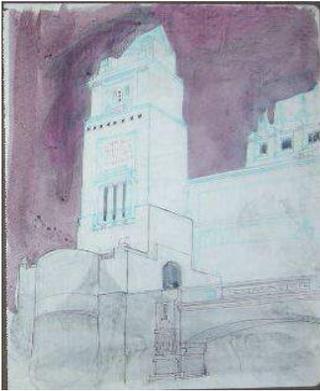
1305 Carta nº 23, remitida por el Director de la Academia al Sr. Embajador, Roma, 8 de mayo de 1919, ARAER, Caja 1919.

1306 Figura en los documentos enviados al Consulado de Nueva York con los cheques mensuales para el pensionado.

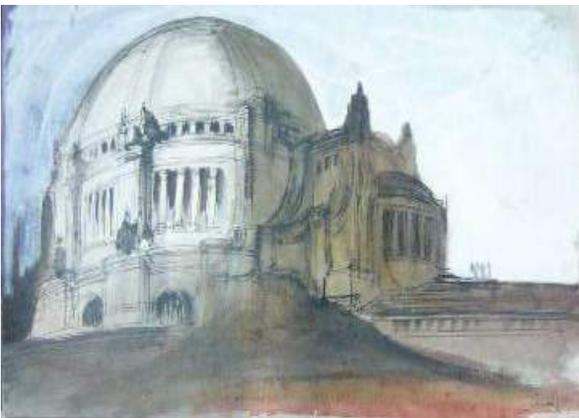
1307 Carta nº13, remitida por el Director de la Academia al Sr. Embajador, Roma 18 de noviembre de 1919, Archivo de la Academia de España en Roma, Caja 1919.



II.209. Roberto Fernández Balbuena, *Arquitecturas de Nueva York*, 1919, Carpeta AETSAM



II.210 Roberto Fernández Balbuena, *Dibujos de Nueva York*, 1919, Carpeta AETSAM



II.211. Roberto Fernández Balbuena, *Arquitectura imaginaria, Nueva York*, 1919, Carpeta AETSAM

En este viaje de estudio preparó el envío de tercer año de pensión, que constó de un amplio trabajo sobre *“Los rascacielos americanos”*, que años más tarde se publicaría en el número 34 de la revista *Arquitectura*<sup>1308</sup>. El publicado debió ser una parte de la Memoria que debió realizar y que no nos ha llegado. Lo que resulta de este artículo es un conjunto de impresiones sobre el pasado, presente y futuro de la arquitectura. Carlos de San Antonio en su Tesis Doctoral analizó este artículo en profundidad y a él nos referiremos. Buena parte de los pequeños bocetos que localizamos en *la carpeta de la Escuela* de este viaje a Nueva York fueron incluidos en el tercer envío. A su llegada a los Estados Unidos, Balbuena chocó con una sociedad afectada por un acelerado ritmo vital cuyas construcciones tenían la cualidad primordial del utilitarismo. Al ir adentrándose algo más en la historia de la arquitectura americana observó que el país estaba inundado de los mismos debates que habían conducido a Europa, inmerso en un eclecticismo que debatía el problema del estilo. A Balbuena las diferentes arquitecturas que divisaba le suscitaban un sinfín de interrogantes y el más interesante era *“el de la calidad estética de la construcción actual”*.<sup>1309</sup>

Balbuena, al encontrarse con modelos que recreaban el mundo antiguo encontró la oportunidad de copiar lo que en Europa no pudo hacer por las dificultades de la guerra. Esta arquitectura es la que personificó Thomas Jefferson en la primera mitad del siglo XIX. La recuperación de Grecia, Roma e incluso de la Francia Revolucionaria es una constante en sus construcciones. *“El revival griego no era exclusivamente una moda sino que su utilización tenía una fuerte carga simbólica para un país que anhelaba una imagen culta. Grecia era, además, la cuna de la democracia y su cultura ejemplificaba la libertad, la erudición y la belleza”*<sup>1310</sup>. Entusiasmado por la arquitectura romana, imita el Panteón proyectando edificios con grandes pórticos y cúpulas como lo que realiza en el *Capitolio de Richmond* (Virginia) y en la Universidad del mismo Estado en Charlottesville (1817-1826).<sup>1311</sup> Copia algunos edificios derivados de estos modelos creados por Jefferson como es el edificio de la *Biblioteca de la Universidad de Columbia* en Nueva York, realizado en 1893 por Mc Kim, Mead & White.

Después de la Guerra Civil de 1865 los modelos que se adoptaron fueron los estilos oficiales de París y Londres que correspondían al Segundo Imperio y al Alto Gótico Victoriano respectivamente, por lo que la mayoría de las construcciones se definían por su carácter ecléctico.<sup>1312</sup> Las arquitecturas que Balbuena dibuja en los Estados Unidos tienen continuas referencias a Otto Wagner y de Olbrich. La representación de los cielos en estos dibujos está íntimamente relacionada con los primeros pasos del estilo que surgió de la sinuosidad y exceso de la elaboración del *Art Nouveau*: el *Art Decó*<sup>1313</sup>. Su medio de expresión se configuró a través de líneas onduladas, figuras concéntricas y superficies estriadas como las que incorpora a sus tintas Balbuena. Todo ello produce un efecto de dinamismo, velocidad y movimiento, muy acorde con la influencia que aporta el acelerado y vertiginoso movimiento futurista.<sup>1314</sup>

El 22 de septiembre de 1920, Fernández Balbuena notificó a la Academia de Bellas Artes en Roma que había fijado su residencia en París para realizar su último envío de pensión. En poco más de dos meses debería realizar el envío de cuarto año de pensión porque por carta del director

1308 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922.

1309 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, pág. 41.

1310 DIEGUEZ PATAO, Sofía, 1991, pág. 32.

1311 SCULLY, Vincent, 1956, pág. 56.

1312 DIEGUEZ PATAO, 1991, pág.32.

1313 Ver VERONESI, F, *Stile 1925, ascesa e caduta delle Arts Déco*, Florencia, 1978.

1314 PÉREZ ROJAS, Javier, 1990, pág.23.

de la Academia sabemos que el 30 de noviembre de 1920 se terminaba el periodo pensionado. Balbuena permaneció en París hasta los primeros meses del año 1921, así lo indican los dibujos firmados en París en este año. Solicitó una instancia pidiendo medios económicos para terminar el trabajo. El 14 de octubre de 1920 escribía desde París al secretario Hermenegildo Esteban, mostrando las dificultades que tiene y justificando el poco alcance que tendrán sus trabajos: *“La vida aquí está cada día más cara y solo a fuerza de vivir modestamente y en condiciones a las que no estoy acostumbrado puedo ir tirando. Tengo un estudio bastante bueno y en el vivo una vida un poco bohème que haría más gustoso si la pensión alcanzara para poder emprender el trabajo en la amplitud que yo desearía. Pero con todas estas complicaciones crea usted que cada día me dan más ganas de tomarlo todo a broma y mandar a Madrid un buen camelo”*.<sup>1315</sup>

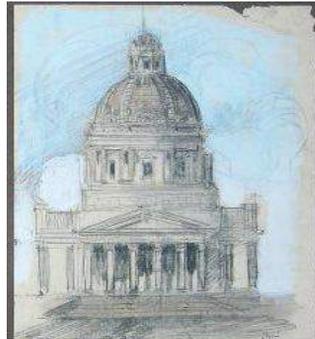
En los pocos meses que pudo permanecer allí, centró su interés en dos tipos de arquitecturas; en la del eclecticismo francés del Segundo Imperio y en el estudio de la arquitectura efímera teatral. Balbuena copió e interpretó *“La Torre del Reloj”* de las Tullerías; la gran *“Ópera”* de Garnier donde había trabajado Viollet-le-Duc; el *“Palacio de las Artes”* y *“San Vicente de Paul”*. Es llamativo la cantidad de apuntes que realiza de pequeñas construcciones de fachadas de teatros. Estas edificaciones debieron formar parte de construcciones efímeras de la época que se levantaban en parques para representar títeres o pequeños teatrillos. En las publicaciones periódicas de la época y en la bibliografía sobre arquitectura de pequeños teatros no se han encontrado edificios similares y se las inventase, ya que además, los carteles que hay escritos en ellos están en español. En París no, pero en Roma, todavía quedan hoy restos de portadas de cines y teatros que tienen características muy similares a los dibujos de Balbuena, lo que hace fácil creer que también en París existieran.

Todos estos datos han sido proporcionado por su hija Guadalupe Fernández Gascón en entrevista realizada en Septiembre del 2006. Guadalupe, desde la muerte de su madre, Elvira Gascón, conserva y gestiona personalmente el patrimonio familiar fruto de la producción artística de sus padres. Su madre había comenzado ya la recopilación de la obra pictórica de Roberto y la donación de la obra correspondiente a su formación arquitectónica a la Escuela de Arquitectura de Madrid. Al morir Elvira, Guadalupe, donó al IPHE la documentación referente a la Junta de Incautación con las placas de vidrio que contienen las fotografías del Salvamento del Tesoro Artístico Nacional con las que Roberto preparó sus conferencias sobre Patrimonio. El *“Heraldo de Soria”* dio la noticia el día 17 de Mayo que Guadalupe Fernández Gascón, hija de los artistas donaría un buen número de obras de su madre para conservar en la ciudad natal de Elvira Gascón su patrimonio artístico.

*En estos dibujos no sólo se ven fachadas, se observan también pequeños bocetos de plantas y alzados a lápiz y tintas. Una gran variedad de ideas arquitectónicas que pudo haberle inspirado los miradores neoclásicos y las fuentes de los parques parisinos que también dibuja. Las influencias vienesas siguen estando presentes en múltiples detalles decorativos. El dibujo más acabado de los que prepara es un teatro que presenta con detalle tres metopas con una alegoría a la música con niños cantores a la manera romana. La fachada es absolutamente de influencia wagneriana. La decoración de los arbustos de la entrada del edificio están en íntima relación con los motivos decorativos de las vidrieras de la *Premiere Villa Wagner*.*

---

1315 ARAER, Caja Becarios, Roberto Fernández Balbuena



II.212. Roberto Fernández Balbuena, *La Torre del Reloj*, 1921, AETSAM

II.213. Roberto Fernández Balbuena, *Palacio de las Artes*, 1921, AETSAM



II.214. Roberto Fernández Balbuena, *San Vicente de Paul*, 1921, AETSAM

II.215. Roberto Fernández Balbuena, *La Ópera, París*, 1921



II.216-230. Roberto Fernández Balbuena, *Teatro y Mirador de París*, 1921, Carpeta AETSAM

II.217. Roberto Fernández Balbuena, *Teatro en París*, 1921, Carpeta AETSAM



II.219. Roberto Fernández Balbuena, *Teatro de París*, 1921, Carpeta AETSAM

II.220. Otto Wagner, *Premiere Villa Wagner*, 1886-1887

Así terminaba Balbuena sus días de pensionado. Parafraseando las últimas palabras de Torres Balbás “la sinceridad con que el Sr. Fernández Balbuena presentaba al público sus estudios y proyectos, sinceridad a la que no estamos acostumbrados y que para algunos es condimento demasiado fuerte. Toda aquella labor se había hecho por el autor para sí propio, como estudios, ensayos y trabajos que ayudasen a la formación de su personalidad”<sup>1316</sup>.

París se convertía así en la última parada del rico viaje, no pobre en dificultades, de la *Ítaca* a la que nos invitaba Kavafis. Balbuena, aprendió el camino, lo empezó y le configuró por donde pasó.

*“Ten siempre a Ítaca en la memoria.  
Llegar allí es tu meta.  
Pero no apresures el viaje.  
Mejor que se extienda largos años;  
Y que ya viejo llegues a la isla,  
Rico de todo lo que hayas guardado en el camino.  
Mas ninguna otra cosa puede darte.  
Aunque pobre la encuentres, Ítaca no te ha engañado.  
Rico en saber y en vida, como has vuelto,  
Habrás comprendido lo que significas las Ítacas.”*<sup>1317</sup>

### Análisis de los envíos de pensión

#### **“EL TEMPIETTO DE BRAMANTE”**

#### **1er envío de pensionado de ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA, 1915**

La elección del tema del *Tempietto* por Balbuena vino casi impuesto por el estallido de la Gran Guerra. En Roma se prohibió el estudio de los monumentos al aire libre y la mayor parte de ellos permanecieron cerrados para asegurar su protección hasta 1919. Por lo que Roberto Fernández Balbuena eligió el edificio que custodiaba la Academia española y que por tantos siglos había sido objeto de estudio de tratadistas y arquitectos de todas las naciones.

Los planos sobre bastidores que realizó Balbuena para mostrar el estado actual del tema elegido fueron cinco<sup>1318</sup>. El recién aprobado reglamento de 1913 introducía como novedad la presentación de un proyecto original dibujado en pequeña escala y en forma de apuntes para el trabajo de primer año de los arquitectos. Balbuena decidió realizar un anteproyecto de Academia Española de Bellas Artes en Roma, siendo ésta la que acogía y custodiaba el mencionado *Tempietto*, trabajo para el que preparó otros cinco planos<sup>1319</sup>. En total diez, que junto a la descripción teórica de los

---

1316 T., 1922, pág.34.

1317 KAVAFIS, Konstantino, 1981.

1318 Un bastidor con acuarela, de la planta del templete de 0,69 x 0,69 ms.

Un detalle del templete, acuarela sobre cartón de 0,50 x 0,62 ms

Vista general perspectiva de dicho templete, acuarela en bastidor de 1,20 x 0,88 ms

Sección del templete, acuarela en bastidor de 1,20x 0,88 ms

Alzado principal del templete del Bramante, acuarela en bastidor 1,20 x 0,77 ms.

1319 Fachada principal, acuarela de 0,67 x 0,46 ms

Un passe-partout con varios apuntes del anteproyecto de Academia de 100 x 0,70 ms

Planta general del anteproyecto de Academia de 0,77 x 0,55 ms sin el passe-partout.

Detalle del anteproyecto de 0,36 x 0,43 y sección longitudinal y planta 0,47 x 0,43 ms ambos en un mismo

estudios formarían el envío completo de su primer año. Los trabajos fueron remitidos desde Roma al Ilmo Sr. Cónsul General de España en Genova para enviarlos a la Academia de San Fernando y ser allí calificados<sup>1320</sup>. Una vez que llegaron a Madrid los planos, el Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó al Jurado artístico encargado de examinar y calificar el envío de primer año de pensionado del Sr. D. Roberto Fernández Balbuena. Quedó constituido de la siguiente manera: E Ricardo Velázquez Bosco, Presidente; Antonio Flórez; Enrique María Repullés; José López Sallaberry; Modesto López Otero, Secretario.<sup>1321</sup> Reunido el jurado para la calificación del envío, consideraron las razones que expuso el pensionado sobre la peliaguda situación que atravesaba Italia que dificultaba la realización de trabajos de copia de monumentos, y la falta de medios para hacer más completo el trabajo. El jurado por unanimidad acordó conceder al envío la calificación de "*Ha cumplido*".<sup>1322</sup>

Tal y como obligaba el reglamento las obras correspondientes a los envíos de los tres primeros años serían propiedad del Estado, a excepción de la correspondiente a la del último año, que quedaría en propiedad de los autores. No obstante, tenían los pensionados la obligación de entregar copias o fotografías de los trabajos que quedasen de su propiedad, al haber obtenido la aprobación del Jurado correspondiente. Los trabajos pasarían posteriormente a la Escuela Superior de Arquitectura, donde ingresarían como material de enseñanza. La obligación de reproducir las fotografías era también un nuevo requisito del reglamento de 1913.<sup>1323</sup>

En carta del Director al Ministro de Estado se señala que los gastos de reproducción de los trabajos de envío correrían ese año a cargo de los pensionados, lo que provocó la queja de los mismos.<sup>1324</sup> Esta carta notifica que para el 15 de Abril ya estaban terminados todos los proyectos de envíos de los pensionados y que debido a la guerra mundial no se celebraría la exposición reglamentaria de los trabajos anuales de los pensionados en la Academia. Los planos originales se entregaron a la Escuela de Arquitectura, así lo indicaba el reglamento y la carta encontrada del Catedrático-Secretario que recibió los mismos<sup>1325</sup>. Actualmente, se cree que todos estos trabajos desaparecieron de la Escuela en la Guerra Civil. En 1936, cuando comenzó la guerra, acababa de trasladarse la Escuela de la calle de los Estudios a Ciudad Universitaria y el depósito de la Biblioteca había pasado casi completo a la nueva sede. Al estallar la contienda, la Escuela fue frente de batalla y todos los libros y trabajos de los alumnos se perdieron. Acabada la contienda, es posible que algunos alumnos hubieran acudido a la antigua calle de los Estudios a recuperar algunas de sus pertenencias aunque es difícil creer que algo pudiera salvarse. La única manera de conocer estos envíos ha sido por medio de las copias fotográficas que era obligado enviar al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Biblioteca de la Academia de España en Roma. De las memorias no hay noticia en ninguno de los Archivos consultados y la familia tampoco conserva nada de esto.

---

passe-partout.

Estudio de perspectiva del anteproyecto de Academia de 0,71 x 0,53 ms sin el passe-partout.

1320 Acta de envío de trabajos del 5 de Junio de 1916. ARAER, Caja 1916.

1321 Acta del día 3 de Enero de 1917. ARABASF, sign. 5- 56/4.

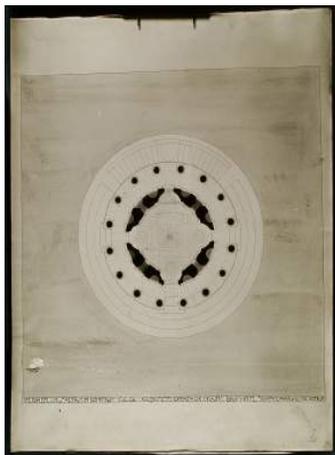
1322 Acta manuscrita por el Sr. Secretario. Madrid, 11 de febrero de 1917. ARABASF, sign. 5-56/4

1323 Tal y como señala su artículo 58.

1324 Carta nº 31, remitida por el director al Ministro de Estado, Roma, 15 de Abril de 1916, ARAER, Caja 1916.

1325 Carta del Sr. Martín Partells al Subsecretario del Ministerio de Estado, Madrid, 19 de Mayo de 1917.

Las seis fotografías que aquí se presentan del proyecto son las encontradas en la Academia de San Fernando<sup>1326</sup> y en el ARAER. El proyecto está incompleto en ambos archivos, faltan cuatro vistas: del *Tempietto*, la planta y del anteproyecto de Academia, la planta general, el alzado, la sección longitudinal y el *passe-partout* con los apuntes, es decir, tan sólo conocemos la perspectiva y el detalle.



II.221-224. Roberto Fernández Balbuena, Planta , Vista general, Alzado principal , sección, 1915, ARAER

Balbuena en 1915 comenzó el estudio y representación del templete circular adosado a las estancias de la Academia donde residía. De las acuarelas conocemos: una vista del claustro, de la planta, de la sección y del alzado principal. Al igual que hace Sebastiano Serlio en su "*Libro III*" de las *Regole generali di architettura*, realiza cuatro estudios que están en relación con los cuatro grabados de San Pietro in Montorio: el de la planta del claustro y los de la planta, alzado y sección del Templete. En cada una de estas fotografías está inscrita en pluma por el mismo Fernández

1326 ARABASF, sign. 5-56/4.

Balbuena la siguiente inscripción: “*TEMPLETE S.PIETRO IN MONTORIO, 1502-1510 ARQUITECTO DONATO DA URBINO BRAMANTE*” con el estudio arquitectónico correspondiente y escala de cada plano. Firmados por el arquitecto y con la rúbrica de *Roma, 1915*.

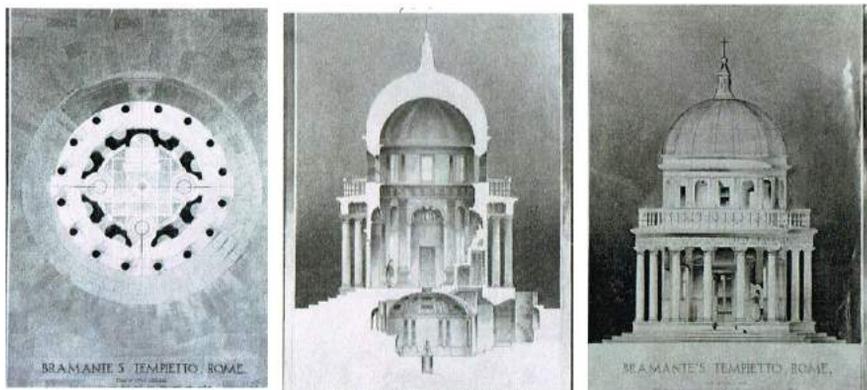
El *Tempietto* había sido estudiado y dibujado por artistas y arquitectos de todos los tiempos. San Pietro in Montorio desde el siglo XIX se convirtió en el emblema de la institución de la Academia de las Bellas Artes de España en Roma. Balbuena data la obra en 1502, aferrándose a la hipótesis de algunos historiadores en que se toma como fecha de inicio la que señala la inscripción de la cripta del templete: “*SACELLUM APOSTOLOR PRINCI/ MARTIRIO/SACRUM/ FERDINAND HIPAN REX/ ET HELISABE REGINA CATHOLICI POST ERECTAM/ AB EIS AEDEM POSSAN SALKRIANE MDII*”<sup>1327</sup> La perspectiva que realiza el pensionado representa el claustro de San Pietro in Montorio, con la entrada a la Iglesia a mano izquierda y mostrando las estancias de la Academia a la derecha. El Templete aparece representado en el centro con algunos monjes franciscanos en primer plano. Sobre un murete, que funciona como un arquivado, la inscripción que identifica la obra, la firma y fecha de ejecución de la misma. Bramante había planteado integrar el Templete en el interior de un claustro de manera que el edificio quedara centralizado. El proyecto tal y como se lo planteó Bramante y como lo muestra Serlio, no llegó nunca a realizarse, pues el claustro era circular con un pórtico entre columnas, que extendía radialmente el ritmo de las dieciséis columnas dóricas del Templete. El remate de la cúpula cambia con respecto al diseñado por Bramante en el dibujo de Balbuena. La culminación en flor de lis es sustituida por el remate de la cruz, el escudo, los dibujos de las metopas, y las veneras. En la planta que dibuja Serlio se muestra el claustro circular que ideó Bramante. El estudio de Bramante es de una sobriedad estructural sorprendente. No se detiene en detalles ni en descripciones que complementen lo que ya se da a entender. El estudio que hace Balbuena de la planta comprende además de los elementos estructurales una definición más detallada de las texturas del pavimento. Bramante proyecta los tres escalones que elevan el Templete circular para que lo rodeen por completo. Fernández Balbuena distingue en planta un tramo de escaleras y un cubículo circular en el que se emplaza la cripta. Entrada que se ideó en 1628 siguiendo la propuesta del carmelita español Domingo de Jesús María. Obra que consistía en abrir una nueva entrada, con doble rampa, que rompería el muro primitivo. Fue entonces cuando se encontró la lápida inscrita que señalábamos al datar la obra. El edificio períptero que forman las dieciséis columnas externas son señaladas en el plano de Balbuena con basas cuadradas que hace intuir las columnas dóricas. El interior del Templete, pensado a modo de *martirya*, el muro es horadado por ocho nichos abriéndose cuatro al corredor interior del períptero. Por último, la sección de Balbuena difiere del proyecto de Bramante en dos aspectos fundamentales. El primero, es que Balbuena se detiene más en la definición del dibujo de los gallones de la cúpula, de triglifos y metopas, e incluso de las esculturas que se encuentran bajo las veneras de los nichos laterales. En segundo lugar constatamos, dos divergencias en la estructura; la cubierta de la cúpula que en Bramante es una media naranja y en Balbuena se eleva un poco y la representación de la escalera que baja a la cripta y del espacio que ocupa la misma bajo el templete.

En los años siguientes arquitectos pensionados en las academias británica y americana eligieron como tema de sus estudios el levantamiento del *Tempietto* de Bramante. Todas las representaciones tienen características muy similares. La representación de su planta, alzado, sección y perspectiva son las tablas que se preparaban para estudiar y comprender bien el edificio. Después de Balbuena, en 1920 fue el arquitecto británico Dougill quien estudió el templete y publicó su trabajo en el *Journal de la British School at Rome*.<sup>1328</sup>

---

1327 VANNICELLI, L, 1971, pág. 67-68.

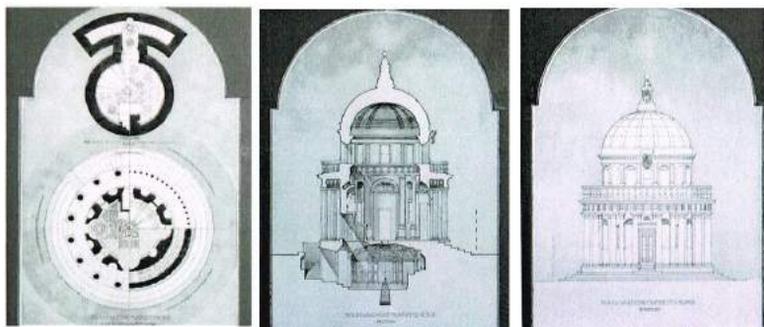
1328 ABSR, caja 241 b



II.225. Dougill, Tempietto, 1920, ABSR, sign.1287, 1291, 1296

Dos años más tarde, en 1922, la arquitecto americana, Julia Amory Appleton,<sup>1329</sup> estudió también el monumento del que sólo nos ha llegado la perspectiva donde sitúa a personajes del renacimiento aludiendo con ello que así era el templo al finalizarlo Bramante, aunque además introduce las modificaciones de la cúpula del siglo XVII.

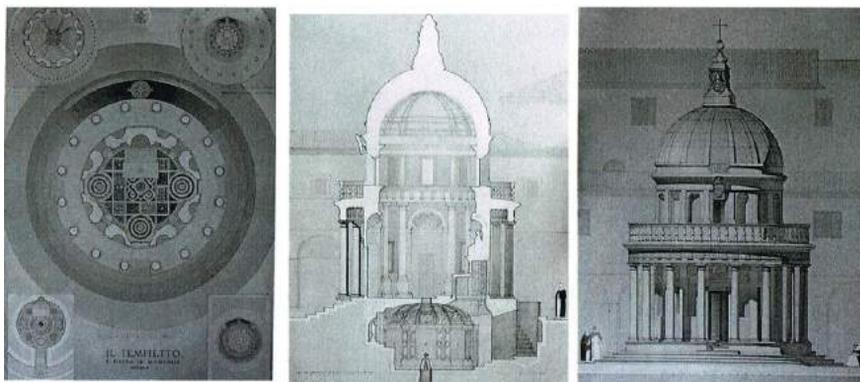
En los años treinta fueron dos arquitectos británicos y uno americano quiénes continuaron dibujando el templo circular renacentista: Eaton, en 1930 y, Hirst y Grossi, en 1936. Eaton realizó un proyecto en que resaltaban algunos aspectos. El plano de la planta comprende tanto la planta de la cripta representando el nivel de pavimento y cubierta en la misma circunferencia, con el acceso y escaleras, así como la planta superior del templo que representa también en una sola circunferencia los tres niveles: pavimento, tambor e intradós de la cúpula .



II.226. Eaton, Estudio del tempietto, 1930, ABSR, sign.815,816, 820

En 1936 contemporáneamente realizan el estudio del templo bramantesco el arquitecto inglés Hirst y el americano Grossi. El estudio de Hirst quiere representar el estado actual del monumento con los frailes franciscanos que ocupan el convento en 1930 y con la arquitectura del claustro que tal y como representa en el alzado lo rodea. El trabajo es más realista que los anteriores y muestra en su planta una serie de vistas a las que no estamos acostumbrados a ver en el estudio del *tempietto*: la sección transversal ,y la más común de su planta.

1329 Archivo fotográfico AAR, sign. TOOLE 489



II.227. Hirst, Tempio, 1936, ABSR, sign. 273, 187, 288

El proyecto original, que balbuena elabora para su primer envío fue la ampliación de la Academia de España en Roma. Contamos con dos fotografías de dicho proyecto. Ambas firmadas y datadas en 1915 en la parte inferior de la acuarela. Probablemente la elección de esta ampliación responda a las innumerables propuestas de reforma y reestructuración de la Academia que se presentaron desde 1882, tan sólo un año después de su inauguración. Aunque hasta 1930-1932 no se acometieron las obras de la Academia.<sup>1330</sup> De este primer envío escribió Torres Balbás: *“en el proyecto de Academia de Bellas Artes en Roma, aparecen por última vez y ya mucho más apagadas, las sugerencias de la época escolar. Su silueta tiene aún reminiscencias de edificios españoles; pero aspirase ya en él a una monumentalidad de grandes planos e iniciase la sobriedad decorativa, que se irá acentuando en los proyectos posteriores.”*<sup>1331</sup>



II.228 Roberto Fernández Balbuena. Estudio del anteproyecto de Academia, 1916, ARAER

1330 En 1878 conocemos los planos de la adaptación del del edificio conventual que llevó a cabo Alejandro del Herrero y Herreros, como se indica en la lápida del pórtico de ingreso al patio del “Tempio”.

1331 T., 1922, pág. 30.

## **“PROYECTO DE PALACIO REAL”**

### **2º envío de pensionado de ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA, 1916**

El segundo envío que Fernández Balbuena debía realizar correspondía a “*un proyecto de restauración de un edificio, monumento antiguo*” El director de la Academia envió el 5 de junio de 1916 una carta dirigida al Ministro de Estado a la que se adjuntaba la instancia, donde el Sr. Balbuena solicitaba hacer de distinta forma, a lo indicado en el reglamento, el envío de segundo año<sup>1332</sup>. Escribía Balbuena:

*“Las anormales circunstancias porque está atravesando Italia en estos momentos imposibilitan al exponente para ejecutar la parte de su envío de 2º año de pensión que se refiere a la restauración de un monumento antiguo. En todas partes el régimen de vigilancia que en Italia se ejerce por las autoridades militares sobre los extranjeros le han impedido realizar ningún trabajo de dibujo, mediciones o datos necesarios para su envío”<sup>1333</sup>*

En carta del 29 de julio se aprobó su propuesta<sup>1334</sup>. La misma solicitud pidió el Sr. Murillo, compañero de pensión de Balbuena, tal y como continúa : “*El Sr. Murillo fundándose en las dificultades que en Italia encontraba, por las anormales circunstancias de la guerra para la ejecución de su último envío...solicita del Ministerio la autorización para realizarlo en España.*” No solicitó Balbuena realizar el proyecto en España, sino que manifestó las dificultades para elaborar un proyecto de restauración: “*sería conveniente se le autorizase al que suscribe a subsistir la restauración por otro trabajo que podría consistir en un proyecto original desarrollado a una escala conveniente y que permita apreciar los detalles, con estudio de plantas, secciones y detalles decorativos*”<sup>1335</sup>. Por lo tanto. el proyecto original que elaboró finalmente Balbuena como trabajo de segundo año y cuyos planos fueron expuestos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, correspondía a un proyecto de Palacio Real y a un modelo de Fuente monumental.<sup>1336</sup>

---

1332 Carta nº 42, remitida por el director de la Academia al Ministro de Estado, Roma, 5 de junio de 1916, ARAER, Caja 1916.

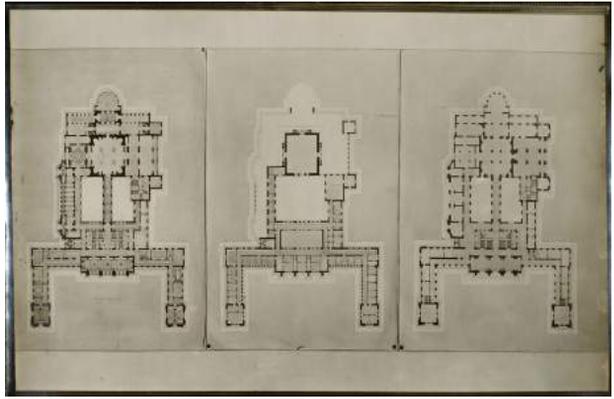
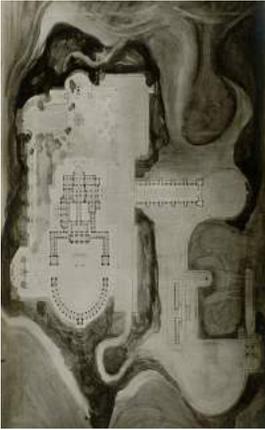
1333 Carta de RFB al Ministro de Estado, Roma, 9 de junio de 1916, AMAE, Expediente personal, PG 0118, exp.21979

1334 Carta del Sr. Embajador de España ante la Santa Sede al Director de la Academia de Bellas Artes en Roma, 29 julio de 1916. Archivo de la Academia de España en Roma, caja 1916.

1335 Carta de RFB al Ministro de Estado, Roma, 9 de junio de 1916, AMAE, Expediente personal, PG 0118, exp.21979

1336 Proyecto de Palacio Real: I.Planta general, 0,95 x 1,30; II. Tres plantas en un bastidor, 0,90 x 1,71; III. Fachada principal, 1,20 x 1,80; IV.Fachada lateral, 1,18 x 2,00; V.Conjunto, 1,01 x 2,87; VI. Monumento, 1,21 x 0,77; VII.Otro estudio del monumento, 1,24 x 1,41; VIII. Perspectiva de la fachada principal, 1.40 x 2,00; IX. Croquis de una fachada posterior, 0,61 x 0,71; X. Interior, 1,69 x 1,14; XI.Croquis-estudios diversos en un bastidor, 1,20 x 1,70; XII.Boceto de un Panteón, 1,03 x 1,85

Un modelo de fuente monumental vaciado en veso, 2,05 x 0,80 x 1,20 ms. Archivo General de la Administración. Fondo Exterior, sign. 31/6875.



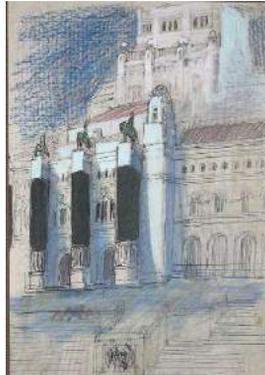
I.229. Roberto Fernández Balbuena, planta general, 1916, ARABASF

I.230. Roberto Fernández Balbuena, Tres plantas en un bastidor, 0,90 x 1,71, 1916, ARABASF



II.231. Roberto Fernández Balbuena, Fachada, 1916, ARABASF

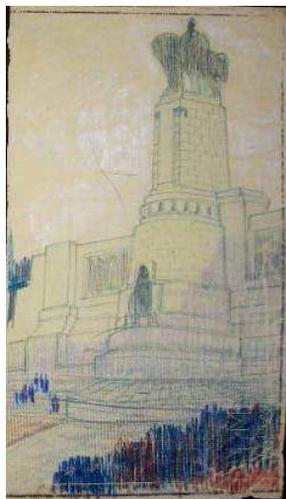
II.232. Roberto Fernández Balbuena, Fachada lateral, 1,18 x 2,00, 1916, ARABASF



II.233-234. Roberto Fernández Balbuena, bocetos para Palacio Real, 1916, AETSAM



II.235. Roberto Fernández Balbuena, Conjunto de Palacio Real, 1916, ARABASF



II.236-237. Roberto Fernández Balbuena, Un modelo de fuente monumental vaciado en yeso, 1916, ARABASF

Las fotografías del segundo envío se enviaron al Ministerio de Estado el 4 de Abril de 1917.<sup>1337</sup> Gracias a ellas conocemos el proyecto, puesto que los planos originales no se han conservado ni en la Escuela de Arquitectura ni se reprodujeron en el catálogo de la Exposición Nacional. De los enumerados sólo conocemos siete de las reproducciones fotográficas<sup>1338</sup> y los posibles croquis del Palacio que había comenzado en junio de 1916<sup>1339</sup>:

En junio de 1917 se procedió a la constitución del Tribunal que calificó los envíos de segundo año del Sr. Balbuena.<sup>1340</sup> El jurado que se seleccionó para su calificación lo formaron el Sr. D. Manuel Aníbal Álvarez, D. Manuel Zabala y D. Vicente Lampérez.<sup>1341</sup> Además podía constituir el Tribunal algún artista laureado en Exposiciones Nacionales. José Rejos, desde el Ministerio de Estado, propuso a los Sres. López Otero y Flórez Urdapilleta para que se unieran al mencionado Tribunal.<sup>1342</sup> En el Acta de calificación del envío se hace mención a la solicitud de Balbuena para alterar la realización del proyecto de segundo envío y se describen los dibujos que finalmente entregó:

*“con el expediente a la vista del Sr. Balbuena donde estaba autorizado por la Superioridad para cambiar el proyecto de restauración de un edificio,...: por un proyecto original. Así es que los trabajos que se juzgan constan de: 1º Proyecto de Residencia real en once bastidores en que se hace el desarrollo completo de la idea arquitectónica;*

*2º De una maquette o boceto en yeso proyecto original de una Fuente monumental;*  
*3º De dos apuntes del natural hechos durante los viajes del pensionado y que en este caso son, uno de conjunto de la Catedral de Cefalú y otro del templo de Segesto, más un bastidor de croquis.”*

A continuación el jurado pasó a realizar sus votos. Manuel Aníbal Álvarez, Zabala y Lampérez le otorgaron la calificación de: *“Ha cumplido con el Reglamento”*. Fue el Sr. López Otero quien manifestó la opinión de que el pensionado merecía la *“Calificación Honorífica”*. Como el resultado de la votación era de tres votos a uno se decidió que la calificación final sería: *“Ha cumplido con el Reglamento”*<sup>1343</sup>.

Si procedemos al estudio de lo enviado por Balbuena podemos concluir varias cosas. En primer lugar cabría señalar que, en lo relativo a este segundo envío desconocemos los dos apuntes del natural en acuarela, relativos a los viajes realizados por el pensionado. En el acta de calificación del tribunal es donde encontramos la primera noticia de su viaje a Sicilia. Del proyecto de Palacio Real, Torrès Balbás en su artículo se refiere a él de forma que *“marca la emancipación completa de la fácil tendencia a envolver las formas en una superabundancia de adornos y decoración. Este edificio- sigue-, tan sobrio comparado con el croquis de Palacio arzobispal, señala la aspiración de*

---

1337 Carta nº 31 remitida por el Director de la Academia al Sr. Ministro de Estado. Roma, 4 de abril de 1917, Archivo de la Real Academia de España en Roma. Caja 1917.

1338 Fotografías conservadas en el ARABASF, sign. 5-56/4.

1339 Archivo de la Escuela Arquitectura de Madrid.

1340 Carta del Ministerio de Estado al Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 9 de junio de 1917. ARABASF, sign 5-56/3.

1341 Acta de la Sección de Arquitectura, Madrid 26 de junio de 1917. ARABASF, sig. 5-56/3.

1342 Carta del Sr. José Rejos, representante del Ministerio de Estado a la dirección de la RABASF, Madrid, 9 de junio de 1917. AMAE, leg. H-4338.

1343 Acta del tribunal de calificación de la Sección de Arquitectura, Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4338.

su autor por lograr una arquitectura monumental y severa, sin arqueologías ni preocupaciones nacionalistas. Tal vez en ello influyó no poco la contemplación de la antigua arquitectura italiana”<sup>1344</sup>. El proyecto se aproxima mucho más a la descripción que de la arquitectura alemana hace Anasagasti en su artículo de *La Construcción Moderna*. La monumentalidad y la sobriedad rodean el edificio. La ensoñación y el misterio de situar el palacio en una isla era habitual en los proyectos fantásticos de Anasagasti recurriendo tal vez al conocido cuadro de Böcklin “*La isla de los muertos*” (1880). La escultura que decora la arquitectura del edificio es muy diferente a la que vestía la fachada del *Palacio para la Música* de años antes. El detalle del *Monumento* del Palacio Real, se relaciona con los modelos que emplea Anasagasti en el “*Monumento funerario a un guerrero*”. Balbuena, tomando como referencia la decoración escultórica de la arquitectura alemana, realiza un modelo de composición de grandes planos, simple, convencional y rígida.<sup>1345</sup>

Los trabajos fueron expuestos en el patio de Colón del Ministerio de Estado del día 4 al 11 de agosto de 1917, de diez de la mañana a cuatro de la tarde.<sup>1346</sup> En el documento encontrado en la RAER se notifica que las obras se entregaron el 25 de septiembre a la Escuela de Arquitectura; los doce bastidores, la maqueta y nueve fotografías del proyecto lo que hace suponer que no se harían todas las reproducciones fotográficas en Roma antes de enviar las obras y que son las que se han presentado y se conservan en la Academia de San Fernando.<sup>1347</sup> Tres días después el MAE confirma la entrada de los bastidores en la Escuela de Arquitectura, pero con la diferencia que en este expediente se indica que se enviaron quince bastidores en vez de doce y el modelo en yeso de fuente monumental.<sup>1348</sup> Finalizada la exposición y entregadas de las obras a la Escuela de Arquitectura se notificó al pensionado que había sido aceptada su instancia en que solicitaba la suspensión de la pensión hasta que mejorarán las circunstancias.<sup>1349</sup>

### **“LOS RASCACIELOS AMERICANOS”**

#### **3º envío de pensionado de ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA, 1919**

El Reglamento de la Academia señalaba que para este ejercicio el sr. Balbuena debía realizar “*una Memoria científico-artística acompañada de las ilustraciones gráficas necesarias, en forma de acuarelas, apuntes o dibujos libres, referente a un género de construcción o tema comprendido en la profesión del Arquitecto, creado por la civilización moderna en los estudios más florecientes. Además, formando parte de la Memoria, presentará un proyecto original en forma de croquis, y a escala reducida del mismo asunto tratado en aquélla, donde, más que el lujo de presentación y el número de láminas, deba demostrarse que se ha estudiado el proyecto*”<sup>1350</sup>. Según un documento encontrado en la Academia de San Fernando<sup>1351</sup> el envío consistió en un trabajo sobre los rascacielos americanos, con un buen número de dibujos y estudios se incluyeron en la carpeta

---

1344 T. 1922 A, pág.30.

1345 ANASAGASTI, Teodoro, 1916 A, pág.89.

1346 Manuscrito del Sr. Oficial encargado de la Gaceta de Madrid, Marqués de Amposta, Madrid, 1 de Agosto de 1917. AMAE, leg. H.4338.

1347 Carta del Subsecretario del Ministerio de Estado al director de la Escuela de Arquitectura remitiéndole las obras del pensionado. Madrid, 25 de septiembre de 1917. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4338.

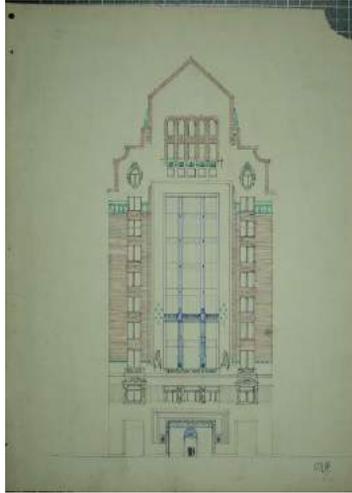
1348 Remisión de la carta anterior por el Catedrático-Secretario de la Escuela de Arquitectura, Madrid, 28 de septiembre de 1917, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4338.

1349 Carta manuscrita ni fechada, ni firmada, ni sellada. ARAER. Caja 1917.

1350 Reglamento de 1913, AER

1351 ARABASF, sign. 5-83/1

que desde Nueva York el pensionado envió a Madrid para su calificación<sup>1352</sup>. Algunos de estos dibujos y croquis se conservan en la carpeta de viajes de Roberto Fernández Balbuena, entre ellos el proyecto de Museo para Nueva York. Parte del trabajo sobre los “rascacielos americanos” lo publicó en 1922 en la revista *Arquitectura* y es el que tuvo mayor repercusión en la época<sup>1353</sup>.



II.238. Roberto Fernández Balbuena, Dibujo de rascacielos, Carpeta AETSAM, 1919

La Memoria histórico-artística presentada por Balbuena sobre “*Los rascacielos americanos*” ha sido utilizada en varias ocasiones por la historiografía del arte para ilustrar la influencia americana en la nueva metrópoli de Madrid.<sup>1354</sup> En los años anteriores a 1919 pocos habían sido los artistas que habían visitado en viaje de estudio la ciudad de Nueva York. Es en la década de los años 20 cuando este viaje se hace más común entre arquitectos, poetas y literatos de la futura generación del 27<sup>1355</sup>. En numerosos diarios de viajes se dedica a los rascacielos una referencia a su construcción. Por ejemplo, Paul Linder en 1924, aludiendo a los rascacielos alemanes recuerda los americanos señaló: “*Es el rascacielos escudo de armas de América. No tiene la edad y tradición de nuestras águilas y leones europeos, pero es más valeroso y le tenemos respeto.*”<sup>1356</sup>

1352 “Los rascacielos americanos, láminas; Estudios de conjunto, La catedral, Bocetos diversos, Escena, Palacio en un islote, Monasterio, Nuestra señora de París, Boceto de cartel, Buda, Buda, The bush terminal sales, Building cartel, El castillo, Palacio episcopal, Templo, Un Museo, Fachada. Escala:0,01, Un edificio para reuniones, Fachada: escala: 0,01, Un jardín; Planta general: escala 0,002; Perspectiva; Un salón de conciertos; Fachada. Escala: 0,02; Vestíbulo. Escala: 0,03; Perspectiva del vestíbulo; Estudio para un edificio comercial; Planta baja.escala 0,01; Planta principal, escala 0,01; Sección 0,005; Fachada principal escala 0,01; Posterior 0,01”

1353 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, nº 34, pp. 41-64.

1354 Este es el caso del profesor Carlos de San Antonio que en su Tesis Doctoral analiza dicho artículo y Javier Pérez Rojas que utiliza parte del texto de Balbuena para mostrar “muchos de los tópicos de la arquitectura española de su tiempo y refleja la emoción que envuelve la contemplación de la torreada silueta de la ciudad americana. (Cfr. SAN ANTONIO GÓMEZ, Antonio, 1996 y PÉREZ ROJAS, Javier, 1990)

1355 Federico García Lorca deja escrita su versión de la metrópoli en Poeta en Nueva York en el año 29. Dos años antes, en 1917, Moreno Villa (Secretario de Redacción de *Arquitectura* y tutor en la Residencia de Estudiantes), recoge en su libro *Pruebas de Nueva York* y en seis ensayos con el nombre de “*Cartas de Nueva York*” y “*Retales de Nueva York*”, publicados en *El Sol*, las experiencias de su viaje a los Estados Unidos.

1356 LINDER, P., “La construcción de rascacielos en Alemania”, *Arquitectura*, 1924, pág.310. (Cita tomada de

Balbuena durante el tiempo que pasó estudiando la arquitectura norteamericana le interesó el estudio del fenómeno socio-económico que supuso la creación de esta nueva tipología arquitectónica ( o género arquitectónico, como se denominaba entonces) y su evolución técnico-artística a través de los primeros maestros de la Escuela de Chicago. La evolución socioeconómica y el progreso técnico de América en los últimos años del siglo XIX fue tal, que se requería una nueva estructura arquitectónica para albergar las nuevas ordenaciones financieras, comerciales y administrativas, para las nuevas oficinas de los bancos y de los grandes periódicos. Fue en 1880 cuando comenzaron a construirse los primeros. Nacieron en los dos centros urbanos más importantes de la época: Nueva York y Chicago. El motivo principal de su nacimiento fue la especulación sobre los terrenos. El precio de las parcelas se disparó y esto obligó a los constructores a edificar inmuebles cada vez más altos.<sup>1357</sup> Este será uno de los motivos por los que Balbuena califica la arquitectura norteamericana de “*utilitarista*”, puesto que el rascacielos nació como solución de un problema de utilidad y de economía. No significa que no sintiera admiración por la nueva arquitectura. La atracción que ésta le produce queda manifiesta en la afirmación de los nuevos materiales, donde hay que destacar el hierro forjado y fundido que daban a las construcciones una elegancia y una solidez insustituible permitiendo abrir grandes aberturas acristaladas en las fachadas.

El estudio de los rascacielos le condujo a descubrir que un camino para la arquitectura se encontraba en la afirmación de la Ingeniería: “ El fracaso del academicismo y la afirmación de la Ingeniería como principio del que pudiera arrancar la nueva arquitectura”<sup>1358</sup>. De su estancia en Nueva York, Balbuena volvió “*convencido de que la arquitectura moderna ha de apartarse de los recursos del pasado y buscar sobriamente en la proporción y en la disposición de las masas su lenguaje futuro*”<sup>1359</sup>. El paso por Nueva York fue definitivo para que Balbuena se diera cuenta de que el eclecticismismo había tocado su fin. La dificultad entonces residía en que España no estaba preparada todavía para esta arquitectura y él sólo no podría hacer nada a su regreso. La Memoria de los rascacielos narra el proceso de conversión del pensamiento academicista que subyace en la formación de Balbuena y los nuevos postulados. Al comienzo del artículo es como si Balbuena se debatiera entre la admiración por la afirmación de una arquitectura de los nuevos materiales y por una arquitectura que tiende a unos principios que no siguen la historia:

*“Hoy es difícil buscar en la silueta de una población moderna el acento místico. Nueva York, es hoy un bosque de torres gigantescas que se elevan con la audacia brutal del instinto práctico por encima del resto de las construcciones. Es una ciudad en la que ocurren muchas cosas sin precedentes en la Historia de la Humanidad.”*<sup>1360</sup>

A continuación introduce con una locución de Walt Whitman<sup>1361</sup> otra serie de puntos que versan  
PEREZ ROJAS, Javier, *Art Decó en España*, 1990. )

1357 TROCME, Hélène, 1983

1358 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, “Los rascacielos americanos”, 1922, pág. 41.

1359 T., 1922, pág.29.

1360 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, pág. 43.

1361 La Memoria está dividida en puntos y apartes diferenciados por tres asteriscos que introducen los diferentes aspectos que va a tratar el autor. Cada una de estas partes las introduce fragmentos del gran poeta Walt Whitman, Ruben Darío, Oscar Wilde, etc, que sirven de resumen a lo que tratará posteriormente.

WALT WHITMAN, *Leaves of Grass*.

*“ We do no blame thee, elder World...*

*looking back on thee, seeing thee to thy duties, grandeurs,  
through past ages bending, building,*

sobre el hombre y la vida norteamericana. Encarga a Jules Huret, la definición del hombre americano de comienzos del siglo XX. “ *Un hombre que lleva en el espíritu nociones muy netas, pero muy breves, sobre las cosas y sobre las ideas. No generaliza casi nunca, porque la generalización exige du rêve, y estamos ante un pueblo de hombres de acción*”. Lo que lleva a concluir que “ *el yanqui tiene más desarrollado el instinto de la mecánica, el de la organización, el del comercio...*” afirmando de todo esto que los dos únicos caminos posibles de civilización parecen ser: “ *Cartago o Grecia; el positivismo, el espíritu comercial, la inquietud egoísta, de una parte, y de otra, la vida intelectual, la belleza, la serenidad... ¿Será preciso admitir como inevitable la orientación cartaginesa? Para un arquitecto moderno sería colocarlo fuera de la realidad el querer afrontar los problemas de su profesión esquivando ese sentido positivista*”<sup>1362</sup>. Con estas palabras, como señala Carlos de San Antonio “ *apuesta por un cambio de mentalidad en los arquitectos que moviéndose en un eclecticismo no aciertan en el norte de la arquitectura*”<sup>1363</sup> que, en definitiva, es lo que en algunas líneas antes había declarado “ *estudiar el eclecticismo actual ,que bucea con inquietud enfermiza en las aguas peligrosas de la erudición.*”<sup>1364</sup>

Del estudio social, Balbuena pasa al análisis técnico. Las dificultades que surgieron al elevar un edificio en tanta altura obligaba la utilización de nuevas formas de construcción. La solución vino con los pilares y soportes de acero, y con la invención del ascensor que permitía subir más pisos sin cansarse. Tras el estudio técnico, Balbuena realiza una breve reflexión sobre el edificio comercial en que se ha convertido el rascacielos y lo equipara como Juan Antonio Ramírez hizo años más tarde con los edificios de la Bauhaus y con los rascacielos de Mies van der Rohe con la metáfora de la colmena<sup>1365</sup> :

*“ Un rascacielos es una colmena de vida en la que trabajan durante el día millares de personas, en la que hay un incesante movimiento de ascensores, un continuo uso de teléfonos; en las que las cartas suben por tubos neumáticos a los últimos pisos; en las que no faltan, en una palabra todos los elementos que contribuyen a hacer de la vida algo vertiginoso. En esas colmenas elaboran esos millones de partículas de oro que formas la esfera gigantesca que Gorka ve como un meteoro infinito sobre la ciudad, y que incesantemente se pulveriza para sostener la febril actividad de millones de seres.”*<sup>1366</sup>

La descripción de las construcciones elevadas para la ciudad de Nueva York revelan los criterios que se quieren para la nueva arquitectura. Los grandes negociantes requieren para sus edificios comerciales lujo y estilo. Ellos son quienes empujan a los arquitectos de Nueva York, que en su mayoría han sido educado en las escuelas europeas, “ *a preocuparse de los principios académicos de composición, a tratar de buscar belleza siguiendo el criterio mismo de los edificios europeos de índole comercial, que no son sino modificaciones de la arquitectura urbana en punto a elementos decorativos y ornamentales.*” Los arquitectos americanos al tratar de resolver el problema del estilo con un criterio tradicionalista barajaron las “ *soluciones históricas y al aplicarlas a estructuras en las que las características expresivas de los nuevos materiales se muestran escuetamente ostensibles han llegado a reconocer el anacronismo que tales soluciones encerraban*”<sup>1367</sup>. A partir

---

*We build to ours to-day.”*

1362 FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, pág.45.

1363 SAN ANTONIO, Carlos de, 1996 , pág. 202.

1364 FERNÁNDEZ BALBUENA, 1922. 293, Roberto, pág. 42.

1365 RAMÍREZ, Juan Antonio, 1998.

1366 FERNÁNDEZ BALBUENA, 1922, pág. 46.

1367 FERNÁNDEZ BALBUENA, 1922, pág. 47.

de entonces, comienza lo que podríamos llamar *su disertación sobre la búsqueda del estilo en Arquitectura*. Es aquí donde se desarrollan los puntos fundamentales de opción intelectual en el debate del momento. Es muy interesante como prepara esta discusión haciendo un análisis de la complicación que supone vivir en la sociedad coetánea que le conducirá a una reflexión sobre si en esta sociedad es posible o adecuada la arquitectura que se está pensando

*“Ya dentro de la población, nos sentimos arrastrados en una vertiginosa corriente de vida y de movimiento; será difícil quedar al margen de esa locura, será necesario ir aceptando la rigurosidad mecánica de la inmensa máquina...”*

Francamente, como señala el profesor San Antonio, “Balbuena, ve con angustia el futuro que nos espera y que parece ya real en Nueva York donde todo queda aplastado por el gigantismo, la eficacia, el progreso, la utilidad donde el hombre es un elemento infinitesimal: *“¿Dónde está la serenidad y el equilibrio? ¿No nos veremos forzados ... a cambiar o a sustituir muchos conceptos? ¿No veremos nacer de lo colosal y lo desmesurado una belleza enorme, aplastante, inmensa? ¿Vale la pena sacrificar en busca del progreso tantas cualidades contemplativas como parecen irse perdiendo?*”

En América también se presenta este problema a pesar de que no tienen una tradición arquitectónica propia. Así se han realizado *“hábil adaptaciones de los estilos europeos, interpretaciones en las que las formas clásicas aparecen analizadas amorosamente, observadas con escrupulosa fidelidad; son ejemplos dignos de estudiarse, porque en ellos se manifiesta todo lo que hay de arbitrario y de absurdo en la tendencia casticista. Si analizando fríamente los tipos de arquitectura actuales echamos vemos el anacronismo que encierran nuestros principios de composición, más absurdos y anacrónicos nos aparecerán al ser aplicados al ser aplicados a ejemplos gigantescos. Tal rascacielos de diez y ocho o veinte pisos de un florentinismo elefantiásico; tal otro, en el que los elementos helénicos se desplazan a alturas inverosímiles”*. Cuando América actúa siendo ella misma, *“sin la preocupación literaria y europea del arte, halla formas y dispone estructuras constructivas de un gran contenido emocional. Son tipos indiscutibles de arquitectura moderna”*. Dejando al margen la belleza —explica— estos edificios, concebidos sin preocupaciones eruditas, definen mejor que aquellos rascacielos, revestidos de formas históricas, el *“espíritu de utilidad, de confort”*, de la sociedad actual. Estos tipos de arquitectura *“desnuda y escueta”*, y en el fondo toda la arquitectura actual, son *“una interrogación en pie”*.

Carlos de San Antonio señala que en esta parte de la Memoria Balbuena plantea la manida polémica de si la Arquitectura es Arte o si es Ciencia. Balbuena opina que no hay oposición entre estos términos sino que la Arquitectura nace de la colaboración de ambos. *“A medida que la invención científica se ha ido haciendo más compleja, a medida que las formas estructurales han ido evolucionando, las expresiones de belleza han nacido necesariamente, porque nada obstruía el desarrollo de dos caminos paralelos. Así, hasta el arte de la Edad Media, última expresión completa y armónica de esta doble característica”*. Aquí Balbuena sigue las ideas de Viollet-le Duc, de considerar la arquitectura gótica como máxima expresión de racionalidad técnica y por tanto de belleza. No es de la misma opinión Torres Balbás al decir que Viollet-le-Duc se equivocaba *“pretendiendo encontrar los principios científico de un arte que fue esencialmente empírico y de tradición romana”*. Después sostiene que en el Renacimiento parece producirse el divorcio entre las dos actividades. *“El humanismo hace brotar la erudición, y los arquitectos estudian con un respeto religioso las ruinas clásicas. La expresión estética se estanca en los principios académicos”*, mientras que la técnica sigue su avance. Este divorcio entre técnica y arte ha llegado

a nuestros días muy agravado ya que la *“ingeniería se destaca de la labor estética, para continuar una ruta acorde con la evolución incesante de la humanidad”*. El desarrollo de la técnica- sigue diciendo- ha producido nuevos materiales *“más dúctiles, más elásticos, más varios que los empleados anteriormente”*. El estancamiento de la *“expresión estética”*, ha originado también la *“incomprensión”* hacia esos materiales porque *“su función nos aparece vacía solo en fuera de considerarlos como innobles: Acaso porque al compararlos con la piedra o el mármol les sentimos perecederos”*. Del divorcio entre ciencia y arte, y entre *“forma y concepto...arranca ese eclecticismo desconcertante que define la arquitectura actual. ¿Sus causas? Creo que una de ellas radica desde luego en el hecho de que la educación artística sigue siendo la misma que en el renacimiento”*. Balbuena pretende en este momento -según San Antonio-, demostrar que mientras las artes han progresado, la arquitectura permanece inamovible. La pintura se ha enriquecido con nociones nuevas procedentes del cubismo y anteriormente del impresionismo que, aunque *“significa un proceso de desintegración con relación a la pintura antigua”*, nos ha dejado su herencia en el campo del color. También Wagner –ha revolucionado la música, y los *“maestros modernos llegan al público con vocabularios nuevos”*<sup>1368</sup>. Sin embargo los arquitectos –dice- *“seguimos respetando el credo académico que ha predicado con unanimidad universal un principio muerto; el de pretender que razas distintas, diversas sensibilidades y pueblos ideológicamente separados por su historia y por su evolución, acepten incondicionalmente la supremacía artística de determinadas épocas.”*Tras hacer un breve análisis de los fenómenos del arcaísmo y de la erudición, avanza el discurso aludiendo a la última discusión en la que está inmersa el colectivo de los arquitectos: la colaboración entre arquitectos e ingenieros. Balbuena aboga por la fusión de las enseñanzas de Arquitectura e Ingeniería: *“es preciso continuar al lado de los ingenieros investigando, depurando, para no adoptar ante sus idas, la postura un poco vanidosa del que se presta a revestirlas de belleza. De esta colaboración nacería, sin duda, lo verdaderamente actual”*.

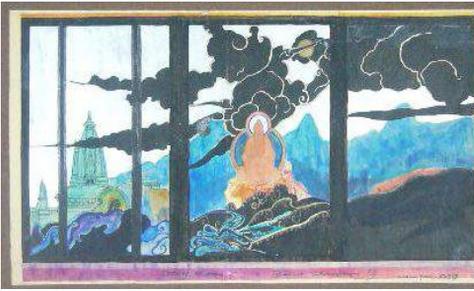
Este ensayo más que un somero estudio de la arquitectura norteamericana es un resumen del camino que sigue la arquitectura mundial, sus debates y la postura de Balbuena hacia su lógico andar. Por esta razón, en el estudio de los rascacielos no profundiza en detalles descriptivos ni constructivos que no tengan relación con las cuestiones teóricas que quiere tratar. Solamente hace mención de la formulación estilística que se concibió para el interior de estos rascacielos siguiendo la tendencia europea del *Art Nouveau* puesto que encontramos algunos dibujos interesantes que fueron materia de estudio para Balbuena en esta ciudad. Giulio Carlo Argan indica que el *Art Nouveau* es fundamentalmente *“ornamentación urbana”* y por eso encontramos en los *hall* de estos edificios, vidrieras y murales que revisten la superficie desnuda de las paredes secundando la teoría sempniana<sup>1369</sup>. El estudio de Balbuena de *“Los rascacielos americanos”* no se detiene en el análisis de sus interiores pero conocemos algo de sus composiciones por los dibujos que reprodujo en sus cuadernos de viaje. Estos cuatro paneles son un buen ejemplo de las influencias estilísticas e iconográficas de la decoración de los rascacielos. Pertenecen al trabajo que en Nueva York preparó para *“un “Salón de Juntas para una Sociedad de la Construcción” –Arquitectos, Constructores y obreros unidos- panneaux que decorarían el Salón, pintados al óleo”*<sup>1370</sup>.

---

1368 SAN ANTONIO, Carlos de, 1996 , pág. 202.

1369 FANNELLI, G, 1999.

1370 ARAER, Caja Becarios, Roberto Fernández Balbuena



II.239-240. Roberto Fernández Balbuena, Murales de Nueva York, 1919, AETSAM

Si el *Art Nouveau* tuvo sus manifestaciones similares en toda Europa bajo nombres distintos, en norteamérica influyó sobre todo el *Arts and Crafts* y el *Modern Style*. Los caracteres generales que señala Carlo Argan acerca del *Art Nouveau* están presentes en el conjunto de estos cuatro paneles. Las vidrieras de la pared norte dibujada con tinta china representa la temática naturalista de flores y animales; las vidrieras de la pared sur la morfología de arabescos lineales y cromáticos con un mural en su pared cuyos ritmos los definen: la curva y la ondulación. La influencia del arte indio y japonés había llegado a Europa de manera definitiva con la Exposición Internacional de Viena de 1873. Desde entonces fueron numerosas las referencias a la arquitectura india y a los motivos decorativos de los dibujos. En los interiores de casas, hoteles y despachos hay referencias al arte oriental en la decoración floral o en el ritmo sinuoso de las curvas; las figuras de Buda abundan como una constante sobre los escritorios o en los fondos de los murales.

Desconocemos el edificio a que pertenecen dichos murales pero podrían pertenecer a una institución dedicada a las Bellas Artes por tener representada a Minerva en el segundo panel. Desde la Antigüedad, Minerva es diosa protectora de las artes. Se colocó en la cúspide de los Palacios de las Bellas Artes de las instituciones más destacadas de la Secesión<sup>1371</sup> como el Palacio de Stoclet o en el mismo Círculo de Bellas Artes de Madrid; igual que encabezaba los carteles de propaganda de las agrupaciones de artistas de los movimientos modernos, etc.

Al analizar el trabajo de Balbuena en el continente americano y tras rastrear la bibliografía posterior sobre el estudio de los rascacielos y de la arquitectura norteamericana, es interesante puntualizar que la mayoría de estos escritos están estructurados de la misma forma que lo hace Balbuena<sup>1372</sup>. El análisis socio-cultural, económico y artístico-constructivo que realiza Balbuena,

1371 BRANDSTÄTTER, Christian, *Design der wiener werkstätte*, 1903-1932

1372 Estos estudios sobre la arquitectura norteamericana siguen la misma estructura que el ensayo de

es modelo de estudio y método para los historiadores y por eso, este artículo, seguirá siendo un buen instrumento para comprender el desarrollo industrial y humano que se llevó a cabo en los primeros años del siglo XX.

### **“ACADEMIA DE BELLAS ARTES” 4º envío de pensionado de ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA, 1920**

En la revista *Arquitectura* don Leopoldo Torres Balbás publicó el proyecto original que llevó a cabo Balbuena durante el cuarto año de pensionado y que consistió en un “edificio comercial”. De éste señala:

*“tal vez haya escandalizado a gentes que piensan que hay temas y programas de arquitectura artísticos y otros que no lo son, y que un monumento a cualquiera de nuestras glorias nacionales será de superior categoría estética que un bazar. Fernández Balbuena huyó, pues, de los temas de aparato, adoptando uno modernísimo, y lo trató también con una gran sentido de modernidad. Se podía estar o no conforme con la tendencia del proyecto, pero lo que no cabía negar es que estaba estudiado. En su presentación, muy sencilla, prescindióse de toda clase de accesorios pintorescos a los que nos hemos acostumbrado tanto en estos últimos años de proyectos de exposición, para los que frecuentemente los arquitectos recurrían a pintores, acuarelistas y escultores con objetos de sugestionarnos, haciéndonos creer en la existencia de una arquitectura donde reinaba el vacío.”*<sup>1373</sup>

La única imagen que de este proyecto existe es la misma que publica Torres Balbás. En este alzado del edificio comercial se aprecia la influencia de Sullivan y Richardson que Balbuena había estudiado durante su estancia en Estados Unidos. Sin embargo, los documentos administrativos indican que el trabajo de cuarto año del Sr. Balbuena consistió en la proyección de una Academia de Bellas Artes, de la cual no nos ha quedado más noticia que la entrega de cuatro bastidores formados por la planta general escala 0,01; el alzado 0,01; otra planta general a escala 0,005 y la última, de un alzado a escala 0,01.<sup>1374</sup>

Tanto los trabajos de tercer como los de cuarto año fueron juzgados en 1921 por D. Antonio Flórez y D. Modesto Lopez Otero, nombrados por el Ministerio de Estado y Repullés y Vargas, Landecheo y Vicente Lampérez, nombrados por la Academia de San Fernando que calificaron con “Ha cumplido el reglamento”.

Del proyecto de Academia de Bellas Artes no se conserva ninguno de los cuatro planos sobre bastidores. Sabemos que una vez calificados volvieron a Roberto Fernández Balbuena, pues él mismo los recoge el 16 de diciembre de 1921 en el Ministerio de Estado.

---

Roberto Fernández Balbuena y analiza los mismos problemas.

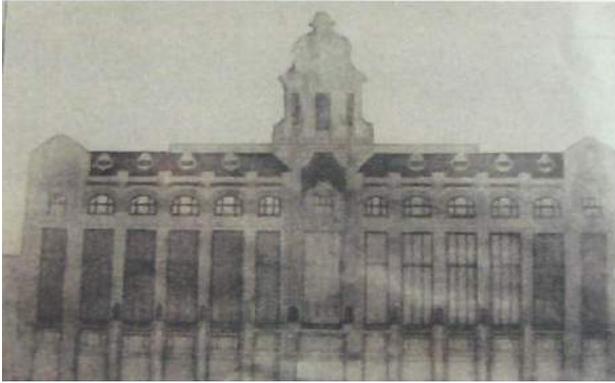
TROCME, H, *América y los americanos*, Madrid, Cátedra, 1983

CONDIT, Charles, *The Chicago School of Architecture*, Chicago, 1964.

JORDY, William, *American Buildings and their architects*, vol.3, New York, 1972.

1373 T., 1922 A, pág.27.

1374 ARABASF, sign. 5-83-1; Acta de la sesión celebrada el día 28 de noviembre de 1921 en la ASF, en AMAE, expediente personal; PG 0118, exp 21979



II.241. Roberto Fernández Balbuena, *Edificio comercial*, cuarto envío de pensión, 1920, revista *Arquitectura*

### 3.3. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional

El periodo de formación tanto de Balbuena como de Anasagasti han sido una aportación fundamental para el desarrollo de la arquitectura española a principios de siglo XX. Sus tentativas de conocer e introducir en sus proyectos y fantasías los elementos de la arquitectura que conocieron en Europa y Estados Unidos, permitió a la siguiente generación mayor libertad para el debate sobre lo nuevo en Escuelas y Academias. Fueron Anasagasti y Balbuena, probablemente, los que menos consiguieron transmitir los sueños que Alemania, Francia o Austria-Hungría habían logrado construir; pero su paso, sus escritos, sus intentos fueron necesarios para que la siguiente generación pudiera crecer.

La dificultad que tanto Anasagasti como Balbuena encontraron para aplicar a su regreso de Roma cuántas ideas habían pensado en su viaje por Europa, ya la predijo su profesor de proyectos en la Escuela, Aníbal Álvarez;

*“los arquitectos por sí solos no pueden intentar una arquitectura española moderna, porque se encuentran en la imposibilidad de introducir en sus proyectos el carácter que desean pues no edificando para sí, sino para el público, nunca proyectan lo que quieren, sino lo que les encargan”<sup>1375</sup>.*

Además, da dos razones que justifican la dificultad; la primera, que la arquitectura cambia con el cambio de la mentalidad de la sociedad y se produce muy lentamente, es extraño que suceda en una sola generación. La segunda razón, es que la estructura arquitectónica va a la zaga de la aparición de los nuevos materiales y la invención de formas y dimensiones más adecuadas tardan en descubrirse.

---

1375 ÁLVAREZ AMOROSO, Anibal, “Lo que pudiera ser la Arquitectura Española Contemporánea”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 214, mayo 1910, pág. 139



II.242-243. Roberto Fernández Balbuena, *Hotelitos de la calle Pinar*, 1922, Fondo Lladó, UTAD, CSIC



II.244. Roberto Fernández Balbeuna, *Viviendas de la calle Miguel Ángel*, Fondo Lladó, UTAD, CSIC

II.245. Roberto Fernández Balbeuna, *Viviendas de la calle Miguel Ángel*, Fondo Lladó, UTAD, CSIC



II.246-247. Roberto Fernández Balbuena, *Hotelitos de la calle Serrano*, Fondo Lladó, UTAD, CSIC

Es difícil acertar en lo que la crítica de la época dice de Roberto Fernández Balbuena. Torres Balbás le dedicó numerosas y afectuosas páginas en la revista *Arquitectura*: “Los trabajos de Balbuena sin embargo, son de una sinceridad incomparable. En toda aquella labor no se veía preocupación alguna por el juicio ni por las calificaciones académicas. Pintaba, dibujaba y proyectaba para sí mismo. Esta personalidad quedaba fuertemente marcada en sus apuntes, y prueba de ello la dan los dibujos hechos ante algún monumento, que se nos muestran como verdaderas interpretaciones más que copias.”<sup>1376</sup> Pero la popularidad recayó sobre todo en su hermano que como arquitecto que había permanecido en Madrid. A su regreso, Roberto, trabajó con su hermano Gustavo durante toda la década de los años 20, proyectando juntos. Por lo que es difícil discernir qué crítica aplicar a uno o a otro. La historiografía general de estos años, trata fundamentalmente la figura de Gustavo. De él por ejemplo Carlos Flores señala “ *En Fernández Balbuena se observa un dramático desequilibrio entre condiciones, obras y mentalidad.*” ¿Dicho desequilibrio podría justificarse por la intervención de dos mentalidades que se ponen en juego en la elaboración de los proyectos? ¿Qué supuso la llegada de Roberto al estudio de su hermano?. ¿Cuál fue la impronta personal que aportó Roberto al trabajo?.

En el primer número de la revista *Arquitectura*, Gustavo denunció el clima de falsedad en que se vivía. En el número 9 de la revista concluyó que los males de nuestra arquitectura tienen su raíz en tres defectos comunes a todos los arquitectos de la época: proyectar ampulosamente, haber recibido una formación enciclopédica al tiempo que elemental e insuficiente y carecer del espíritu crítico necesario para comprender cuándo es mediocre la labor propia.<sup>1377</sup> Ucha Donate atribuye las realizaciones funcionalistas y la simplicidad que adquiere la arquitectura de Gustavo a la lucha severa que estableció contra su barroco carácter, término que se adjudicó el pintor y poeta José Moreno Villa<sup>1378</sup>. Dice “*Como triunfo del espíritu sobre el temperamento, observamos sus dos últimas obras; los hoteles de la calle Serrano 22 y el de la calle de Valdivia, 4, en los cuales han desaparecido las líneas curvas de construcciones anteriores y la pesadez y complicación de las cubiertas, constituyendo dos buenos aciertos de construcciones modernas de formas sencillas.*”<sup>1379</sup> Más bien este cambio o evolución se produjo por las ideas y ejemplos que de Roma había traído Roberto. Los proyectos están firmados por Roberto y la similitud que éstos tienen con las casas que se estaban levantando en los nuevos barrios de Roma, tanto en la *Nomentana* como el *Garbatella* o la *Città di Anienne*, son muestra de ello.

En 1922, estableció su residencia definitiva en Madrid, una vez finalizado el periodo de pensionado. Durante este tiempo no se desligó del debate arquitectónico ni de lo que estaba aconteciendo en Madrid. Por el contrario, estuvo presente en concursos de instituciones representativas, en las Exposiciones Nacionales, etc. De manera intermitente pidió permisos para pasar breves temporadas en Madrid participando así de distintos eventos.

Su hermano Gustavo comenzó a ejercer la profesión de Arquitecto en Madrid el mismo año de terminar la carrera y su presencia le facilitó a Roberto estar al tanto de cuanto sucedía y de incorporarse fácilmente a la práctica de la profesión. La historia arquitectónica de los dos hermanos fue de la mano de continuo, complementándose y formando un binomio perfecto para el momento en el que el debate de la arquitectura no conseguía incorporar a la arquitectura tradicional las técnicas que demandaba la sociedad del momento. Mientras que Gustavo está en

1376 T., 1922 A, pág.27.

1377 FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, 1919, pp. 19-22

1378 MORENO VILLA, José, “Temperamentalmente fue un barroco, y si no hubiese sido dotado de una capacidad crítica y de una severidad que podríamos llamar “protestante” y “reformadora” hubiese dejado obras del más desenfadado barroquismo”, en *Arquitectura*, nº 153, enero de 1932.

1379 UCHA DONATE, 1980, pág. 179.

el lugar adecuado, en el momento preciso, ocupando un papel fundamental en esta renovación técnica e ideológica que penetra inevitable en la cultura arquitectónica; Roberto, acercó algunos aspectos de la vanguardia, integrándola a las posibilidades y circunstancias que España podía incorporar.<sup>1380</sup>

En 1918<sup>1381</sup> se fundó la revista *Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos de España y Gustavo fue nombrado director de la misma. Roberto, en ese mismo momento y siendo todavía pensionado por la Academia, fue elegido miembro del Comité de Redacción de la revista, colaborando con dibujos y viñetas. A los pocos meses de su fundación, Gustavo dimitió de su cargo pero Roberto continuó contribuyendo en la revista con sus dibujos.<sup>1382</sup>

Al regresar de Nueva York y antes de marchar a París obtuvo la plaza de Profesor de Término en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid con destino en la Enseñanza de Dibujo Lineal, cargo que ejerció durante un tiempo.<sup>1383</sup> Cuando, en 1922, se estableció definitivamente en Madrid comenzó a trabajar en el Ministerio de Instrucción Pública como Arquitecto Restaurador de Monumentos Nacionales. Ingresó entonces, como profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, impartiendo clases desde 1923 hasta el estallido de la Guerra Civil.

Fue a partir de 1923 cuando pudo combinar la actividad constructora, que le mantenía económicamente, con su gran pasión por la pintura. Participó en varios concursos de pintura y fue nombrado Socio de Mérito por el Jurado del Cuarto Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores.<sup>1384</sup> En 1924, ganó la Tercera Medalla por su obra “*Madre*” en la Exposición Nacional de Bellas Artes.<sup>1385</sup> En 1925, obtuvo la Medalla de Oro por su obra “*En la Ribera*” en la Exposición del Salón de Otoño.<sup>1386</sup> El siguiente año, 1926, gana la Segunda Medalla por su obra “*El Claustro*” en la Exposición Nacional de Bellas Artes.<sup>1387</sup> Estos reconocimientos locales le permitieron participar en varias exhibiciones en Barcelona, París y Venecia. En 1926, mostró su obra en Filadelfia; en 1930 en Chicago; en 1931 en Saint Louis; en 1936, en Cleveland. En este mismo año es invitado por Homer Saint Gaudens, Director del *Carnegie Institute* en Pittsburg, a participar en la sección española. De esta etapa de su vida existen pinturas en varias colecciones privadas en: París, Bruselas, Bordeaux, Nápoles, Roma, Estocolmo, Riga, Moscú, Cleveland, Pittsburg, Nueva York. La Jolla y Oakland, en California, San Francisco, Highland Park, Sevilla, Granada, Huelva, Gijón, Oviedo y Almería. Desde 1925 fue miembro de la Sociedad de Artistas Ibéricos y participó en el Salón de Otoño, en el Parque del Retiro, con los más significativos pintores de la vanguardia: Benjamín Palencia, José Moreno Villa, Salvador Dalí, Alberto Sánchez, Cristóbal Ruiz, Gutiérrez Solana, entre otros. En 1927, colaboró en la exposición organizada por la Revista Hispanoamericana de *Ciencias, Letras y Artes*, inaugurada por el Rey en el Salón de exposiciones del Palacio de Bellas Artes. En este mismo año, pinta el cuadro “*Mesa de Café*” en el que quedan retratados sus ilustres amigos y compañeros de tertulia y café: Pedro salinas, Federico

1380 Fotografías del Fondo Lladó, UTAD, CSIC

1381 Fotografía del arquitecto el año que se funda la revista *Arquitectura* y se le encarga ser ilustrador de la misma. Archivo IPCE

1382 SAN ANTONIO, Carlos de, 2001, pág.17.

1383 “*Nombrado profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid el 5 de Agosto de 1920.*” Certificado de estudios que solicita Roberto Fernández Balbuena desde Méjico al Ministro de Instrucción Pública de la República Española. Ministerio de Cultura, Instituto de Patrimonio Histórico, Servicio de documentación, N.I.M. D 89.

1384 Referencia del nombramiento en *Catálogo del V Salón de Otoño*, Octubre de 1924, pág. 15.

1385 PANTORBA, Bernardino de, 1980, pág.259.

1386 Catálogo del *V Salón de Otoño*, Otoño 1924, pág.15.

1387 PANTORBA, 1980, pág.267.

García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén y Luis Rosales.<sup>1388</sup> De octubre a diciembre de 1930 participó en la 29ª *International Exhibition of Picture* en el *Carnegie Institute* de Pittsburg. En 1932 ganó la Medalla “Premio Duque de Medinaceli” en el Exposición Nacional de Bellas Artes<sup>1389</sup>. De estos años se conservan dos cuadros, hoy en la Colección Permanente del Museo de Arte Reina Sofía; “*Planchadora*” y “*Desnudo*”. En el año 1933, fue nombrado Presidente del Jurado del la Exposición Nacional de Pintura y un año más tarde, invitado a la Bienal de Venecia. El mismo año lo nombraron Jurado en las Oposiciones al gran Premio de Roma en la Academia de Bellas Artes de España en Roma<sup>1390</sup> y, en Marzo de 1936, fue nombrado Miembro de la *National Geographic Society* en Estados Unidos.

Hasta que su actividad pictórica se vio interrumpida por un tiempo al estallar la Guerra Civil española. Durante esos años se dedicó de lleno al salvamento del Tesoro Artístico de España. En diciembre de 1936, se le nombró Delegado de la Dirección de Bellas Artes y Presidente de la Junta Delegada de Incautación y Protección del Tesoro Artístico Nacional.<sup>1391</sup> La Junta estuvo integrada por ciento cincuenta y una personas que comenzaron a trabajar en la clasificación, etiquetación, registro y embalaje de todos los objetos considerados de valor que existían tanto en las colecciones privadas como en iglesias y, desde luego, en museos.



II.248. *Propaganda de la Junta de Protección del Tesoro Artístico Nacional*, IPCE

II.249. *Biblioteca Nacional, Junta de Protección del Teosoro Artístico Nacional*, IPCE

Además de este cargo, en 1937, fue nombrado Comisario de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Vocal del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid y Secretario de la Subsección de Arte Contemporáneo, todo relacionado con las actividades del salvamento del patrimonio. En enero de 1938, desempeñó el cargo de Subdirector del Museo del Prado y Director en funciones, por hallarse Pablo Picasso en París y el Subdirector entonces, Sánchez Cantón, había sido llamado a Barcelona a desempeñar labores relacionadas con el salvamento en esa ciudad. Al mes siguiente, en febrero de 1938, lo nombraron Delegado de Bellas Artes en la Región Centro, dejando el cargo de Presidente de la Junta. Una vez seguro el Tesoro Artístico al trasladarlo a Valencia y Ginebra, donde fue expuesto, Roberto fue nombrado

1388 Propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

1389 PANTORBA, 1980, pág. 297.

1390 AAVV, 1991 A, pp.23-24.

1391 AAVV, 1991 B, pág.13

Miembro Honorario de la Junta del Tesoro Artístico. El último año de guerra fue nombrado Agregado Cultural de la Embajada de España en Suecia; donde impartió conferencias en varias universidades de Suecia, Dinamarca y Holanda, sobre las labores de protección llevadas a cabo por la Junta.<sup>1392</sup>

Después de su estancia en Suecia y, poco antes de terminar la guerra, se trasladó a París para organizar la evacuación de intelectuales que estaban recluidos en campos de concentración de refugiados.<sup>1393</sup> A la caída del gobierno Republicano emprendió su exilio a México, donde llegó el 25 de mayo de 1939.

En México, los intelectuales exiliados fundaron centros, escuelas y clubes que permitieron establecer una colonia española en el país. La Casa de España en Méjico, el Colegio de México, el Ateneo español, fueron algunas de estas fundaciones. A los pocos días de llegar a México se casó con Elvira Gascón, a la que había conocido entre las personas que trabajaban en la Junta de Incautación, en el Museo Arqueológico. Tuvieron dos hijas, Guadalupe y Elvira. En México, Roberto empezó a trabajar como profesor de dibujo en el Colegio Juan Ruiz de Alarcón y en la Academia Hispano Mexicana.<sup>1394</sup> En 1940, participó en el concurso convocado por la Sociedad de Beneficencia Española para el anteproyecto de la Casa de España en México.

Trabajó durante muchos años en *“Técnicos Asociados”*; asociación fundada por los arquitectos refugiados, que llevó a cabo importantes proyectos en la ciudad de Méjico.<sup>1395</sup> Algunas de las obras que realiza son “la rehabilitación de un edificio para Casa de la Cultura Española (1940); edificios para Almacenes SYR en Monterrey (1948) y México D.F. (1949). En 1942 la empresa Ras-Martín, de Eduardo Robles Piquer, organizó la primera exposición de su obra en México. Desde 1949, fue encargado del área de proyectos de Técnicos Asociados, S.A. (TASA)<sup>1396</sup>. Proyectó con Juan Rivaud, el Rancho Cortés, en Cuernavaca (1949), primera obra de TASA; y la planta de Canada Dry, en México D.F.(1950).

En 1960<sup>1397</sup> abandonó TASA para dedicarse sólo a la pintura, y al año se le expide la Cédula Profesional de Arquitecto.”<sup>1398</sup> De nuevo, dejó esta actividad para dedicarse a la pintura, siendo éste un periodo de gran creatividad pictórica y participando en varias exposiciones durante el periodo comprendido de 1942 a 1963, donde adquirió un gran prestigio. A partir de 1949 fue miembro activo del Ateneo de Ciencias y Artes de México. En 1955, fue invitado a participar en la Asamblea Mundial por la Paz, en Helsinki. Allí acudieron representantes de varios países como Paul Sartre, Ehrenburg, D’Astier, trabajando él en la Comisión de Intercambio Cultural en la Delegación Española. En su intervención, leyó la misma conferencia que había impartido en Suecia en 1938, en la que relató la labor realizada en Madrid durante los años de la guerra para

1392 Catálogo de Exposición, 1991, pág.23.

1393 Noticia procedente de una carta enviada por Roberto a su mujer Elvira Gascón que se encontraba en Madrid. Propiedad de su hija Guadalupe Fernández Gascón.

1394 *“El gobierno del general Lázaro Cárdenas otorgó a los refugiados facilidades administrativas que hicieron menos traumática su integración, entra que estaban la posibilidad de solicitar la ciudadanía mexicana y el reconocimiento de sus títulos profesionales.”*(Citado en AAVV *“Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español”*. Ministerio de Vivienda, Madrid, Junio, 2007, pág.145).

1395 DIEZ IBARGOITIA, María, 2008 A, pág.122-127.

1396 Para ref. origen TASA vid. *“Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español”*. Ministerio de Vivienda, Madrid, Junio, 2007, p.154.

1397 Fotografía del arquitecto en el jardín de su casa de México en 1960, Archivo IPCE

1398 Información recogida en la muestra AAVV *“Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español”*. Ministerio de Vivienda, Madrid, Junio, 2007.

el salvamento del Tesoro Artístico, advirtiendo de los peligros que pueden sufrir otras naciones en una situación similar. Un año más tarde declama una conferencia similar en el Ateneo Español de México titulada *"Agonía y Resurrección del Museo del Prado"*, apoyado por las diapositivas que llevó consigo desde Madrid y que hoy se conservan en el Instituto de Patrimonio Cultural de España en Madrid.<sup>1399</sup> Murió a los 75 años de edad sin poder regresar a España y sin haber sido valorada su labor, y aportación a la conservación y renovación del arte español.



II.250. Fotografía realizada por Roberto Fernández Balbuena, *Construcción de Rancho Cortés*, 1949, AGFG

II.251. Fotografía realizada por Roberto Fernández Balbuena, Almacenes SyR de Monterrey, 1948, AEM

En 1991 y con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Roberto Fernández Balbuena, muchos de sus amigos le rindieron un sonado homenaje en la ciudad de Méjico. De las remembranzas que quedaron transcritas en el catálogo de la exposición conmemorativa, dos son quizás las que mejor reflejar la personalidad artística e intelectual de Roberto: la de su gran amigo, y arquitecto Antonio Sáenz de la Calzada y la de su hija, Guadalupe Fernández Gascón. Antonio le conoció como alumno suyo en la antigua Escuela de Arquitectura, todavía en la calle de los Estudios, intuyendo en él lo que luego en México conoció en primera persona, ese *"espíritu colmado de inquietudes y entusiasmo, dotado de una aguda y finísima sensibilidad siempre alerta y estremecida que lo mantenía casi continuamente en vilo. Nervioso y ágil en sus reacciones, defendía sus verdades con un apasionamiento que a veces rayaba en la exaltación. Su temperamento inquieto y apasionado contrastaba con el orden, unidad y medida de su espléndida obra artística."*<sup>1400</sup>

Son todos ellos rasgos de su temperamento que pueden trasladarse a la descripción de cualquiera de sus dibujos o bocetos de arquitectura; reflejan la misma agilidad que describen sus movimientos, la misma expresividad y apasionamiento. Su hija Guadalupe, resume en el título de su texto la clave de la vida de su padre. *"Arquitecto por obligación, pintor por vocación"*<sup>1401</sup>; es seguramente éste el motivo por el que nunca ni la crítica, ni sus amigos se han detenido en su labor como arquitecto.

<sup>1399</sup> Catálogo de exposición, 1991, pág.24.

<sup>1400</sup> SÁENZ DE LA CALZADA, Antonio, 1991, pág.19.

<sup>1401</sup> FERNÁNDEZ GASCÓN, Guadalupe, 1991, pág. 21.



Il.252. Dibujo de Emilio Moya con el *Tempietto* de Bramante, Colección Elvira Moya Girelli

## **4. La apertura de las relaciones artísticas internacionales en Roma UNDÉCIMA PROMOCIÓN, 1922-1927: EMILIO MOYA LLEDÓS**

### **4.1. Primera formación, estudios de Arquitectura y oposición al Premio de Roma**

#### Semblanza biográfica y primera formación

##### **Emilio Moyá Lledós ( Madrid, 17 de abril de 1895- Madrid, 8 de septiembre de 1943)**

Emilio Moyá Lledós ha pasado a la historia de la Arquitectura como el Arquitecto Conservador de Monumentos, ya que fue la labor principal que desarrolló en los años precedentes al estallido de la Guerra Civil (1929-1936). Son además estos años, los que más han sido estudiados de su persona.

Su biógrafo, el profesor Julián Esteban Chapapría profundizó en su labor como arquitecto-restaurador y reflejó los primeros rasgos de su trayectoria arquitectónica<sup>1402</sup>. Los estudios del profesor Chapapría nos sirven en este trabajo para comprender los criterios sobre restauración que aprendió como pensionado de la Academia Española en Roma. A esta y otras cuestiones, como conocer con qué formación regresó a Madrid para desempeñar su trabajo como profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, se dedica este punto; a través de la reconstrucción de los cuatro años de pensionado. Además de los tres artículos de Emilio Moya que Chapapría ha escrito, algunas son las referencias escuetas que se hacen a su persona en las publicaciones de Carlos Flores, Isabel Ordieres o José Ramón Alonso, todas ellas en el contexto de las intervenciones sobre el patrimonio monumental español<sup>1403</sup>. Sin embargo, los datos que esbozan su semblanza biográfica se han reunido en esta investigación gracias a los documentos y expedientes personales encontrados en el AHN<sup>1404</sup>, en el AGA<sup>1405</sup> y en el AMAE<sup>1406</sup>. Estos documentos, junto al testimonio

---

1402 ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián. 2002, pp. 81-94, 2004, pp. 118-129; 2007, pp. 169-187

1403 FLORES, Carlos, 1961; ORDIERES, Isabel, 1995; RAMÓN ALONSO, José- AAVV, 1994, pp. 139-238

1404 AHN, Universidades, 5923, exp. 10

1405 AGA, Educación. 31/14.976, exp 2 y 31/1947, exp. 25.

1406 AMAE, R-2590/6.

de sus dos hijas, Esther y Elvira<sup>1407</sup>, han sido las fuentes principales para reconstruir cómo fue su periodo formativo como pensionado en Roma.

Emilio Moya Lledós había nacido en Madrid el 17 de abril de 1895. Hijo de Juan Moya e Idígoras, arquitecto, catedrático de *Modelado y Copia de detalles* en la Escuela de Madrid y director de la misma en 1923. Arquitecto de la Real Casa, llegó a ser presidente de la sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y realizó obras tan conocidas como la Casa de Cura de San José en la calle Alcalá o la nueva ermita de San Antonio de la Florida. Su hijo, Emilio Moya, realizó el Bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros donde sobresalió por sus buenas calificaciones en las asignaturas de Letras y Dibujo. Más bajas fueron, sin embargo, las notas en *Geometría o Lógica*<sup>1408</sup>. A pesar de todo, y con verdadero entusiasmo, siguió los pasos de su padre e inició los estudios preparatorios en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid en 1911.

### Estudios en la Escuela de Arquitectura

Emilio Moya Lledós comenzó sus estudios preparatorios para ingresar en la Escuela Especial de Arquitectura de la Universidad Central de Madrid el año 1911. Durante los cuatro cursos siguientes se examinó de las asignaturas de los cursos preparatorios siguiendo el plan de estudios de la Escuela de 1896. El 23 de octubre de 1914 se implantó el nuevo plan de estudios de la Escuela y en el curso 1915-1916, Moya que empezaba las asignaturas especiales del primer curso de Arquitectura, se incorporó al nuevo plan. Entre sus compañeros de promoción figuran arquitectos como José González Edo, Tomás Bilbao, Agustín Aguirre, Antonio Tenreiro, Peregrín Estelles, Casto Fernández Shaw o incluso Adolfo Blanco y Pérez del Camino que había comenzado los estudios preparatorios un año después de Moya, en 1912.



II.253. Promoción de 1919 de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Emilio Moya, es el primero sentado por la izquierda. Junto a él, entre otros: José González Edo, Miguel Martín, Tomás Bilbao, Agustín Aguirre, Antonio Tenreiro, Peregrín Estelles, Casto Fernández Shaw y Adolfo Blanco

1407 Entrevista realizada a ambas en noviembre de 2010 en sus casas de Milán.

1408 AHN, Universidades, 5923, exp. 10

Moya había obtenido buenas calificaciones durante la carrera. Adolfo fue también estable en sus calificaciones. Buenos estudiantes pero sin sobresalir notablemente entre los demás alumnos. El título de arquitecto no se obtenía hasta aprobar el examen de reválida presentado ante un tribunal de profesores de la Escuela. En el caso de Emilio Moya; Modesto López Otero, Alberto Albiñana, Pedro Muguruza, Vicente Lampérez y Manuel Aníbal Álvarez fueron los miembros jurado que dio el “aprobado por unanimidad” al trabajo de “Proyecto de arco triunfal para conmemorar las victorias del Reinado de Carlos I”<sup>1409</sup>. Trabajo que no conocemos pero que invitaba al alumno a proyectar un monumento historicista con una arquitectura seguramente neomudéjar como las que se identificaban con las victorias sobre los reinos árabes por los Reyes Católicos. Las arquitecturas de Pedro Machuca para el rey se acercarian más al estilo que Emilio Moya pudo mirar para proyectar el monumento conmemorativo. El título de Arquitecto definitivamente le fue expedido el 6 de julio de 1920.

Al terminar sus estudios en 1919, se instaló en el estudio de arquitectura de su padre en Madrid, en un piso de la calle Benito Gutiérrez nº 13<sup>1410</sup>, colaborando ese mismo curso 1919-1920 en la construcción del Hotel Sra. De Salvi en la calle Pinar de Madrid<sup>1411</sup>, una calle en la que meses más tarde intervendrían en el levantamiento de varios edificios los hermanos Fernández Balbuena. Es posible que se conocieran en este momento o que la amistad entre ellos naciera en un momento posterior. En 1920 colaboró en el proyecto del Banco Pastor de La Coruña con sus compañeros de promoción Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés<sup>1412</sup>. La proyección de una obra de tanta importancia nada más finalizar los estudios de Arquitectura refleja el coraje de los tres jóvenes y una clara apertura al panorama internacional. La construcción se ha considerado el primer rascacielos de España, inspirado en el movimiento arquitectónico de la Escuela de Chicago e influenciado en su estructura en los bancos ingleses. En la revista *Arquitectura* comentó don Leopoldo Torres Balbás el nuevo edificio en 1922; “*El estilo del edificio, corresponde al moderno concepto de la escuela inglesa, especialmente inspirada por Atckinson, director de la Escuela de Arquitectura e Londres, y la composición de las fachadas es la adecuada al destino principal de la construcción: La Banca Pastor, es una composición sobria y serena de líneas verticales, y dando toda la importancia al uso de vanos y elementos constructivos*”<sup>1413</sup>. La construcción fue llevada a cabo con las técnicas más modernas de la época. La mentalidad con la que llegará a Roma no es tanto de querer superar la época de transición intelectual en que se encontraba España en el periodo anterior, sino de continuar la línea de experimentación de los nuevos materiales.

Con el mismo Antonio Tenreiro se presentó al Concurso para la construcción de la Casa de Correos-Telégrafos de Lugo que ganaron en 1920. En 1921 se presentó al Concurso para la Escuela de Comercio de Valladolid, también premiado. Ambos proyectos caracterizados por un “*barroco modernizado*” con una arquitectura muy vinculada al “*compositionalism*” británico o clasicismo nuevo” como lo define el profesor Julián Chapapría.<sup>1414</sup> Superando el eclecticismo imperante, los recién titulados arquitectos iniciaron un camino de depuración ornamental hacia el *Art Decó*. La simplificación artística y la geometrización, son las características que aparecen en los primeros proyectos de Moya. Animado por su padre y compañeros se presentó a la oposición del Gran Premio de Roma convocado en la Gaceta de Madrid en 1920.

---

1409 AGA, Educación, 31/14.976 exp. 2

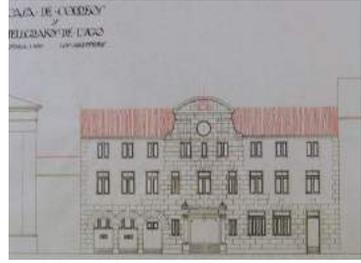
1410 ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1994, pág. 158.

1411 AMAE, R-2590/6.

1412 Ver ALONSO PEREIRA, 1994 donde se comenta con profundidad el proyecto.

1413 TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1922, pp. 210-219.

1414 ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2003, pág. 121.



- II.254. Antonio Tenreiro y Emilio Moya, *Proyecto del Banco Pastor*, La Coruña, 1921, AMC, Fondo Privado Antonio Tenreiro, sig.n. 153/3
- II.255. Antonio Tenreiro y Emilio Moya, *Casa de Correos de Lugo*, 1920, AMC, Fondo Privado Antonio Tenreiro, sign. 153/3
- II.256. *Vaciado del capitel doble del Claustro de Pamplona*, Taller de Vaciados, RABASF

### Convocatoria y examen de oposición de 1920

El 18 de Abril de 1920 se publicó en *La Gaceta de Madrid* la convocatoria de oposición del Premio de Roma saliendo a concurso una plaza vacante para la Sección de Arquitectura. El único candidato fue el recién titulado arquitecto Emilio Moya Lledós. Se constituyó el tribunal con los siguientes arquitectos: José López Salaberry, como Presidente por ser el Académico más antiguo, Antonio Flórez, Manuel Aníbal Álvarez, Manuel Zabala y Teodoro de Anasagasti como Secretario del mismo.<sup>1415</sup> El reglamento por el que se regía el desarrollo de la oposición correspondía al aprobado en 1913 para la Academia de Bellas Artes en Roma. El mismo, bajo el que se había examinado Roberto Fernández Balbuena, con tres miembros del tribunal que coincidían con los del señor Moya: Antonio Flórez, Manuel Aníbal Álvarez y Manuel Zabala. Los cinco miembros del jurado que el art. 27 del reglamento obligaba eran nombrados por el Ministro de Estado. López Salaberry y Teodoro de Anasagasti designados por la Real Academia de San Fernando; Antonio Flórez, por el Ministerio de Estado y Manuel Aníbal Álvarez y Manuel Zabala, por la Escuela de Arquitectura. Teodoro y Manuel Aníbal Álvarez fueron profesores de *Proyectos* de Moya y Antonio Flórez de *Historia de la Arquitectura*, lo que significa que la mayor parte del tribunal conocía al candidato y sus cualidades para el buen aprovechamiento de la pensión. Los proyectos recién presentados del *Banco Pastor* de La Coruña y de la *Casa de Correos y Telégrafos* de Lugo, habían

<sup>1415</sup> AMAE, sign. 4337 y ARABASF, sign. 5-82/5

dado muestras suficientes del adecuado perfil del candidato para introducirse en el estudio de las corrientes europeas. La conveniencia y aptitud del candidato debía confirmarse mediante el examen de oposición.<sup>1416</sup> Dieron comienzo el 9 de diciembre de 1920 con el primer ejercicio que consistía en “copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica ...”<sup>1417</sup>. El fragmento seleccionado de entre los conservados en la Real Academia de San Fernando fue el capitel doble del Claustro de Pamplona. La aguada realizada por el señor Moya no se ha conservado en el archivo de la Academia de San Fernando. Probablemente el capitel era el que todavía hoy se reproduce en los talleres de la Academia<sup>1418</sup>.

El segundo ejercicio del primer grupo consistía en “idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre diez, redactados por el Tribunal”<sup>1419</sup>. Entre los diez temas que había redactado el tribunal; un proyecto de Parlamento; un proyecto de Biblioteca cervantina; un Panteón de Hombres Ilustres; una Escuela de Bellas Artes; una Academia de la Historia; una Academia para Roma; un Palacio del Senado; un Monumento a Carlos III; una Universidad Central o un Ateneo, el candidato sacó a suerte el Monumento a Carlos III. Proyecto del que también desconocemos por completo como fue su ejecución. En Madrid, existían dos importantes monumentos dedicados al Monarca: la estatua ecuestre colocada en Plaza de Sol de Madrid, reproducción en bronce de la de Juan Pascual de Mena, del siglo XVIII, conservada en la Real Academia de San Fernando.

El tercer ejercicio de esa primera parte obligaba a contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto y que habían sido publicados en la convocatoria de la Gaceta de Madrid del 18 de Abril de 1920. El desarrollo escrito debían realizarlo en el plazo de cuatro horas. Los temas que salieron fueron el 2, 6, 10 y 43.<sup>1420</sup> Correspondían a los siguientes: 2. Proporción, carácter y armonía de las obras de Arquitectura, su importancia y efectos que sus alteraciones producen; 6. Arcadas. Su objeto, construcción y decoración. Arcadas sobre pilares, arcadas sobre columnas. Ejemplos de las diversas épocas; 10. Armadura y cubiertas. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura; 43. Arquitectura del Renacimiento. Causas de su origen y desarrollo. Caracteres de composición y decoración. Edificios en que principalmente adquiere vida. Materiales y sistema de construcción más empleados. Cúpulas; su estabilidad.

En el segundo grupo de los ejercicios el candidato debía desarrollar el Monumento a Carlos III que había bosquejado en el segundo ejercicio de la primera parte<sup>1421</sup>. Una vez que el señor Moya terminó los ejercicios fueron expuestos al público del 6 al 11 de abril de 1921, juzgados y aprobados por el Tribunal de oposición, siendo nombrado pensionado el 14 de abril del citado año<sup>1422</sup>.

---

1416 Art. 29, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1913.

1417 Art. 42, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1913.

1418 Catálogo de venta del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012

1419 Art. 42, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1913.

1420 AMAE, sign. 4337.

1421 Art. 42, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1913.

1422 ARABASF, sign. 5-82/5

Viajes de pensionado:  
EMILIO MOYA LLEDÓS



- 1922: Roma-Nápoles-Palermo/Roma-Umbria-Toscana-Lombardía-Veneto
- 1923: Roma-Norte de Italia-Suiza-Francia-Madrid
- 1924: Roma-Nápoles-Palermo-Taormina/Roma-Toscana
- 1925: Roma-Grecia-Salónica-Turquía-Budapest
- 1926: Roma-Madrid-Lago de Como-Milán
- 1927: Roma-París

## 4.2. Pensión de Emilio Moyá Lledós

### Actividad del pensionado

El pensionado por la Arquitectura Emilio Moya Lledós tomó posesión de su plaza el 8 de abril de 1922. Pocos meses antes, finalizaba su pensión el arquitecto Roberto Fernández Balbuena, con el que Moya en el futuro entabló una gran amistad. Muestra de la misma es el cuadro que Balbuena le regaló y que la hija mayor de Moya conserva hoy en su casa. El cuadro de Balbuena, es de su primera época, en el que introduce objetos como el cactus que utilizó años más tarde en el cuadro de la *Mujer desnuda* del MNCARS. Cuadro, que no se conocía y que, firmado y datado, se suma al número de cuadros que Balbuena realizó en su periodo de formación como arquitecto. Además, las hijas de Moya fueron objeto de retratos y modelo para los escultores compañeros de pensión de su padre en los años siguientes a la estancia en el Gianicolo como pensionados.

Al llegar a la Academia, a Emilio Moya le fue designado un estudio del que nos han quedado algunas imágenes que conservan sus hijas. La ubicación de la habitación hoy no puede reconocerse por las innumerables reformas realizadas desde 1926 en la Academia. El espacio era de pequeñas dimensiones y resultaba insuficiente para lo que los pensionados acumulaban durante su estancia de cuatro años. Por las descripciones posteriores que hizo Fernando García Mercadal esas habitaciones correspondían a las antiguas celdas de los monjes franciscanos cuyas ventanas asomaban al claustro del *Tempietto*.<sup>1423</sup>



I.257. Roberto Fernández Balbuena, *Bodegón*, 1920, Colección Elvira Moya Girelli, Milán

II.258. Manuel Álvarez-Laviada, *Busto de Ester Moya*, 1934, Colección Ester Moya Anatra, Milán

En el informe del director don Eduardo Chicharro sobre la actividad que Moya desarrolló a su llegada a Roma, señala que “*se dedica al estudio de Museos, Monumentos, Iglesias y Palacios de Roma y de Italia. Va preparándose para la ejecución de su primer envío que tal vez se refiera a algunos de los monumentos sicilianos como la Catedral de Monreale y su claustro*”.<sup>1424</sup> El 6 de Mayo de 1922, Moya envió una postal a sus compañeros pensionados desde el *Museo Nazionale di Napoli*, donde se desplazó a los pocos días de instalarse en Roma<sup>1425</sup>. Es muy probable que desde allí hiciera la primera visita a Palermo para decidir el tema de su primer envío obligatorio. En

1423 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1979

1424 AREAR, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

1425 Postal de Moya a los pensionados a la Academia, Archivo COAM, Fondo García Mercadal, sign. GM/CO168-14

verano inició un recorrido por la Umbría, Toscana, Lombardía y el Veneto. En agosto de 1922 había llegado a Milán. Su intención era continuar el viaje por centro Europa pero los retrasos en el cobro de la pensión se lo impidió<sup>1426</sup>. Las cartas de Moya al Director interino de la Academia de esos meses son numerosas y, aunque con un tono educado y algo irónico, manifiesta lo que supone la situación que está pasando de estrechez económica: "*Mucho temo que el viaje de estudio emprendido como pensionado de la Real Academia de España (¿?) acabe en viaje de peregrino mendicante*"<sup>1427</sup>. El año 1923 lo pasó casi completo en Roma y fue allí cuando pudo entablar más amistad con sus compañeros de pensión. El grabador y pintor Pedro Pascual Escribano realizó a Emilio Moya ese año un lienzo con su retrato que le regaló y que Moya colocó en su estudio sobre el tablero de dibujo<sup>1428</sup>. En las demás fotografías que se conservan del estudio de Moya en la academia se aprecian más muestras de la amistad entre Moya y Pedro Pascual. El grabado de la mujer florentina colocado sobre la puerta de la habitación es copia del trabajo que Pedro Pascual expuso en Roma en 1924.<sup>1429</sup>



II.256. *Estudio de Emilio Moya en Roma*, 1924, Colección de Elvira Moya

Estas fotografías del estudio debieron de realizarse en el año 1924, pues en la siguiente fotografía el arquitecto muestra los dibujos de la restauración de *Palazzo del Podestà*. Sus hijas creyeron siempre que era el estudio del arquitecto en Madrid y así lo reflejó el profesor Esteban Chapapría en sus artículos, pero esta fotografía localizada en el archivo de Adolfo Blanco confirma que era el de Roma.

---

1426 Postal de Moya a los pensionados a la Academia, Archivo COAM, Fondo García Mercadal, sign. GM/CO193-22

1427 Carta de Emilio Moya al Director interino de la Academia el 14 de agosto de 1922 desde el Consulado de España en Milán. ARAER, Caja 5, pensionados.

1428 Hoy el cuadro de Pedro Pascual está en posesión de Elvira Moya, hija del arquitecto y se conserva en su casa de Milán.

1429 Catálogo Roma y la tradición de lo nuevo, pág. 25.



II.257. Pedro Pascual, *Retraro de Emilio Moya*, 1923, Colección de Elvira Moya Girelli



II.258. *Estudio de Moya en Roma*, 1924, Colección de Elvira Moya Girelli



II.259. *El pintor y grabador Pedro Pascual Escribano durante su exposición de grabados en Roma*, 1924



II.260. *Estudio de Moya en Roma*, 1924, Colección de Elvira Moya Girelli

Los pensionados por la Arquitectura, según el artículo 55 del Reglamento de la Academia, debían residir en Roma el primer año y los nueve primeros meses del segundo de su pensión. Los tres meses restantes del segundo año residirían en Grecia, Egipto o cualquier otro país oriental notable en la historia del Arte antiguo. Como auxilio de viaje en estos tres meses los pensionados percibían 500 liras. El envío de segundo año lo debían entregar antes de emprender el viaje a Oriente. En el tercer año y primera mitad del cuarto viajarían por “los estados modernos más florecientes”<sup>1430</sup>, y los seis últimos, fijarían su residencia en un punto del extranjero, a su elección. Veremos como la

1430 Reglamento ARAER, 1913

pensión de Emilio Moya no pudo desarrollarse con la normalidad establecida por el reglamento y los motivos por los que así fue.

En noviembre de 1923, Emilio Moya solicitó al director de la Academia una licencia para trasladarse a España por un breve espacio de tiempo para atender asuntos personales. El permiso le fue concedido,<sup>1431</sup> pero antes de partir hacia España visitó algunas ciudades de Italia, Suiza y Francia tal y como describe la hoja de servicios del arquitecto.<sup>1432</sup> En el mes de Enero de 1924 continuaba en Madrid con la licencia que le fue concedida. El director, sin embargo, continúa a informar sobre el estado de sus trabajos: "*tiene casi terminado su primer envío, pero lo tiene paralizado por no poder ir a Palermo a recoger los datos que le hacían falta para finalizarlo*"<sup>1433</sup>. La irregularidad en los pagos de las mensualidades y las dificultades que, desde el periodo de la guerra europea pesaron sobre la vida de la Academia, eran la causa del retraso en el cumplimiento de los plazos de entrega de los trabajos de pensión.

A mediados del mes de Abril Emilio Moya, por fin consiguió partir para Palermo donde recopiló los datos que le faltaban para finalizar el trabajo de la Iglesia de *Santa Maria dell' Amiraglio*. Aprovechó la estancia en Sicilia para visitar Siracusa y las demás ciudades griegas del sur de la isla, desde donde escribió a sus compañeros del Gianicolo adelantándoles que también visitaría Taormina y Nápoles.<sup>1434</sup>

Las fotografías del proyecto de *Santa Maria dell'Amiraglio*, que el Reglamento de 1913 de la Academia obligaba depositar en el Ministerio de Estado, en la Academia de San Fernando y en la Escuela de Arquitectura, se enviaron el 22 febrero de 1924 quedando una de las copias en el archivo de la Academia de Roma, a través de las cuales hoy podemos conocer cómo fueron los planos originales desaparecidos.

En Junio de 1924 el pensionado solicitó una autorización para presentar los dos envíos de segundo y tercer año al término de éste último, petición que realizó para completar la toma de datos del segundo envío de pensión que no había conseguido de nuevo por la falta de recursos para poder desplazarse a la Toscana y elaborar así un proyecto de restauración del *Palacio Viejo del Podestà* de San Gimignano . Además, como el tercer envío no le requería tanto tiempo de ejecución, deseaba dedicar mayor tiempo al segundo que era el ejercicio de restauración.<sup>1435</sup> Se trasladó por fin a la Toscana y recorrió además un buen número de ciudades desde donde contempló las torres de los pueblos medievales que eran el objeto de su estudio. El 29 de diciembre de 1924 escribió al director de la Academia desde San Gimignano comunicándole que tenía muy adelantados los trabajos de medición, dibujos y recopilación de los datos necesarios para desarrollar el trabajo que finalizó en Roma a su regreso en Enero de 1925.<sup>1436</sup>

---

1431 Notificación del director de la Academia al Sr. Subsecretario del Ministerio de Estado, a 26 de noviembre de 1923, ARAER; Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

1432 ARAER, Caja 126/2, Hoja de Servicios Emilio Moya.

1433 Ibidem

1434 Postal desde Siracusa de Emilio Moya a sus compañeros pensionados en la Academia. Archivo COAM, Fondo García Mercadal, sing. GM/CO196-03

1435 Carta del pensionado Emilio Moya al Director de la Academia e Informe del director al Subsecretario del Ministerio de Estado subrayando la petición del pensionado por la Arquitectura, en Roma a 30 de Junio de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

1436 Informe del director con fecha de 29 de diciembre de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89. Datos que el director recoge de la carta enviada por Emilio Moya al Secretario de la Academia el 18 de diciembre de 1924.



II.261. Postal de Emilio Moya, ARAER; Caja 5, pensionados



II.262. Emilio Moya, *Alzado del Erecteyon*, 1925, Colección Luis Moya González, Madrid

II.263. Aníbal Álvarez, *Perspectiva del Erecteyon*, 1896, Academia de España en Roma

Por fin, en septiembre de 1925, pudo realizar el tan deseado viaje a Grecia. El día 4 de septiembre estaba ya en Constantinopla.<sup>1437</sup> Desde allí escribió a su compañero Adolfo Blanco que estaba entonces en la Academia. Le habla del “oriente castizo” y de la arquitectura popular que allí existe y le adelanta su partida Salónica. El día 15 del mencionado mes escribió otra postal desde Atenas al secretario de la Academia, don Hermenegildo Estevan; una postal del bajorrelieve de Apolo y Marsias del Museo de Atenas desde donde comunicaba el inicio de una interesante excursión por las islas griegas que duraría cuatro días. En Atenas realizó algunas acuarelas de la Acrópolis, de las que nos ha llegado la del *Erecteyon* conservada en la colección Luis Moya González. El alzado principal del templo, lo coloreó de manera que no refleja del todo la realidad del monumento. Las aristas de los bloques de piedra del muro del templo están dibujadas con exactitud, idealizando el estado del monumento en 1925. Apenas habían pasado treinta años de la perspectiva acuarelada del templo realizada por Manuel Aníbal Álvarez donde se representa con una perspectiva más pintoresca y natural el monumento<sup>1438</sup>. A pesar de la poca definición de la acuarela, es más real en el uso del color y en la representación del paisaje que la de Moya.

En Mayo de ese año 1926, Emilio Moya regresó a Roma y desde allí solicitó un permiso para 1437 Certificado del Consulado de España en Constantinopla de la estancia de Moya en dicha ciudad los días señalados, ARAER, Caja 5, Pensionados.

1438 Acuarela que actualmente se conservaba en la Academia de Roma.

trasladarse a España con el fin de visitar la Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebró en Madrid donde presentó los dos primeros envíos. Este fue el momento en que Moya se presentó a la plaza de Profesor Auxiliar de la Escuela de Arquitectura que se resolvió en Junio del citado año, y cuyo nombramiento fue publicado en el diario ABC el día 20 de Junio de 1926.

En agosto de 1926, Moya se encontraba ya de regreso en Italia. Decidió instalarse en el lago de Como para estudiar la arquitectura lombarda de aquellos pintorescos lugares antes de su regreso a Roma en los primeros días de Septiembre.<sup>1439</sup> Desde Como, Moya escribió a Blanco donde le adelantaba su próximo destino que sería Venecia<sup>1440</sup>. Su regreso a Roma sería tan sólo momentáneo porque en Enero de 1927, regresó a Milán para instalarse en la mencionada ciudad. Su hoja de servicios señala que permaneció allí estudiando sus Monumentos y Museos<sup>1441</sup> y desde donde envió el trabajo de tercer año.

*“El señor Moya entregó como estaba previsto una Memoria-estudio sobre un tema de arquitectura moderna que en su caso fue una memoria sobre hoteles de viajeros y estaciones ferroviarias, a la que adjuntó un anteproyecto relacionado con la memoria y un anteproyecto de hotel para viajes, así como dos bastidores de 0.43 x 0.75 cm”.*<sup>1442</sup>

El tercer y el cuarto envío aunque los preparó por separado podían leerse en conjunto. Tenían en Milán su ubicación, y la temática era complementaria. Al *Hotel de viajeros* el tercer año se unió un *Puerto Aéreo* como trabajo de cuarto año, con cuatro grandes planos sobre bastidores y una carpeta que incluía la Memoria del mismo. Este último envío obligatorio lo envió a Madrid el 2 de Junio de 1927, fecha en que se dieron por terminado los trabajos de Moya. En el mes de Abril de 1927, Moya había terminado ya los trabajos de Milán y marchó a París donde realizó algunos estudios de Urbanismo, al mismo tiempo que lo hicieron García Mercadal y Adolfo Blanco, pero éstos siguiendo el curso de Urbanismo de la Sorbona.<sup>1443</sup>

Como se ha descrito en la semblanza del arquitecto, la plenitud de su periodo como pensionado llegó quince años después, cuando nombrado director de la Academia de Roma durante el periodo de la Guerra Civil española, Emilio Moya, volvió a tener la oportunidad de vivir lo que para los demás sólo se vive una vez en la vida. Esta vez como director, sin lo que significa la convivencia con tus compañeros pensionados, pero con la madurez profesional y personal para asimilar y aprender de Italia. Entre Roma y Milán, donde vivían su mujer e hijas, vivió entre 1936 y 1939. Los años 1937 y el siguiente, ante la inactividad y parálisis de la vida académica, tanto por el conflicto español como por la amenaza del mundial y la ausencia de pensionados en el Gianicolo, no dejó de trabajar y profundizar en el estudio del arte, cultura y arquitectura europeo. Son innumerables los lugares que visitó en esos meses realizando estudios históricos y estilísticos reflejados en los cinco cuadernos de apuntes que realizó en estos años y que todavía conserva su familia. Serían

---

1439 Informe del director con fecha de 19 de agosto de 1926. ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

1440 “Caro Adolfo:

*Espero encontrarías mi carta en el Consulado de Constantinopla. Yo estoy aquí (Lago de Como) hasta final de mes, luego voy a Roma y luego voy a Venecia donde espero abrazarte. Escríbeme aquí o a la Academia. Pascual está allí y Mercadal sigue haciendo el tonto allí (Madrid).*

*Tuyo, Emilio.”*

1441 Informe del director de la Academia con fecha de 23 de enero de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

1442 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

1443 Informe del director de la Academia del mes de Mayo de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

objeto de un estudio específico y profundo que podría abarcarse en un futuro. Los contenidos reflejan el interés por las civilizaciones más antiguas; la etrusca, la maya, la romana. Dedicó buena parte de sus días en el estudio del arte medieval europeo cuyos apuntes le sirvieron para preparar un libro cuyo índice aparece en el segundo cuaderno de apuntes. Los arquitectos barrocos de Turín atrajeron especialmente su interés pues dibujó todo género arquitectónico tanto civil como religioso de este periodo. Añade la biografía de sus arquitectos con un desglose pormenorizado de sus trabajos e ideas que definían sus obras. Las reflexiones sobre la arquitectura contemporánea son abundantes; notas sobre los trabajos publicados en las revistas del momento; observaciones de las obras de restauración que en Italia se están llevando a cabo en 1937; cientos de apuntes de bibliografía para revisar, comentarios y reflexiones sobre todo ello, redactados en inglés, francés, italiano, alemán o español. Muestra, de su capacidad de asimilación, de su bagaje cultural y madurez intelectual.

### Análisis de los envíos de pensión

#### **“PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE SANTA MARIA IN AMMIRAGLIO” 1º envío de pensionado de EMILIO MOYA LLEDÓS, 1924**

Moya, había seleccionado para su primer estudio el análisis de la arquitectura sículo-normanda, como lo había hecho Francisco Aznar Sanjurjo en 1906. En el primer informe del director sobre el desarrollo de la actividad del pensionado por la Arquitectura indica, que el arquitecto bajaraba la posibilidad de realizar un estudio de Santa María la Nueva de Monreale: *“Va preparándose para la ejecución de su primer envío que tal vez se refiera a algunos de los monumentos sicilianos como la Catedral de Monreale y su claustro”*.<sup>1444</sup> Seguramente, no tuvo conocimiento del trabajo de Francisco Aznar y no fue éste, el motivo de su cambio de elección. Finalmente, se decidió por la iglesia palermitana de *Santa Maria in Ammiraglio*. El reglamento de la Academia no obligaba más que a realizar para el trabajo de primer año, una *“copia de un edificio o monumento noble anterior al siglo XVIII”*,<sup>1445</sup> es decir, un trabajo del estado actual de un monumento, estudiando alguno de sus detalles que dieran muestra de la comprensión y conocimiento del estilo a que pertenecía el monumento. El trabajo de Moya, poco tuvo que ver con lo señalado en el reglamento, pero aún así fue aplaudido por el Tribunal de calificación. Las posibilidades que la iglesia de *Santa Maria dell’ Ammiraglio* daba al arquitecto para su estudio eran abundantes. Lo seleccionó por ser monumento de época sículo-normanda y por haber sido transformado gran parte de su fachada durante el barroco. Emilio Moya vio ahí la posibilidad de desarrollar su pasión por la conservación, haciendo como proyecto original que obligaba para el trabajo de primer año un proyecto de recuperación de la fachada normanda de la iglesia.

A mediados del mes de Abril, como se ha señalado en el punto anterior, consiguió partir para Palermo donde permaneció un mes para realizar la investigación que necesitaba y documentar así los trabajos de restauración de la Iglesia de *Santa Maria dell’ Ammiraglio*. El proyecto finalmente estuvo compuesto por cuatro planos sobre bastidores de las iglesias de *San Cataldo* y ocho de *Santa Maria dell’ Ammiraglio* en Palermo; uno de ellos acquarelado, más la memoria ilustrativa que

1444 AREAR, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

1445 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

“copia de un edificio o monumento noble anterior al siglo XVIII dependencia o parte importante de ello perfectamente definidos con los planos necesarios, acquarelados y a una escala que permita apreciar los detalles con claridad. ...dos acquarelas hechas del natural que reproduzcan en perspectiva lo más interesante del tema escogido.

Además, en un álbum o carpeta presentarán un proyecto original dibujado en pequeña escala...”

acompañaba a los bastidores. Hoy, ninguno de estos trabajos, nos han llegado. En su momento, el trabajo no fue publicado en las revistas de Arquitectura, lo que ha imposibilitado su conocimiento que nos facilite el estudio. Sólo hemos podido conocer cómo fue a través de cuatro fotografías encontradas en el archivo de la Academia de Roma (de las doce que debían existir). Además, entre los documentos y papeles que conservaba la hija mayor del arquitecto, Elvira Moya, encontré los apuntes mecanografiados de lo que pudo ser el estudio teórico que desde Roma debió realizar el pensionado sobre la arquitectura de las iglesias sículo-normandas de Palermo que debió de ser decisivo en la elección de estudio de las iglesias de *San Cataldo* y *Santa Maria in Ammiraglio*. Un texto que consta de veintiocho páginas, (las cinco primeras están desaparecidas, que hubieran sido posiblemente determinantes para conocer el propósito del autor). Buena parte de este estudio, -lo sabemos por el informe del director-, fue preparado en Roma. Allí, tenía la información suficiente para ahondar en los aspectos teóricos de la arquitectura sículo-normanda. En la Academia de España disponía de un libro sobre la *L'architettura arabo-normanda ed il rinascimento in Sicilia*, editado en Milán en 1914, que pudo haberle servido de guía.<sup>1446</sup> Fruto de estas lecturas pudo situar cronológica e históricamente los monumentos más representativos del arte arabo-normando de la isla; la catedral de Cefalú, San Juan de los Eremitas de Palermo, etc, al igual que establecer las hipótesis y dificultades que existen para su exacta datación. Tres páginas de la memoria las dedicó a la descripción de San Cataldo de la que nos ha llegado la imagen del plano que representa las plantas con las bóvedas, el pavimento y las secciones longitudinal y transversal de la iglesia. Un edificio cuya restauración fue llevada a cabo por el arquitecto Patricolo, por lo que en el momento en que Moya lo estudió, pudo observar su estructura original, de la que añade "*presentándosenos con sus elementos orientales como una joya de arquitectura árabe*"<sup>1447</sup>. El escrito de Emilio Moya presenta una descripción constructiva detallada y de gran interés sobre la iglesia, en la que queda evidente la medición de la misma para realizar los planos a la escala apropiada.<sup>1448</sup>

Los planos que preparó el señor Moya sobre San Cataldo fueron cuatro y tan sólo se ha recuperado la imagen de éste con la planta a nivel del pavimento y su vista a nivel del arranque de las bóvedas. En el mismo plano, la sección longitudinal de la iglesia y la transversal de las naves. Es muy probable que los otros tres planos correspondiesen a los alzados y a la perspectiva del monumento.

En cuanto al trabajo de restauración de *Santa Maria dell'Amiraglio*, fueron de gran ayuda los resultados de las excavaciones realizadas por el arquitecto Patricolo. Trabajos que se desarrollaron en el subsuelo a los pies del templo actual de 1872 a 1879. Emilio Moya al estudiar los resultados del arquitecto-restaurador y tras realizar las mediciones necesarias, concluye que la primitiva iglesia pertenecía al tipo bizantino, con su planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, tres ábsides, cúpula central sobre cuatro columnas.

*"Las dimensiones interiores según su levantamiento son 10 mts. De ancho por 10.30 de largo hasta la línea de ábsides, teniendo estos 0.85 de profundidad los menores y 1.80 mts. El principal y con un espesor para los muros exteriores de 0.97. El plano donde recogió todas las mediciones es uno de los que se han localizado de los ocho que componían el proyecto"*<sup>1449</sup>

La Iglesia tuvo seguramente tres puertas; una, la mayor, a sus pies, y las otras en las fachadas laterales pero muy próximas a la principal. La decoración exterior de la fachada principal era

1446 ARATA GIULIO, V., *L'architettura arabo-normanda ed il rinascimento in Sicilia*, Milano, 1914

1447 Texto Arquitectura sículo-normanda en Sicilia. Archivo Esther Moya.

1448 Texto Arquitectura sículo-normanda en Sicilia. Archivo Esther Moya.

1449 Ibidem

semejante a la de su vecina San Cataldo, típica de los edificios de la época que consiste en arcos que contornean los huecos formando bocina de muy pequeña entrada. A pesar de la semejanza de composición decorativa en la fachada con San Cataldo, su carácter fundamental es muy diferente, predominando en la *Martorana* el bizantino, y el árabe en San Cataldo. Aparecen en ésta última los arcos bastante más apuntados revelando en su trazado la influencia mahometana, al paso que en la *Martorana*, su curva, apenas quebrada, la asemeja más a las iglesias de Salónica, Atenas y Constantinopla. Pero la mayor diferencia estriba en los procedimientos empleados. Mientras en San Cataldo resaltan los elementos decorativos sobre el paramento de fachada, en la *Martorana*, arcos y molduras están tallados dentro del muro, siendo la parte lisa de éste su mayor saliente.

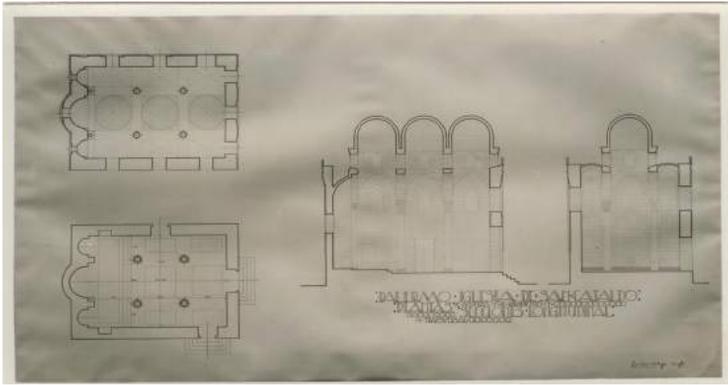
Hacia los pies de la iglesia actual pueden verse, indicados en ladrillo, los cimientos de muro del antiguo atrio y pórtico, que fueron descubiertos por Patricolo en su restauración. Todo ésta parte, fue construida con columnas de mármol, sacadas evidentemente de una mezquita, como indican los sellos con caracteres árabes con que algunas están marcadas, advirtiéndose también ser cortas para su nuevo destino, por lo que fueron recalzadas con otros fustes de mayor diámetro. Los arcos apuntados, de gran curvatura, están decorados con pinturas al temple del siglo XVII representando Santos, entrelazos, etc. Una de las puertas de esta parte, conserva los batientes o postigos de madera que seguramente pertenecieron a la principal de ingreso de una mezquita anterior, custodiándose las guarniciones y dintel también de madera talladas en el Museo Nacional.

La torre pertenece a dos épocas diferentes: los primeros cuerpos del siglo XII, y los dos últimos del XIII. El cuerpo del siglo XII es tosco, tanto en su construcción como en el empleo y ejecución de sus elementos decorativos, basas y capiteles de columnas, y molduras que dibujan el estradós de los arcos. Los sillares tienen muy diferentes dimensiones, siendo en general de tamaños considerables y no formando hiladas desiguales.

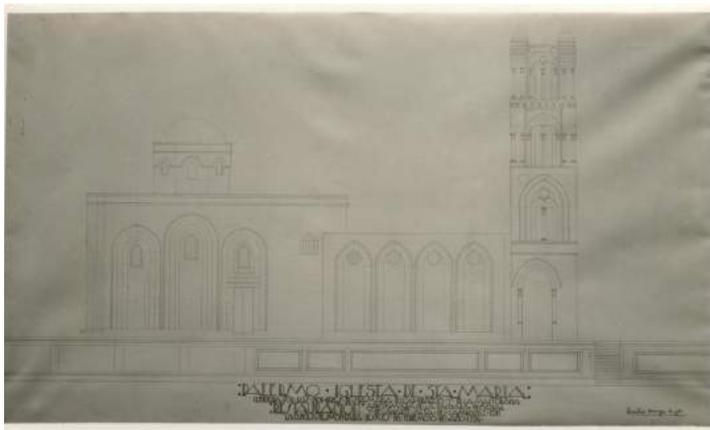
Por contraste, en el segundo cuerpo, los sillares son más pequeños y regulares, la labra en molduras, basas, etc, es muchas más perfecta, y por último, la ejecución de los maestros canteros es extraordinaria: las incrustaciones de pómez lávica imitan balaustradas en la parte inferior, estrellas en los estrados de los arcos y dibujos variados en enjutas y arquivoltas. Esta decoración se prolonga en los dos cuerpos superiores y por esto y, por su comparación con las incrustaciones del *Duomo* de Palermo, es presumible que el segundo cuerpo fuese ejecutado a fines del siglo XII o principios del XIII. Los referidos cuerpos bajos son semejantes a los segundos cuerpos de la torre norte de la Catedral de *Monreale* y al de *San Giovanni degli Eremiti*, aunque estos sean más lujosos y de más fina ejecución. Los dos cuerpos altos, acusan una influencia mayor de la aportación gótica. Retranqueados entre sí y con respecto al segundo de los bajos, presentan sus ángulos sustituidos por templetos apoyados en columnas que tal vez, solamente en el más alto fueron alguna vez exentas, pues en el inferior siempre tuvieron el muro cilíndrico detrás. A estas columnas exentas de los templetos últimos, es a las que debe referirse Ibn-Djobair cuando visitando Palermo a principio del siglo XIII dice en la descripción de la *Martorana* que "*esta iglesia tiene una torre coronada por una cúpula que apoya sobre columnas*"<sup>1450</sup>. El conjunto estaba rematado por una cúpula central (aun quedan en la parte superior de la torre, indicios del paso del cuadrado al octógono) flanqueada por las cuatro más pequeñas que coronan los templetos de ángulo.

---

1450 Ibn-Djobair, Visite aus Musulmans de Sicile in Maurice Gaudesfroy-Demombynes, ed. Documents relatifs a l'histoire des croisades, vol.3, París 1949-1965.



II.264-267. Emilio Moya, *Fotografía del estado actual de plantas y secciones de la Iglesia de San Cataldo; sección longitudinal; fachada estado actual; restauración fachada pral y campanille,, 1924, ARAER*



La semejanza de los cuerpos superiores de la torre de la *Martorana* y de su remate con las torres de la Catedral de Palermo, es completa aunque en estas se manifieste un exceso en la decoración, y en el repetirse de los elementos, acusando ya una profunda decadencia en las ideas que definen el Arte Sículo-Normando, desarrollan en las rudas torres de *Cefalú*, *San Giovanni degli Eremiti*, y *Monreale*, pasando por las más equilibradas de la *Martorana* y la Catedral de Palermo”.<sup>1451</sup>

En el mes de Mayo de 1924, fueron juzgados los trabajos de primer año de Moya en el que iba incluida la Memoria ilustrativa que fue calificada junto a los dibujos.<sup>1452</sup> El Tribunal estuvo formado José López Salaberry, Luis de Landecho, Manuel Zavala, Antonio Flórez y Teodoro de Anasagasti, que definieron el trabajo de meritorio y fuera de la exigencia legal, es decir, que en realidad, aunque bien realizado no cumplía las exigencias reglamentarias. En las actas de la sesión de calificación se añadió *“compensa la falta de otros documentos también exigibles, cree que procede la “aprobación” del envío y al efecto acuerda la calificación que corresponde según la forma reglamentaria, HA CUMPLIDO CON EL REGLAMENTO”*.<sup>1453</sup>

Los trabajos se mostraron también en la exposición organizada en la Academia de Roma con ocasión de la visita de los Reyes de España<sup>1454</sup> y más tarde, del 5 al 13 Mayo, en el patio de Colón del Ministerio de Estado en Madrid.

---

1451 (Serían influencias de la arquitectura descritas las que produjeran los cimborrios de la Catedral de Salamanca, de Zamora y Colegiata de Toro de estructura exterior tan semejante a las citadas torres de Sicilia, o bien unas y otras surgieron indecentemente?) Texto de Emilio Moya, 1923-1924, Archivo Esther Moya, Milán.

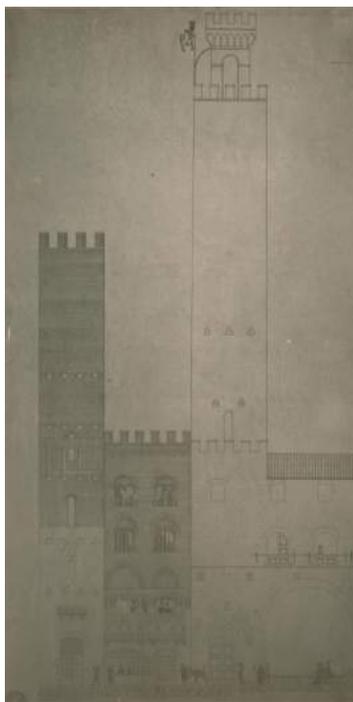
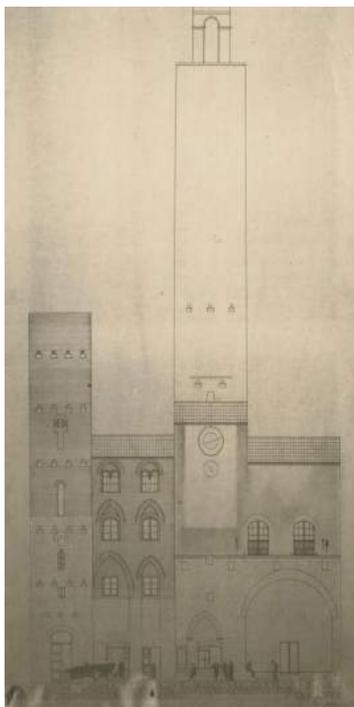
1452 AMAE, sign. H4341

1453 Acta de la sesión celebrada el día 16 de Mayo de 1924 para la calificación de los envíos de primer año del pensionado por la Arquitectura Emilio Moya Llodós. ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89. /ARABASF, sign. 5-83/1

1454 ARAER, Caja 126/2, Hoja de Servicios de Emilio Moya.

**“PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL PALAZZO VECCHIO E NUOVO”  
DEL PODESTÀ. SAN GIMIGNANO  
2º envío de pensionado de EMILIO MOYA LLEDÓS, 1926**

Emilio Moya, como se ha indicado anteriormente, había solicitado en 1924 el permiso para entregar un año después del que correspondía por reglamento, el envío del segundo año, ya que necesitaba los recursos económicos suficientes para trasladarse a la Toscana donde elegiría el monumento del que realizar su restauración. Se decidió por desarrollar el proyecto de la restauración del Palacio Viejo del Podestà de San Gimignano. El trabajo lo elaboró en ocho planos con dibujos; dos plantas, el alzado principal y patio del *Palazzo Nuovo*; el alzado del estado actual del *Palazzo Vecchio*; la planta restaurada y su perspectiva; el alzado restaurado del *Palazzo Vecchio*; la planta y secciones del *Palazzo Nuovo*; la iglesia de *San Jacopo e S. Giovanni* más el alzado y torre del *Palazzo Nuovo*. Además, el envío lo completaban dos acuarelas con una vista de conjunto de San Gimignano y una perspectiva de las torres desde la vía San Mateo<sup>1455</sup>.



II.268. Emilio Moya, *Palazzo Vecchio del Poestà y Torre Chigi, estado actual*, 1924, ARAER

II.269. Emilio Moya, *Palazzo Vecchio del Podestà y Palazzo Chigi, restauración*, 1924, ARAER

La memoria explicativa con la imagen de cuatro de los planos y las dos acuarelas de vistas fueron publicados en la revista *Arquitectura* en 1926<sup>1456</sup>. Ni éstos ni otros nos han llegado. Los dibujos que se publicaron corresponden a las fotografías que se han encontrado sobre el proyecto en el archivo de la Academia de Roma, las que representan al estado actual del *Palazzo Vecchio* y

1455 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

1456 MOYA, Emilio, 1926, pp.57-61.

su estado restaurado; la planta y sección del *Palazzo Nuovo* y alzado de la fachada principal del *Palazzo Nuovo*. Desconocemos, por tanto, el aspecto de las dos plantas, la de la planta del *Palazzo Vecchio* restaurada, su perspectiva, el alzado y torre del *Palazzo Nuovo* y la iglesia de *San Jacopo e San Giovanni*.

Además de los trabajos relacionados con San Gimignano, los documentos del envío señalan que remitió una tercera carpeta con dos acuarelas del viaje que había realizado en 1925 a Praga, Epanomeria y Santorini que no conocemos y que debían ser muy interesantes como estudios de arquitectura popular. Junto a estas acuarelas, “*una maqueta en yeso*”, que no sabemos a qué pertenecía y si la realizó junto a Manuel Álvarez-Laviada o Vicente Beltrán, escultores pensionados y, a su vez, grandes amigos del arquitecto.<sup>1457</sup>

Sabemos que Emilio Moya permaneció unas semanas en San Gimignano realizando el trabajo de campo con el objetivo de obtener mediciones, dibujos al natural y recopilar los datos necesarios para desarrollar el trabajo que concluyó después en Roma.<sup>1458</sup> Al analizar el único de los planos en la fotografía que nos ha llegado de la restauración del *Palazzo Vecchio*, podemos deducir que siguió los criterios de recuperación del monumento defendidos por Camillo Boito y Gustavo Giovannoni, que abogaban por la restauración integral del monumento en su concepción original. Es decir, la recuperación del palacio medieval concebido en 1264. Al observar el plano del estado actual y después, el de la restauración, se concluye que la propuesta de Moya es de abrir los vanos originales marcados todavía en el muro y eliminar añadidos renacentistas y barrocos.

El *Palazzo Vecchio del Podestà* había sido objeto de varios estudios en el siglo XIX. El escritor, arqueólogo e historiador del arte Georges Rohault de Fleury, dedicó unos veinte años de su vida al estudio de los monumentos medievales de la Toscana y, entre ellos, el *Palazzo Vecchio* de San Gimignano. Desde 1866 realizó viajes por Italia para conocer sus monumentos hasta que decidió afincarse en Florencia en 1874. Recorrió toda su comarca dibujando su arquitectura religiosa, civil y militar, trabajos que publicó en más de seis libros, reproduciéndose a su vez en guías y monografías de la región toscana de los primeros años del siglo XX<sup>1459</sup>. Moya, disponía de los dibujos y propuestas de recuperación de los palacios de San Gimignano. Alinari, poco antes que Moya, había fotografiado el palacio en la plaza, con el ángulo con la vía de San Matteo, desde un punto alto, donde quedan marcadas las sombras que sobre la ciudad causan las torres y los muros de las edificaciones.

En los planos que prepara Moya es interesante profundizar en el carácter y función que tiene el dibujo. El color pasa a un lugar mucho más secundario que en las primeras promociones del siglo. El dibujo sirve, sin embargo, para obtener mayor precisión en el levantamiento del edificio y el preciosismo en la representación ha desaparecido prácticamente. Es el nuevo estilo de representación de una nueva generación. Se dice estilo de generación porque las representaciones de sus compañeros de la Escuela de Arquitectura son similares, tanto en el dibujo como en la arquitectura proyectada. La casa para el Marqués de Villora que proyecta Rafael Bergamín de carácter racionalista, es un ejemplo de la influencia de los volúmenes de las construcciones medievales de San Gimignano en las futuras arquitecturas.

---

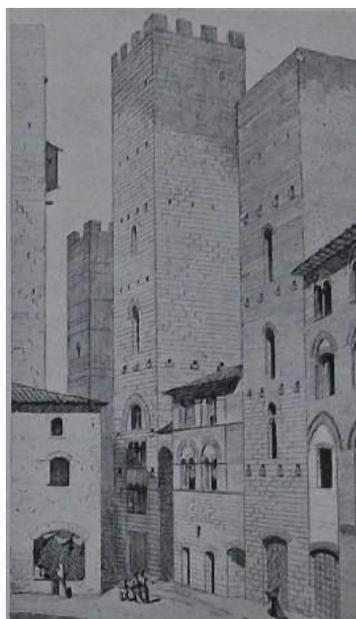
1457 ARABASF, sign. 5-57/2

1458 Informe del director con fecha de 29 de diciembre de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89. Datos que el director recoge de la carta enviada por Emilio Moya al Secretario de la Academia el 18 de diciembre de 1924, donde da cuenta del estado de los trabajos y de la evolución de los mismos.

1459 PANTINI, Romualdo, 1908, pág. 37



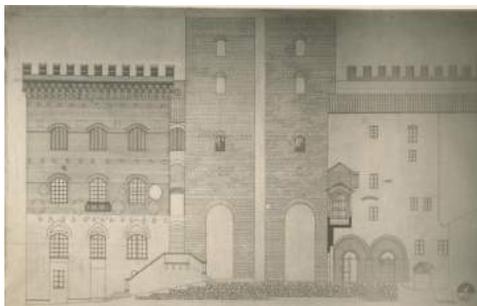
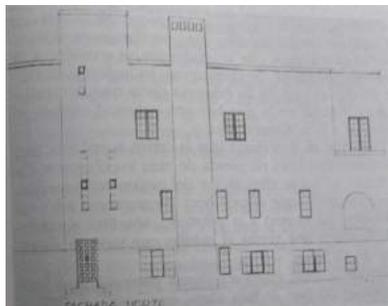
II.270-271. Alinari, *Vista de las torres de San Gimignano y plaza*, principios del siglo XX, PABSR



II. 272. G. Rohault De Fleury, *Reconstrucción del Palazzo Vecchio*, ha. 1877

II.273. Emilio Moya, *Ángulo de la plaza de la Colegiata y calle de San Mateo*, 1925

El contexto del ambiente y los personajes que aparecen en los planos completan el significado de estos dibujos. La propuesta de recuperación del edificio en su aspecto medieval se ilustra con personajes con vestimentas del alto medioevo, queriendo acentuar el valor que tiene la recuperación del estado originario del monumento. Los planos del estado actual, sin embargo, al querer representar el tiempo presente, lo hace a través de personas con atuendos contemporáneos, con el coche y el café, en el local bajo del palacio, tal y como lo conoció Emilio Moya al visitarlo. Una alternativa de años posteriores para la restauración, hubiera sido consolidar el edificio dejando descubiertas las huellas del tiempo, recuperando vanos originales y respetando las intervenciones posteriores.



II.274. Rafael Bergamín, *Casa del Marqués de Villora*, 1928

II.275. Emilio Moya, *Fachada principal y fachada del patio del Palazzo Nuovo del Podestà*, San Gimignano



II.276-277. Emilio Moya, *Detalle del Palazzo Vecchio en su estado actual y propuesta restaruación*, 1924

El carácter de las dos acuarelas que Moya realiza de las perspectivas son también diversas a la manera de cómo se representaban los lugares hasta el momento. Los volúmenes son los protagonistas de la escena. Las vistas de la arquitectura de la ciudad pueden parangonarse a las representaciones *quattrocentescas* de Lorenzetti y las vistas de Louis Kahn. La arquitectura de Moya de San Gimignano tiene mucho de Lorenzetti y de Kahn. Las perspectivas planas de Lorenzetti y la ubicación de los personajes medievales, siempre en sombra y como bosquejados. Serían éstos los puntos de unión con los dibujos de Siena de Louis Kahn, cuando era arquitecto residente en la Academia Americana de Roma en 1951. Como oímos al querido Luis Mansilla en el congreso A ROMA/DA ROMA en la Academia de España en el año 2010 parafraseando las líneas de su tesis sobre las pinturas de Kahn,

*“Las sombras hacen presente lo que falta. Son una presencia que existe a través de su sombra. Hay una vibración que flota al percibir que algo que no vemos está ahí. El dibujo tiene un punto más de intensidad, de dramatismo. Kahn conoce el mundo de la pintura. Sabe que, como decía Leonardo, la sombra de las naranjas, cuando las miras fijamente, es azul. Kahn sabe que el rastro del color de los objetos está vestido de su complementario; es decir, que el color y la luz no son atributos abstractos de la materia, sino fruto del momento y de aquello que lo envuelve.”*<sup>1460</sup> *“Intento, decía Kahn, en todos mis apuntes sobre un motivo no reproducir servilmente el sujeto, sino que lo respeto y lo considero algo tangible, vivo, de donde deben surgir mis sentimientos”.*<sup>1461</sup>

Ésta era la propuesta de Teodoro de Anasagasti sobre la manera de realizar apuntes de viaje, croquis que te llevaran a la esencia de la arquitectura a comprenderla con todo su contexto. Emilio Moya, no hace ninguna mención de esta forma de representar en la memoria del proyecto de restauración del Palacio pero es manifiesta la evolución estilística que procedía de una influencia más directa o indirecta de la interpretación de las arquitecturas metafísicas de los años veinte de Giorgio di Chirico.



II.278. Louis Kahn, *Piazza dle Campo, Siena*

II.279. Giorgio de Chirico, *Plaza italiana metafisica, 1921*

<sup>1460</sup> MORENO MANSILLA, Luis, 2002, pág. 23

<sup>1461</sup> KAHN, Louis, 1931, pág. 1.821



Il.280. Emilio Moya, *Vista en perspectiva de San Gimignano*, 1924, ARAER

**MEMORIA SOBRE HOTELES DE VIAJEROS en el  
“PIAZZALE DELLA STAZIONE CENTRALE”, MILÁN  
3er envío de pensionado de EMILIO MOYA LLEDÓS, 1926**

El tercer año de pensionado los arquitectos estaban obligados a entregar una *“memoria científico-artística acompañada de las ilustraciones gráficas necesarias, en forma de acuarelas, apuntes o dibujos libres, referente a un género de construcción o tema comprendido en la profesión del Arquitecto, creado por la civilización moderna en los estudios más florecientes. Además, formando parte de la Memoria, presentaría un proyecto original en forma de croquis, y a escala reducida del mismo asunto tratado en aquélla, donde, más que el lujo de presentación y el número de láminas, se demostrase que se había estudiado el proyecto”*<sup>1462</sup>.

Emilio Moya, después de haber estudiado la arquitectura lombarda de los alrededores de Como se instaló en Milán en 1926 para desarrollar un estudio teórico sobre el género de los hoteles para viajeros. Preparó el trabajo que entregó en dos carpetas y al que adjuntó un anteproyecto de hotel en una carpeta y dos planos montados en bastidores.<sup>1463</sup> El trabajo teórico sobre los hoteles para viajeros no sabemos si llegó a realizarlo, tan sólo nos ha llegado la memoria del anteproyecto con sus dibujos que se han encontrado entre los documentos que conserva su hija Ester. El anteproyecto está formado por nueve dibujos. Lo primero que hizo fue situar y describir el emplazamiento del hotel pues to que la situación y el contexto real era imprescindible en los proyectos de los años veinte. No como esos edificios sin emplazamiento, concebidos para ser admirados y como ejercicio de fantasía y creatividad. El trabajo académico para fascinar había sido ya sustituido por el proyecto real con vistas a ser realizado. En este caso, el hotel para viajeros lo sitúa en la plaza de la Estación Central de Milán; de forma circular y con un anillo, aprovechando el centro para jardín. Este espacio se prestaba, según el autor, *“para construir en esta parte central un gran hotel que formaría como el final de la gran avenida que conducirá a la nueva estación. El terreno, en el anillo de circulación se eleva suavemente para ganar la altura de la estación actual, produciéndose un desnivel aprovechable para dos distintas plantas de representación con absoluta independencia la una de la otra.”*<sup>1464</sup>

Las plantas del hotel eran siete, incluida la de cubiertas y terrazas. La planta de sótanos, era de forma rectangular casi cuadrada. Esta planta la dedicó a los Servicios más importantes y sobre todo al garaje del hotel al que se accedía por dos rampas una de entrada y otra de salida, situadas en el fondo de la planta, y que formaban un ensanchamiento en la parte central para el servicio de abastecimiento, de llegada y recepción de los grandes equipajes. El equipaje se depositaba en la parte derecha ocupado en casi toda su extensión. La parte simétrica izquierda estaba ocupada por la panadería, almacenes dependientes, de servicio de las cocinas y las bodegas. En la parte central se encontraba la batería de ascensores y montacargas. A la izquierda, las cámaras frigoríficas y, a la derecha, la maquinaria de ascensores y montacargas. En la fachada principal estaban las habitaciones de servidumbre, salas de acumuladores, almacenes, los servicios y locales para las instalaciones de ventilación y calefacción y, a la izquierda, un local, defendido por grandes muros de cemento.

La planta principal del hotel tenía un pórtico de ingreso para carruajes y peatones con un amplio

1462 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

1463 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89; RABASF, sign. 5-57/2.

1464 Memoria del Anteproyecto de Hotel para viajeros en el piazzale della stazione centrale a Milano. Archivo Ester Moya, Milán.

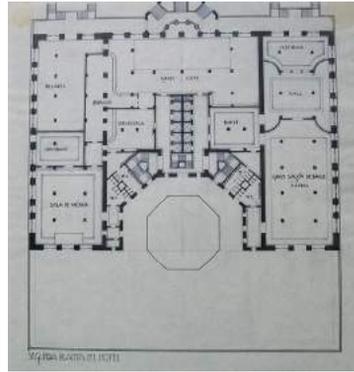
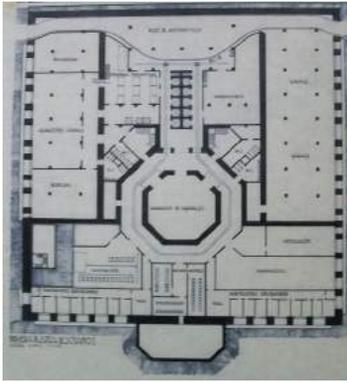
vestíbulo dotado de seis grandes puertas de aspa que dan acceso al gran hall (lobby de los hoteles americanos). A la izquierda de las oficinas de administración, enfrente, la rotonda hall de forma octogonal y a la derecha, el gran salón en comunicación con el restaurante que a su vez comunica con el comedor del hotel. El ala izquierda estaba ocupada por otro gran salón, el Bar Americano y el Grill Room. En el fondo: el gran local de cocinas con los diferentes *office* de servicio y en el centro, la batería de ascensores y montacargas con dos amplias escaleras y los servicios de W.C. y formando como dos columnas en las tres alturas.

La tercera planta llamada "intermedia de mezzarino", correspondía a la administración: las oficinas de informaciones y turismo, las de banca y los despachos del director, del secretario, el manager y oficinas de secretaría y dirección. En la parte izquierda, se encontraban las salas de lectura de periódicos, sala para desayunos y la gran cafetería. Comedores privados con *offices* y vestíbulos, peluquería de señora, barbería, limpiabotas, W.C., lavabos y demás servicios públicos. La cuarta planta era la que comprendía la segunda del hotel. Esta planta comprendía los servicios de representación independientes al hotel y necesarios para sus huéspedes. Tenía sus entradas por la fachada posterior y así se conseguía la completa independencia de las otras plantas. Comprendía: Un gran café, con cervecería y billares y una sala de música con su vestíbulo y entrada independientes. A la derecha y con entrada también independiente, un vestíbulo, un hall y el gran salón de baile y fiestas y todos los servicios de W.C., lavabos y guardarropa.

La quinta planta era la primera de habitaciones, se componía de alas laterales y un cuerpo central que unía la batería de ascensores y la escalera que sirve todas las plantas. En el cuerpo central se establecieron dos compartimentos para una familia con dormitorios, baños toilette y un hall. En los cuerpos laterales los dormitorios con pequeños vestíbulos baño y toilettes. Los ángulos muertos se aprovechaban para locales de estar del personal de servicio en cada planta y dos pequeños bufetes para los desayunos servidos en las habitaciones para alguna necesidad. Los *toilettes* estaban ventilados por patinillos o chimeneas de ventilación.

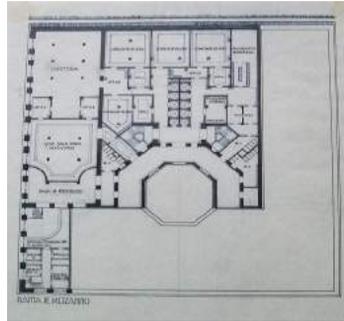
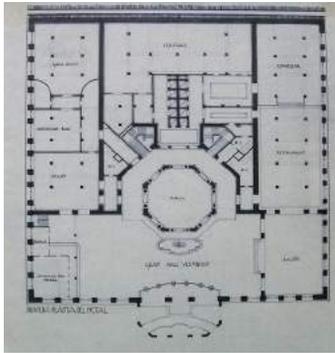
La siguiente planta, era como la anterior, pero con el cuerpo central más sencillo a la que correspondían habitaciones del mismo tipo que los laterales. La planta de cubiertas era un cuerpo central con una *loggia* característica de los edificios y grandes palacios italianos y que serviría para fiestas en el verano y sala de té. La construcción se suponía toda en hormigón armado, pero formando muros aisladores de los diferentes cuerpos que constituyeran y separasen los servicios y partes de distribución: la estructura era diáfana en las plantas de representación.

El partido decorativo en fachadas que se propone Moya, era el de acusar simplemente la estructura y la obtención de efectos perspectivos por la distribución racional de masas y de claro oscuro por la proporción de huecos y macizos. En la planta primera y en el pórtico correspondiente se colocó una crestería obtenida con superficies en distintos planos para que el juego de claro oscuro rompiera la monotonía de la línea horizontal y vertical. La *loggia* construida sobre la cubierta del cuerpo central rompe, con una mayor finura de recorte el macizo de los cuerpos que la sirven de base y que remata. Las plantas bajas y de representación, además de estar acusadas al exterior por el dominio del hueco sobre el macizo, lo están por estar revestidas de un mármol de los alpes de tono oscuro (en placas) y que en las fachadas laterales forman escalonado para salvar la diferencia de altura entre la fachada anterior y posterior. Todo el resto iba revocado en tono claro o con imitación de piedra de tono saliente como el travertino. La decoración interior, tanto en los grandes locales como en las habitaciones de servicio y dormitorios, será muy simple y también por el solo procedimiento de acusar masas y elementos constructivos.

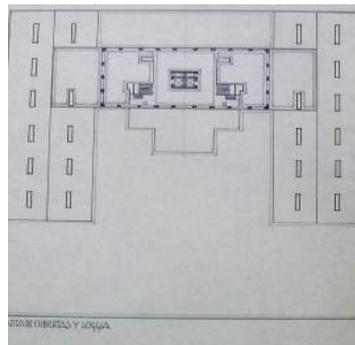
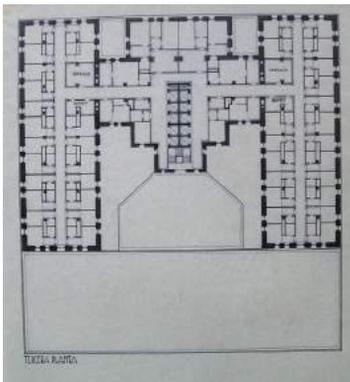


I.281. Emilio Moya, *Dibujo en tinta de la planta de sótanos*, 1926, Colección Ester Moya Girelli

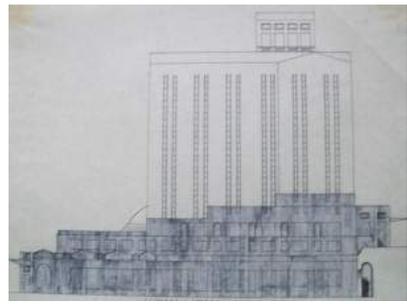
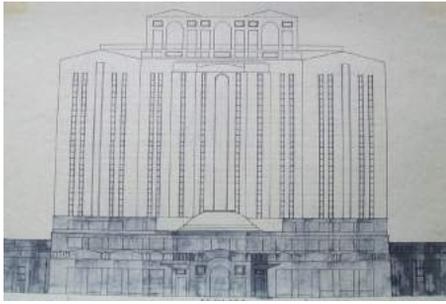
II.282. Emilio Moya, *Dibujo en tinta de la planta principal del Hotel*, 1926, Colección Ester Moya Girelli



II.283-284. Emilio Moya, *Dibujo en tinta de la planta intermedia y se-gunda planta*, 1926, Colección Ester Moya Girelli



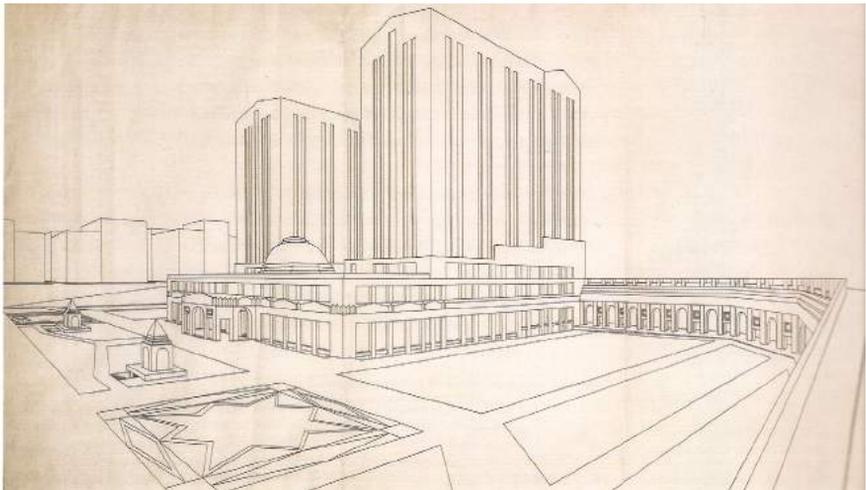
II.285-286. Emilio Moya, *Planta típica de habitaciones y planta de cubiertas*, 1926, Colección Ester Moya Girelli



II.287-288. Emilio Moya, *Fachadas del hotel para viajeros*, 1926, Colección Ester Moya Girelli

**“ANTEPROYECTO DE AEROPUERTO PARA AEROPLANOS E HIDROPLANOS CON ESTACIÓN FERROVIARIA Y GRAN PLAZA DE ACCESO”  
4º envío de pensionado de EMILIO MOYA LLEDÓS, 1927**

Al terminar el cuarto año, el pensionado por la Arquitectura debía entregar un proyecto original cualquiera, referente a la profesión de Arquitecto, acompañado de los bastidores acuarelados que el pensionado juzgase necesarios para definirlo plenamente y a una escala que permitiese apreciar con claridad los detalles. Si el pensionado lo juzgaba conveniente, poniéndose previamente de acuerdo, podía realizar este proyecto en colaboración de los pintores o escultores que él eligiese, en cuyo caso se presentaría la *maquette* o *panneaux* firmado por todos. A este proyecto le acompañaba una memoria descriptiva donde se razonaban las soluciones adoptadas y circunstancias características, y podrá también ser ilustrada<sup>1465</sup>.



II.289. Emilio Moya Lledós, *Anteproyecto de aeropuerto para aeroplanos e hidroplanos con estación ferroviaria y gran plaza de acceso*, 1927, AABO

1465 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

Para dar continuidad al proyecto del año anterior, Moya entregó como proyecto final un Puerto Aéreo compuesto por cuatro planos sobre bastidores y una carpeta<sup>1466</sup>. De todo el proyecto, se ha conservado tan solo un plano que hoy se encuentra en el archivo de Adolfo Blanco Osborne, junto a la memoria del trabajo. El objeto del proyecto, comienza por decir Moya en su Memoria, es *“un avance de solución al problema de reunir en un espacio determinado y dentro del núcleo de una gran población, todos los servicios de comunicaciones interurbanas enlazados con los del interior de la ciudad, problema de gran dificultad dada la heterogeneidad de dichos medios y las necesidades de amplitud y espacio para el fácil movimiento y orientación de grandes masas de público”*.<sup>1467</sup> La cuestión de las comunicaciones ferroviarias interurbanas era de reciente aparición, pues solamente a fines del siglo anterior empezó a ser una realidad. Hubo un momento, en que se creyó que las estaciones de ferrocarril debían situarse dentro del núcleo central de la ciudad para facilitar el acceso al centro de negocios y de comercio de las metrópolis. La aplicación de la electricidad a la tracción y la creación de medios rápidos de comunicación en el interior de las poblaciones, tranvías y, sobre todo, ferrocarriles subterráneos, convirtieron las zonas que servían de intercambiadores en nuevos núcleos de concentración de población. Con los grandes adelantos de la aviación y la realidad del establecimiento de líneas regulares para el servicio comercial y de viajeros, se complicaron más las estructuras de los intercambiadores y de su entorno. Cuando Moya realizó este anteproyecto se había convocado el concurso de estación aérea de Berlín, cuyas bases se referían más a algo provisional que a algo definitivo, pues todavía no se conocían bien las necesidades que la aviación requería.

El problema que Moya se planteó para su proyecto era el de dotar de un centro donde se reúnan todos los medios de comunicación, urbanos e interurbanos, a una gran población del centro Europa (por lo tanto nudo importante de comunicaciones) a la orilla de un río caudaloso. Este centro debía reunir: ferrocarriles, aviones, hidroaviones y comunicación fluvial (comunicaciones interurbanas) y ferrocarril subterráneo, tranvías, autobuses y taxis, como comunicaciones urbanas. Para esta última, nació la necesidad de proyectar una gran plaza de acceso que por medio de los edificios administrativos y de servicio público se uniese a los puertos y estaciones y aeródromos. En esta plaza concurrían avenidas que facilitarían las comunicaciones con todo el núcleo de ciudad, con un carácter monumental como sala de recepción de todos los viajeros que llegan y parten, que en ella tienen que concurrir, y por ella tienen que pasar. La plaza que proyectó el arquitecto pensionado, tenía forma rectangular cerrada por dos semicírculos en los lados menores. Esta plaza es abierta de la parte de la población, parte por la que desembocaban las avenidas, y cerrada por el edificio central y las dos alas de pórticos que se terminan en los dos grandes edificios de hoteles. En la parte central y formando la espina un gran andén terminado de la parte que forma el centro radial de las avenidas en un monumento a la conquista del aire y de la parte del edificio central de una estación y andenes de distribución del servicio tranviario, la estación en comunicación por medio de ascensores con la estación subterránea del metro y con el *hall* de acceso a la estación ferroviaria. Dos amplios andenes laterales con grupos monumentales y jardines, separaban la circulación que penetra por las rampas de descenso al *hall* de la estación, que conducía al edificio central y a los hoteles laterales y al porticado. Así con un trazado sencillo y gran amplitud en las circulaciones se obtenía un aspecto monumental, de clara ordenación y que fatilizaba las comunicaciones.

El edificio central era el principal distribuidor y clasificador de las corrientes de público que entraba y buscaba los distintos medios de comunicación. De aquí su forma octogonal y clara para

1466 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

1467 Memoria de Anteproyecto de aeropuerto para aeroplanos e hidroplanos con estación ferroviaria y gran plaza de acceso, Emilio Moya, 1927, Archivo Adolfo Blanco Osborne

poder encontrar con facilidad y con la ayuda de numerosas indicaciones y puestos de información la dirección deseada. Los pórticos realizaban el doble servicio de encauzar una gran parte de la circulación de llegada y salida y ofrecer en tiendas las necesidades del viajero como una exposición de producción de la ciudad. Y por último, los dos grandes hoteles. En disposición simétrica, a derecha e izquierda del edificio central se encontraban las dos superficies planas que constituyen los campos de aterrizaje y de salida con los hangares para ocho aparatos en cada campo y los edificios administrativos y de recepción de viajeros adyacentes al edificio central de distribución. Entre los dos campos, la parte superior de la estación ferroviaria subterránea que comprende la gran sala de espera y movimiento o hall con taquillas para distribución de billetes y a la que se llega por rampas desde el edificio central y por ascensores desde la estación inferior del metro. El jurado de calificación del envío tan sólo le otorgó la calificación de “Ha cumplido con el Reglamento”, terminando así la entrega de los trabajos obligatorios de pensión.

### **4.3. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional**

El último año de su pensión, Moya junto con Fernando García Mercadal, se presentó al Concurso para la construcción del Ateneo Mercantil de Valencia. Prepararon los alzados, la sección, la planta y perspectiva, cuyos planos originales que se llevaron a la exposición organizada por la SEACEX titulada *Roma y la tradición de lo nuevo*.<sup>1468</sup> La libertad de acción que otorgaba la convocatoria de dicho Concurso, explica la diversidad de tendencias de entre los proyectos presentados. Se depositaron cuarenta y dos proyectos y buena parte de ellos asemejaban compositivamente al edificio del Casino en la calle Alcalá como los proyectos de Arzadun o del valenciano Vicente Rodríguez. Fachadas similares a la proyectada por Teodoro de Anasagasti para el *Cinema Monumental* como el proyecto de Fernández-Shaw y Castell ó el de Arrillaga, Giner de los Ríos y Osuna. El proyecto de Moya y Mercadal, sin embargo, era el menos ecléctico de los proyectos. De estilo neoclásico y no excesiva monumentalidad. Cinco planos componían el proyecto: dos alzados, sección, planta y perspectiva, publicados en el catálogo *Roma y la tradición de lo nuevo* en el año 2003<sup>1469</sup>. Un edificio de carácter romano un su planta baja y principal, y con estilo mediterráneo en su piso último con su terraza pergolada. El proyecto se acerca más estilo que Mercadal desarrolló en Roma que del de Moya.

Terminado su pensionado, se casó con la milanese Sofía Curiel, residiendo desde entonces, entre Milán y Madrid. La amistad que había entablado durante esos cuatro años con sus compañeros pensionados duró para siempre. Antes de su regreso definitivo a España fue nombrado por Real Orden del 16 de julio de 1926 Profesor Auxiliar del segundo grupo de la Sección Artística de la E.T.S.A.M, de las asignaturas de *Copia de Conjuntos* y dos cursos de *Historia general de las Artes Plásticas e Historia de la Arquitectura* de la que su padre había sido también profesor en el curso 1902-1903. En 1928, Moya fue nombrado Profesor numerario de la Cátedra de *Historia del Arte y de la Arquitectura* en la misma Escuela de Madrid. Además, desde su regreso de Roma fue miembro del Jurado del Concurso Nacional de Artes Decorativas (1930); miembro del Jurado del Concurso Nacional de Escultura (1932); del Tribunal de oposiciones para la pensión de Roma (1933); miembro del Patronato del Museo de Escultura de Valladolid del que fue su arquitecto-restaurador (1933); presidente del tribunal de oposiciones a la Cátedra de Dibujo Artístico de las Escuelas de Arte y Oficios de Madrid y Sevilla (1935); vocal del Concurso Nacional de Arquitectura (1935); miembro del Patronato de la Basílica de Atocha y Panteón de Hombres Ilustres (1935) y miembro del Jurado calificador de las obras de pensionado por la Arquitectura del Sr. Rodríguez Orgaz.

1468 AAVV, 2003 A, pág. 128.

1469 ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2003, pág. 128.

Aunque las aportaciones de Mercadal han sido las que han tenido mayor resonancia en la historiografía arquitectónica del siglo XX, en el caso de estos tres arquitectos, no dejan de tener importancia las de Moya y Blanco en otros campos. Emilio Moya Lledós fue poco conocido, pero tuvo un prestigio notable entre sus compañeros de generación. Los conocimientos y la cultura adquiridos durante la estancia en Italia sobre la restauración de monumentos lo convirtió en España en una de las personalidades más relevantes en el ámbito de la conservación y restauración monumental. Su pasión por la historia, que le había conducido en Roma a estudiar la iglesia siciliana de *La Martorana* y su posterior estudio de restauración de las magníficas torres medievales de San Gimignano, le inició en el estudio de los monumentos del pasado. Su cultura, preparación profesional y acierto en sus amistades con los arquitectos restauradores más relevantes italianos le condujo a ser miembro de la Comisión enviada a Atenas para la redacción de los criterios para todo Europa sobre la Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos. En 1931 desempeñó un papel fundamental como representante de España en el Congreso Internacional para la Conservación de Monumentos Histórico-Artísticos en Atenas. Con Moya como representante de España, participaron en Atenas los españoles López Otero, Torres Balbás y Sánchez Cantón y entre los extranjeros personalidades tan relevantes como Gustavo Giovannoni, Victor Horta, Antonio Muñoz o Gino Chierici.<sup>1470</sup>

Al año siguiente, continuando la amistad con sus compañeros pensionados de Roma se presentó con el escultor Laviada al Concurso del *Monumento a Pablo Iglesias*. Fue colaborador en el fichero de Arte Antiguo, realizado por las secciones de Arte y Arqueología del Centro de Estudios Históricos, dirigidas por don Elías Tormo Monzó y Manuel Gómez Moreno, centro vinculado a la Institución Libre de Enseñanza. Fichero en el que además, colaboraron profesionales como García Bellido, Gutiérrez Moreno, Iñigo Almech, Lafuente, Torres Balbás y Sánchez Cantón entre otros, cumpliendo con el objetivo de hacerlo público en 1931 como fuente de información de la Dirección General de Bellas Artes y con el deseo de que fuera publicado por Fernando de los Ríos en 1932.<sup>1471</sup>

Nombrado Arquitecto de la Cuarta Zona que correspondía a las provincias de Ávila, Cáceres, Cuenca, Guadalajara, Madrid, Salamanca, Segovia, Toledo y Valladolid en 1929. Desde entonces, realizó intervenciones como la del colegio de San Gregorio de Valladolid que convirtió en Museo de Escultura, el Museo Arqueológico de Toledo instalado en el Hospital de Santa Cruz de Mendoza o las obras del museo provincial de Salamanca en las Escuelas Menores, en total ciento diecisiete intervenciones entre 1932 y 1936<sup>1472</sup>. El 4 de marzo de 1936 fue nombrado Director de la Academia de Bellas Artes de España en Roma sucediendo en el cargo a don Ramón María Valle Inclán, y permaneciendo en la Academia durante los difíciles años de la Guerra española. Finalizó con ello su labor como Arquitecto Restaurador de la República y como Catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura, cargos que forzosamente, como tantos otros, tuvo que dejar.

Como en 1935, no había más que dos becarios que siguieran en la Academia, y residían en ella intermitentemente, (por los viajes que debían de realizar al extranjero y pasaron poco tiempo en Roma), don Emilio Moya pasó buena parte de los años 1937 y 1938 desplazándose de un lugar a otro de Italia y Centroeuropa viendo de nuevo muchos de los lugares que había recorrido como pensionado. De estos viajes, su nieto conserva en Bruselas cinco cuaderno de apuntes de

1470 ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2003, pág. 121.

1471 ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2001

1472 Obras de restauración realizadas por Emilio Moya, documentadas por Julián Chapapría en un estudio realizado a través de la Gaceta de Madrid.

viajes donde con detalle se describen los lugares y arquitecturas que visitó, cómo era su método de estudio y de relacionar datos. Constituyen la plenitud de su *grand tour* iniciado quince años antes.<sup>1473</sup> Como consecuencia de las vicisitudes y las duras condiciones de la II Guerra Mundial, se vio obligado a regresar a Madrid donde falleció el 8 de septiembre de 1943, a la temprana edad de 48 años, malográndose así una de las figuras más importantes de la historia de la arquitectura española contemporánea y perdiéndose para muchos arquitectos del momento un gran amigo como recordaba Fernando García Mercadal en la memoria a don Leopoldo Torres Balbás:

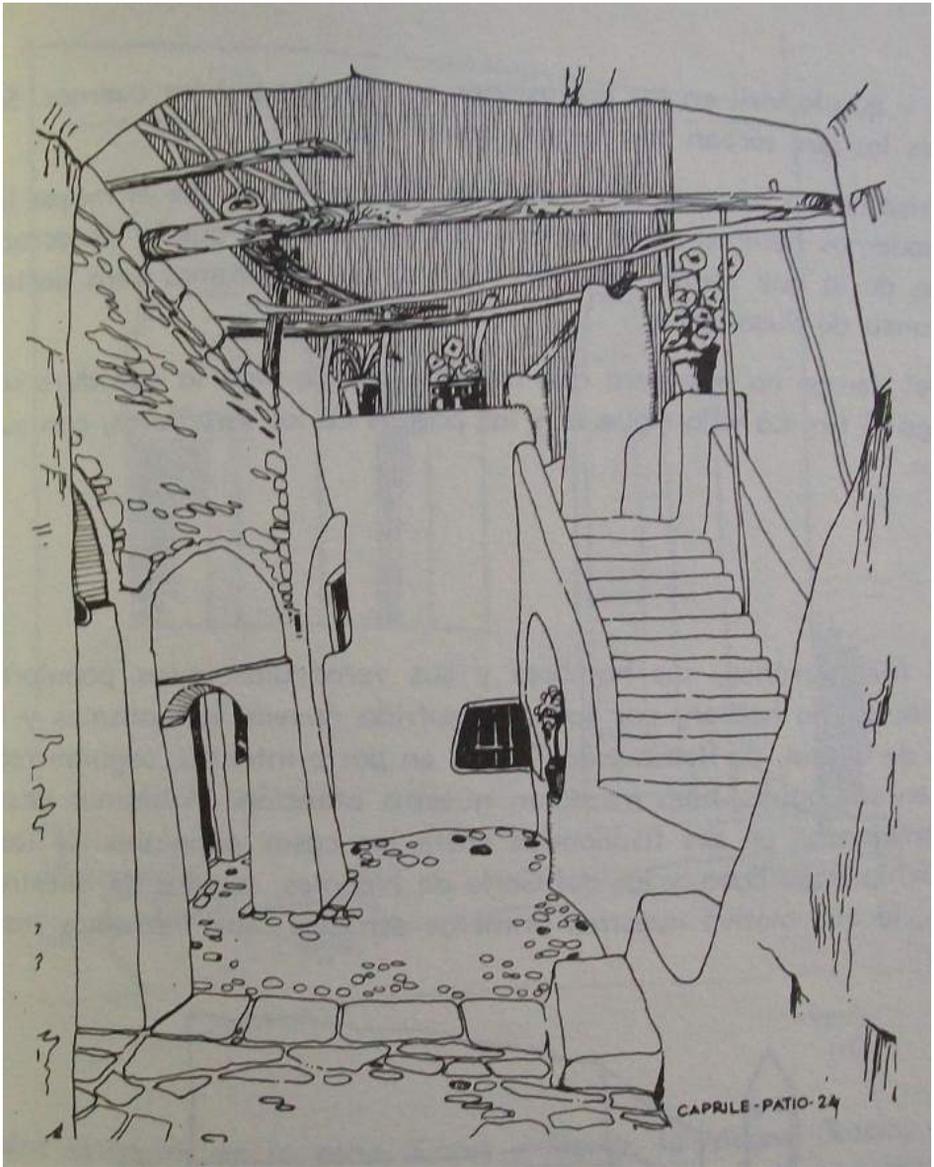
*“Su imagen, la de Leopoldo, la veo unida, en mi mente, a la de mi entrañable Emilio Moya Lledós, de la estirpe de los Moya. Las dos imágenes que se superponen en mi recuerdo. Ambos eran extraordinarios, fuera de serie, y en muchos aspectos, semejantes.*

*De Emilio Moya, mi compañero de Italia, escribí, en un testimonio, impreso anónimo, que hice llegar a nuestros amigos comunes, cuando, en septiembre de 1943, inesperadamente nos dejó, para ir entre los justos, sin duda a un mundo mejor, que era, en grado sumo bueno, simpático, fino y cordial, artista, cultísimo y viajero, sociable y espiritual, indolente y oriental, europeo, modesto y sin ambición, aliadófilo y liberal, amigo de sus amigos.”*<sup>1474</sup>

---

1473 Algunas imágenes de estos cuadernos que se incluyen el Apéndice gráfico, Anexo 2.

1474 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1982, pág. 20. Texto publicado en BLANCO OSBORNE, Adolfo, *Roma y la tradición de lo nuevo*, 2003, pág. 30; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2007, pág. 171



II. 290. Fernando García Mercadal, Caprile, 1924, FGMyl

## **5. Grandes amigos en el Gianicolo y la gestación de la primera modernidad arquitectónica española. SEGUNDA CONVOCATORIA DE LA UNDÉCIMA PROMOCIÓN, 1923-1927: FERNANDO GARCÍA MERCADAL Y ADOLFO BLANCO**

### **5.1. -Primera formación, estudios de Arquitectura y oposición al Premio de Roma**

#### Semblanza biográfica y primera formación

#### **Fernando García Mercadal**

**(Zaragoza, 5 de abril de 1896- Madrid, el 3 de febrero de 1985)**



II.291. Fernando García Mercadal en la Academia, ARAER

La figura de Fernando García Mercadal ha sido abundantemente estudiada por la historiografía arquitectónica española, tanto individualmente como en su relación con la generación del 25<sup>738</sup>. Su primer historiógrafo fue Juan Daniel Fullaondo que, en 1971, estando vivo todavía Mercadal,

---

738 Hasta hoy no existe ningún estudio completo sobre Fernando García Mercadal. EL arquitecto Rafael Hernando de la Cuerda está preparando una tesis doctoral que aunaría toda la trayectoria vital y profesional del arquitecto aragonés.

recopiló sus escritos, la crítica periodística de sus primeros años profesionales y sus percepciones personales en ochenta páginas de la revista *Nueva Forma*.<sup>739</sup>

En las publicaciones que han sido consultadas para elaborar los textos de esta investigación<sup>740</sup>, se mencionaba de una u otra manera su periodo de pensionado en la Academia de Roma que fue tan determinante en el porvenir de la arquitectura española. El trabajo más completo de este periodo es el publicado en el año 2008<sup>741</sup> y la más reciente sobre el fondo fotográfico que el COAM conserva del arquitecto<sup>742</sup>. Sin embargo, aquí se ha procurado completar, detallar y profundizar en algunos de los aspectos que el profesor Laborda presenta al estudiar los envíos de pensionado.

Los datos inéditos que se presentan en esta investigación se refieren a algunos dibujos, documentos y postales que enviaba y le enviaban sus compañeros desde los distintos puntos de Europa, que han permitido reconstruir con mayor exactitud el recorrido de Mercadal de 1919 a 1928. Otro aspecto ha sido la sistematización de las características de sus trabajos como pensionado y demás noticias relacionadas con la Academia. Investigaciones realizadas en los archivos de la Academia de San Fernando, la de Roma, el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y los personales de su sobrino Fernando García Mercadal y familiares de Emilio Moya y Adolfo Blanco, compañeros de pensión. Los dibujos que elaboró Mercadal en el periodo como estudiante en la Escuela y de pensionado fueron innumerables. Al analizarlos se advierten las diversas facetas e intereses del arquitecto aragonés, como señaló Fullaondo, *“la presencia de registros diversos, coexistentes, paralelos, la multiplicidad de rostros contradictorios, entrando en giros repentinos, en direcciones inesperadas, en detrimento de la vocación unilateral que tanto simplificaría la lectura crítica de estos creadores,*<sup>743</sup> facetas que se suceden y sobreponen: *“la de estudiante sembrado de galardones, el profesional, es estudioso, viajero, urbanista, escritor, teórico, concursante, profesor, constructor, promotor de equipos experimentales, expositor, proyectista, divulgador, propagandista, funcionario, poeta, historiador,...prácticamente todo.”*<sup>744</sup>

Fernando García Mercadal había nacido en Zaragoza el 5 de abril de 1896 en el seno de una familia acomodada, que fue lo que le permitió vivir como decía él como un “pobre estudiante con dinero” en Madrid y realizar los consiguientes viajes por Europa.<sup>745</sup> Era el décimo hijo de los doce que tuvieron José García Díaz (1846-1918) y Concepción Mercadal Burguete (1859.1948)<sup>746</sup>.

Tras estudiar en los maristas y realezar los cursos preparatorios en la Facultad de Ciencias, marchó a Madrid donde se tituló en Madrid en 1921 con el número uno de su promoción. Los últimos años de la carrera compaginó sus estudios con el trabajo en el estudio del arquitecto Ignacio Aldama, de 1920 a 1923, fecha en que obtuvo la beca del Premio de Roma.

---

739 FULLAONDO, Juan Daniel, 1971, pp.2-8

740 Señaladas en la bibliografía específica del arquitecto

741 LABORDA, José, 2008

742 CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, 2011.

743 FULLAONDO, Juan Daniel, 1984, pág. 6

744 Ibidem, pág. 15

745 Expresión que me recordaba su sobrino Fernando García-Mercadal y García-Loygorri

746 FANTONI, Rafael, 1997, pp.199-204.

**Adolfo Blanco y Pérez del Camino**  
**(Madrid, 15 de abril de 1897 - Madrid en 1977)**



II.292. Adolfo Blanco en su estudio de la Academia, AABO

El trabajo realizado sobre Adolfo Blanco es casi en su totalidad inédito. Nada de él se había escrito con anterioridad, excepto algunos recuerdos de antiguos alumnos y amigos preparados para el catálogo de la exposición de 2003 en la Residencia de Estudiantes donde además, se presentaron algunos de sus dibujos. La disponibilidad de su hijo Adolfo Blanco Osborne ha posibilitado recopilar buena parte de los trabajos de su padre que aquí se presentan, junto a los documentos de los archivos estatales.

Adolfo Blanco había nacido en Madrid en 1897. Hijo de Rufino Blanco, uno de los grandes impulsores de la Pedagogía moderna. De su padre heredó la vocación pedagógica y a ella se dedicó durante toda su vida, haciéndola compatible con la práctica de la profesión arquitectónica. Inició sus estudios preparatorios en 1911 los finalizó en Junio de 1922, siendo el número tres de su promoción. Los años que pasó por la Escuela como estudiante fueron determinantes para su formación y trayectoria posterior. Dos años antes de finalizar los estudios de Arquitectura, en Mayo de 1920, le encargaron las obras para la construcción de la Escuela de Ucar, en Navarra.<sup>747</sup>

Al año siguiente y antes de partir a Roma, ganó el Primer Premio en el Concurso de Proyectos promovido por la Cooperativa de Casas Baratas de Logroño, junto con los arquitectos José María Arrillaga y Fernando Salvador.<sup>748</sup> Fue nombrado pensionado de la Academia Española de Bellas Artes en Roma el 19 de octubre de 1923, cuando tenía 25 años. Un periodo que duró cuatro años, obteniendo a su término un año de prórroga en el periodo de su pensión como premio a las calificaciones honoríficas que mereció su último proyecto sobre un *Palacio y Monumento de las Bellas Artes*, de acuerdo a lo establecido en el Reglamento de la Academia. Durante su estancia en Roma el Gobierno italiano le concedió el ingreso en la Orden de la Corona de Italia con el Grado de Caballero.

### Los estudios de Arquitectura de Blanco y Mercadal

En 1912, sin saber que llegaría dos años después una reforma del plan de estudios, Adolfo Blanco comenzó a preparar las asignaturas científicas del curso preparatorio.<sup>749</sup>

747 Carta de agradecimiento del Alcalde de Ucar por dirigir las obras de construcción de la escuela. AABO

748 Dato encontrado en la descripción de los méritos por el propio Blanco. Documentos conservados en el archivo familiar AABO

749 AMAE, expediente personal, PG 116, exp 21946

Por fin podía comenzar el Primer Curso de la Escuela en octubre de 1918, curso en el que Moya terminaba sus estudios.<sup>750</sup> Adolfo Blanco se consideraba de su promoción pues había tenido como compañeros a varios de los jóvenes que se titulaban ese año, causa por la que se unió a la fotografía de la promoción de 1919, a pesar de finalizar definitivamente sus estudios en 1922. No se le expidió el Título de Arquitecto hasta el 8 de junio de 1930 a los treinta y tres años.<sup>751</sup>

Fernando García Mercadal terminó un año antes que Blanco los estudios de Arquitectura, en junio de 1921, siendo el número uno de promoción a la que pertenecían Lacasa, Rivas Eulate, Arnal y Langle. Señala la profesora Diéguez que se mostró muy crítico durante sus años de estudiante en la Escuela con la enseñanza que se impartía en sus aulas, la designó de “*irracional y retrógada*”, tal y como describió el mismo arquitecto en la revista *Hogar y Arquitectura*, en 1967.<sup>752</sup>

Tanto García Mercadal como Blanco tuvieron a don Teodoro de Anasagasti como profesor de *Proyectos* en la Escuela, y ambos reconocieron siempre la influencia de éste en sus años de formación. Por entonces, Anasagasti, tenía ya casi terminado su libro sobre las observaciones al Plan de Estudios de 1914, que publicó en el año 23 y en el que utiliza uno de los dibujos de Mercadal de su tiempo de estudiante de Arquitectura que llevaba el título de *Cruz Conmemorativa de un accidente de carretera en Castilla*. De Anasagasti dijo Mercadal en su discurso de ingreso como Académico de San Fernando: “*Don Teodoro, fue mi gran amigo, que deseó que fuese a Roma a seguir sus pasos. Nunca me arrepentí*”.<sup>753</sup> De él aprendió a interesarse por la arquitectura popular española: “*Este acercamiento a la arquitectura enraizada en su ambiente y poseedora de un valor de índole artesano tenía como fundamento principal el incorporar a la vivienda moderna los aspectos más funcionales de la construcción vernácula, que permitiesen hacer salir a la arquitectura española del estado de decadencia en el que se encontraba en esos momentos*.”<sup>754</sup>

Los dos futuros compañeros del Gianicolo se habían hecho buenos amigos en la Escuela de la calle de los Estudios y compartieron el interés, inculcado por el profesor Anasagasti, de fijarse en Siguió en el curso 1915-1916 y en el siguiente con las artísticas según el plan de 1896. En el curso de 1912 a 1913 se examinó de las asignaturas de *Aritmética, Álgebra y Geometría*, obteniendo la calificación de Aprobado en ambas. De 1913 a 1914 de las de *Trigonometría y Complemento de Álgebra, Geometría Analítica, Dibujo lineal lavado y Física*, con la nota de Aprobado en todas. De 1914 a 1915, de las de *Química General, Mineralogía y Petrología*, con la censura de Aprobado en Ambas. De 1915 a 1916, de las de *Dibujo, Copia de Estatua y Cálculo Infinitesimal*, con la calificación de Aprobado en ambas. De 1916 a 1917, de las de *Geometría Descriptiva* y su relación con la *Perspectiva y Sombras, Ejercicios prácticos* de las mismas y *Dibujo de Copia de elementos ornamentales*, con la nota de Aprobado en las tres asignaturas.

Cuando quiso matricularse para empezar los cursos en la Escuela Especial, no le convalidaron los años preparatorios y tuvo que aprobar todas las asignaturas previstas por el nuevo plan de estudios de 1914: *Cálculo infinitesimal, Geometría descriptiva* y sus aplicaciones a la *Perspectiva y Sombras*, Ejercicios prácticos de la misma asignatura y *Copia de elementos ornamentales* en el curso 1916-1917. El año siguiente 1917-1918: *Mecánica racional, Historia general de las artes plásticas, Modelado en barro y Dibujo de detalles arquitectónicos*. El retraso de dos años con respecto a Moya de la realización de los estudios preparatorios le valió la anulación de los mismos.

750 AMAE, expediente personal, PG 116, exp 21946

751 AGA, sign. 32/14653, exp. 2.

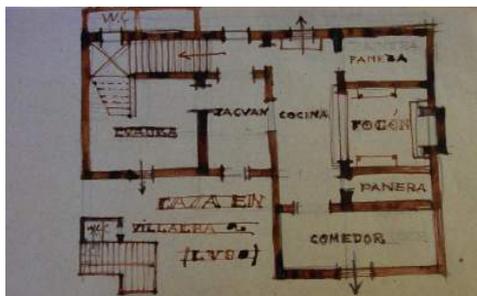
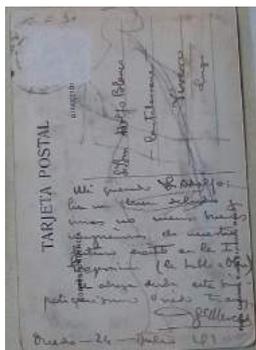
752 DIÉGUEZ, Sofía, 1997, pág. 131. Cita de *Hogar y Arquitectura*, 1967, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw”, mayo-junio, nº 70.

753 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1980, “Sobre el Mediterráneo: sus litorales, pueblos, culturas (imágenes y recuerdos).”

754 VÁZQUEZ, Mónica, 2007, pág. 88.

la arquitectura popular y vernácula española.

En el verano de 1920, Fernando García Mercadal escribió desde Oviedo, una postal a Blanco que estaba en Lugo hablando de la primera exposición de Arquitectura en la que participarían juntos.<sup>755</sup> Se refería a la primera Exposición Nacional de Bellas Artes en la que participaron: la de 1922. En la que, junto a Rivas Eulate, compañero de promoción, realizaron un álbum con dibujos de una serie de viviendas de Castilla, Aragón, Asturias, País Vasco, Navarra y Extremadura que comentó Torres Balbás en un texto de la revista *Arquitectura* en agosto de 1922.<sup>756</sup> Los trabajos, los iniciaron ese verano de 1920 y Blanco dibujó algunas de las viviendas de los pueblos que circundan Lugo. Estos fueron los primeros dibujos que conformaron el cuaderno que les llevó a conseguir una bolsa de estudio como premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. La familia de Adolfo Blanco ha conservado en buen estado buena parte de los dibujos de estos dos años y gracias a ello podemos conocer cuáles fueron sus inquietudes durante los años de estudiante y cómo era la cualidad de sus dibujos.



II. 293. Postal de García Mercadal a Blanco, Julio de 1920, AABO

II.294-295. Adolfo Blanco, Dibujos realizados el verano de 1920, AABO

755 "Mi querido Adolfo:

*Con un buen saludo y no menos buenas impresiones de nuestro futuro escrito en la I Exposición (le hablé a Otero), te abraza desde este simpatiquísimo Oviedo, tu amigo,  
Fernando García Mercadal  
Oviedo, 24 de Julio de 1920".*

756 TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1922, pp.338-348



II.296 San Miguel de Lillo, excursión con el profesor Modesto López Otero y sus condiscípulos Lacasa, Colás y Amal, en 1920. Publicada en Fullaondo, 1984, pág. 7



II.297. París, 1919, con Santos y Heredero. Publicado en Fulladondo, 1984, pág. 18



II.298. Con Ema Rioflem, una de las primeras mujeres aviadoras de Europa, Munich, 1921. Publicada en Fullaondo, 1984, pág. 17



II.299. Promoción de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1921



II.300. Mercadal, Lacasa y Arnal, Monumento a Elcano, 1919, colaborando con Fernández de la Torre. Publicada en Fullaondo, 1984, pág. 42

Fernando García Mercadal finalizó sus estudios en 1921, como se ha dicho arriba, en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Las asignaturas científicas de los cursos preparatorios las aprobó en la Facultad de Ciencias de Zaragoza y finalizadas se trasladó a Madrid para cursar las asignaturas artísticas y comenzar la carrera en la Escuela Especial. En su expediente personal vienen acreditados, cursadas y aprobadas todas las materias.<sup>757</sup>

Años más tarde resumía cómo había sido la formación de lo *clásico* que había adquirido en la Escuela de Madrid. *“La idea de los “clásico” que en Madrid se enseñaba, era desde términos historicistas y de cita arqueológica, según la tradición Beaux Arts francesa, algo que en las escuelas centro europeas ya se había reorientado. Aquí está precisamente el error, el creer que para producir una obra clásica nos son indispensables nos son indispensables los entablamentos y las columnas, los capiteles dóricos o jónicos; creemos que esto es quedarse en la cáscara. Las formas son un medio, no el fin”*<sup>758</sup>.

Carlos de San Antonio resaltó *“la discusión sobre el clasicismo consiste más en la búsqueda de una idea que en la introducción de elementos pertenecientes a un lenguaje formal”*, esto lo comprendió durante su estancia en Roma.<sup>759</sup>

En su primer viaje a París en 1919, nació su sed por conocer. *“De aquel viaje surgió mi deseo de ver mundo, de seguir estudiando en otros países, de escuchar los primeros acordes de la nueva arquitectura, que se emitían más allá de nuestras fronteras”*.<sup>760</sup> Así lo describe el mismo arquitecto: *“Cuando un buen día, en mayo de 1919, no firmado el Tratado de Versalles, algo ocurrió en la sala de profesores. Pronto se supo el motivo de aquel trajín: se había recibido una invitación de los aliados a visitar París, durante dos semanas, pero, claro es, no todos, aunque éramos muy pocos. Habían sido elegidos los cuatro primeros de los cursos quinto y sexto, y sólo dos, del cuarto, no aún seleccionados. Lo mismo se hizo en Bellas Artes. Dos de nuestros profesores nos acompañarían, Gato y Blay, casados con damas francesas, habiendo estudiado y vivido en Francia”*. *“París era una fiesta... La “Belle Epoque” había comenzado y terminado allí. El siglo XIX se había estirado hasta el 1º de enero de 1918. Estábamos ya en el siglo XX.”*<sup>761</sup>

No fue el único viaje que realizó antes de partir a Roma. En 1920, hizo un primer viaje a Munich desde donde envió una crónica a *Arquitectura* en la que analizaba las diversas tendencias que se desarrollaron en la ciudad alemana y de forma más específica en lo que él denominó *“escuela moderna”* dominada por las ideas de simplificación, sencillez y supeditación a lo práctico deteniéndose en la arquitectura de los cines y museos. Una arquitectura que suprime cualquier elemento ornamental para que nada distraiga a los visitantes, idea que ve construida en el Museo Germánico de Nuremberg y que serán un referente en el proyecto de Mercadal para el Museo de Arte Moderno de 1933.<sup>762</sup> En 1921, según la fecha que tiene la fotografía con Ema Rioflem parece que regresó de nuevo a Munich.

Junto a Fernando Inciarte y Pepe Castell, recorrió al terminar la carrera buena parte del sur de Alemania, viaje que le había aconsejado su amigo Luis Lacasa incluyendo parte de Austria y Hungría hasta Budapest pasando por Florencia, Pisa, Venecia, Roma, donde visitó a Moya,<sup>763</sup>

757 AMAE, expediente personal, sign. PG0116, exp 21949

758 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1924, pág. 150.

759 SAN ANTONIO GÓMEZ, 1996, pág. 368.

760 FULLAONDO, Juan Daniel, 1984

761 citado en FULLADONDO, Juan Daniel, 1984, pág. 18

762 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1920, pp.340-343

763 El 25 de febrero de 1922 escribió a Emilio Moya a la Academia desde Innsbruck para decirle que llega-

hasta Nápoles, y las costas mediterráneas italianas, francesas y catalanas, lo que haría que Mercadal no llegara nada desorientado en 1923 a la Academia.

Además de los numerosos e interesantes viajes que realizó durante su periodo académico, se presentó al concurso en Guetaria dedicado a glorificar la figura de Juan Sebastián Elcano, al Concurso de Casinos Militares de Segovia y Toledo, poco antes de hacerlo a la plaza de pensionado en Roma, dejando el estudio de Aldama donde colaboraba desde 1920.<sup>764</sup> El prestigio que adquirió entre sus compañeros y entre el claustro de profesores fue notable. La claridad, rotundidad y seguridad de su trazo reveló su fuerte personalidad y su expresividad plástica. Plástica que descubrió ya en las teorías de Ruskin sobre la belleza y el color en la ornamentación arquitectónica. Siendo estudiante escribe su primer artículo sobre el arquitecto británico en el que defendió las ideas de su libro *Las siete lámparas de la Arquitectura*<sup>765</sup> y donde descubrió que con el color natural de las piedras se hace más expresiva la arquitectura.<sup>766</sup>

### Convocatoria y examen de oposición de 1923

En Diciembre de 1922 se anunció la convocatoria de oposiciones para cubrir las tres plazas vacantes en la Academia de Bellas Artes en Roma, una por la sección de Arquitectura y dos por la de Música, que definitivamente aparecieron en la *Gaceta de Madrid* el 17 de Febrero de 1923. La Academia de San Fernando acordó *“proponer para el último ejercicio del primer grupo el mismo cuestionario que siguió en las oposiciones últimas a la plaza de Pensionado Arquitecto, según consta en la “Gaceta de Madrid” del 18 de abril de 1920.”*<sup>767</sup> En Abril de 1923 quedó convocado el Tribunal para seguir los ejercicios de oposición, formado por los académicos Luis Landeche, Presidente y Manuel Zabala; el catedrático Alberto Albiñana y las primeras medallas Antonio Flórez y Modesto López Otero. Los candidatos al concurso fueron Adolfo Blanco y Pérez del Camino y Fernando García Mercadal, dos para una sola plaza.

Los ejercicios del examen se iniciaron el 9 de Mayo, eseta vez en la Escuela Superior de Arquitectura. El primer grupo de los ejercicios consistían, como en la convocatoria anterior *“copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica”*.<sup>768</sup> La *Copia del yeso* que tuvieron que dibujar correspondía a *“Un fragmento de arte romano”* de entre los que se conservaban en la Escuela de Arquitectura.<sup>769</sup> El dibujo de Adolfo Blanco no se ha conservado; sí, el de Fernando García Mercadal que da idea de la dificultad del mismo, así como de su calidad. El segundo ejercicio de este primer grupo obligaba a *“idear y hacer un croquis bien definido de un Monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre diez, redactados por el Tribunal.”*<sup>770</sup> Los diez temas que seleccionó el Tribunal para sacar a sorteo fueron: I. Proyecto de monumento a los conversos de Castilla en los Campos de Villamar; II. Idea de Baptisterio real; III. Idea de Faro monumental; IV. Idea de un gran templo dedicado por los pueblos agricultores de España a San Isidro; V. Idea de un teatro de verano emplazado en el Parque de recreo; VI. Idea de altar monumental dedicado a los místicos españoles; VII.

---

ría a Roma hacia el 15 de octubre.

764 DIÉGUEZ, Sofía, 1997-II, pág. 5

765 RUSKIN, J., 1899, *Las siete lámparas de la Arquitectura*, ed. Barcelona, 1917

766 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1920-II, pp.163-165.

767 Oficio del 27 de Enero de 1923, ARABASF, sign. 83-2/5

768 Art. 42, Reglamento de la Academia de Bellas Artes en Roma, 1913.

769 ARABASF, sign. 83-2/5

770 Art. 42, Reglamento de la Academia de Bellas Artes en Roma, 1913.

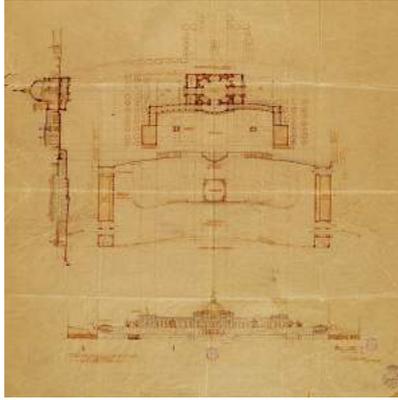
Idea de una fuente internacional; VIII. Idea de un Arco de triunfo conmemorativo de la fuerza de la independencia; IX. Idea de panteón dedicado a marinero ilustres; X. Idea de edificio de exposición de Bellas Artes.



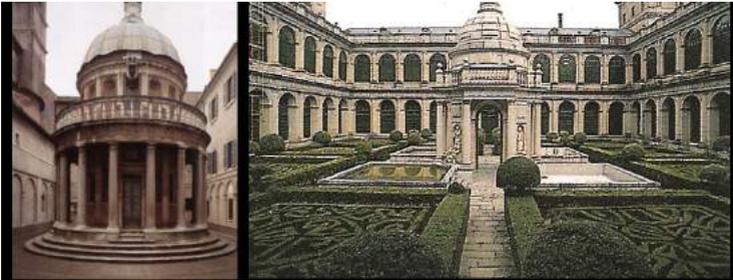
II.301. Fernando García Mercadal, *Copia del yeso*, ARABASF, PI-44

De éstos, fue designado para trabajo del segundo ejercicio del primer grupo el proyecto de un *Gran templo en la pradera alta dedicado a San Isidro*. El emplazamiento sería la pradera del santo, en los altos del Manzanares, donde Juan de Vargas mandó construir en 1528 una ermita en las tierras que trabajaba San Isidro en conmemoración a los milagros de los pozos que ahí había realizado el santo. La ermita que Mercadal y Blanco conocieron en 1923 era la construida por Baltasar de Zúñiga, marqués de Valero, en 1725, de planta rectangular con un cimborrio y pórtico de entrada desde la que se divisaba toda la pradera y Villa de Madrid.

De este primer ejercicio de croquis, sólo se conserva el realizado por Fernando García Mercadal, donde se representa la planta no sólo del templo, sino también su emplazamiento, la sección y el alzado del conjunto. El proyecto pensado como un recinto de peregrinación cerrado, construido en terrazas asciende, desde el Camino Bajo de San Isidro más cercano al Manzanares hasta la parte alta de la Pradera donde se ubica el templo. Las terrazas escalonadas hacen más leve el ascenso. Una primera plataforma flanqueada por cuerpos de edificaciones que sirven de hospedería y tiendas hasta donde llegarían los carruajes. Una segunda terraza en cuyo centro se encuentra la fuente del santo y el tercer nivel al que se asciende por escaleras que circundan la fuente que dan acceso a la explanada frente al templo con dos templetos entre parterres como en el Patio de los Evangelistas de San Lorenzo de El Escorial.

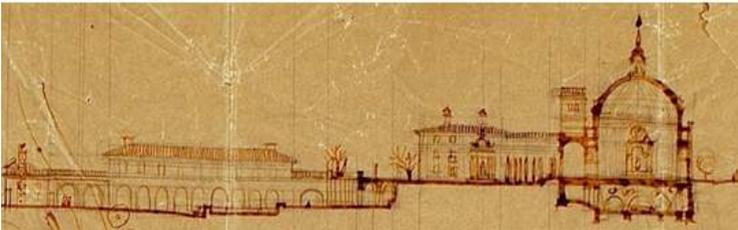


II.302. Fernando García Mercadal, *Croquis*, 1923, ARABASF, PL-40

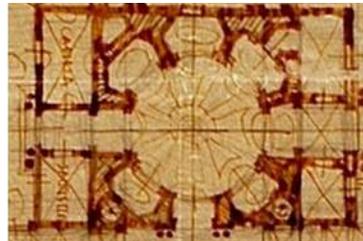
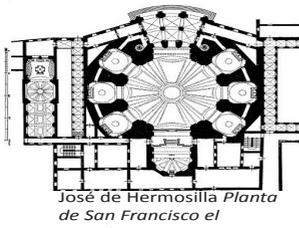


II.303. Bramante, *Tempio*, San Pie-tro in Montorio, Roma

II.304. Juan de Herrera, *Patio de los Evangelistas*, Monasterio de El Escorial



II.305. Fernando García Mercadal, *Sección del croquis*, ARABASF, PI-40



II.306 José de Hermosilla, *Planta de San Francisco el Grande*, 1761

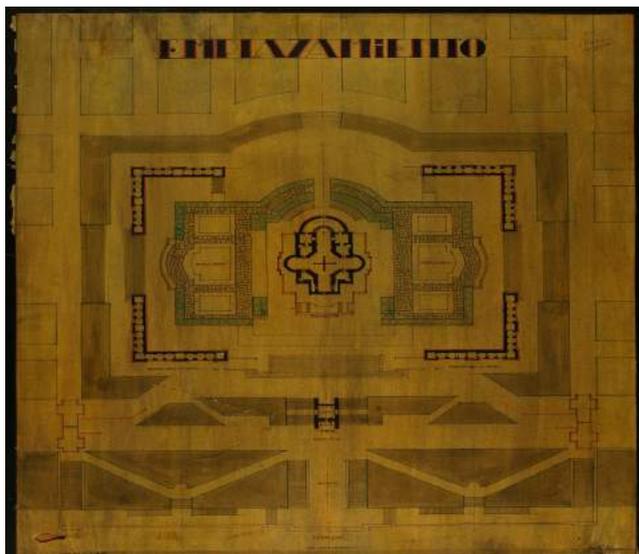
II.307. Fernando García Mercadal, *Planta de la ermita de San Isidro*, ARABASF

El atrio de entrada cobra gran importancia por su tamaño y una arcada porticada se extiende hasta los edificios que en terraza descienden hasta el ingreso del conjunto haciendo el mismo efecto que el claustro de los Evangelistas de San Lorenzo de El Escorial o al *Tempietto* del Bramante en el Claustro de la Academia de Roma, una acertada alegoría al fin y dirección del proyecto.

La Iglesia está situada en lo alto del Camino de San Isidro. De planta centralizada, al igual que el proyecto de Adolfo Blanco, puesto que el templo está concebido como un lugar de veneración de las reliquias y de conmemoración, no de culto. Un lugar de referencia para los peregrinos que hace de presbiterio, siendo las naves de los fieles las explanadas y la propia pradera.

Desde la ermita de San Isidro se divisaba la gran cúpula de San Francisco el Grande y el Palacio Real y esto fue determinante en la concepción del primer croquis de la ermita de Fernando García Mercadal, tanto en su planta como en su alzado. Una gran cúpula que cubría el espacio centralizado de la ermita y seis capillas radiales que en el caso de Mercadal son hexagonales, más el pórtico de entrada. La cabecera presbiterial que en el croquis del candidato funciona como una capilla más.

El croquis realizado en este primer ejercicio por Adolfo Blanco no nos ha llegado pero sí el plano de explicación del emplazamiento. Una situación en parte similar a la de Mercadal, en cuanto a un proyecto de recinto cerrado en terrazas escalonadas que ascienden hasta el templo. Los primeros cuatro tramos con cascadas entre las escaleras por las que se llega a un edificio, centro de recepción de visitantes y donde se ubica la fuente del santo. La siguiente terraza está formada con una larga escalinata que introduce en la explanada de frente al templo al que se accede por un ancho pórtico como en el proyecto anterior. La planta del templo, de cruz griega, con sus brazos terminados en semicírculo. En este caso el templo está circundado por construcciones que crean una explanada rectangular en torno a él, con su balaustrada posterior y pórticos que cierran el espacio.



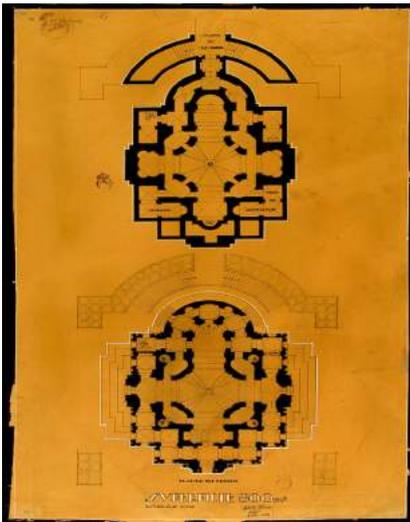
II.308. Adolfo Blanco, *Emplazamiento del templo dedicado a San Isidro*, ARABASF, PI-47

El tercer ejercicio del primer grupo de la oposición consistía “en contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto, en el plazo de cuatro horas”.<sup>771</sup>

En el segundo grupo de los ejercicios de oposición debían “desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio, formulando el correspondiente proyecto, el cual comprenderá necesariamente:

A) “Las plantas o secciones horizontales necesarias para la buena inteligencia del mismo, a la escala que fije el Tribunal”;

En la elaboración minuciosa de cada uno de los planos se observan las modificaciones que cada opositor introduce del croquis ideado inicialmente. Blanco conserva la imagen de la antigua ermita en su cimborrio barroco. La disposición neoclásica de la planta y la balaustrada trasera por la que se accede al nivel inferior o cripta que sigue prácticamente el mismo esquema que la superior. La modificación principal de la planta de Mercadal con respecto al croquis ,está en el desarrollo de la capilla presbiterial, que toma mayor importancia, asemejándose al proyecto construido de San Francisco el Grande.



II.309. García Mercadal, *Planta del Templo*, ARABASF, Pl-41

II.310. Adolfo Blanco , *Planta de la iglesia y de la cripta*, ARABASF, Pl. 46

771 Los temas seleccionados fueron :La arquitectura del Renacimiento en España: causas de su propagación y caracteres especiales que presenta. Arquitectura plateresca y greco-romana: principales monumento y escuelas. La Catedral de Granada y el Monasterio de El Escorial: su composición y estructura. Churriguerismo, caracteres de composición y decoración de esta arquitectura; 5. Pilastras. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura. Cariátides y telamones; 12. Vestíbulos. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura; 45. Arquitectura greco-romana en España. Causas de su desarrollo. Fundación de las Academias de bellas Artes: sus enseñanzas e influencia en la arquitectura. Caracteres de estas construcciones. La arquitectura contemporánea. Fases de esta arquitectura: influencias de la crítica de la arqueología y de las publicaciones.

B) “Los alzados y secciones verticales suficientes para el mismo objeto, a la escala que fije el tribunal”;

El cuerpo de fachada del templo de Mercadal representado en el alzado deja clara la influencia neoclásica de las construcciones de Madrid. El estilo elegido para el templo se debate entre el herreriano de El Escorial, el barroco de la fachada de la Colegiata de San Isidro y el neoclásico de la fachada de San Francisco el Grande.



II.311. García Mercadal, *Alzado del templo*, ARABASF, PI.-43



II.312-313. Colegiata de San Francisco el Grande, Madrid

II. 314. Fernando García Mercadal, *Detalle*, ARABASF, PI-42



II.315. Adolfo Blanco, *Sección vertical del templo*, ARABASF, PI-45

La fachada más neoclásica con una estructura y esquema similar al de San Francisco el Grande con sus tres cancelas de entrada, un cuerpo superior de ventanas, la balaustrada sobre el arquitrabe y la gran cúpula. Las torres se asemejan a las de la fachada de la Colegiata y los pabellones que cierran el pórtico de la explanada del templo o los parterres del Patio de los Evangelistas a El Escorial. Los dos templete de la plaza son sustituidos por fuentes en el alzado del proyecto.

El alzado de Blanco, realizado con tinta y acuarela, pone gran atención en la descripción del interior del templo. Cada tramo de las naves se proyecta al exterior en la fachada neoclásica, con su arquería en su primer cuerpo, la ventana balconada con su frontón curvado y el gran arquitrabe que sostiene la bóveda de florones o casetones.

C) *“Un importante detalle decorativo elegido por el opositor completamente concluido a una escala que no sea inferior al 1 por 100 del natural”;*

El detalle que Mercadal selecciona para su representación es el baldaquino herreriano que coloca en el centro de la gran cúpula del templo. Concebido como arquitectura dentro de otra arquitectura donde exponer la reliquia del santo. En el mismo alzado del templete, dibuja la planta del recinto de columnas que sostiene el cupulín, la sección del altar y del arquitrabe.

D) *“Una pequeña memoria que explique y razone las disposiciones y trazas adoptadas en el desarrollo del proyecto. Este ejercicio se ejecutará tomando los calcos del croquis en una sesión y desarrollándolo después en el plazo de dos meses, pudiendo los opositores consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimen conveniente.”*

De los exámenes de oposición de Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal, en el ARABASF se conservan tres planos en papel avitelado grueso del primero<sup>772</sup> y cinco del segundo<sup>773</sup>. Los planos llevan el sello del Tribunal de oposición para pensionado de Roma y la firma del secretario: M. López Otero. Las memorias explicativas de los proyectos de sendos arquitectos no se han conservado pero los planos aportan información suficiente para su comprensión. El Tribunal estuvo formado por Landecheo, Albiñana, Flórez, Zabala y López Otero como secretario. El día 3 de agosto de 1923 se votó la proposición de García Mercadal para la sesión<sup>774</sup>.

*“El Tribunal antes de dar por terminada su misión cree de su deber consignar en esta Acta la singular complacencia con que ha visto los trabajos presentados en estas oposiciones que hacen a sus autores dignos por todos conceptos de obtener la pensión en la Academia Española de Bellas Artes en Roma a que aspiran, siendo la*

772 Los conservados de Adolfo Blanco corresponden a la Planta del Templo. Superficie, 800 m<sup>2</sup>, escala [1:125] PL-45; la Sección a escala [1: 62,5] con las medidas de 1,48 x 3,5 m PL-46; el Emplazamiento, a escala [1:250] PL-47.

773 Los de García Mercadal corresponden a la copia del yeso, el croquis del ejercicio práctico del Templo dedicado a San Isidro, la Planta del Templo, el alzado y el detalle. En el apéndice documental correspondiente se incluyen las medidas de cada uno de los planos

774 Acta del Tribunal de Oposiciones a las pensiones de la Academia Española en Roma, ARABASF, sign. 83-2/5

El Sr. López Otero votó para la Pensión al opositor Sr. García Mercadal; el Sr. Flórez votó para la misma pensión al Sr. García Mercadal. El Sr. Albiñana votó al Sr. Blanco al igual que el Sr. Zabala. El Sr. Presidente votó al Sr. García Mercadal. Y señala el acta: “En su virtud y por mayoría de votos el Tribunal propone para la Pensión de Arquitectura vacante en la Academia de Bellas Artes en Roma al opositor D. Fernando García Mercadal”

*diferencia que ha podido observar en el mérito relativo de los trabajos, tan pequeña, que solamente por el obligado cumplimiento de la convocatoria ha procedido a la votación de que acaba de hacerse mérito".*<sup>775</sup>

Al mes y medio de la resolución el director informó al Sr. García Mercadal que le había sido concedida la pensión con la dotación anual de cuatro mil liras, que recibiría de los fondos de Santiago y Montserrat. Pocos días después y viendo que había quedado desierta la plaza de la sección de Música, Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal pidieron a la Academia de San Fernando se concediese ésta a la sección de Arquitectura.

*"No pudiendo ser adjudicadas las dos plazas de pensionados de la Sección de Música en caso favorable más que una de ellas por haberse solamente presentado un opositor, quedando por tanto en dicha Academia una plaza vacante en dicha Sección y existiendo el precedente de haberse acumulado en otras varias ocasiones plazas vacantes de la sección de arquitectura y otras bellas artes, según consta en el Negociado de la Obra Pía de ese Ministerio y siendo los que suscriben la presente instancia los únicos arquitectos que concurren a dicha oposición, y no habiéndose nunca acumulado plaza de otras secciones a la de arquitectura creemos por ello y por lo anteriormente expuesto justificada la acumulación de la plaza vacante de la Sección de Música a la de Arquitectura en el caso de que el Tribunal correspondiente lo estimara así de justicia al calificar los ejercicios."*<sup>776</sup>

En la convocatoria de 1908 había existido un precedente de traslado de plazas de una sección a otra. Se adjudicó a la sección de Música una plaza que quedó vacía en la de Arquitectura, sin que nunca ésta sección quedara beneficiada por la adjudicación de plazas correspondientes a las otras secciones. El Secretario de la convocatoria de 1923 concluye, por tanto, que es cierto, el fundamento de equidad que los opositores alegaron en su petición, siendo entonces favorable la opinión de la Academia para el traspaso de la plaza. El Director de la Academia vio además importante que todas las plazas disponibles de la Academia de Roma fueran provistas,

*"por la trascendencia que ello significa para los estudios superiores que allí tienen ocasión de realizar los artistas, y aun es de notar que, si fueran todo lo bien preparados es dicho centro insustituible como ocasión y lugar de perfeccionamiento, es singular la oportunidad que ofrece para tal fin a los jóvenes arquitectos que pueden utilizar en beneficio de sus enseñanzas, durante los primeros años de su carrera, medios de que después se verán privados por las especiales exigencias de su ejercicio profesional"*.<sup>777</sup>

---

775 Ibidem

776 Instancia dirigida al Ministerio de Estado, ARABASF, sign. 83-2/5

777 Concesión del director de la Academia de San Fernando de la plaza de la sección de Música para la sección de Arquitectura. , el 5 de octubre de 1923. ARABASF, sign. 83-2/5.

Viajes de pensionado:  
FERNANDO GARCÍA MERCADAL



- Enero 1924: Roma-Nápoles-Capri-Ischia-Puzzuoli-Salerno-Amalfi-Positano-Palermo-Taormina-Siracusa-Girgenti-Segesta
- Febrero 1924: Roma-Brindisi-Patras-Corfu-Peloponeso-Olimpia-Corintio-Atenas-Mikonos-Santorini-Estambul-Scutari
- Abril 1924: Roma-Viena
- Otoño 1924: Roma-Viena
- Primavera 1925: Roma-Brindisi-Egina-Corfu-Peloponeso-Santa Sofía-Estambul-Suliman-Scutari
- Otoño 1925: Roma-París-Holanda-Bélgica-Roma
- Primavera 1926: Alemania-Zaragoza-Roma
- Enero 1928: Roma-París-Norte de Francia-Inglaterra-Alemania: Nancy-Stuttgart-Strasbourg-Karlsruhe
- Octubre 1928: París-Madrid

## 5.2. Pensión de Fernando García Mercadal 1923-1927

### Actividad del pensionado



II.316. Fernando García Mercadal, Adolfo Blanco, Pedro Pascual y Vicente Beltrán en el Tempietto de Bramante, 1925

En Septiembre de 1923 a los pocos días de la concesión de la pensión Mercadal se había embarcado en Barcelona hacia Génova, pero antes de establecerse, se dirigió a Viena a la exposición de la *Kunstsgewerbeschule*, una de las escuelas de Artes Industriales más relevantes de Europa. Allí conoció a Joseff Hoffmann, del que dirá en su crónica de viaje en la revista *Arquitectura*: “no podía comprender cómo aquellos proyectos, llenos de esa novedad, fueron concebidos por un hombre que pasa de los cincuenta años, y hoy, después de veinticinco de profesión está en plena evolución.”<sup>778</sup>

Llegó por fin a Roma tomando posesión de su pensión el primero de noviembre, y se reunió con los que fueron sus compañeros de andanzas en el Gianicolo: Emilio Moya, arquitecto; Joaquín Valverde, pintor; Pedro Pascual, grabador; Timoteo Pérez Rubio, pintor; Adolfo Blanco, arquitecto; Vicente Beltrán, escultor; Fernando Remacha, músico; Eugenio Lafuente, pintor y Manuel Álvarez Laviada, escultor.

La primera impresión de Roma ya la había tenido en 1922 y es ahora, como pensionado de la Academia, cuando pudo dedicar horas a descubrir los recovecos más atractivos de la ciudad y a ponerse en contacto con el ambiente artístico e intelectual romano. Pasó dos meses en la Ciudad Eterna antes de iniciar su itinerario por la península.

En Enero de 1924, Mercadal comunicaba a la dirección de la Academia que “*estaba dedicándose a hacer estudios sobre arquitectura mediterránea, recorriendo poblaciones como Capri, donde pasó dos meses trabajando sobre la arquitectura popular, el Golfo de Nápoles y Salerno, Amalfi, Positano, etc; estudios sobre arquitectura menor en Roma, (siglo XVIII) proyectos sobre arquitectura urbana moderna y rural mediterránea; y estudios clásicos diversos*”.<sup>779</sup>

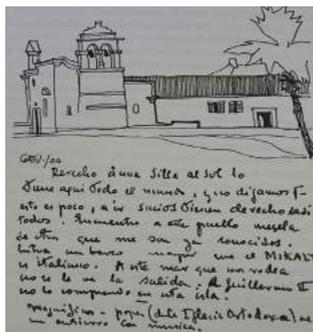
Además de Nápoles y la costa amalfitana se desplazó a Sicilia para visitar los restos que existen  
778 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1923, pág. 336.

779 Informe del director con fecha de 23 de Enero de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89.

de la civilización helénica en occidente, en Siracusa, Taormina, Girgenti, Segesta, etc.<sup>780</sup> En estos viajes elaboró el trabajo de la casa Mediterránea cuyas maquetas mandó realizar en Viena, donde existían talleres especializados para ello.<sup>781</sup> Este viaje y el trabajo sobre la casa mediterránea influyeron de forma decisiva en su primera arquitectura.

En el mes de febrero partió para realizar su primer viaje a Grecia. Recordando este viaje en 1980, Mercadal describió que *"la afición a los croquis de viaje nos la había inculcado nuestro maestro Teodoro de Anasagasti, vasco notable, de gusto seguro, ágil dibujante, de trazo elegante, amigo de sus discípulos."*<sup>782</sup>

La primera etapa del viaje en tren fue Roma-Brindisi Puerto, destino Patras. La primera parada fue Corfú,. Con la guía *Baedeker* en mano, habiendo desembarcado en Patras se adentró en la península del Peloponeso con destino a la capital griega: Atenas.



II.317. Fernando García Mercadal, *Apuntes en Corfú*, 1924

El trayecto lo realizó en un destartalado ferrocarril de vía estrecha que lo condujo a Olimpia. Allí visitó su Museo, que conserva los fragmentos escultóricos de los frontones del Templo de Zeus, una estatua de la Victoria y el famoso Hermes de Praxíteles, y allí, realizó los primeros croquis. De Olimpia a Corintio, donde la Escuela Americana había excavado el templo de Apolo, uno de los más antiguos dóricos.

El relato de Atenas del arquitecto viajero es el siguiente: *"Todo el interés de Atenas, en esta primera aproximación a Grecia, estaba concentrado en la histórica colina, la "Acrópolis" y sus alledaños, en que se asentaba, en lo más alto, el Partenón. Hacia allí dirigimos nuestros primeros pasos, asombrado de imaginar lo que fueron aquellos restos, algunos bastante bien conservados, aunque despojados bárbaramente de las esculturas que lo decoraban, que ya habíamos visto, el año 21, en München y después en el British Museum."*<sup>783</sup> Pasó en Atenas una semana consciente de la necesidad de la selección y el reposo en sus visitas. Aún tuvo tiempo de visitar algunas de las islas griegas como Mikonos o Santorini. Además de la *Baedeker*, le fue muy útil adquirir algunos libros locales que le dieron a conocer mejor la historia de la ciudad, donde incluso le explicaban las últimas intervenciones y descubrimientos realizados por franceses, ingleses, americanos o alemanes en la misma Acrópolis.

780 Informe de la dirección de la Academia del 12 de Mayo de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89

781 CASTRO, Carmen, pág. 34.

782 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1980 B, pág. 12. Buena parte de los dibujos realizados en este primer viaje a Grecia de 1924 los publicó en este artículo donde incluyó además buen número del segundo viaje.

783 Ibidem, pág. 17.



II.318-319. Fernando García Mercadal, *Dibujos de Mikonos y Phira*, 1924, AFGM

Contra el itinerario programado, regresó por Constantinopla por vía marítima. En Atenas, había comprado la *Guide Bleu* que se leyó para conocer más sobre su destino. Una semana para ver Constantinopla también le resultó poco hacer una parada en Scutari. :

*“frente a Ankara y Estambul, Scutari, es más pintoresca y típica. Sus calles tortuosas, bordeadas de casas turcas pintadas de un color rojo sucio, monótono. La población es exclusivamente musulmana, mezcla de griegos y armenios. Metrópoli islámica con abundantes mezquitas y un gran cementerio turco con sus pétreas, sobrias y elegantes estelas funerarias, tan distintas las de los hombres y las mujeres, tan curiosas, entre grandes cipreses. ¡Mí amado ciprés!”.*<sup>784</sup>

En Estambul llamó su atención la influencia francesa e inglesa, desde la designación de los hoteles de lujo y de las calles, los cafés y oasis del turista. La grandeza de Santa Sofía inspiró buen número de dibujos en su cuaderno de viaje el gran bazar ocupó también gran parte de su tiempo, recordándolo “como un Babel”, con un mareo que no podía soportarse más de una hora. En sus recuerdos muestra el deseo de compartir con Emilio Moya sus impresiones.<sup>785</sup>

Al regreso de este viaje publicó en la revista *Arquitectura* las reflexiones que sobre lo clásico había hecho durante el viaje a Oriente.

*“Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como un estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica; que no hay más que arquitectura buena o arquitectura mala; que sin hacer más entablamentos y columnas podíamos también aspirar a lo clásico, proyectando con serenidad, sin virtuosismo, pensando con medida y sobre las medidas, estudiando y comparando las relaciones de unas con otras; la Eurytmia, con sus ejes de simetría principal y secundaria, las relaciones entre éstos, la ponderación de macizos y huecos; que al ahorrar líneas y huir de*

784 Ibidem, pág. 33.

785 Ibidem, pág. 40. “El viaje de vuelta era siempre superior a la ida, pues ya estaba cansado y deseoso de verme de nuevo en el Gianicolo para cambiar impresiones con nuestro fraternal amigo Emilio Moya, gran viajero, que antes había, con más calma, realizado el mismo viaje. Volver a su lado, a nuestra cotidiana convivencia y nuestros paseos por Roma, era empezar de nuevo nuestro sólo iniciado camino. Debo mucho a su benéfica influencia. Su variada y amplia cultura era extraordinaria, así como su curiosidad, unida a su don de gentes. A él, y sólo a él, debo dedicar estos recuerdos”.

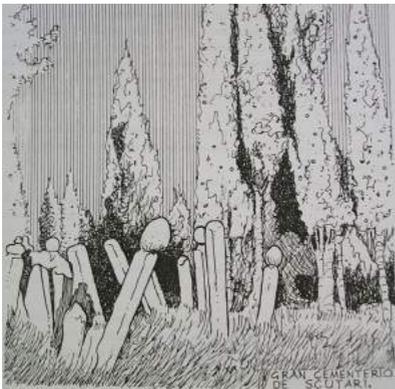
*los superfluo sería el camino único que nos podía conducir a la soñada perfección clásica. Dice Azorín; "Imitad a los clásicos, se les dice a los jóvenes; no intentéis innovar, ¡y esto es contradictorio!; la buena imitación de los clásicos consiste en apartar los ojos de sus obras y ponerlos en el porvenir; ellos lo hicieron así. No imitaban a sus antecesores, innovaban".*"<sup>786</sup>

Desde este momento, comprendió Mercadal que sólo no podría construir una nueva cultura arquitectónica. La primera vez que llegó a Viena en octubre de 1923 veía a todos los arquitectos que había estudiado en las revistas europeas como nombres aislados y fue entonces, cuando entendió lo que les unía: la guerra les había servido para olvidar las viejas ideas, adquiriendo el espíritu de las que debían ser nuevas. Ideas que eran fruto de la nueva época, y, Mercadal, la describe como resolución práctica de nuevas formas. Sin embargo, distingue que lo que los austriacos buscan es una idea que poco tiene que ver con definir formas y que, sin embargo, parece que reside en ella.

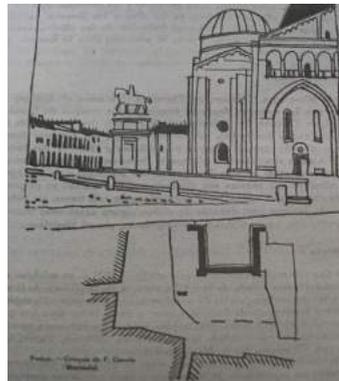
En la primavera de 1924 volvió a Viena donde permaneció hasta al menos el mes de agosto<sup>787</sup>. Los problemas formales que entonces preocupaban a Mercadal habían pasado a un segundo lugar para los austriacos. La cuestión fundamental después de la guerra para ellos era el derecho a un vivienda, con sus problemas de financiación, mínimo confort, etc, y en estas cuestiones debió sumergirse Mercadal desde entonces.

Tras realizar un curso impartido por Behrens en la Escuela de Arquitectura conoció la arquitectura municipal vienesa que como consecuencia de la guerra mundial, estaba preocupada por producir espacios sociales con rapidez y, a su vez, económicos. Estudió los trabajos de Wagner, Olbrich y Loos. A través de estos arquitectos completó su esquema del clasicismo en el sentido expresado por Loos de abandonar lo superfluo.

De regreso a Roma aprovechó su paso por el norte de Italia para estudiar el Palacio en Vicenza, los monumentos del Veneto especialmente en Verona, y visitó Bologna, Venecia y Florencia.



II.320. Fernando García Mercadal, *Cementerio de Scutari*, 1924, AFGM



II.321. Fernando García Mercadal, *Croquis de Padua*, 1924

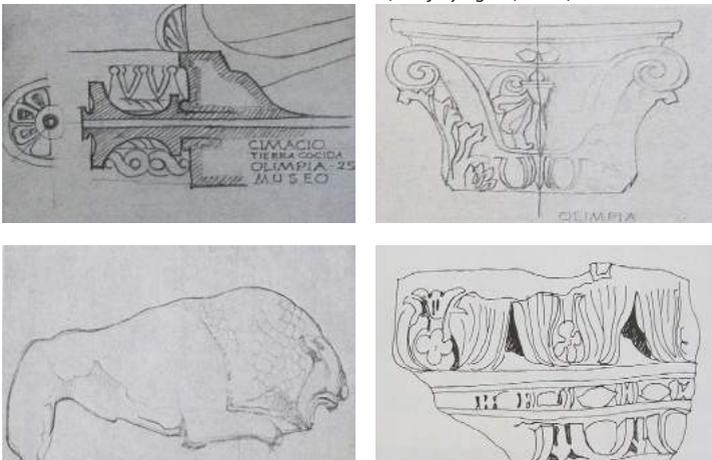
786 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1924, pp.150-151

787 El 31 de Julio el director interino de la Academia informa que Mercadal continua en Viena con licencia reglamentaria. ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

Terminados sus estudios sobre la arquitectura menor en Roma, comenzó el de la casa pompeyana, especialmente la que llaman del *Fauno*, estudio que iba a completar los ya iniciados sobre “la casa Mediterránea”.<sup>788</sup> Trabajos que figuraron en la Exposición de los pensionados en la Academia que ese año inauguró el rey Víctor Emmanuel III de Saboya, que añadió al ver los trabajos de Mercadal: “*No sabía que existiese una arquitectura mediterránea. ¿En qué consiste?*”. En Roma permaneció hasta la primavera de 1925 en que emprendió el segundo viaje a Grecia, donde además visitó Turquía y otras ciudades de Oriente.<sup>789</sup> Realizó una ruta parecida a la del primer viaje: pasó por Corfú, el Peloponeso, Egina, Olimpo, donde dibujó cuanto había contemplado en el viaje del año anterior, Atenas y Constantinopla.



II.322-323. Fernando García Mercadal, *Corfú y Egina*, 1925, AFGM



II.324-327. Fernando García Mercadal, *Dibujos realizados en el Museo de Olimpia*, 1925, AFGM



II.328. Fernando García Mercadal, *Mezquita de Sulimán*, Turquía, 1925, AFGM

788 Informe del director con fecha de 29 de diciembre de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89.  
789 Cuentas de la RAER a 31 de diciembre de 1925, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89. Para dicho viaje se le concedieron 1500 liras.

Al poco de regresar de Grecia, desde Roma salió hacia París hasta el otoño para ver la Exposición de Artes Decorativas realizando un curso de verano de francés para extranjeros en la Sorbona<sup>790</sup>. Desde París realizó una excursión a Bélgica y Holanda donde dibujó las casas de Gante y Brujas, y donde conoció a Van Doesburg. El 30 de septiembre de 1925 escribió en el diario *El Sol* un artículo sobre “La Nueva Holanda”, donde señala que este país ha puesto medios eficaces para resolver el problema de la vivienda. En Holanda y Bélgica donde contempla la arquitectura en ladrillo de la Escuela de Ámsterdam y un edificio tan significativo como es el Ayuntamiento de Hilversum de Dudok, todavía en construcción y la Bolsa de Ámsterdam de Berlage.<sup>791</sup> Regresó a París permaneciendo allí hasta la Exposición de Artes Decorativas coincidiendo con Teodoro de Anasagasti.

En Enero de 1926 escribió un artículo sobre la enseñanza profesional en Roma y la arquitectura de Angelini, un “oscuro y habilidoso monumentalista italiano”<sup>792</sup> que Mercadal califica como una de las más interesantes figuras de la nueva generación<sup>793</sup>.



II.329. Fernando García Mercadal, *Dibujos de Gante y Brujas*, 1925  
 II.330. Fernando García Mercadal, *Barrio latino, París*, 1925



II.331-332. Fernando García Mercadal, *Dibujos de Gante y Brujas*, 1925

El trabajo sobre la *Casa del Fauno* en Pompeya lo comenzó en febrero de 1926, como segundo envío obligatorio de la pensión. Buscó en la arquitectura grecorromana otro modelo de vivienda mediterránea y en el estudio de su restauración, trabajo que obligaba el reglamento, profundiza en la configuración de las primitivas casas romanas. El trabajo fue publicado en la revista *Arquitectura*.<sup>794</sup>

790 El contenido de los estudios que se desarrollaban en el curso de Urbanismo de la Sorbona, lo explica el mismo arquitecto en el artículo; GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1934, pág. 119-123.

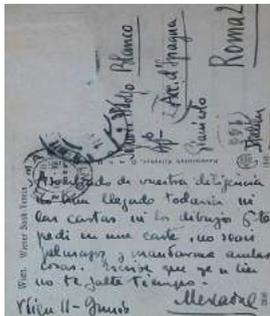
791 DIÉGUEZ, Sofía, 1997 B, pág. 6.

792 DIÉGUEZ, Sofía, 1997 B, pág. 16.

793 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 A, pág. 69

794 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 B, pp.100-106

En primavera se trasladó de nuevo a Alemania para seguir más cursos en la Escuela de Arquitectura de Charlottenburgo de Berlín, impartidos por Jansen y Poelzig a quien siempre consideró como su maestro. Poelzig en sus clases ofrecía una propuesta de evolución formal, independiente de referencias históricas, planteando un tipo de construcción donde la planta sería la que determinase el carácter del edificio. De Jansen y Otto Bünz aprendió sus ideas sobre el Urbanismo. Con Poelzig trabajó un semestre en la *Technische Hochschule* de Berlín. Entonces conoció a Mies, a quien recuerda disfrutando de un ocio inacabable, decía, “*mañana tras mañana, en el Romanisches Kaffee, de Gedächtniss Kirche, leyendo periódicos extranjeros ... todo el día. Poco había construido, pero era famoso entre los estudiantes ...*”<sup>795</sup>



II.333. Postal de Mercadal a Blanco desde Viena, AABO

Precisamente al conocer el funcionamiento de los concursos de arquitectura alemanes reflexiona sobre los supuestos que rigen el sistema español y realiza una crítica en un artículo sobre la arquitectura en Alemania.<sup>796</sup> Para los concursos en Alemania lo importante eran las ideas, no los dibujos como en España, donde se daba más importancia a un detalle bonito, más o menos elaborado que a la esencia del proyecto.

San Antonio siguiendo a Sambricio, resaltaron que fue tras su interés en Berlín por los aspectos formales, cuando Mercadal resolvió sus dudas en París logró tomar contacto con una vanguardia europea preocupada como él, en entender la forma arquitectónica.<sup>797</sup> En París, Mercadal encuentra el clima propicio a su preocupación por un nuevo etilo, por una nueva forma; pensando que la arquitectura es un problema de lenguaje. Por eso los principios de *De Stijl*, de Theo Van Doesburg o de Le Corbusier, la 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, utilizando la perspectiva axonométrica como instrumento para presentar el nuevo estilo de la arquitectura.

Tras unas semanas en Zaragoza tras el fallecimiento de su hermano, vuelve a Roma, visitando Turín para conocer la nueva fábrica de la FIAT. Entre octubre de 1926 y enero de 1927 finalizó sus trabajos del tercer y cuarto año sobre la vivienda popular en Europa y el proyecto de dos edificios comerciales en Madrid. Marchó a París autorizado por el director con el propósito de hacer algunos estudios sobre las tendencias de la nueva arquitectura francesa.<sup>798</sup> En un principio

795 CASTRO, Carmen, pág. 34

796 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 E, pp.318-326

797 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 369

798 Informe del director de la Academia con fecha de 23 de enero de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

Blanco y Mercadal pensaron en enviar el tercer y cuarto envíos juntos, ya que estaban finalizados. El tercer trabajo había parecido siempre poco en los anteriores pensionados y juntando los envíos querían evitar una calificación que no fuera la honorífica. Efectivamente así ocurrió y ambos obtuvieron “ha cumplido con el reglamento” en el trabajo de tercer año.

En la capital francesa siguió el curso de estudios de Urbanismo de la Sorbona como complemento de sus estudios de pensión.<sup>799</sup> Aunque en París encontró la misma preocupación por la forma en la Arquitectura como la que él tenía, criticó, sin embargo, su método de enseñanza. Sus lecciones excesivamente teóricas, a diferencia del método utilizado en Berlín. Desde París, publicó el artículo en enero de 1927 sobre el *Horizontalismo o verticalismo* que formaba parte del trabajo de tercer año de pensionado sobre la vivienda europea. Pretendió hacer en él un análisis de la arquitectura del momento desde supuestos formales, es decir, desde los elementos de la fachada. Esto le llevó a hacer una clasificación de los arquitectos y de sus obras en tres grupos: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos como Le Corbusier.

Mendelsohn, Josef Hoffmann, Wright, Dudok, Lönberg, Körner, son horizontalistas; Poelzig, Fagrenkamp, Gerson, son verticalistas; Le Corbusier, Cur von Broche y un sin fin más, luchan entre una y otra tendencia llegando a menudo a un perfecto equilibrio.<sup>800</sup> Después de analizar ambas tendencias, llega a la conclusión que éstas son tan sólo modas de la época y que en su interior las plantas no varían y sólo se reflejan sus cambios en las fachadas por lo que no la llamó arquitectura racionalista.

Durante su estancia en Francia aprovechó para recorrer el norte de Francia, Londres y Alemania, acudiendo a la Exposición de Stuttgart. Era el mes de julio cuando Mercadal pasó por Stuttgart con el fin de visitar la “5 Werkbund Ausstellung” o conocida como la “Exposición de la Wissenhof”, donde “*figuraron secciones de arte aplicado a la vivienda, del confort de los nuevos materiales de construcción, y como mayor atracción la construcción de una ciudad modelo por la élite de los arquitectos modernos europeos, franceses, holandeses y alemanes*”<sup>801</sup>. Ciudad modelo construida por catorce arquitectos de las escuelas de vanguardia europeas: Frank, de Viena; Oud y Stam, de Róterdam, Le Corbusier de París; Peter Behrens, de Berlín; Döcker, de Stuttgart; Gropius, de Dessau; Hilberseimer, de Berlín; Mies van der Rohe, Poelzig, Bruno y Max Taut, de Berlín; Rading y Scharoun, de Breslau; Scheck, de Stuttgart, construirían sesenta casas destinadas a ser vendidas y en las que serían ensayados los materiales y las disposiciones técnicas contemporáneas.<sup>802</sup>

Es en el artículo escrito desde Stuttgart donde Mercadal reclama la introducción del racionalismo en la arquitectura española. “*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 despreocupados del motivo y de la decoración.*”<sup>803</sup> Mercadal termina su artículo cuestionando el porqué de la ausencia española en la exposición de Stuttgart. San Antonio cree que el problema era que en España no se habían planteado los problemas del alojamiento obrero o de las colonias residenciales y que tampoco Mercadal tenía ninguna experiencia en estos temas al no haberse planteado el estudio

799 Informe del director de la Academia del mes de Mayo de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

800 GARCÍA MERCADAL, Fernando, Enero 1927 A, pág. 20.

801 GARCÍA MERCADAL, Fernando, Mayo 1927 B, pág. 200.

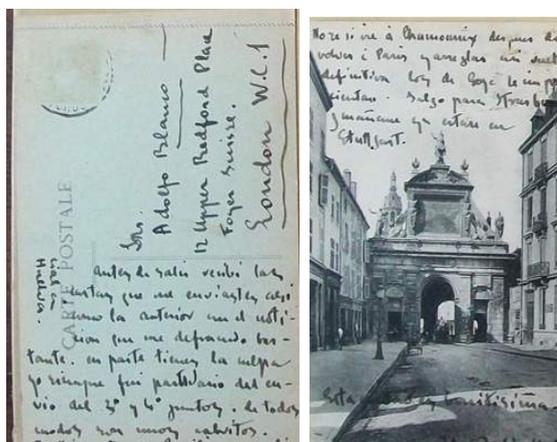
802 Ibidem, pág. 200. Artículo de Mercadal comentado en SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 379.

803 GARCÍA MERCADAL, Agosto 1927 E, pág. 296.

de tipologías de vivienda.<sup>804</sup> Finaliza sus trabajos como pensionado redactando el trabajo sobre *La vivienda en Europa y otras cuestiones*. Son de alguna manera sus memorias de viaje donde recoge todas las impresiones de Europa de estos años, trabajo que analizaremos más adelante para poder comprender la observación del profesor San Antonio.

El 13 de agosto de 1927 escribió a Hermenegildo Estevan desde París dándole algunos detalles más de cuáles fueron sus andanzas en los últimos meses.

*“Después de mi viaje por Inglaterra, fui de nuevo a Alemania con objeto de visitar la Exposición de la vivienda moderna que en Stuttgart se celebra y que tiene singular interés. De paso he visitado Nancy, Strasbourg y Karlsruhe, ciudades que tienen especial interés artístico y urbanístico. Antes de despedirme de esta vida andariega he querido quemar unos últimos cartuchos. Pero esto no puede continuar porque aunque desde hace un mes les voy dando largas a los paisanos por allí se me espera para decidir todo lo relativo a la construcción del Rincón ya empezado.”*<sup>805</sup>



II.334. Postal de Mercadal a Adolfo Blanco desde París, AABO

La dudosa renovación arquitectónica de Mercadal ha sido además remarcada por el contraste de los proyectos que elabora en el año 1927; mientras está ejecutando el *Rincón de Goya* de Zaragoza, antes de dejar su estudio del Gianicolo, presenta con Emilio Moya el proyecto del Ateneo Mercantil de Valencia.

Según las impresiones de San Antonio, en el viaje europeo de Mercadal se observa que va teniendo sucesivas conversiones y da la impresión, repasando sus escritos, que no profundiza, que no capta la totalidad del mensaje recibido quedándose solamente en los aspectos formales. Su postura es la de un corresponsal de prensa que narra a sus lectores las últimas novedades aparecidas, y cuando informa de ellas, no es capaz de penetrar en la esencia de las cosas quedándose muchas veces en cuestiones accesorias. Lo que él busca es una nueva imagen, unas nuevas formas; y desde esos supuestos, intenta juzgar los mensajes que en Europa recibe.<sup>806</sup>

804 Ibidem

805 Carta de Mercadal a Hermenegildo Estevan, el 13 de agosto de 1927, ARAER, Caja 5, pensionados

806 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pp.371-372

Regresa definitivamente a España en Octubre de 1927. Meses después, en Abril de 1928, escribe a Hermenegildo Estevan dándole noticias de la inauguración del Rincón de Goya y su poca acogida y en espera de que el tiempo le de más razón. *“El Rincón de Goya ya casi terminado me tiene disgustadísimo, nuestros paisanos, empezando por el Sr. Alcalde y terminando por el Sr. Royo no tienen ni seriedad, ni entusiasmo por la idea de conmemorar a nuestro ilustre paisano, el centenario será una mascarada ridícula base de bailes de cachupina.”*<sup>807</sup>

### Análisis de los envíos de pensión

#### **“ESTUDIO SOBRE LA ARQUITECTURA MENOR EN ROMA” 1º envío de pensionado de FERNANDO GARCÍA MERCADAL, 1924**

Fernando García Mercadal seleccionó para su trabajo de primer año de pensionado un estudio un tanto atípico entre los corrientes realizados por sus predecesores en la pensión. El reglamento de la Academia obligaba a realizar la *“copia de un edificio o monumento noble anterior al siglo XVIII, dependencia o parte importante de ello perfectamente definidos con los planos necesarios, acareados y a una escala que permita apreciar los detalles con claridad.”*<sup>808</sup>

En vez de realizar la copia de un monumento de la antigüedad o renacentista como era costumbre, optó por el estudio de un género de arquitectura romana desarrollada en la capital italiana desde el siglo XVI al XIX que llamaron: *Arquitectura menor*.

El estudio lo desarrolla al año de llegar a Roma, en el otoño de 1924. El motivo de elección de este trabajo debió de ser puramente práctico porque desde el inicio de su pensión a Mercadal le interesó conocer y reflexionar sobre la arquitectura mediterránea popular y su posible conexión con el nacimiento de una nueva arquitectura. Motivo por el que incluye en los materiales del primer envío una carpeta con veintinueve fotografías de modelos y planos correspondientes a un estudio en preparación sobre la *Casa Mediterránea*,<sup>809</sup> trabajo que analizaremos después del de la *Arquitectura Menor en Roma*.

El motivo más cercano encontrado para justificar el interés de Mercadal por este tema es el mismo que se encuentra en otros arquitectos pensionados: la relación que existe de los arquitectos de la Academia de España en Roma con los miembros y proyectos que se trabajan en la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, órgano que como ya se ha señalado, comisionaba los grandes proyectos de investigación sobre la ordenación y restauración de la arquitectura romana. Un proyecto en el que la *Associazione* pretendía atender a la arquitectura más modesta romana; esas manifestaciones arquitectónicas que en las distintas ciudades italianas representan, no ya grandiosas expresiones monumentales, sino obras modestas, como casas, o agrupaciones edilicias, pequeñas construcciones. Este estudio no era original de Italia, puesto que en Suiza, por ejemplo, se había ya realizado una investigación sobre la arquitectura civil de los varios cantones, lo que demostraba el interés de una nación por sus tradiciones. Por ello, no está tan desligado el tema con los intereses de Mercadal sobre la casa mediterránea que no tiene nombre. Las pequeñas construcciones de los pueblos captan de lleno su interés, pero también las edificaciones mayores de los núcleos urbanos eran también importantes para comprender la cultura del lugar. Una investigación que se había iniciado en 1890 y que ofrecía

807 Carta de Mercadal a Hermenegildo Estevan, el 21 de abril de 1928, ARAER, Caja 5, pensionados

808 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

809 ARABASF, sign. 57-2/5

a toda una generación de arquitectos la oportunidad de hacer uso de un repertorio que deriva de un desarrollo evolutivo de las formas. Un enfoque que procedía del estudio de Wolfflin, *Renacimiento y Barroco*, escrito en 1888 y traducido en Italia en 1928. Con Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908) y de Worringer, *Abstraktion un Einfuhlung* (1908) y *Form-probleme der Gothic* (1912).<sup>810</sup> A partir de finales de los años veinte, agotadas las expresiones decorativas y formales se fueron recuperando los valores de los ritmos, simetrías, composiciones de masa que establecen la relación con el ambiente, el clima y los materiales locales. El elogio de los temas vernaculares tiende así a revalorizar el significado volumétrico y el rigor compositivo de la matriz mediterránea y rural. *“Amiamo la poeticità e la potenza primigenia dei processi formativi di questi semplici edifici[...] pertanto la visione di queste architetture è di conforto e sprone [...]impariamo ancora che, specie nelle piccole architetture, quando il senso del volume, delle superfici e dei profili è netamente formulato e artisticamente potenziato, quando il colore degli impasti è ben scelto, non è necessario aggiungere membrature non esistenti per fare una cosa bella: ciò è importante ai fini delle tendenze moderne”*<sup>811</sup>.

Estas búsquedas tendían a recuperar las constantes de la arquitectura local para la formación de un vocabulario común que fijara de una vez por todas, ideas y conceptos. El retorno a los estudios de las arquitecturas rurales y mediterráneas (la griega, italiana, la árabe) determina un proceso de reducción de las formas arquitectónicas que, evidencia la pervivencia de principios fundamentales regionalistas. La comisión de estudio romana quiso hacer un repaso a las soluciones, tanto técnicas, como formales, que dió la cuestión de la casa en el pasado. Con este estudio, los arquitectos del momento, podrían renovarse en la fábrica de las habitaciones pero manteniendo los caracteres ambientales y conservando en los aspectos prácticos de la vida. Es lógico, por tanto, que tras la estancia de Mercadal en Viena y al entrar en contacto con el debate arquitectónico que allí se entablaba sobre la construcción de las viviendas económicas, buscara en Roma los estudios recientes que sobre su problemática concreta se estaba trabajando.

Roma era una ciudad donde predominan las construcciones y donde se combinan arquitectos grandes maestros con otros tantos desconocidos. Muchos edificios privados del 600 y del 700 son construcciones sencillas destinadas a la burguesía. Casas de alquiler por pisos con soluciones y decoraciones muy diversas. Las variantes de cornisas, portones y ventanas fueron el objeto de estudio y recolección de elementos por parte de la *Associazione* realizó en este proyecto y a la postre, lo mismo que Mercadal elaboró. La comisión encargada del estudio en Roma estuvo formada por profesionales reconocidos que, como en el caso de Plinio Marconi, discípulo de Gustavo Giovannoni, presidente de la *Associazione*, había ya estudiado la cuestión de la vivienda y había proyectado el barrio de *Garbatella* junto a Marcello Piacentini. El resto de los componentes de dicha comisión fueron la condesa Maria Pasolini, Luigi Chiarocchi, Mario de Renzi, Mario Marchi y Giuseppe Astorri. La comisión empezó a trabajar en 1924, el mismo año que Mercadal decidió realizar el proyecto. No sabemos cómo fue la metodología del estudio de Mercadal al no haberse conservado la memoria pero debemos suponer que algunos de estos elementos debió de tratar en ella: 1. Subdivisión de las zonas; 2. Formación de las fichas de cada edificio y 3. Elenco e inventario, tal y como se había utilizado en el trabajo de la *Associazione*.

810 ROMANA STABILE, Francesca, 2001, pág.57

811 MARCONI, Plinio, 1929-1930, vol.I, fasc. 5-6, pp. 27-44. *“Amamos lo poético y la potencia primigenia de los procesos formativos de estos edificios simples [...] por lo tanto la visión de estas arquitecturas es de confort y estímulo [...] aprendemos todavía que, en las pequeñas arquitecturas, cuando el sentido del volumen, de las superficies y de los perfiles es netamente formulado y artisticamente potenciado, cuando el color de los pigmentos está bien elegido, no es necesario incluir añadidos para hacer una cosa bella; lo que es importante para los fines de las tendencias modernas”*.

No conocemos la memoria, de la que tan sólo conservamos un fragmento. A través del artículo que en la revista *Arquitectura* publicó en julio de 1926, sobre los maestros históricos de tales construcciones, se observa bien el pensamiento de Mercadal al respecto:

*“Artistas toscanos fueron los primeros maestros que ejercieron la Arquitectura en Roma; por ello, durante más de medio siglo los palacios romanos conservaron el carácter de su origen reflejado en la fisonomía severa y cerrada de sus fábricas, muy semejantes a la de los palacios florentinos [...]. Las fachadas de estos grandes y pequeños palacios, así como de las casas, se caracterizan por su severidad, dominado la horizontalidad, bien señalada por cornisas e impostas. Los órdenes rara vez se ven en la arquitectura menor, y aun en los palacios es raro su uso, debiendo señalar como excepciones la Cancillería y la Farnesina. A veces, sobre todo, en el siglo XVI, se usaron los estucos y esgrafiados, sin haber sido nunca generalizados, sino tan sólo fruto de la moda, como siguen siendo las distintas tintas con que frecuentemente se pintan las fachadas. Arquitectos propiamente romanos fueron Giulio Pippi (llamado Giulio Romano), Giacomo della Porta, Olivieri, Rainaldi, Soria, Rossi, Francesco de Sanctis, Nicolo Salvi, Simonetti, Giussepe Valadier[...]*<sup>812</sup>

El trabajo de Fernando García Mercadal se componía de ocho planos sobre bastidores, más una carpeta con la memoria ilustrada con fotografías y dibujos, cuyas perspectivas y tomas coinciden con las fotografías del proyecto de la *Associazione*, realizadas por Moscioni. De los ocho planos tan sólo se conservan las fotografías de tres de ellos en el archivo de la Academia de Roma que coinciden con los publicados en el artículo de *Arquitectura*.



II.335-336. Moscioni, *Fotografía casa Rocca Giovine en la Piazza Farnese y dibujo de García Mercadal*, ARAER



II.337-338. Fernando García Mercadal, *Dibujos sobre la Arquitectura menor de Roma*, 1926, ARAER

812 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 D, pág. 293.

Este trabajo constituyó otro modo de acercarse Mercadal a lo clásico. Una arquitectura que sin utilizar las formas que configuran los órdenes clásicos, aparecen conceptos de su esencia como la severidad y horizontalidad que señala Mercadal. Características de las construcciones mediterráneas populares que llamaron enormemente su atención.

### **“ESTUDIO SOBRE LA ARQUITECTURA MEDITERRÁNEA” GARCÍA MERCADAL. ANEXO AL ENVÍO DE PRIMER AÑO. 1924**

El interés de García Mercadal por la arquitectura mediterránea no se corresponde con un aspecto puntual en un determinado momento. El estudio sobre la casa mediterránea ocupó toda su trayectoria vital y profesional. Los inicios estuvieron, sin duda, en el viaje que realizó en el verano de 1921, cuando llegó a Italia y quedó fascinado por el clima, el color y formas que conformaban los litorales del Mediterráneo. Fue en ese momento cuando intuyó la conexión que éste podía tener con la formación de una arquitectura propia. En la década de los 70 completa la comparación y reflexión entre las arquitecturas mediterráneas con los dibujos realizados en el año 71 en las Islas Baleares, constituyendo incluso el tema que eligió como discurso de ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

*“Me atraía el Mediterráneo por la sequedad de su grato y placentero clima, sus escasas lluvias, la pureza de su aire, el azul de su cielo, su sol radiante, sus tranquilas y transparentes aguas, sin mareas. Su silencio también. Siempre amé, y amo, el silencio. Al mío uno la soledad, que no siempre es estar solo. Grata es la soledad si podemos escapar de ella cuando queremos.”<sup>813</sup>*

En el Mediterráneo encontró el espacio para pensar, para encontrarse a sí mismo y a él recurrió siempre, aunque sólo fuera con la memoria o a través de sus proyectos, para encontrar la verdad de su vida y de la Arquitectura.

Las raíces de Europa habían nacido entorno al Mediterráneo y entorno a él, por tanto, estaría la comprensión del continente y las claves para construir su futuro. Los primeros resultados de sus estudios sobre la arquitectura mediterránea se encuentran en el acta de los envíos que se hacen a Madrid se hacen de los trabajos del pensionado. El primero es en 1925 donde junto a su trabajo de primer año envía una carpeta con 29 fotografías de modelos y planos correspondientes y un estudio en preparación sobre la casa mediterránea.<sup>814</sup> El segundo en 1926 con una carpeta con dieciséis apuntes de viaje y un modelo en cartón de una casa Mediterránea.<sup>815</sup>

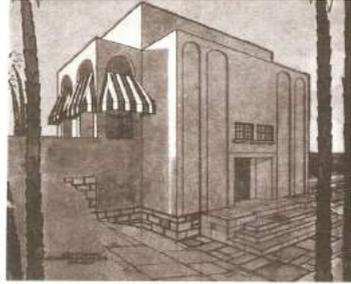
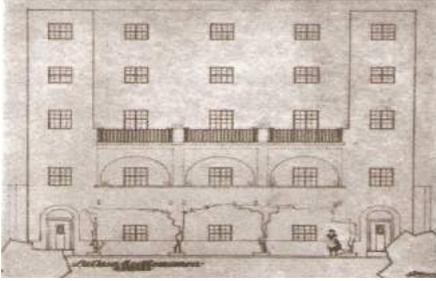
En Mayo de 1926, se publicaron en *Arquitectura* las primeras reflexiones sobre la arquitectura popular mediterránea, fruto de su viaje por el Golfo de Nápoles, de Capri, la costa Amalfitana y Sicilia. En esta ocasión presentó cinco propuestas de viviendas unifamiliares junto al mar y un hotel en Palermo. Hizo una breve exposición sobre los dos tipos de construcciones rurales de Europa: La casa de madera, del centro y norte de Europa, y la casa de piedra del mundo mediterráneo. En este artículo se limita a presentar los proyectos pero no plantea los principios teóricos que extrae del análisis de la casa mediterránea tradicional y que parecen servirle para proyectar estos edificios en los que usa elementos del lenguaje racionalista mezclados con otros tradicionales mediterráneos. Aparecen entrelazados volúmenes claros y sencillos, junto a patios, arcos, terrazas o similitudes incluso con las construcciones navales.<sup>816</sup>

813 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1980, pág. 22.

814 ARABASF, sign. 57-2/5

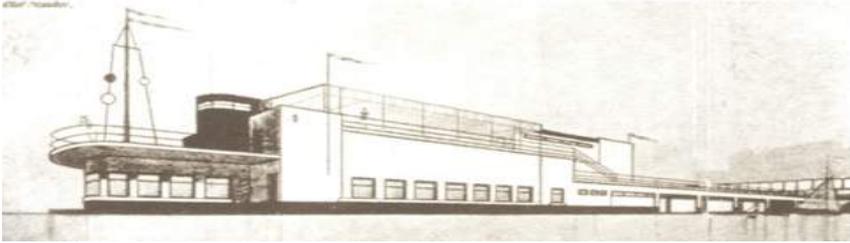
815 Ibidem

816 SAN ANTONIO, Carlos, 1986, pág. 387.



II.339-340. Fernando García Merca-dal, *dibujos Casa Mediterránea*, 1925

Un segundo artículo sobre la “Arquitectura Mediterránea” lo publica en la misma revista, en mayo de 1927. En él, presenta el proyecto de un Club Náutico para la costa mediterránea y una casa diseñada para el ingeniero don Álvaro Bielza. El edificio para club náutico, inicia la tipología de clubs náuticos que se repetiría en España. Sus características las resume así: “La horizontalidad predominante, la simplicidad de las formas- nacidas de su estructura-la ausencia absoluta de decoración y una ligera intervención del color son algunas de las pretendidas características”<sup>817</sup>.



II.341. Fernando García Mercadal, *Club náutico*, 1925

El primer acercamiento que se ha realizado sobre sus reflexiones de 1924 fue en la exposición que se realizó en honor del arquitecto en 1984, donde se expusieron 62 de sus dibujos sobre este tema<sup>818</sup>, y que constituía una pequeña parte del texto que en 1980 había leído en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando. Allí aunaba cuantas reflexiones había abarcado a lo largo de su vida sobre el mundo mediterráneo, partiendo de la premisa de que los estudios, dibujos y maquetas realizó Mercadal desde sus años de pensionado, eran para establecer una propuesta de casa mediterránea, capaz de hacer posible la soñada fusión de tradición y modernidad.



II.342. Fernando García Mercadal, *Plano de alzado de la casa para el in-geniero Álvaro Bielza*, 1925

817 GARCÍA MERCADAL, Fernando, mayo 1927 B, pág. 191

818 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1984.

La estructura que tiene el discurso de la Academia nos guía en el proceso que fue conduciendo a Mercadal a justificar su propósito.

*“Es sobre todo la casa rural y la casa aislada verdaderamente popular la que expresa los caracteres de esta dependencia frente a frente con el cuadro geográfico, siendo la casa casi como una vegetación natural, por su vinculación con el suelo. Es este uno de los encantos de la arquitectura rural y una de las mayores dificultades que debe vencer el arquitectos que construye en el campo.”*

Mercadal, como señala San Antonio, desarrolló en Italia un proceso de investigación sobre la doble lectura del concepto de mediterraneidad: lo culto y lo popular. Lo culto estaría representado por una nueva interpretación del hecho clasicista siguiendo a los novecentistas italianos. El concepto de mediterraneidad desde lo popular, correspondería al estudio de la arquitectura sin nombre, siguiendo los esquemas de la arquitectura popular iniciados por Torres Balbás.<sup>819</sup>

Fullaondo quiso ver en esta inmersión en la arquitectura popular, el origen del cambio en Mercadal hacia una “cierta disolución del esquema académico”.<sup>820</sup> A Carlos de San Antonio no le parece, sin embargo, que sea el contacto con lo popular lo que determinó su evolución del concepto de clasicismo, sino que fue el contacto con los novecentistas italianos lo que le hizo entender el nuevo sentido del clasicismo.<sup>821</sup>

Los arquitectos que en esos años recorrieron las costas mediterráneas manifestaron una especial curiosidad por la forma de disponer los espacios y habitaciones en la casa mediterránea de los lugares visitados. El descubrimiento de esta arquitectura fue el primer paso para el reconocimiento de la arquitectura rural como patrimonio. Aunque su verdadera revaloración vino de la mano del *Racionalismo* arquitectónico en respuesta a dos factores: el primero, en relación con los orígenes de la arquitectura y de una lengua común, dos temas íntimamente unidos y el segundo, en relación a una arquitectura rural que representaba una serie de reglas capaces de confirmar todas las leyes racionales e la arquitectura tales como el de la funcionalidad.<sup>822</sup> “*Las arquitecturas populares, dice Mercadal, fueron para mí un ejemplo de lógica y funcionalismo. Muchos de mis primeros proyectos que realicé fuera de España presentaban esta clara filiación*”<sup>823</sup>

En tercer lugar, el acercamiento al conocimiento de la vivienda rural en el resto de Europa le permitió establecer comparaciones y clasificar los tipos de vivienda rural que se han desarrollado en el continente. El conocimiento de los factores que actuaban sobre el contexto mediterráneo era fundamental para comprender la arquitectura que allí se desarrollaba por lo que estableció las características que unían los dos mediterráneos: el oriental y el occidental: a) el clima; b) el olivo; c) La casa de piedra.

En cuarto lugar, el acercamiento y lectura de los autores que habían escrito sobre la arquitectura mediterránea. Albert Demangeón fue una de sus principales fuentes para el estudio<sup>824</sup>. “*La*

819 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 384.

820 FULLAONDO, Juan Daniel, 1984, pág. 24.

821 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 384

822 ROYO NARANJO, Lourdes, 2010, pág. 491.

823 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1967, pág. 42.

824 En 1907 Albert Demangeon había publicado en París un diccionario ilustrado de geografía topográfica y humana que definía la estructura típica de las viviendas mediterráneas.

*casa se estudia según su plan interno, por las relaciones que se establecen entre los hombres, los animales y las cosas[...] y que la expresión ornamental de la estructura deriva del propio gusto espontáneo innato, de una fantasía naturalmente inventiva, la armonía resulta de la inspiración del momento, de los accidentes del terreno también, de resolver cada vez el problema sin premeditación, de la necesidad elemental para la que cada parte de la habitación está admirablemente adaptada.”*

Siendo Demageon una de sus fuentes principales, no fue la única. La *encuesta sobre la habitación rural de los indígenas de la Argelia* publicada por A. Bernard, fue otras de las que más le interesó, en cuanto a las conclusiones que éste concretiza: *“La casa cubierta en terraza no evoluciona nada o evoluciona poco, porque ella significa la perfección de un tipo de habitación, grosero quizás pero original y acabado en su género”*. De aquí obtiene la característica más relevante de las construcciones mediterráneas, la cubierta en terraza que se extiende por el golfo de Nápoles, la Puglia, Capri, Sorrento , etc. La particularidad de las construcciones de Capri capta su atención de manera particular. La fuente escrita de referencia para el estudio de Capri fueron los comentarios del Sr. Cerio, conocido escritor y paladín de la defensa de Capri. Dicho autor apuntaba: *“Capri tiene su estilo [...].Este estilo de Capri no es clásico, no es romano, tampoco gótico, ni oriental ni barroco, es un poco de todos estos estilos: pero no es el estilo importado por forasteros, los arquitectos o los ingenieros o los artistas de fuera, es sencillamente el estilo de Capri y por lo tanto parte del patrimonio espiritual de los capreses”*<sup>825</sup>.

La descripción de las características de la vivienda de Capri, junto a su justificación, ocupó buena parte de su estudio:

*“Una casa de Capri, con su bella bóveda, su loggia, su pérgola, sus columnas primitivas, su escalera exterior, sus terrazas de estilo propio es siempre bella, sana e higiénica. Sin estucos, sin entramados de hierro, sin pesadas cornisas, blanqueada con lechada de cal o ligeramente coloreada con colores que los capreses saben tan bien entonar con el ambiente, es también económica tanto por su construcción como por su conservación. Su sistema estructural debía seguramente derivarse de los sistemas asirio y griego que debió después de la época romana lentamente evolucionar para llegar a la estructura mural actual. La bóveda característica de cañón, de sección circular, que en sus orígenes también debió de tener su intradós rebajado, la esférica y todas las otras variedades sobre arcos apuntado de origen románico y gótico ofrecen en la Cartuja de S. Giácomo un completo muestrario”*.

Tras la lectura de Renato Paoli y de su reflexión de los estudios expuestos, Mercadal comenzó por definir los motivos y significados que le revelaba esta arquitectura. Establece la relación de las características formales de la casa mediterránea con las características de la arquitectura europea del momento: la simplicidad de formas, la ausencia de decoración, su cubismo, la intervención del color, su vierta en terraza...coinciden en absoluto con las de la arquitectura más avanzada, más en boga hoy en todas las naciones de Europa, en Francia, Alemaia, Dinamarca, Checoslovaquia, Austria, etc... y sería curioso también investigar sobre la posible influencia de estas construcciones mediterráneas sobre los iniciadores de esta tendencia. *“ El trabajo, señala, para ser completo debería abarcar los datos de Túnez, Argel y España para poder fijar después las analogías y comunes características entre las casas todas mediterráneas”*.

<sup>825</sup> Eswin Cerio había escrito un libro sobre *La Casa nel paesaggio di Capri* en el que publicaba algunos dibujos de Gigante (1820-1840); E. Oargiulo y G.Favai que introducían una estética gráfica de un trazo firme sin utilización del color que marcaba la expresividad y personalidad del carácter de la arquitectura caprese.

Para Mercadal, la búsqueda de la renovación arquitectónica estuvo siempre trazada desde los principios eternos de origen helénico. *“Obra con medida. Lo mejor es lo comedido. El bien es la medida más exacta”*. La vocación lo allana todo. Y estos principios fueron finalmente los que decidieron sobre su posición arquitectónica en España.

En su reflexión sobre el hábitat mediterráneo con sus típicos poblados de arquitecturas en las que advertimos singulares analogías, trató de fijar, desde 1924, que existe una *“Arquitectura popular mediterránea”*. La mayor parte de los arquitectos del Movimiento Moderno habían recorrido sus costas, pero la denominación la confirmó Mercadal en su estudio. Muchas habían sido las observaciones en artículos, en apuntes, en conferencias de los congresos de arquitectura, sólo faltaba hacer cultura de ella para su futura preservación y es probablemente uno de los objetivos y reivindicaciones de Mercadal en el futuro.

El texto de Mercadal, apunta José Laborda, *“es un amplio panegírico de la casa rural, entendida como síntesis de la sabiduría popular, dominadora de las condiciones geográficas, climáticas y funcionales del lugar elegido para desarrollar la vida. Mucho de la arquitectura del Movimiento Moderno europeo está en esas maquetas fotografiadas por Mercadal entre intensos claroscuros, con sus plantas libres y articuladas y sus desniveles orgánicos acompañando a su inserción natural”*<sup>826</sup>. Es la capacidad de síntesis y la condición precursora lo que más sorprende en esas casas de Mercadal. De nuevo le encontramos en el sitio adecuado y en el momento propicio, justo al mismo tiempo en que la Bauhaus difunde su doctrina. Tiene mucho mérito llegar a conclusiones equivalentes manejando puntos de partida tan distintos: en el lado europeo, la guerra, la técnica, la serie, el hastío del ornamento; y en lo que atañe a Mercadal, la perspicacia, la intuición, la casualidad y el entusiasmo. Había conseguido sus resultados con singular rapidez, tenía a su alcance los dos mundos en los que la nueva arquitectura buscaba sus razones: las nuevas formas y la técnica que las hacía posibles.

### **“PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE LA CASA DEL FAUNO” 2º envío de pensionado de FERNANDO GARCÍA MERCADAL, 1925**

Siguiendo la dirección y coherencia en el interés por el estudio de la casa mediterránea, Mercadal adoptó la tipología de los trabajos que el reglamento de la Academia obligaba –el proyecto de restauración de un monumento antiguo<sup>827</sup> –, a su continuidad y progreso en su línea de investigación. Seleccionó la casa romana del Fauno en Pompeya como ejemplo de construcción romana de carácter popular que completaba sus conocimientos sobre la morfología de las casas del mediterráneo desde épocas remotas.

De ella, preparó ocho planos sobre bastidores con la planta, la fachada, dos secciones, otra planta, un detalle y dos perspectivas; más una carpeta con la memoria y fotografías. Además, señala el documento, que sumó a los trabajos una carpeta con dieciséis apuntes de viaje y un modelo en cartón de una casa mediterránea, que mostraremos en el análisis del trabajo sobre la casa mediterránea.<sup>828</sup> Los apuntes de viaje incluidos en el envío debieron pertenecer a este mismo tema, posiblemente a los croquis del viaje por la costa amalfitana, Sicilia y Grecia de 1924.

826 LABORDA, José, 2008, pág. XXX

827 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

828 ARABASF, sign. 57-2/5.

Sofía Diéguez defiende que probablemente Mercadal “se viese condicionado por la propia especificidad administrativa y académica del envío a la hora de elegir el tema correspondiente a su segundo año de becado. Él mismo, en una entrevista mantenida en 1971 con Carmen Castro, reconoce que sus envíos no fueron trabajos brillantes porque él procuraba estar más tiempo en Europa, para ver la arquitectura que se iniciaba, que en Roma. La restauración de una casa de Pompeya ciertamente no constituía un problema de envergadura. [...] Lo más significativo es cómo Mercadal acude a la historia estableciendo paralelismos entre las viviendas grecorromanas, útiles y cómodas, en las que la uniformidad de su plan demuestra su acuerdo perfecto con las necesidades de la época, y las viviendas del siglo XX”.<sup>829</sup> Este condicionamiento es claro dado es claro dada la reglamentación académica, pero también Mercadal supo aprovechar la obligación para ampliar la perspectiva de sus trabajos. Restaurar la casa del Fauno de Pompeya le permitió trabajar sobre uno de los objetos de estudio más representados por la tradición francesa del *Grand Prix*. Incluso Le Corbusier en 1911 había tomado apuntes en Pompeya de esta construcción.

Al igual que Le Corbusier, en las casas de Pompeya, Mercadal buscó: el “gusto de la ornamentación, la particular habilidad en la distribución de sus casas y, sobre todo, el precioso documento que, por su estado e conservación, constituye para el estudio de la vida privada de los romanos. Tanto sus pequeñas y brillantes tiendas, sus palacios, su Foro, su Circo..., los edificios todos de Pompeya pertenecen por su estilo a la arquitectura griega, pero este estilo originario es, sobre todo en las plantas, modificado por el gusto y costumbres romanas”.<sup>830</sup>

Por su parte José Laborda señala que Mercadal “eligió una casa de Pompeya para su trabajo académico por la serena idoneidad del tipo y su relación con lo habitable, en comparación con la desmesura de la arquitectura de la Roma antigua. Tal vez en eso consista lo realmente moderno en nuestro tiempo, en evitar la desmesura, en encontrar la relación conveniente entre la gente y la arquitectura; en la pequeña escala que los maestros europeos supieron cuidar fueran sus edificios grandes o pequeños. En la relación con la medida del hombre, en suma”.<sup>831</sup>



II. 343. Le Corbusier, *Casa pompeyana*, Acuarelas del viaje a Italia, 1911

Cuando a fines del siglo XVIII se realizaron las excavaciones arqueológicas en Pompeya se encontró, desde el punto de vista arquitectónico, la más bella y más grande de todas las casas privadas de Pompeya. Famoso fue el comentario de Goethe cuando llegó a sus manos el diseño

829 DIÉGUEZ, Sofía, 1997, pág. 16.

830 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 B, pág. 100.

831 LABORDA, José, 2008, pág. XXVIII

de la casa: *“Ni contemporáneos ni la posteridad no conseguirán comentar dignamente una maravilla del arte como esta...”*<sup>832</sup> La casa había sido descubierta en 1832, la más grande y mejor conservada de la ciudad. Decorada ricamente y con una ubicación privilegiada, pues se sitúa cerca del Foro, lo que llevó a pensar que perteneciese a uno de los dos magistrados supremos de la ciudad. Con cerca de 3000 m2 de superficie, los dos atrios, los dos grandes peristilos, su homogénea decoración de primer estilo y, sobretodo, su fastuosa decoración en mosaico. Primero, llamada casa de Goethe hasta que recibió la del “Fauno”. Hasta hoy ha constituido el ejemplo más suntuoso de arquitectura privada en edad helenística.

Las fuentes históricas escritas de las que disponía Mercadal para elaborar el trabajo fueron sobre todo alemanas y no eran tantas como las gráficas. El estudio más cercano en el tiempo al proyecto de Mercadal fue el realizado en 1914 por el alemán Walter von Leonhard sobre los mosaicos romanos de la Casa del Fauno. Mercadal había comenzado el curso de alemán en el viaje de Berlín de 1925, antes de comenzar el proyecto del Fauno. Aunque mucho no podría seguir el libro, las imágenes de los mosaicos le debieron ser de utilidad.

En cuanto a las fuentes gráficas, las más relevantes constituían los trabajos realizados por los pensionados de Villa Medici del siglo anterior. La elección de la Casa del Fauno como objeto de estudio para los arquitectos franceses fue habitual a lo largo del siglo XIX. Dos fueron los trabajos de mayor relieve que sobre la “Casa del Fauno” se realizaron en la Academia francesa: los del joven François-Florimond Boulanger y Alfred Normand.

El trabajo de Boulanger correspondía a su envío de segundo año del *Grand Prix*. Comprendía un estudio del estado actual de la casa en 1839 con una sección longitudinal y dos secciones transversales, realizadas a lápiz, tinta china y acuarela. Este plano es tan sólo uno de los once que Boulanger entregó como su trabajo de segundo año, que en su mayor parte están conservados en la biblioteca de la *École des Beaux-Arts*. Boulanger había pasado por Pompeya en 1837 en compañía de su amigo el escultor J.M. Bonnassieux, que a su vez quedó muy impresionado de la ciudad pompeyana. Allí tomó los datos para realizar su trabajo que fue presentado en el Salón de París de 1840 donde recibió una crítica de Raoul -Rochette que bien se puede aplicar a los proyectos de nuestros pensionados españoles: *“ los estudios de los “Pensionnaires” (y, peor, aquellos de sus maestros) separándose de la tradición de los “arquitectos-arqueólogos” del tiempo de Mazois, y todavía de Quatremère, han ido asumiendo una fisonomía estética y académica lejana de la realidad del documento.”*<sup>833</sup>

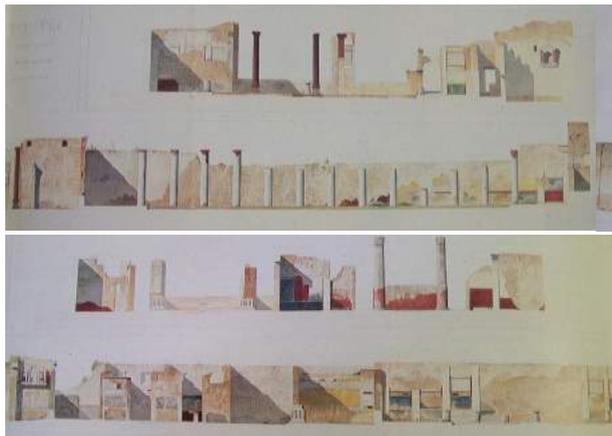
Sin embargo, otra de las críticas que le llegó por parte del Instituto alababa la riqueza de imaginación del autor y al mismo tiempo, el arte de aplicar los conocimientos prácticos adquiridos con el estudio de los monumentos de Pompeya, *“nada falta para que sea éste un modelo de restauración completo en su género tanto de cuanto se puede desear”*.<sup>834</sup> La mayor parte de los elementos arquitectónicos dibujados formaban parte de los frescos pompeyanos que se habían conservado en algunos muros de las viviendas.

---

832 ANDREAE, 1977, pp. 29-30

833 AAVV, 1981, pág. 241.

834 Ibidem



II.344. Boulanger, Secciones, 1839, Archivo de Villa Medici

El estudio de Alfred Normand que fue realizado once años después, en 1849, es el más completo de los que se han conservado de esta vivienda y que custodia la Colección de Villa Medici, en la donación Cayla. Conocemos que realizó la representación del estado actual de la fachada y de la sección longitudinal y transversal con sus respectivas restauraciones y la representación de la planta que era el elemento mejor conservado.

Normand eligió la Casa del Fauno como tema principal de su envío de tercer año de pensionado. Raul-Rochette, el mismo que había realizado la crítica al proyecto de Boulanger, elogió con estas palabras el trabajo: *“El señor Normand ha demostrado celo y talento en su trabajo sobre la Casa del Fauno de Pompeya que comprende la planta en su estado actual, la sección transversal y longitudinal, con sus secciones de restauración con la fachada también restaurada. Este trabajo, quiere hacer conocer el conjunto de la casa más importante de Pompeya, ha sido realizado con gran inteligencia y agilidad; el modo con que el autor presenta todas las partes principales, resalta el interés con que se ha trabajado”*.<sup>835</sup>

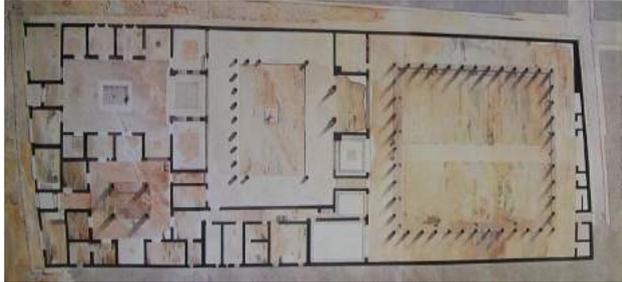
En estos trabajos pudo encontrar Mercadal una fantástica referencia de representación académica de una edificación antigua. Además de los proyectos de pensionados franceses, Mercadal contaba con las colecciones fotográficas de monumentos antiguos conservados en las bibliotecas romanas. En el archivo de la Academia Americana, por ejemplo, se conservaban, las fotografías de la *Parker Collection*, realizadas en 1871, entre las que se apreciaba el estado actual de la casa pompeyana.

El análisis de las casas romanas de Pompeya, interesaron a Mercadal por ser útiles y cómodas. De pequeñas dimensiones, la uniformidad de su plan estaba de acuerdo con las costumbres de la época, y su decoración contribuye a valorar la arquitectura, coloreando columnas, entablamentos y capiteles, como ocurre en la arquitectura griega.

Poco distan las representaciones de Alfred Normand y Fernando García Mercadal en cuanto al aspecto formal se refiere. La mayor diferencia es el aparato artístico del proyecto de Normand su

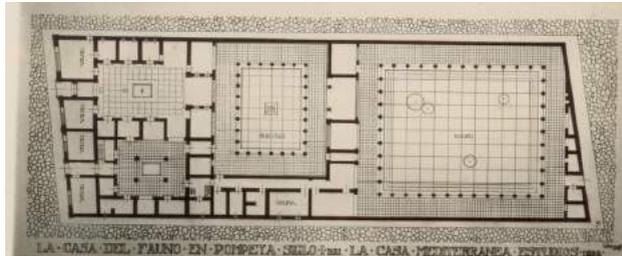
835 AAVV, 1981, pág. 241.

dominio de la acuarela y el juego de luces y sombras. El trabajo de Mercadal, sin embargo, es más proyectual, un trabajo de estudio, abstracto, lineal, que no toma el paisaje y la representación de la textura del mismo, ni de los materiales constructivos, más que de forma escrita. Le interesa la distribución de los espacios y el cómo está configurada la vivienda.

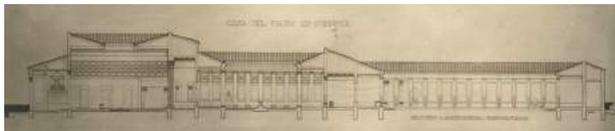


II.345. Alfred Normand, *Planta de la Casa del Fauno*, 1849

De los trabajos de Mercadal no conocemos los planos que representan los estados actuales de la Casa pero los realizados por Boulanger y Alfred Normand pueden servirnos para comprobar la lógica de reconstrucción de Mercadal. No hay ningún elemento de fantasía ni de invención, no añade nada superfluo en el dibujo del pensionado español. La precisión en la representación de los elementos de la arquitectura, tanto estructurales como decorativos, es sencilla y clara. Introduce elementos abstractos o aislados en la sección como los árboles o una mesa estilo napoleónico para dar referencia de la escala de edificación, queriendo mostrar, quizás, con este detalle, el interés de Napoleón por los dibujos concernientes a la “Casa Pompeyana”.<sup>836</sup>



II.346. Fernando García Mercadal, *Planta de la Casa del Fauno*, 1925, ARAER

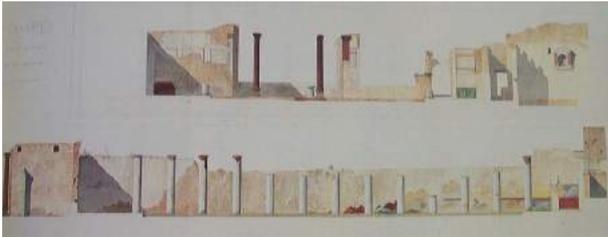


II.347. Alfred Normand, *Sección longitudinal Casa del Fauno*, 1849 (vista opuesta a la representada por Boulanger y Mercadal)

II.348. García Mercadal, *Sección longitudinal Casa del Fauno*, 1925, ARAER

<sup>836</sup> En el Museo de Artes Decorativas de París se conserva una colección de diseños en torno a la representación de la Casa del Fauno de Pompeya que quiso reunir el Príncipe Napoleón.

La diferencia fundamental en la interpretación de la casa por Mercadal y Normand es la elevación de un segundo cuerpo de la vivienda en la representación de Normand y en la de Mercadal propone un pórtico de entrada a la casa con un solo nivel y, una elevación de un segundo cuerpo retraído de la fachada principal que es el que da altura a las cubiertas que protegen el primer patio de la vivienda.



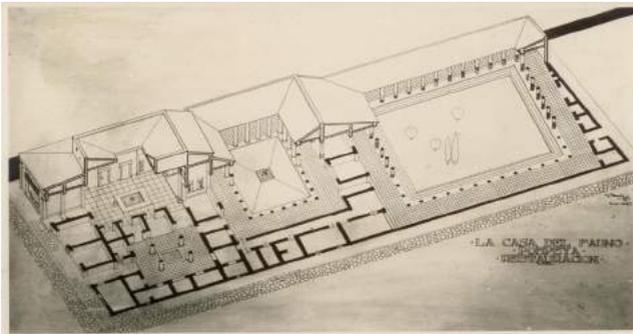
II.349-350. Alfred Normand, Fachada, *Estado actual y reconstrucción*, Casa del Fauno, 1849



II.351-352, Fernando García Mercadal, *Fachada reconstrucción y sección transversal*, Casa del Fauno, 1925, ARAER

La representación de Mercadal más interesante fue la perspectiva preparada para la reconstrucción de la vivienda, una vista axonométrica, de las primeras que realizó Mercadal, en la que por primera vez se presentaba gráficamente así un trabajo académico. Al pensionado español le interesó difundir el modo de representar que había aprendido de los arquitectos holandeses a través de las revistas de Arquitectura.

La nueva vista permitía en una sola representación la proyección de las tres dimensiones del espacio; la altura, anchura y longitud, con lo que auguraba una más fácil lectura del estudio del arquitecto.



Il.353. Fernando García Mercadal, *Perspectiva axonométrica de la Casa del Fauno, propuesta de reconstrucción, 1925, ARAER*

### **“ESTUDIO SOBRE LA VIVIENDA EUROPEA”<sup>837</sup>** **3º envío de pensionado de FERNANDO GARCÍA MERCADAL, 1926**

El estudio que sobre la vivienda europea preparó el pensionado español como envío de tercer año tenía un precedente con el realizado por don Teodoro de Anasagasti y una clara relación con el que su compañero Adolfo Blanco realizaba al mismo tiempo<sup>838</sup>.

La Memoria de Mercadal fue publicada en el año 1998 por el “Instituto Fernando el Católico del CSIC”, junto a una introducción de Paloma Barreiro que analiza el interés y la intención del estudio del pensionado. Entre los documentos conservados en el Archivo de la Academia de Roma se señala que García Mercadal entregó en 1926 una carpeta con la memoria reglamentaria; otra carpeta con las fotografías anexas a la memoria y una más, con diversos croquis, junto a cinco planos por los que obtuvo la calificación de “Ha cumplido con el Reglamento”<sup>839</sup>.

Mercadal tuvo una fuerte discusión con Blanco por la calificación otorgada a ambos, atribuida según él a no haber seguido su sugerencia de solicitar la entrega del tercer y cuarto envío juntos.

837 Sobre este estudio de la Vivienda europea preparó años más tarde la conferencia pronunciada en el Julio de 1934 en la Universidad Internacional de Verano en Santander. Publicada en la revista *Arquitectura*, año XVI, nº 5, por el mismo Fernando García Mercadal, pp. 119-123. Hay que tener además en cuenta, que en 1926, el arquitecto había presentado un proyecto urbanístico para Burgos donde se desarrollan ya algunas de las ideas fundamentales que Fernando García Mercadal aprendió en Charlottenburgo y París y que publicó en octubre de 1926 en la revista *Arquitectura*.

El trabajo estaba incompleto y Blanco había conseguido prórroga para la entrega del tercer envío nueve meses más por lo que la molestia de Mercadal no era banal. Sin embargo ello no fue motivo de distanciamiento entre ellos puesto que así como queda de manifiesto en la postal que desde Nancy escribe Mercadal a Blanco con fecha de Julio de 1927, en la que escribe:

*“Antes de salir recibí las cartas que me enviaste, casi como la anterior con el notición que me defrauda bastante. En parte tienes la culpa. Yo siempre fui partidario del envío del tercer y cuarto juntos, de todos modos son unos cabritos.*

*Recibí carta de Emilio que quizá se va de arquitecto provincial de Huelva. No sé si iré a Chamonix después de volver a París y arreglar mi vuelta definitiva. Los de Goya se impacientan. Salgo para Strasbourg y mañana estaré en Stuttgart. Esta ciudad es bonitísima.”<sup>840</sup>*

La selección del mismo tema por los dos compañeros de pensión era lógica, puesto que en Europa no se debatía cuestión de mayor relevancia que el de la vivienda. Los congresos, las leyes, las publicaciones todas, avanzaban cada año en la propuesta de soluciones que cubrieran las necesidades de la sociedad industrial.

El debate arquitectónico en España, correspondía al europeo y aunque los arquitectos pensionados en la Academia durante los dos primeros años en Roma debían dedicarlos al estudio de lo clásico, bien supieron dirigir sus pasos hacia la formación urbanística desde el primer día de pensión. En el caso de Mercadal, se ha visto claramente con sus estudios sobre la vivienda mediterránea realizados en 1924 y 1925. Sambricio comenta el contenido del debate urbanístico citando a Giedión; *“En 1929 Giedión señaló, al comentar qué debía ser la vivienda, como la pretensión de los arquitectos era liberar a la misma tanto de obsoletos valores eternos como de los altos alquileres que debían pagar sus ocupantes. Contrario a la idea de “vivienda monumento”, cuyo mantenimiento esclaviza y devora las fuerzas de la mujer, precisaba que lo que el hombre moderno necesitaba era una casa barata, abierta y que facilitara la vida.”<sup>841</sup>.*

Mercadal se introdujo en profundidad en estas cuestiones el año 1926. En octubre de 1926, Mercadal había terminado y presentado la memoria aprovechando el texto que preparó para el XI Congreso Nacional de Arquitectos, I de Urbanismo. El año anterior lo había dedicado por entero a los estudios de Urbanismo, primero en París, desde donde se había desplazado a Bélgica y Holanda y en la primavera del 26 había permanecido en Alemania siguiendo los cursos de la Escuela de Arquitectura de Charlottemburgo, impartidos por Jansen y Poelzig, con quien estuvo trabajando un semestre en la *Technische Hochschule* de Berlín . Allí conoció las propuestas de Jansen y Otto Bünz. Año en que se puso al corriente de los supuestos francesas y alemanas sobre Urbanismo. Sería el año siguiente, 1927, cuando conoció y profundizó en lo que hasta entonces sólo había tenido ocasión de leer: visitó Inglaterra con sus ciudades satélite en la primavera de 1927 y realizó el curso de Urbanismo en la Sorbona de París.

El trabajo de Blanco, comprendía una visión más general de las nuevas ideas sobre Urbanismo en Europa y norte de África. Contenía lo que Mercadal había señalado como laguna en su estudio sobre la Casa Mediterránea, el análisis del norte de África. Las láminas las había elaborado con mimo y perfección y aunque su texto escrito no nos ha llegado es muy probable que tuviera, como el de Mercadal, las referencias bibliográficas y los análisis pertinentes de cuantas ideas

840 Postal, AABO

841 SAMBRICIO, Carlos, 2007, pág. 21

habían nacido en Europa para el ensanche y nuevos trazados de las ciudades industriales. Blanco entregó su trabajo en Junio de 1927, faltándole todavía los conocimientos sobre la experiencia de Inglaterra, que aunque desarrolla en dibujos, debió de obtenerla como Mercadal del libro de Raymond Unwin, *Town Planning in Practice*.

Por el contrario, del de Mercadal nos ha llegado el texto escrito y no la carpeta de fotografías o de croquis con sus propuestas y reflexiones. Fundamentalmente, trata los nuevos tipos de vivienda que han nacido en Francia, Holanda, Austria y Alemania. Paloma Barreiro señala que se “*centra principalmente en el estudio de la vivienda y en el gran debate que se había abierto en Europa en torno a las siedlungen, höfes, ciudades jardín, standarización, arquitectura holandesa, arquitectura mediterránea, vivienda mínima e impacto de los escritos y de la obra de Le Corbusier*”<sup>842</sup>.

La estructura de la memoria de este último se ordena por, lo que hoy llamaríamos, tipologías de viviendas: las ciudades jardín con sus particularidades holandesas, francesas y mediterránea, los *siedlungs* vieneses y alemanes, las particularidades de la vivienda holandesa y la vivienda francesa de Le Corbusier, publicadas parcialmente en el periódico el Sol en 1924. El estudio de la obra *Vers une Architecture* de Le Corbusier, fue prácticamente utilizado como manual para comprender las cuestiones sobre la habitación y para esclarecer el modelo ideal del mismo.

Ya Paloma Barreiro señala que García Mercadal se identifica totalmente con Le Corbusier tanto en su concepción maquinista de la vivienda como en la organización y en la aplicación del taylorismo (organización científica del trabajo) y del fordismo (organización del capital) a la arquitectura, términos que había introducido Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* en 1921. Estudió los manuales y escritos que en esos años se habían publicado: incorporó a su biblioteca personal las revistas vienesas *Wasmuths*, *Der Architek* y *Modern Bauformen*. Mercadal había aprendido alemán en el verano de 1925 y no tenía dificultad para trabajar con estos materiales. El libro de Bruno Taut escrito en 1924 le sirvió de referencia para dibujar en su memoria las plantas de algunas viviendas que le interesaban.<sup>843</sup>

Los textos que introduce sobre la vivienda en Viena en la memoria, los había publicado en forma de artículos en el periódico *El Sol*<sup>844</sup>. En este periódico, desde 1923, existía una sección creada por iniciativa del arquitecto Sáenz de Iturralde llamada “La Casa Propia, construcciones económicas”. Bajo esta sección en el apartado correspondiente al problema de las Casas Baratas en el extranjero publicó Mercadal sus artículos sobre la vivienda vienesa. Las pequeñas casas con huerto creadas a las afueras de la ciudad solucionaban los problemas de subsistencia, a la par que descentralizaban las ciudades. Funcionaban con un sistema de gestión económico cooperativo y ofrecía una serie de servicios comunes en ese territorio.

A Mercadal le pareció una buena solución al problema de la vivienda vienesa y lo estudió con verdadero interés: “*Es la forma moderna de colonización, la ordenada agrupación de pequeñas casas en serie, de diversos tipos, con arreglo a un plan trazado*” y a éste queda reducido el

---

842 BARREIRO, Paloma, 1998, pág. XI

843 TAUT, Bruno, 1924, *Die neue Wohnung. Die frau als schöpferin*, Leipzig, Verlag von Kleinkbardt & Biermann.

844 GARCÍA MERCADAL, Fernando, “Los sielungs vieneses”, en *El Sol*, núm. 2206, 22 de octubre de 1924; “Le Corbusier-Saugnier”, en *El Sol*, num. 2329, 24 de enero de 1925; “La nueva Holanda”, en *El Sol*, núm. 2571, 30 de Septiembre de 1925.

movimiento arquitectónico de Alemania, Austria y Checoslovaquia.<sup>845</sup> Aunque no se limita al estudio de esta propuesta se introduce en las ideas que se están debatiendo en el mismo momento en Viena: la construcción de *Höfles*, grandes bloques cuya ampliación hace duplicar el número de viviendas. Mercadal hace una valoración del sentido práctico, técnico y artístico que tienen estas construcciones, señala Paloma Barreiro<sup>846</sup>, “*debido al buen gusto con que están armonizadas sus grandes masas en la composición de sus conjuntos con sus más pequeños detalles, formando un ambiente alegre por la intervención del color*”.

El último estudio que dedica a la vivienda austriaca lo hace a las viviendas destinadas a la clase media, destacando la labor de los arquitectos Polak y Hellwing en el barrio de Hernalser-Hampstshasse, que significa un paso hacia la racionalización de la economía doméstica y en la que Bruno Taut tuvo un papel fundamental en las ideas expuestas en su libro *Neue Wohnung*.

Por otro lado, para estudiar la Ciudad Jardín inglesa, utilizó los dibujos del libro de Raymond Unwin<sup>847</sup>, arquitecto que había proyectado las ciudades jardín de New Earswick, Letchworth y Hampstead Garden Suburg que tanto Mercadal como Blanco visitan y dibujan. La otra de sus fuentes fundamentales para el estudio de la vivienda en Inglaterra fue el escrito por Federico López en 1923, prologado por Howard<sup>848</sup>. El análisis de la colonia de Bristol le sirve a Mercadal para subrayar la importancia de la conexión entre los distintos barrios con medios de transporte que dispongan de vías de circunvalación útiles.

Para los ejemplos de arquitectura holandesa utilizó los escritos del arquitecto italiano Gaetano Minucci, autor de *La casa popolare moderna nell'architettura contemporanea holandesa*, de 1926, y redactor de la revista *Architettura*. Paloma Barreiro pensó que los dibujos de Mercadal pudieron proceder del artículo que Minucci publica en *Architettura e Arti Decorative* en 1924, pero no fue así. En dicho artículo Minucci exclusivamente publicó fotografías de las nuevas construcciones holandesas. Sin embargo, el libro sobre la casa popular holandesa se editó en Roma a inicios del año 1926 y Mercadal tuvo tiempo suficiente para comprar el libro e incorporar las observaciones pertinentes a su trabajo.

Las ciudades que fundamentalmente visitó y trabajó, fueron fundamentalmente Ámsterdam, Róterdam y Hilversum, donde encontró un ejemplo de evolución de la arquitectura tradicional y de adaptación a las exigencias del momento.<sup>849</sup> En la arquitectura holandesa encuentra tres de las características que valora para la arquitectura coetánea: la pureza de las líneas, las proporciones y el estándar. El cubismo que se desarrolló en la arquitectura holandesa es leído por Mercadal como signo de innovación, interesándose por los artistas y arquitectos neoplásticos como Van Doesburg u Oud. Apunta en su memoria: “*Sus formas contrastan con las características y tradicionales cubiertas de fuertes pendientes y ornados piñones, siendo estas nuevas formas hijas del deseo de llegar a una arquitectura pura, sincera que sin dejar de reunir condiciones de economía sea práctica y comfortable*.” Es en Holanda donde descubre que las arquitecturas del momento no son todavía la expresión perfecta de la época. Ve que el camino de la futura arquitectura estará en el estilo internacional, donde las formas irán asemejándose. “*Se conservarán ciertas diferencias debidas a la diversidad de climas y de ambiente, pero el estilo*

845 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 E, pág. 109.

846 BARREIRO, Paloma, 1998, pág. XX

847 UNWIN, Raymond, 1984, *La práctica del Urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*. Prólogo de Manuel de Solá-Morales y Rubió. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

848 LÓPEZ VALENCIA, Federico, 1923, *El problema de la vivienda en Inglaterra*, Ibérica, Madrid.

849 BARREIRO, Paloma, 1998, pág. XXVII

*será único. La arquitectura será internacional como lo son los productos industriales, cuando la producción en serie será generalizada también en el campo de la habitación.”*

Todas ellas son cuestiones que se plantearon los mismos arquitectos europeos al plantear sus propuestas de ciudades jardín. Maurice Adams, comenta en su libro *Modernes cottages architecture*:

*“Es entre las ruinas de la antigua Inglaterra, diseminadas aquí y allí, donde se encontrará el estilo que nos conviene: estas antiguas construcciones no deben ser objeto de imitación, pero serán fuentes incomparables de inspiración para nuestros trabajos modernos. Una simple reproducción de los antiguos modernos nos bastaría, y sería tanto más criticable como fraude artístico cuanto más perfecta fuese. Los precedentes no deben ser ignorado, pero las nuevas construcciones deben ser erigidas de manera que puedan responder a nuestras necesidades actuales; la antigua arquitectura responde a las de su tiempo; nuestras casas deben responder a nuestras costumbres, a nuestras necesidades”.*

La armonía será la nota que más destacará la memoria de Mercadal, la cual debe encontrarse en la arquitectura de las nuevas ciudades jardín: *“La arquitectura de las ciudades jardín debe corresponder a la tendencia moderna de simplificación y embellecimiento de la vida, siendo expresión perfecta de la armonía entre las cosas y las gentes”*<sup>850</sup>.

Esta es la misma relación que Mercadal encontraba en las construcciones del Mediterráneo, donde la vivienda estaba hecha para el hombre y no el hombre para la vivienda. También observó que muchos de los arquitectos europeos que conoció lograron este objetivo: utilizaron los materiales que, tanto en el pasado como en el presente, terminaron por imponerse, dando a las obras un carácter propio.

### **“ESTUDIO SOBRE EDIFICIOS COMERCIALES”**

#### **4º envío de pensionado de FERNANDO GARCÍA MERCADAL, 1927**

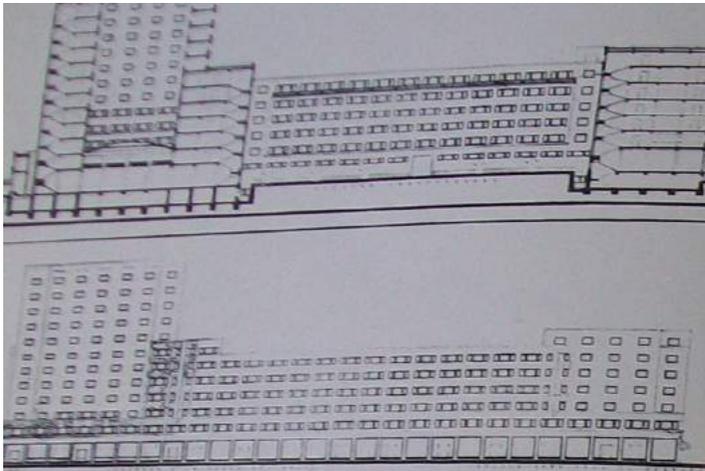
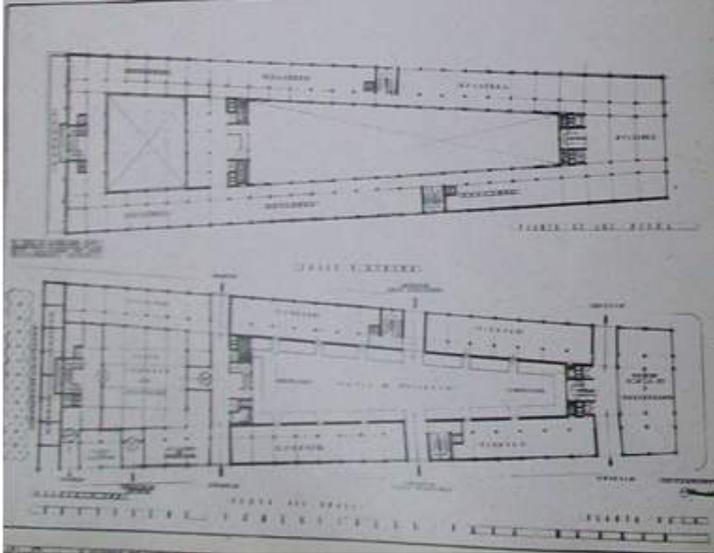
En Enero de 1927, Fernando García Mercadal partió hacia París desde Roma una vez que hubo terminado el envío de cuarto año de pensionado. Los últimos dos meses de 1926, lo había dedicado a la preparación de este trabajo, ya que hasta octubre estuvo redactando el de la Vivienda Europea de tercer año.

El proyecto original pensado para el cuarto año, debía prepararse en planos sobre bastidores acuarelados que el pensionado juzgase necesarios para definirlo plenamente y a una escala que permitiese apreciar con claridad los detalles. Ni la memoria ni los planos de este envío han llegado hasta nuestros días pero sí podemos conocer el contenido del trabajo por la referencia a los trabajos en los documentos de envío de los bastidores a España<sup>851</sup>. El proyecto original de Fernando García Mercadal consistió en la proyección de dos edificios de carácter comercial, los dos en Madrid; uno en la plaza del Ángel y el otro en la puerta del Sol. El primero de ellos, lo desarrolló en cinco planos que contenían: dos plantas, la fachada lateral, la sección longitudinal, la fachada principal y la anterior. El edificio de Sol, realizado en tres planos sobre bastidores con tres plantas en uno, la perspectiva exterior, en otro y la sección con tres fachadas en el último.

850 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 E, pág. 19.

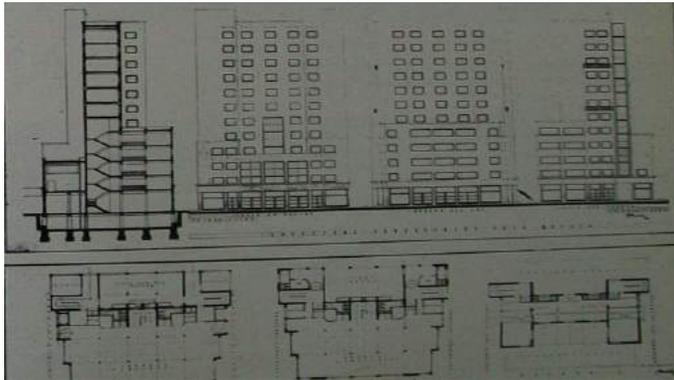
851 ARAER y MAE

Adjuntos a los bastidores presentó veinte cartones con dibujos ejecutados con tinta negra y coloreados con lápices referentes a los mismos proyectos.<sup>852</sup>



II.354-355. Fernando García Merca-dal, *Edificio comercial para la Plaza del Ángel*, plantas y alzados, 1926

<sup>852</sup> AMAE, sign. R-2591-9 y ARABASF, sign. 57-2/5



II.356-357. Fernando García Mercadal, *Edificio comercial para la plaza de Sol, alzados, sección, plantas y perspectiva*, 1926

La memoria, señala el documento encontrado en el AMAE, estaba escrito a máquina y tenía tamaño de pliego. Los trabajos no fueron calificados hasta el año 1928 y se les otorgó la nota de "Ha cumplido con el reglamento", lo que le impidió solicitar la prórroga de la pensión como hubiera sido su deseo. Que Mercadal eligiera un proyecto para Madrid en su último año, era del todo acertado, puesto que así mostraba al jurado calificador su interés y preparación por construir a su regreso a España, al modo de lo que había aprendido en Europa, pero no fue suficiente para obtener la máxima calificación.

Viajes de pensionado:  
ADOLFO BLANCO



- 1924: Roma-Florencia
- 1925: Roma-Anzio
- 1926: Roma-Túnez-Egipto-Atenas-Santorini-Epanomeria-Estambul-Budapest-Praga-Venecia
- Enero 1927: Roma-Marrakech-Meknes-Kenitra-Túnez-Sousse-Argel-Atenas-Estambul
- Marzo 1927: Roma-Milán-Brena-París-Brujas-Rothenbourg-Buttsadt
- Julio 1928: París-Dinan-Londres-Hampstad-Dunster-Botton-Somersetshire

### 5.3. Pensión de Adolfo Blanco y Pérez del Camino, 1924-1928

#### Actividad del pensionado



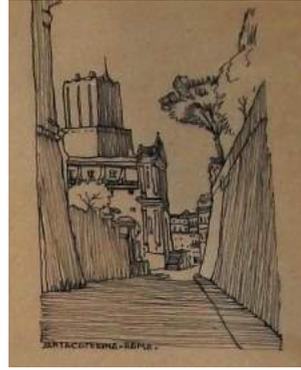
II.358. Pedro Pascual, *Retrato de Adolfo Blanco*, 1923, ABO

Adolfo Blanco fue nombrado pensionado de Roma después de serle concedida la plaza de la sección de Música. Tomó posesión de su plaza el día 18 de noviembre de 1923. Junto a él llegaban a la Academia, Fernando García Mercadal, arquitecto, y Fernando Remacha Vidal, pensionado por la Sección de Música.

A finales de este año 1923 tan sólo llegaron tres pensionados nuevos al Gianicolo. Emilio Moya que llevaba en la Academia un año hizo de lazarrillo para Blanco y Mercadal. Esta promoción de 1924 se convertía en la más numerosa de arquitectos pensionados. Los escultores Manuel Álvarez -Laviada y Vicente Beltrán, el músico Fernando Remacha y el grabador Pedro Pascual que, tan amigos se habían hecho de Moya, enseguida entablaron amistad con sus compañeros arquitectos. Pedro Pascual que ya había hecho un retrato a Moya en su estudio, hizo otro a Adolfo Blanco en diciembre de 1923, tan solo al mes de su llegada. El retrato esta vez situaba al arquitecto sentado a su tablero de dibujo con los símbolos del Arquitecto; la escuadra, el compás, la regla extensible, los planos y un dibujo del *Tempietto* entre sus manos que podía dibujar desde su ventana.

La descripción que el director hace en el informe trimestral del pensionado señala que durante los dos primeros meses de su estancia en Roma está *“visitando sus Museos, Gallerías y Monumentos y dio principio a sus estudios ocupándose en el estudio de la arquitectura clásica romana con el fin de seleccionar y escoger el tema para el trabajo de su primer envío”*.<sup>853</sup> Los dibujos que de estos momentos conserva su archivo familiar señalan que efectivamente dibujó los monumentos más señeros de la arquitectura clásica romana y no sólo los edificios sino las vías que conducían hasta ellos. Los barrios medievales con sus antiguas iglesias y sus calles, de las que dibujó sus perspectivas más inéditas. Esta mirada hacia la arquitectura romana fue del mismo modo que la dirigida a los pueblos de la geografía española, labor que tanto tiempo ocupó en sus años como estudiante de la Escuela. Este interés por los lugares más recónditos de la ciudad para conocer como se ha ido configurando estará presente en todos los recorridos que efectuará en sus viajes de estudio.

853 Informe del director con fecha de 30 de enero de 1924, ARAER, Comunicaciones Oficiales Caja 89.



II.359-360. Adolfo Blanco, *Palazzo Quirinale y Santa Caterina*, AABO

En primavera se decidió a preparar como trabajo de su primer año un estudio sobre el *Campidoglio*, pero lo interrumpió para emprender algunos viajes por el norte de Italia, pasando por Florencia y otras ciudades de la Toscana. En julio volvió a Roma para finalizar los planos del trabajo del *Campidoglio*, que comprendía el estudio del estado actual del monumento preparado en diez planos. De entonces data la fotografía de su estudio.

Fue en este momento cuando el arquitecto fue fotografiado en su estudio del Gianicolo, donde se le ve trabajando en los dibujos del *Campidoglio* ante el retrato que le había hecho Pascual. Desde Roma escribió a Emilio Moya explicándole el avance del trabajo sobre el *Campidoglio* informándole de su intención de viajar en septiembre a Venecia.<sup>854</sup>



II.361. *Adolfo Blanco en su estudio de la Academia*, AABO

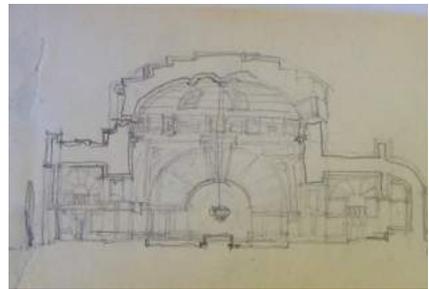
II.362. *Adolfo Blanco en la exposición de la Academia con el proyecto del Campidoglio*, 1925, AABO

Verona, Ravena y Venecia, donde dibujó sus monumentos y donde preparó un pequeño proyecto para una residencia de artistas, integrado por dos plantas, alzado y sección, que unió al proyecto del *Campidoglio* y que no ha llegado hasta nosotros. Conocemos su existencia por la descripción de los bastidores que se envían a Madrid para la calificación del envío de primer año de pensión.<sup>855</sup> Según el informe del director el trabajo se trataba de *“una reconstrucción y estado*

<sup>854</sup> Postal de Blanco a Moya, el 28 de Julio de 1924, Archivo COAM, Fondo García Mercadal, GM/CO160-10

<sup>855</sup> ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

*actual del Colle Capitolino*<sup>856</sup> y sin embargo, en la descripción de los bastidores se observa que tan sólo era un estudio de su estado. Entregado en diciembre de 1924, la exposición de la Academia de los trabajos de los pensionados debió realizarse en el mes de Enero de 1925, como dictaba el reglamento de la Academia, todo el año de 1925 lo pasó en Roma preparando el proyecto de restauración objeto del envío de segundo año. El monumento que seleccionó fue el puerto romano de Anzio, y en vez de restauración se trataba de un proyecto de reconstrucción al modo realizados por los pensionados de Villa Medici. Anzio era punto de encuentro de pintores y veraneantes desde décadas atrás, donde Nerón construyó un espléndido palacio a orillas del mar y un puerto comercial de gran importancia en época imperial. El trabajo de Blanco, de gran tamaño y precisión arqueológica fue presentado y aplaudido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1926. En Abril había terminado el trabajo y llegó a tiempo para presentarlo, junto con los bastidores del *Campidoglio*, en la exposición que se inició en Mayo, donde los planos del *Campidoglio* y los de Anzio fueron premiados con una Tercera Medalla. El tribunal de calificación le concedió la "Calificación Honorífica". Además del trabajo de Anzio, Blanco incluyó en el envío de segundo año una estela funeraria realizada junto al escultor Vicente Beltrán, compañero de pensión en el Gianicolo.



II.363-364. Adolfo Blanco, Alzado y sección del Mausoleo de Teodorico, Ravena, AABO



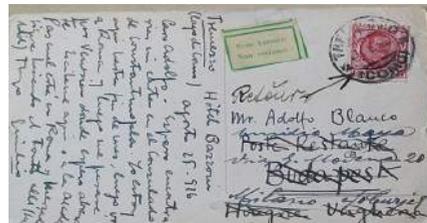
II.365. Adolfo Blanco, dibujo de Verona, AABO

II.366. Vicente Beltrán Grimal y Adolfo Blanco, *Estela funeraria*, Envío de Roma, 1925, AABO

Tras el mes de licencia que se le concedió para visitar la Exposición Nacional de Bellas Artes en España regresó a Roma para preparar el viaje regamentario a Grecia y Egipto que emprendió en julio de 1926.<sup>857</sup> Meses antes, este viaje, lo había realizado su compañero Emilio Moya. Factor determinante para que Blanco decidiera su itinerario y fijara sus intereses. Adolfo debió de pedir a Moya que por donde pasara se fijara si había arquitectura rural de interés para los estudios de Blanco. Moya le escribió el 4 de septiembre de 1925 desde Constantinopla diciéndole: "*Las hay*  
856 ARAER, Hoja de Servicios Adolfo Blanco : CAJA 126/2  
857 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

*estupendas y de todos los colores. Esto del oriente castizo no es un camelo*".<sup>858</sup> He aquí el interés que el viaje a Oriente tenía para Blanco. Al igual que Mercadal el dibujo de las arquitecturas clásicas y sus ruinas no fueron el objetivo del viaje, sino el conocimiento de las arquitecturas populares que invadían las costas del Mediterráneo.

Gracias a todas estas postales conservadas en el archivo de Adolfo Blanco Osborne se ha podido reconstruir este primer largo viaje a Oriente que según las noticias recopiladas empezó en Túnez para seguir la ruta Brindisi-Atenas-Epanomería- Santorini-Constantinopla- Budapest-Praga-Venecia.



II.367. Postal de Adolfo Blanco desde Túnez, ARAER, CAJA 5, Archivo de becarios, A. Blanco

II.368. Postal de Emilio Moya desde Milán, agosto de 1926, AABO

El viaje de Blanco a Oriente comenzó por el norte de África. Desde Túnez, por postal, comunica a la dirección de la Academia que ha visitado algunas ciudades de África<sup>859</sup> y que desde Brindisi se embarcaba hacia Atenas y Constantinopla.<sup>860</sup> En Atenas visitó la ciudad y algunas de las islas griegas. Cita las islas de Santorini o Epanomeria. Después del periplo por las tierras griegas llegó a Constantinopla y por el Bósforo penetró a los países del Este europeo deteniéndose en la ciudad de Praga. Allí realizó una serie de apuntes que incluyó en la entrega de segundo año, tal y como certifica el documento donde se enumeran los trabajos.<sup>861</sup> El viaje de Blanco, terminó en Venecia donde tenía previsto reunirse con Emilio Moya según muestra el intercambio de postales entre ambos.

En diciembre de ese años de 1926 se encontraba de regreso en Roma organizando el trabajo de tercer año de pensión. Su propósito era realizar un estudio sobre el "Urbanismo Moderno", pero el estipendio que le designaba la Obra Pía para los viajes no era suficiente para realizar este trabajo, por lo que decidió solicitar una subvención a la Junta de Ampliación de Estudios, que le fue concedida a principios del año siguiente para profundizar en el estudio del urbanismo en Francia, Inglaterra y Alemania.

858 Postal de Emilio Moya a Adolfo Blanco desde Constantinopla. 4 septiembre de 1925, AABO

859 Recorrió Algeria, Marruecos, Túnez, Belgrado, Yugoslavia, Hungría, Austria, Suiza y Francia; Bélgica, Alemania e Inglaterra.

860 Informe del director con fecha de 19 de agosto de 1926. ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

861 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

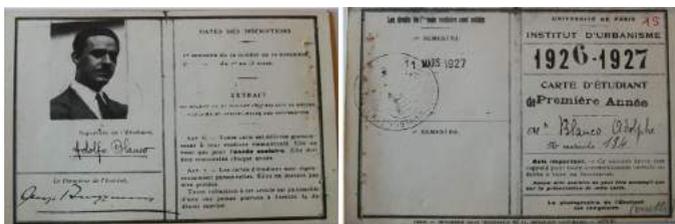
El estudio sobre las ideas modernas del Urbanismo constituyó el resumen de los intereses con que Blanco había llegado a Roma, por lo que no realizó el trabajo en esos momentos, sino que lo hizo al concluir los cuatro años de pensión. Ya, en los primeros viajes de Enero de 1924, fue recogiendo datos sobre el urbanismo de las regiones italianas que iba recorriendo. Sus apuntes de viaje estaban centrados en este aspecto y así, en los cuatro años, reunió información de las ciudades más significativas de oriente y occidente.

En su visita a Alemania tuvo contacto directo con la estética de Darmstadt que fue definitiva en su proceso de formación. Además de visitar la colonia, adquirió las revistas que ilustraban los proyectos de Hans Heller, Wilhem Keppler y demás artistas que acudían a la Escuela.



II.369-370. Dibujos de Hans Heller y Wilhem Keppler, Darmstadt, AABO

En Marzo estaba ya matriculado en el curso de la Sorbona<sup>862</sup> lo que indica que en el mes de febrero debió recorrer camino de París ciudades como Berna, Buttstädt, Rothenbourg o Brujas, de las que nos han llegado pequeños apuntes de viaje, realizados en tinta y de gran calidad por su dominio del dibujo.

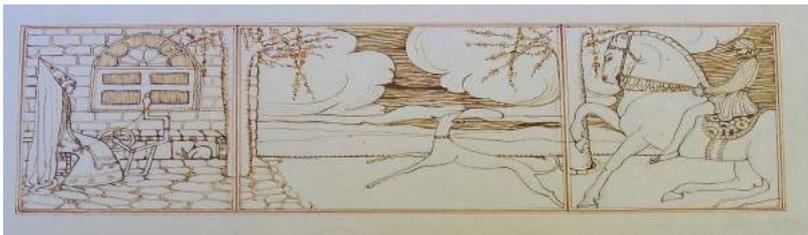


II.371 Carnét de estudiante de pri-mer curso de Urbanismo en la Sorbona, Marzo 1927, AABO

En París, se instaló en el número 8 de la Rue Sedillot, junto a la Torre Eiffel y el Champ de Mars, donde permaneció hasta julio de 1927. Realizó en la Sorbona junto a Mercadal el curso de Urbanismo. No desaprovecharon la oportunidad que tenían para entrar en contacto con el mundo de la bohème parisina de los años 20, donde estaba desarrollándose el dadaísmo y el surrealismo surgido entorno a la personalidad de André Breton. Y por supuesto, fue entonces cuando, también Blanco, tuvo ocasión de conocer a Le Corbusier

Además de los estudios sobre Urbanismo, Adolfo Blanco aprovechó para conocer las manifestaciones artísticas que en París se desarrollaron en los años 20. El Art Decó como expresión más extendida, influyó de modo evidente en sus dibujos a partir de esta época.

862 Informe del director de la Academia del mes de Mayo de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.



II.372. Adolfo Blanco, *dibujo de estética Decó*, AABO

En el mes de Julio terminó el curso en la Sorbona y se trasladó a Londres pasando por la localidad de Dinan. Durante el verano recorrió varias de las ciudades satélites de Londres con el objetivo de conocer la urbanización de los barrios industriales, sus arquitecturas populares y la organización urbanística de estos pequeños núcleos urbanos: Dinan, Hampstrad, Dunster Somersetshire, Botton, etc. Dos meses más tarde se incorporó al estudio londinense de “Adehesad y Ramsey”, arquitectos con los que trabajó dos meses. Dichos arquitectos lo definieron como excelente dibujante y trabajador incansante, con gran empeño en el conocimiento de los métodos de organización de las ciudades inglesas.<sup>863</sup> La Memoria sobre las ideas modernas del Urbanismo que elaboró al finalizar este periodo de estudio la presentó como envío obligatorio de tercer año pensionado y como trabajo que justificaba la beca concedida por la JAE. El trabajo completo debió de estar formado de una carpeta con la Memoria escrita sobre el tema señalado, hoy lamentablemente desaparecida, y otra carpeta con las imágenes que ilustraban el texto, conservada por su hijo Adolfo Blanco Osborne, tal y como describen los documentos del Archivo de la Academia de España en Roma que debía contener el trabajo de tercer año de pensión.



II.373-374. Adolfo Blanco, *dibujos de estética Decó*, AABO

El envío de cuarto año de pensionado Blanco lo había dejado finalizado antes de iniciar el viaje de estudios sobre el urbanismo por África y Europa y se trataba de la realización de un proyecto original de un monumento y un palacio dedicado a las Bellas Artes. Desde París, Blanco regresó a Madrid el 4 de noviembre de 1927. Desde Madrid supo de la crítica que había recibido el envío de cuarto año y escribió al secretario de la Academia comentándole las crónicas escritas de la exposición de la Academia: “publicadas en alguno de los periódicos de Madrid y todas ellas coinciden en el aplauso general de las obras. Creo no tendrán la misma opinión los críticos de ahí”,<sup>863</sup> Certificado remitido por el arquitecto y profesor de urbanismo de la RIBA, Adehesad, 3 de noviembre de 1927, AABO

*pues por experiencia se que siempre acostumbran a tirar algún puntazo. He buscado las críticas en los periódicos italianos pero no he podido leerlas por no encontrarlas. De todos modos creo que aunque no se hayan presentado excesivos trabajos la exposición ha sido conveniente al Gianicolo y habrá demostrado la actividad de los pensionados españoles. Aquí se están celebrando ya las oposiciones de nuestros sucesores y nadie se ha presentado en las de Arquitectura.*<sup>864</sup>.

Unos meses más tarde volvió a escribirle al tener noticia de la Calificación Honorífica con la que ha sido premiado y la concesión de una prórroga de seis meses, en los que volvió a Roma para realizar un último trabajo de Palacio de Artes Modernas<sup>865</sup>.

### Análisis de los envíos de pensión

#### **ESTUDIO DEL “CAMPIDOGLIO” 1º envío de pensionado de ADOLFO BLANCO Y PÉREZ DEL CAMINO, 1924**

Adolfo Blanco había llegado a Roma con dos intereses fundamentales; por un lado, conocer la ordenación urbanística de los distintos núcleos de población y por otro lado, el estudio de las arquitecturas populares que habían ya ocupado su trabajo en los años de estudiante en la Escuela de Arquitectura. Pero, a pesar de sus intereses particulares debía cumplir con los deberes reglamentarios y dedicar los dos primeros años al estudio de las arquitecturas determinantes en la historia de las Artes. Fue entonces cuando se decidió por el estudio del Campidoglio, como conjunto de arquitecturas sobresalientes en el Renacimiento romano.

El caso del Capitolio romano había sido objeto de estudio por la mayor parte de los viajeros a Roma durante el siglo XIX. Es un complejo monumental que cierra el conjunto de los edificios renacentistas de Roma y que, a su vez, representa el centro civil de la ciudad de Roma configurándose como símbolo de la misma<sup>866</sup>. Blanco no dudó en unirse a la lista de estudiosos que profundizaron en las intervenciones de Miguel Ángel, Giacomo della Porta o Vignola. Conocía bien la tradición y la fascinación que siempre ha ejercido el Capitolio en escritores y dibujantes, de cuyas memorias podían extraerse, según Blanco, *“datos curiosos y testimonios acerca de la admiración que en ellos produce”*<sup>867</sup>. Mientras unos daban importancia a su conjunto, describiéndolo con gran detalle y minuciosa relación del contenido, otros lo hicieron más parcamente, viéndose en todos ellos, curiosas coincidencias en sus juicios y afirmaciones. Estos dibujos y documentos sirvieron a Blanco, como a muchos pensionados del siglo XX en las academias artísticas romanas, para conocer la evolución del monumento a través de los siglos. El destacó a Goethe, Lord Byron, Stendhal, Taine y Maurice Paléologue, un diplomático, historiador y escritor francés. Entre las estampas de obligado conocimiento, la vista de El Capitolio desde el Foro en el siglo XV, reconstrucción de Marco Sadier, la vista del siglo XVII de Etienne du Perac; la vista del siglo XVI de Marten van Heemskerck; el grabado de Marlianus; el grabado de 1798, el dibujo de H.Cock; el grabado de Giovanni Battista Falda, de Agostino Penna, el dibujo de Goethe, entre otros.<sup>868</sup> Blanco prestó atención a las reconstrucciones y planimetrías

864 Carta a Hermenegildo Estevan, Secretario de la Academia el 13 de enero de 1928. ARAER, Caja 5, Archivo de pensionados, Adolfo Blanco y Pérez del Camino

865 Carta a Hermenegildo Estevan el 14 de junio de 1928, ARAER, Caja 5, Archivo de pensionados, Adolfo Blanco y Pérez del Camino

866 LÉTOROUILLY, 1840

867 BLANCO, Adolfo, 1975, pág. 75.

868 Cfr. BLANCO, Adolfo, 1975, pp.77-79

de los interesados en el aspecto arqueológico, así como a los que profundizaron en la nueva ordenación proyectada por Miguel Ángel.

El trabajo de primer año obligatorio no tenía carácter de restauración sino de conocimiento del conjunto monumental y de su dibujo en estado actual. Posiblemente conoció la publicación de la conferencia impartida por Hüelsen en la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura* que fue publicada en su *Annuario*, sobre la imagen del Capitolio por los artistas del siglo XV al XIX.

Las vistas de Letarouilly y de Piranesi posiblemente fueron las más reproducidas en Roma. El conocimiento de los estudios de Letarouilly destacando el significado moral del centro de la romanidad, símbolo del mundo clásico que fue ordenado con la solución michelangelesca, desde que desaparecieron los vestigios del templo de *Giove* en el siglo XVI. A Létarouilly le interesó representar la composición general de la plaza y sus efectos pintorescos. Se aprecian fácilmente los valores de conjunto, llenos de sugerencias arquitectónicas mientras los detalles corresponden a una época infeliz para el arte, pasando a un segundo orden. Las dos perspectivas de la plaza con el pórtico del *palazzo dei Conservatorio* y la otra de los *Senatori* estaban inspiradas en las dos perspectivas análogas del Acquaroni.



II.375-376. Letarouilly, *Grabados del Campido-glio*, 1860

El pensionado español por la Arquitectura tenía obligación de realizar en el primer año de pensión la “*copia de un edificio o monumento noble anterior al siglo XVIII*”, dependencia o parte importante de ello perfectamente definidos con los planos necesarios, acquarelados y a una escala que permita apreciar los detalles con claridad. Los perfiles de molduras, detalles constructivos o decorativos y cualquiera otra circunstancia que pueda definirse en poco espacio, los presentará en forma de apuntes acquarelados o dibujos libres, formando un álbum o dentro de una carpeta acompañados de una descripción sumaria y estudio del asunto elegido.<sup>869</sup>

Fueron diez los planos sobre bastidores que envió a Madrid como trabajo de primer año; un alzado, la sección longitudinal, la sección transversal, la sección del emplazamiento, la planta baja, un detalle, una sección del patio de Museo Capitolino; las posibles secciones en la República y en el Imperio y dos acquarelas de dos visiones de la colina del Colle Capitolino.<sup>870</sup> Además, señala

869 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

870 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89; un alzado (1.06 x 1.20 m); la sección longitudinal (2.06 x 0.90 m); la sección transversal (1.45 x 0.96 m); la sección del emplazamiento (0.93 x 1.35 m); la planta

el acta de calificación de los trabajos que entregó una memoria sobre el tema desarrollado y el proyecto de residencia de artistas en Venecia integrado por dos plantas, alzado y sección.<sup>871</sup> Ninguno de estos trabajos nos ha llegado materialmente, excepto las dos acuarelas de la colina que se conservan en el archivo familiar, pero las imágenes del proyecto del Capitolio pudieron recuperarse por las fotografías encontradas en el archivo de la Academia de Roma, en el archivo familiar y en las reproducciones del libro que sobre el Capitolio publicó Blanco en el año 1975<sup>872</sup>.

Cabría señalar que por algún motivo que desconocemos, Blanco no realizó los planos acuarelados, como obligaba el reglamento. En la fotografía en su estudio donde presenta su trabajo del Campidoglio se puede apreciar que los dibujos los realizó exclusivamente con tinta negra. Sus razones para la elección del conjunto a estudiar quedaron explicadas en su presentación en la revista *Arquitectura* en 1924.

*“El Capitolio constituye uno de los más bellos conjuntos arquitectónicos que el genio creador de Miguel Ángel ha legado a la Humanidad, siendo, puede decirse, el único caso que su autor resuelve en donde tuvo que lucir sus sobradas cualidades urbanísticas, con tal acierto, que hoy día se puede presentar como el ejemplo más notable de una plaza que absorbe por entero, durante varios siglos, la vida cívica de la ciudad, emplazada en lo más alto de una colina.”*

*“En el renacimiento, el Capitolio, perdiendo su vetusto aspecto feudal, y con el nacimiento del poder municipal, es cuando adquiere el mayor esplendor, y su vida cívica se desarrolla grandemente, pues además de celebrarse las asambleas de los senadores y las reuniones de los conservadores, se efectúan todos los actos públicos y festejos populares, como las coronaciones de Petrarca y la poetisa Borila, estableciéndose entonces la costumbre de hacer pasar por la plaza procesionalmente al nuevo Pontífice cuando iba a tomar posesión de San Juan de Letrán.”<sup>873</sup>*

La memoria de Adolfo Blanco se consideró, en el año 1975 cuando fue publicada, como un ensayo que venía a llenar el vacío que en la bibliografía española existía sobre el tema. Es cierto que la bibliografía española sobre el tema, en 1975, era escasa, pero aun menor lo era todavía en 1924 cuando estudió el monumento. Entonces las fuentes principales para su estudio fueron las obras de Jordán (1881); Rüter (1898); Lancini (1899) y Rodocanachi (1912)<sup>874</sup>.

---

baja (0.72 x 0.72 m); un detalle (0.66 x 0.86 m); una sección del patio de Museo Capitolino; las posibles secciones en la República y en el Imperio y dos acuarelas de dos visiones de la colina del Colle Capitolino (0.76 x 0.62; 0.76 x 0.54)

871 ARABASF, sign. 57-2/5

872 BLANCO, Adolfo, 1975

873 BLANCO, Adolfo, “El Capitolio Romano”, en *Arquitectura*, 1925, pág. 103

874 JORDAN, H., *Campidoglio*, Berlín, 1881; RÜTER, H., *Campidoglio*, Halberstad, 1898; LANCINI, R., *Pagan an Christian*, Roma, 1899; RODOCANACHI, E., *Le Capitol Romain*, Hachette, París, 1912.



II.377. Adolfo Blanco, *Acuarela de la fachada al Foro del Palacio Senatorial*, 1924, AABO

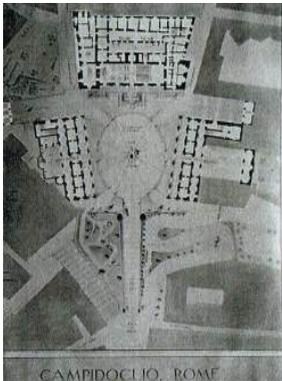
II.378. Adolfo Blanco, *Perspectiva en auarela de la escalinata del Capitolio y Santa Maria in Aracoeli*, 1924, AABO

Era entonces un tema muy actual en la Roma de 1920 se publicó el trabajo publicado por la Comisión encargada del ministerio para la ordenación urbanística del “colle Capitolio” El trabajo había sido encomendado a los miembros de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*<sup>875</sup>.



II. 379. Gustavo Giovannoni, *Pers-pectiva del Campidoglio*, 1920, AACA, sign. C. 2.76

Unos meses antes que Blanco, William Dougill, arquitecto pensionado por el *Royal Institute of British Architects*, en la *British School at Rome*, finalizaba, los trabajos del *Campidoglio* que había finalizado en 1923, que Adolfo Blanco pudo conocer a su llegada a Roma y que y publicaron en el *Journal* de dicha Academia en Junio de 1927.



II.380. Adolfo Blanco, *Emplazamiento y plantas nobles de los palacios*, 1924, ARAER

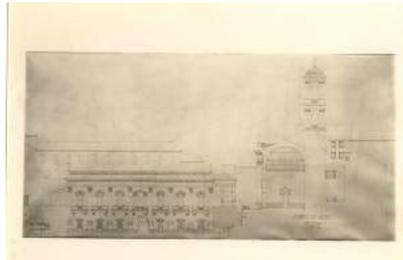
II.381. Dougill, *Vista general*, 1923, ABSR, Photo Archive, sign. DOUGILL 1285

II.382. Rubin, *Emplazamiento*, 1919-1920, Photo Archive AAR, sign. RUBIN, 436

<sup>875</sup> El presidente R.Lanciano, el relator, G. Giovannoni, C. Ricci, G. Botto, N. Cinelli, F. Galassi, G.B. Giovenale, L. Mariani, M. Manfredi, A. Muñoz, R. Paribeni, P. Piacentini, A.Pullini, A. Sprega y A. Susinno.

En la memoria de su trabajo Dougill explica que el propósito de Miguel Ángel fue el de rehacer y simplificar el *Palazzo del Senatore*, eliminando su aspecto medieval sustituyéndolo con un palacio, con doble rampa externa, una fuente incorporada y un nuevo campanario; limpiar la zona de la confusión de casas, ruinas, etc; reconstruir el *Palazzo dei Conservatori* así como construir un nuevo palacio que equilibrara la plaza y tuviera relación con el palacio citado. La reconstrucción de Dougill pretendía representar el propósito de plaza que planificó Miguel Ángel, comenzando por conservar las grandes pilastras que recorren los tres palacios de la plaza, motivo que Miguel Ángel había adoptado en su Biblioteca Laurenziana de Florencia en 1523, colocar la estatua de Marco Aurelio, en el centro de la plaza, la disposición de los dos palacios que permiten un trazado helicoidal de la plaza con su escalinata central de acceso y los posteriores a los foros, tal y como había sido antes.

Adolfo Blanco, sin embargo, mide los palacios y los dibuja en su estado actual. Los espacios renacentistas sobre todo en el *palazzo dei Conservatori* y en su homónimo palacio para los museos, han sido alterados en sus muros en diversas ocasiones. Tal sólo el aspecto exterior, el patio del *palazzo dei Conservatori* y la gran sala del *palazzo dei Musei* se conservan intactos. El *palazzo dei Senatori* es el que menos transformaciones había sufrido. La misma planta realizada por Dougill la realiza el arquitecto de paisaje de la Academia Americana, Rubin. En su caso, el desarrollo paisajístico es exhaustivo pues constituía el mayor interés de su estudio. La planta es igual a las planimetrías de Vasi y Piranesi del siglo XVIII.



II.383. Dougill, *Sección longitudinal*, 1923, ABSR, Photo Archive, sign. DOUGILL, 1292

II.384. Adolfo Blanco, *Sección*, 1924, ARAER

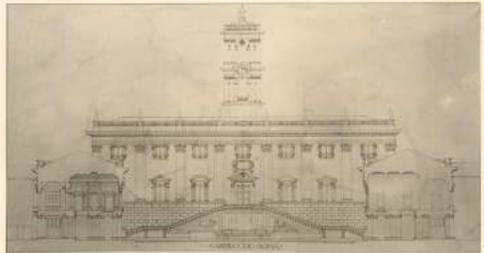
La sección longitudinal de Dougill y Blanco son casi idénticas. Las únicas diferencias son que Dougill introduce la escalera mientras que Blanco comienza su representación en la pareja de dióscuros. La otra de las diferencias es que el dibujo de Blanco es preciso y el de Dougill más intuitivo por el uso de la acuarela. En él introduce los elementos paisajísticos y la línea de corte transversal no coge la estatua de Marco Aurelio que Blanco introduce con su sección.



II.385. Dougill, *Alzado Capitolio*, 1923, ABSR, Photo Archive, sign. DOUGILL, 1290

Lo mismo sucede con el alzado frontal. La acuarela de Dougill introduce las luces y las sombras que las arquitecturas producen. La representación de personas que suben y bajan la escalinata sugieren la escala y monumentalidad con que el conjunto se ha pensado. Sobre los dos pilonos que se levantan al finalizar la escalera no representa la figura de los dióscuros, por argumentar que no se encontraban en el diseño de Miguel Ángel. Sí que había previsto colocar dos grupos escultóricos pero al desconocer cuáles prefirió dejarlos sin dibujar, con el fin de no alterar la idea renacentista original, dato que es posible no conociera Blanco puesto que en la representación de su alzado en la que indica "Proyecto de Michelangelo realizado por Giacomo della Porta", dibuja a Castor y Polux. En la fachada del *palazzo dei Senatori* no representa los escudos en los cuerpos que flanquean el portal principal e incluso abiertas en el basamento de las escaleras. Dougill había representado ambos elementos.

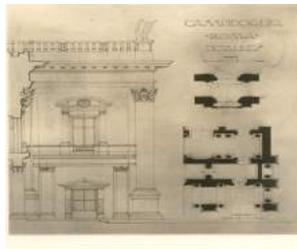
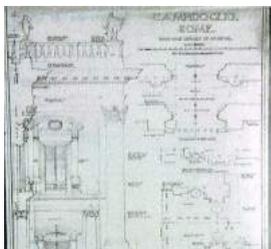
El plano que Blanco prepara con el detalle arquitectónico tiene la misma composición que el del pensionado británico: el alzado del último tramo del palacio del Museo donde representa los dos cuerpos, arquitebre y balaustrada, con la pilastra de orden gigante. La sección de arquitebres de cada cuerpo, la planta del pórtico y balcón superior. Esta imagen no tiene antecedente en los dibujos de Miguel Ángel ni de Letarouilly, etc por lo que necesariamente tuvo que conocer y estudiar el trabajo de Dougill.



II.386. Adolfo Blanco, *Alzado Capitolio*, 1924, ARAER

II.387. Adolfo Blanco, *Sección transversal de la plaza*, 1924, ARAER

Blanco completó el trabajo de 1924 años más tarde para preparar la publicación del año 75. Añadió una serie de dibujos con las secciones de algunos elementos como las del techo de la bóveda de la sala de senadores o los entablamentos de los pórticos de Vignola; pedestales de los balcones; cornisas y basas de las pilastras y columnas y detalle de la entrada a los palacios que se pueden consultar en la monografía del arquitecto.

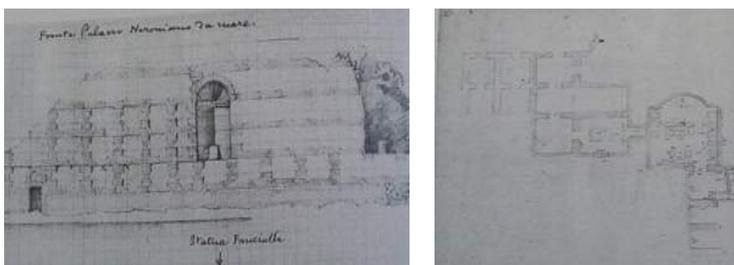


II.388. Dougill, *Detalle del Palacio Capitolino*, 1923, ABSR, Photo Archive, sign. DOUGILL 1293

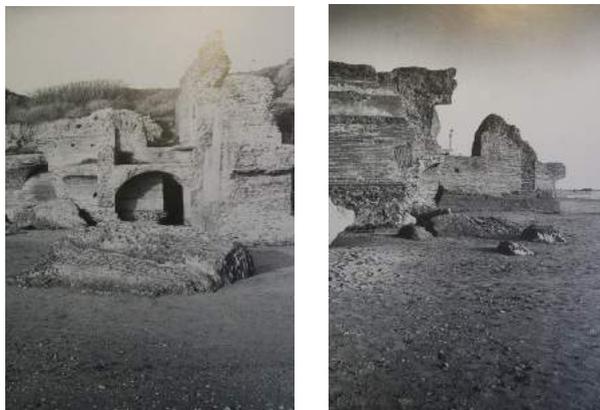
II.389. Adolfo Blanco, *Detalle del Palacio Ca-pitolino*, 1924, ARAER

**“PROYECTO DE RESTAURACIÓN DEL PUERTO DE ANZIO”**  
**2º envío de pensionado de ADOLFO BLANCO Y PÉREZ DEL CAMINO, 1925-1926**

Anzio, en 1925, como se ha mencionado previamente era el enclave turístico y de veraneo más importante del Lazio. Adolfo Blanco desde el verano de 1924 frecuentaba este lugar como muestran las postales que recibió en la Academia de las amistades que allí había establecido. Posiblemente este hecho y la fascinación por las ruinas del palacio neroniano a orillas del mar en la zona del puerto antiguo, le convencieron para elegir como trabajo de segundo año la reconstrucción del palacio y del puerto antiguo. La cartografía de siglos anteriores era abundante y de allí podía extraer los datos necesarios para documentar el trabajo. Además, el Códice Lanciani conservado en la Biblioteca Vaticana conservaba los datos de los últimos estudios arqueológicos del puerto desde 1889.<sup>876</sup> Entre 1905 y 1907 Lanciani presentó las planimetrías y perspectivas acuareladadas de algunos ambientes centrales de la villa de Nerón y de algunos pabellones que no existían entonces.<sup>877</sup>



II.390-391. Lanciani, *Dibujo del palacio neroniano*, Códice, lámina 1273 y 1277



II.392-393. *Ruinas del palacio de Nerón*, PAAAR

El reglamento de la Academia obligaba a los pensionados de Arquitectura en su segundo año de residencia en Roma la realización de un proyecto de restauración de un edificio, monumentos antiguo, dependencia o parte importante de aquéllos, desarrollado en las mismas condiciones que el primer envío. El joven arquitecto preparó durante el año 1925 y los primeros meses de 1926 un proyecto de reconstrucción, no de restauración, del puerto de Anzio y del palacio de Nerón, en tres planos que comprendían una planta, un alzado y una sección. De los tres nos han llegado la planta y el alzado.

876 AAVV, 1992, *Anzio. Villa di Nerone. Restauri 1989-1992*, Roma.

877 LANCIANI, Codice Vaticano Lateranense, 13045, pág. 270 y ss.

Desaparecida la memoria del proyecto, junto con las acuarelas y apuntes del lugar, el análisis del mismo, por tanto, se ha realizado a través de la bibliografía e imágenes anteriores a 1926 que Blanco pudo conocer para documentar el trabajo y hacer la propuesta de reconstrucción del conjunto.

El envío debía completarse con una maqueta o boceto en yeso, proyecto original de un monumento, construcción sencilla o parte de una decoración, a una escala adecuada y tamaño moderado. Este trabajo, si el Arquitecto lo juzgase conveniente, podía desarrollarlo en colaboración con los escultores o pintores que él eligiese, en cuyo caso iría firmado por todos. Por último, presentaría además dos acuarelas de dimensiones reducidas hechas durante sus viajes.<sup>878</sup>

El pensionado preparó junto con Vicente Beltrán, escultor compañero de promoción, una estela conmemorativa que se mostró ya en la exposición *Roma y la tradición de lo nuevo* y conocemos por fotografía.

Tampoco sabemos a que pertenecían las acuarelas. El acta del envío confirma que eran tres y que se enmarcaron en dos cuadros.<sup>879</sup> El 26 de Abril de 1926 envió los trabajos para su calificación obteniendo la máxima: la “Calificación Honorífica”

Desarrolló el proyecto de Anzio como un trabajo de los que se realizaban en la *Ecole des Beaux-Arts* de París. Se trató de una propuesta o programa de reconstrucción, que lo convierte en proyecto irrealizable puesto que el hacerlo supondría levantar en su 98 % el palacio de Nerón. Estas propuestas iban más orientadas al conocimiento y revalorización de los monumentos antiguos, convirtiéndolos en visitables limpiando sus ruinas y mostrando el esplendor que en su tiempo de apogeo tuvo el palacio.

El trabajo de Anzio tuvo una difusión nula, como lo tuvieron el resto de los proyectos de los pensionados por la Arquitectura en la Academia española. La mala gestión por parte de la Academia y la ausencia de un boletín o anuario que presentase los trabajos limitó su presencia entre la prensa de la época.

El estudio tiene el mismo carácter que el realizado por Boutterin del palacio de Tiberio en Capri. En la exposición de *Roma y la tradición de lo nuevo*, se expusieron las fotografías de los dos planos que se conservan pero ni una palabra del proyecto, ni de su importancia para los estudios de Anzio, posiblemente porque nunca se tuvo en cuenta este trabajo para el avance en el conocimiento de los trabajos históricos y arqueológicos de dicho lugar.

La bibliografía con la que pudo contar el arquitecto para el estudio de Anzio en 1926 era numerosa. Pudo consultar las referencias de las fuentes literarias más antiguas que describían la vida de Anzio como puerto imperial y comercial: Estrabón, Tito Livio, Polibio di Megalopoli, Appiano de Alessandria, Cicerone, Suetonio, Tacito, Plinio el Joven, Filóstrato, Procopio de Cesarea, Plutarco, Dionisio de Halicarnaso, etc, todos hablaban de la villa neoriana de Anzio en sus escritos. Desconocemos si Blanco recurrió a estas fuentes puesto que no nos ha llegado la memoria del trabajo pero en Roma tenía fácil acceso a la bibliografía del siglo XIX sobre la ciudad y en la *Accademia di San Luca* o en la misma Biblioteca Vaticana existía una recopilación

878 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

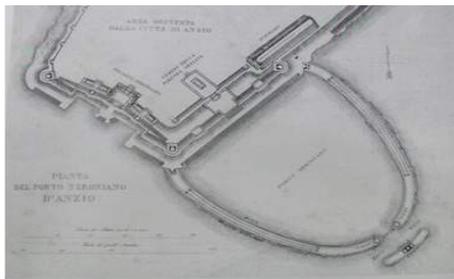
879 ARABASF, sign. 5-57/2

iconográfica rica sobre la que fundamentar su proyecto. El *Archivio di Stato*, la *Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, también en Roma, la *Biblioteca Clementina* de Anzio y su *Biblioteca Comunale* contenían toda la información necesaria para fundamentar su propuesta.

Blanco debió de tomar parte de la documentación de la planta de la villa de Nerón y del Puerto para iniciar su proyecto, de la reconstrucción y planimetrías publicadas por Luigi Canina en 1837. Los dibujos del *Código Lanciani* fueron los que proporcionaron mayor información para su propuesta. Los planos realizados por Adolfo Blanco en 1926 constituían la documentación más completa que hasta entonces se había publicado. El trabajo merecía todas las atenciones por parte de arqueólogos y estudiosos y sin embargo, la crítica ni siquiera lo nombra en las crónicas de la época. Sólo hace una veintena de años se publicó la maqueta y reconstrucción de cómo fue la grandiosa villa de Nerón.



II.394. L. Canina, *Grabado del puerto de Anzio*, 1846



II.395. L. Canina, *Planta del puerto de Anzio*, 1837



II.396. Adolfo Blanco, *Propuesta de reconstrucción del puerto de Anzio, planta*, 1924, AABO



II.397. Adolfo Blanco, *Vista del puerto de Anzio y palacio nero-niano*, 1925, ARAER

## “MEMORIA SOBRE LAS IDEAS DEL URBANISMO MODERNO”

### 3er envío de pensionado de ADOLFO BLANCO Y PÉREZ DEL CAMINO, 1927

El trabajo encontrado recientemente en el archivo familiar de Adolfo Blanco y Pérez del Camino, contiene ciento sesenta y seis láminas, entre planos de los ensanches de las principales ciudades del norte de África y Europa, y dibujos de las nuevas tipologías de vivienda social de los años veinte<sup>880</sup>. Es uno de los primeros estudios realizados de la disciplina urbanística, llevado a cabo gracias a la pensión concedida al arquitecto por la Junta de Ampliación de Estudios en Enero de 1927 y por la Academia de Bellas Artes de España en Roma (1923-1927).

Antes de embarcarse hacia Atenas visitó el norte de África<sup>881</sup> y de allí a Constantinopla, Praga, Viena y Venecia. En diciembre de 1926, Adolfo Blanco, volvió a Roma para iniciar el trabajo obligatorio de tercer año de pensión que constaba de una memoria teórico-científica sobre una de las cuestiones del debate arquitectónico en Europa. Su propósito fue el realizar un estudio sobre el “Urbanismo Moderno”, pero el estipendio que le designaba la Obra Pía<sup>882</sup> para los viajes no era suficiente para realizar este trabajo. Decidió entonces solicitar una subvención a la Junta de Ampliación de Estudios, que le concedió, en la sesión celebrada el 26 de enero de 1927, la pensión para dedicarse a estudios de Urbanismo en Francia, Inglaterra y Alemania.

El objetivo de la JAE y por lo que concedía estas becas era:

*“Situación de la universidad y la ciencia españolas en el nivel europeo, solucionando el abandono de la formación del profesorado, de las condiciones de los alumnos y de las dotaciones científicas en las que se encontraba. Las pensiones de la JAE junto con las de la Academia constituían el primer eje de actuación. Enviar a unos cuantos jóvenes a formarse en los semilleros europeos más selectos no hubiese servido de mucho si a su regreso no encontraban unos centros de trabajo apropiados donde continuar su desarrollo, y difundir lo aprendido”<sup>883</sup>.*

El trabajo no lo elaboró en los seis meses de subvención que le concedió la Junta, sino que era, en parte, fruto de los cuatro años de pensión en la Academia de España en Roma. El estudio sobre las ideas modernas del Urbanismo constituyó el resumen de los intereses con que Blanco había llegado a Roma. Desde enero de 1924, fue recogiendo datos sobre el urbanismo de las regiones italianas que iba recorriendo. Sus apuntes de viaje estaban centrados en este aspecto y así, en los cuatro años, reunió información de las ciudades más significativas de Oriente y Occidente, recorriendo Argelia, Marruecos, Túnez, Yugoslavia, Hungría, Austria, Suiza y Francia; Bélgica, Alemania e Inglaterra.

La “Memoria sobre las ideas modernas del Urbanismo” la presentó Adolfo Blanco como envío obligatorio de tercer año de pensionado y como justificación de la beca concedida por la JAE. La “Memoria” hoy está lamentablemente desaparecida, conservándose una carpeta con los dibujos que ilustraban el texto, por su hijo Adolfo Blanco Osborne, tal y como describen los documentos del Archivo de la Academia de España en Roma que debía contener el trabajo de tercer año de pensión.<sup>884</sup>

---

880 Las 166 láminas de la Memoria conservadas en el archivo de su hijo Adolfo Blanco Osborne (AABO), están numeradas en el mismo documento, por lo que se seguirá esta numeración en las notas.

881 En el informe que redacta el director el 19 de agosto de 1926 se detalla el trayecto que realizó el pensionado –Puerto de Brindisi, Atenas, Constantinopla-. ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

882 Institución encargada de sostener económicamente a los pensionados en la Academia de España en Roma.

883 Ribagorda, 2009; 152.

884 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89

Este estudio debió suponer una novedad para la historiografía del Urbanismo. Las publicaciones y estudios más relevantes y de mayor envergadura de historia del urbanismo llegaron casi cincuenta años más tarde, por lo que estas reflexiones e imágenes, constituyen un repertorio privilegiado y del todo innovador en su tiempo.

El término de “moderno” que Blanco utiliza en el título de este trabajo, se empezó a utilizar entonces al hablar de “modernidad”. Un proceso estrechamente ligado al desarrollo de la industrialización y la extensión de las ciudades<sup>885</sup>, que fueron perfilando un nuevo tipo de sociedad, y que son las zonas en las que el pensionado español se detiene en este trabajo.

Antes de llegar a París quiso realizar un segundo viaje a Oriente y a diversas capitales de Europa.<sup>886</sup> Paso por el norte de África, Grecia y Constantinopla, viaje que duró aproximadamente dos meses, ya que en el mes Marzo estaba matriculado en el curso de Urbanismo de la Sorbona al que le interesó asistir por ser estos estudios los más completos y modernos que en Europa se impartían en este momento<sup>887</sup>.

En Argelia, dibujó los planos de Argel<sup>888</sup>, Oran y Constantina. En la primera, se interesó por las zonas verdes de la ciudad y las vías que a ellas te conducían, señalando con ello la red de penetración a la ciudad antigua. De Orán estudió la red de circulación y la unión de la ciudad antigua con el ensanche. En Constantina, separó los dos núcleos de población más antiguos de la ciudad y realizó dos propuestas de circulación; una que respetaba el núcleo histórico y la otra, que rodeaba el centro con un esquema tomado del desarrollado en la ciudad de Filadelfia que dibujó en la memoria junto a la de Constantina.

Casablanca era uno de los lugares que mayor transformación sufrió cuando fue protectorado francés, multiplicándose extensamente. La propuesta de Blanco en esta población iba dirigida a una reforma interna de la zona que circunda la ciudad antigua. Al igual que en la ciudad argelina, en Casablanca, dividió la ciudad en zonas por antigüedad, desde la ciudad medieval hasta la zona industrial<sup>889</sup>.

En Rabat, fijó su atención en el Sector de Bou Regreg, una zona nueva urbanizada entre el río y la red Ferroviaria<sup>890</sup>. En Kenitra dibujó el barrio de la Maamora, cuyo trazado urbano mucho tenía que ver con el del Capitolio en Washington<sup>891</sup>.

A continuación visitó y dibujó Petit Jean y Mechra Bel Ksiri<sup>892</sup>. En Fez, completó el trazado de la zona europea de la ciudad, cercana al hipódromo y circundada por la carretera que unía Tánger con Fez<sup>893</sup>. En Meknés hace lo mismo, la zona trazada por los ingenieros franceses, alejada de la Medina, es la que termina de trazar.

Para Marrakech en cambio, los dos núcleos de la zona europea están proyectados cerca de la zona industrial de la ciudad y de forma radial abriéndose en abanico<sup>894</sup>. Para estudiar la ciudad

885 Ribagorda, 2009; 15

886 Informe del director de la Academia con fecha de 23 de enero de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

887 Informe del director de la Academia del mes de Mayo de 1927, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

888 *Plano de Alger: red de penetración en la ciudad antigua*, AABO, F. 2

889 *Casablanca*, AABO, F. 10- 12

890 *Rabat*, AABO, F. 15

891 *Kenitra*, AABO, F. 16

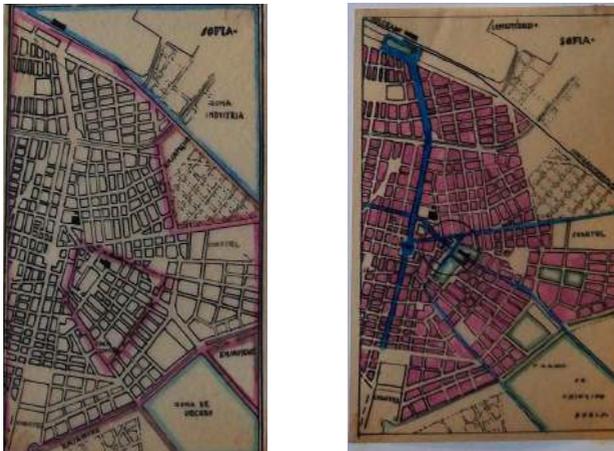
892 *Via Petit Jean y Mechra Bel Ksiri*, AABO, F. 17 y 18

893 *Fez*, AABO, F. 19 y 20

894 *Marrakech*, AABO, F.23

de Túnez utilizó la misma metodología que para Constantina. Le interesaba reflexionar sobre la red de penetración en la ciudad antigua y para ello dividió en diversas zonas y dibujó la red de carretera que circundaba el casco histórico sin atravesarlo<sup>895</sup>. Lo mismo hizo en Sousse, última de las ciudades que visitó y dibujó en el norte de África<sup>896</sup>. Desde allí se embarcó para Atenas donde se preocupó por dibujar la red viaria existente en la Antigüedad para después señalar la red de circulación con largas avenidas que unían las distintas zonas de la ciudad, en contraste con las sinuosas y complicadas vías que ordenaban la antigua Atenas<sup>897</sup>. El puerto del Pireo, sin embargo, tenía su red viaria antigua con una ordenación cuadrangular que en nada se asemeja a la metrópoli<sup>898</sup>.

En Bulgaria, visitó Sofía y dibujó la red de circunvalación trazada por Gutkind y que ya se aprecia en las planimetrías de 1879<sup>899</sup>. En un segundo plano de Sofía indicó, dibujadas, las triangulaciones de las zonas que podían servir para el ensanche de la ciudad, cercanas a la zona industrial. Continuó el viaje por Serbia centrándose en la ciudad de Belgrado y en Hungría, Budapest, ciudades que estudió en dos planos, en los que señaló la red de circulación, en uno y la división en zonas de la ciudad, en el segundo<sup>900</sup>. Remontando el curso del Danubio observó la urbanización de sus riberas y el acceso a las distintas zonas de la ciudad.



II.398-399. Adolfo Blanco, *Planimetrías de Sofía*, 1927, AABO

En Viena, Blancó analizó las influencias de los estudios del alemán Camillo Sitte, director de la Escuela Imperial y Real de Arte Industrial, quien dotado de una importante formación historicista había publicado en 1889 un obra titulada *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, en la que analizaba minuciosamente las características de la ciudad medieval, pretendiendo un modelo de desarrollo basado sobre los mismo principios de composición y de viabilidad.<sup>901</sup> Su contribución puede resumirse en una serie de principios inmediatamente aplicables a una escala espacial reducida que, ya para Giedion, resultaba del todo inadecuada para afrontar los problemas de la escala metropolitana .

895 *Tunez*, AABO, F. 24-26

896 *Sousse*, AABO, F. 27 - 28, 31 y 33

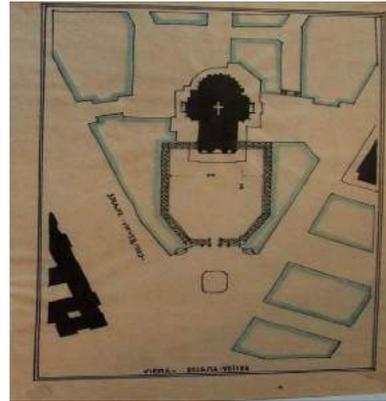
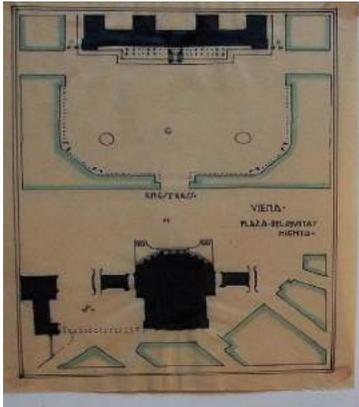
897 *Atenas*, AABO, F. 29, 30 y 34

898 *Pireo*, AABO, F. 32 y 35

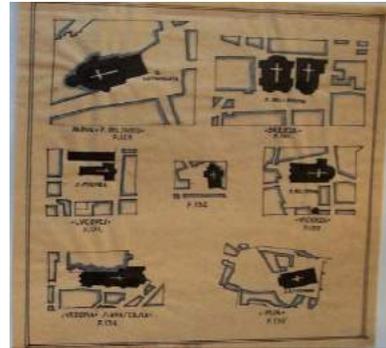
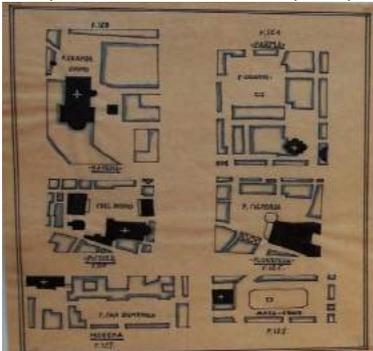
899 *Cuneo*, 1986; 383.

900 *Belgrado y Budapest*, AABO, F. 40 y 41; F.42-44,

901 *Sica*, 1978; 39



II.400-401. Adolfo Blanco, *Proyecto para la ordenación de la zona de la Votivkirche y del Rathaus de Viena, del estudio de Camillo Sitte, 1927, AABO*



II.402-403 Adolfo Blanco, *Proyectos de ordenación de algunas plazas de ciudades italianas, propuestas de Camillo Sitte, 1927, AABO*

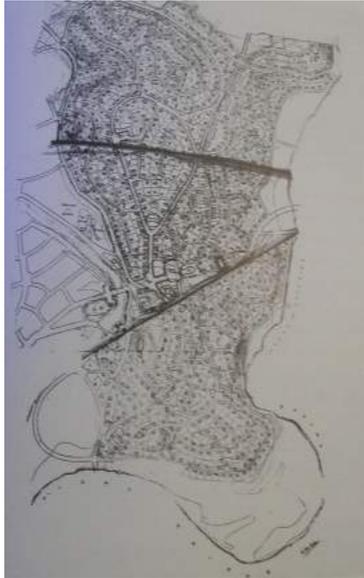
Sobrepasando las fronteras austriacas recorrió algunas ciudades y pueblos como Rothenbourg, Berna o Buttstädt, ciudades de las que se conservan sus apuntes de viajes. Otras poblaciones que lindaban con Francia también fueron objeto de su estudio. En todos ellos corregía con sus anotaciones el trazado existente: Dun sur Mouse, Maurupl, Domévre, Apremont, Pinon, Sassey, Chappy, Marbotte, Clermont, Revigny, Vaucourt, Halloville, Montigny, Embermenil, Strasbourg y Reims, donde estudió la ciudad jardín de la *Maison Blanche* comparándola con la ciudad jardín Aniene de Roma, en la que se inspiran los edificios que ocupan una manzana completa y dibujan el trazado de las calles que conducen a la plaza principal del centro urbanizado<sup>902</sup>.

En Roma había comenzado a surgir en 1919 el primer núcleo de habitación en el barrio de Montesacro a través de una iniciativa del comité de la Ferroviaria del Estado, la ciudad Aniene, que seguía el modelo inglés que había creado Howard, conocido por la publicación en 1898 de *Gardens cities of tomorrow*. El sentido último de la propuesta de Howard, residía, según la opinión de Benedetto Gravagnuolo, en una mediación pacífica entre los dos imanes contrapuestos de la ciudad y del campo, esto es, en la invención de un tercer imán capaz de asumir los requisitos de los otros dos (las ventajas higiénicas del hábitat rural y la red de intercambios sociales del hábitat urbano).<sup>903</sup>

902 *Reims y la ciudad Aniene*, AABO, F. 69 y 70

903 Gravagnuolo, 1998; 78

La ciudad jardín era una propuesta como solución válida para eliminar los *slums*<sup>904</sup> inhabitables de las periferias industriales y para utilizar terrenos a bajo precio y gozar de la vida del campo sin renunciar a la ciudad. Nace con ello en las ciudades una clase media que hasta entonces era inexistente. Howard intentó evitar lo que consideraba el “error” de los pensadores utópicos para defender el derecho individual a la posesión de un hogar y un trozo de tierra, aunque a él mismo se le acusó de utópico en su teoría sobre las ciudades del mañana<sup>905</sup>.



II.404. Gustavo Giovannoni y Filippo Garofani, *Plan regulador de la ciudad-jardín Aniene*, 1920, AACA, C. 2,77

El esquema general de la ciudad jardín era un conjunto de anillos concéntricos cortados por seis ejes radiales. En el centro un gran vacío, el parque de la ciudad, rodeado por el primer círculo de los edificios públicos; después una banda anular de verde preparado para actividades deportivas, con un Palacio de Cristal, lugar de intercambios sociales y comerciales, además de jardín de invierno evocador del inolvidable Palacio de Paxton; siguen unas avenidas circundadas de *cottages*, con el círculo medio dominado por una gran avenida, edificada con dos largas cortinas de *crescents*; finalmente, en el exterior, la línea ferroviaria de circunvalación y las fábricas. Para materializar la idea, funda en 1899 una *Garden City Association* y, en 1904, da comienzo la construcción de Lechtworth, la primera ciudad-jardín, que Adolfo Blanco visitó en ese verano de 1927.

Durante su estancia en París, tanto Blanco<sup>906</sup>, como su compañero García Mercadal aprovecharon para integrarse y conocer las manifestaciones artísticas que en París se desarrollaron en los años 20. El *Art Decó* la expresión más extendida entonces, dejó su huella tanto el diseño como la proyección de Blanco de estos años. Y por supuesto, fue entonces cuando, junto a Mercadal, Blanco tuvo ocasión de conocer a Le Corbusier.

Múltiples son los diseños y cuadernos de dibujo que conserva su hijo que reflejan su dominio

904 Barrios pobres de las ciudades

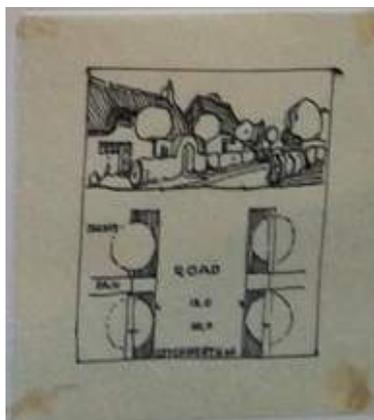
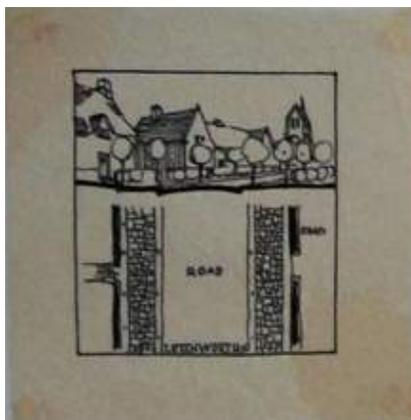
905 Gravagnuolo, 1998; 80

906 Instalado en el número 8 de la Rue Sedillot, junto a la *Torre Eiffel* y el *Champ de Mars*, donde permaneció hasta julio de ese año.

de la línea y la expresividad que caracterizan este estilo y que se conjugaban con soltura en la personalidad del pensionado español. Desde Marzo hasta el verano, revisó sus apuntes de viaje y preparó todas las láminas para incorporarlas al envío de tercer año de pensionado. El 2 de Julio de 1927 había entregado ya el trabajo y fue juzgado por el tribunal constituido en la Academia de San Fernando.<sup>907</sup>

Además de la memoria escrita y los dibujos, debió de entregar seis maquetas de las que nada dice el acta del envío, pero de la que aparece su noticia en el expediente personal de pensionado del Ministerio de Asuntos Exteriores<sup>908</sup>. Este documento dice así “El 10 de diciembre de 1927 dice Blanco de haber retirado del Ministerio de Estado, tres de las seis *maquettes* que constituían su envío de tercer año”.

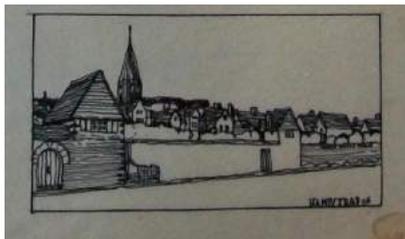
Una vez entregado este envío del tercer año de la pensión, viajó a Inglaterra, donde recorrió varias de las ciudades satélites de Londres para conocer los lugares donde nació la tipología de las ciudades jardín. Sobre todo, su programa de viajes estuvo orientado a conocer las ciudades y propuestas de Raymond Unwin que había conocido a través de las revistas de Arquitectura de la época. Visitó Dunster, Somersetshire, Bristol, Hampstead, Letchworth y Botton, entre otras. El proyecto de Letchworth y Hampstead había sido encargado a Unwin y a Barry Parker, aunque Hampstead tuvo una pequeña reelaboración de Lutyens. En este caso, estamos ante la voluntad de crear la imagen del pueblo rural que comunica un sentido de tranquilidad visual, de *confort* habitacional y de enlace con los valores propios de la vida inglesa. Representaba, en suma, el paso de la utopía antiurbana de Howard a una más realista y avisada estrategia urbana. Su programa había sido que las personas de todas las clases y todas las categorías de renta pudieran habitar allí y que los disminuidos fueran bienvenidos. Pero, en la práctica, Hampstead se convirtió en pocos años en un núcleo exclusivo y refinado de las clases acomodadas, que buscaban un refugio-jardín en el entorno inmediato a Londres.



II.405-406. Adolfo Blanco, *Vista en planta y perspectiva de Letchworth, 1927, AABO*

907 Su Tribunal estaba compuesto por los señores D. Manuel Zabala y D. Antonio Flórez nombrados por el Ministro de Estado; D. Manuel Aníbal Álvarez, D. Juan Moya y D. Luis Bellido designados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

908 AMAE, expediente personal, PG 116, exp 21946



II.407-408. Adolfo Blanco, dibujos de Letchworth y Hampstead, 1927, AABO

Blanco se incorporó por dos meses al estudio londinense de “Adehesad y Ramsey”, arquitectos que definieron a Adolfo Blanco en su certificado de trabajo como “excelente dibujante y trabajador incesante, con gran empeño en el conocimiento de los métodos de organización de las ciudades inglesas”.<sup>909</sup>

Esta última estancia sirvió para justificar el buen aprovechamiento de la subvención concedida por la Junta de Ampliación de Estudios, coronado por la Calificación Honorífica con la que fue evaluado el trabajo por los académicos del Tribunal de los trabajos de pensionado de la Academia de España en Roma.

### “MONUMENTO A LAS ARTES”

#### 4º envío de pensionado de ADOLFO BLANCO Y PÉREZ DEL CAMINO, 1927

Al término de la pensión el arquitecto debía preparar un proyecto original cualquiera referente a la profesión de Arquitecto, acompañado de los bastidores acuarelados que juzgase necesarios para definirlo plenamente y a una escala que permitiera apreciar con claridad los detalles.

Si el pensionado lo juzgaba conveniente, poniéndose previamente de acuerdo, podía estudiar este proyecto en colaboración de los pintores o escultores que él eligiese, en cuyo caso se presentará la *maquette* o *panneaux* firmado por todos. A este proyecto acompañaría una Memoria descriptiva donde se razonarán las soluciones adoptadas y circunstancias características, y podrá también ser ilustrada.<sup>910</sup> “*Los planos objeto de esta memoria, y que se presentan como trabajo de cuarto año de pensión representan; uno a un edificio dedicado a exposición de arte clásico llamado Palacio de las Artes Clásicas, y el resto un monumento que se dedica a las Artes Clásicas.*” En total, cuatro planos que corresponden a una planta, un alzado, una sección y una perspectiva<sup>911</sup>. Así comenzaba la memoria explicativa de sus trabajos de cuarto año Adolfo Blanco y Pérez del Camino.

El Proyecto de Monumento dedicado a las Artes estaba formado por cuatro planos; su frente acuarelado, la planta, sección y perspectiva, también acuarelados. La memoria señala el autor, la entregó escrita a máquina en cinco carillas tamaño medio pliego.<sup>912</sup> Esta vez los planos sí eran acuarelados. Dos trabajos relacionados uno con el otro; un *Proyecto de Palacio de las Artes Clásicas* que Blanco desarrolló en siete planos sobre bastidores representando la planta baja,

909 Certificado remitido por el arquitecto y profesor de urbanismo de la RIBA, Adehesad, 3 de noviembre de 1927, AABO

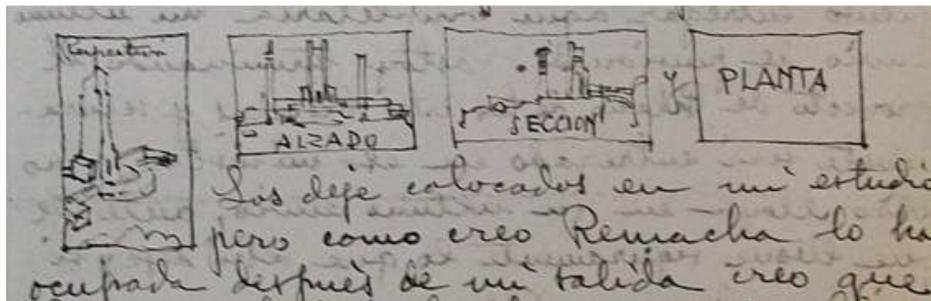
910 Art. 55, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1913

911 Informe del director Miguel Blay al Ministro de Estado, 21 de noviembre de 1927. AMAE, expediente personal, PG 116, exp 21946

912 ARABASF, sign. 5-57/2

la principal y la noble (con secciones de la cúpula al margen, la fachada principal , su sección longitudinal, dos medias secciones transversales y una perspectiva acuarelada que es la única que se ha recuperado).

Adolfo Blanco notificó el 4 de noviembre de 1927 al secretario de la Academia que estaba terminando el Palacio de las Artes Clásicas, parte del último envío, y solicitaba que le enviaran los bastidores que había dejado en su habitación de la Academia del proyecto de Monumento a las Artes. Le describe el proyecto: *"Son cuatro bastidores y el tema es un proyecto dedicado a las Bellas Artes en la siguiente disposición: Dejé también copias de mi tercer envío colocadas con chinchas en las paredes del estudio."*<sup>913</sup>



II.409. Fragmento de carta de Adolfo Blanco,

Estos bocetos daban poca idea de cómo eran los planos del Monumento a las Artes; los dos primeros, la perspectiva y el alzado, se han conservado por los que los conocemos bien, y sin embargo, la sección y la planta se perdieron y por los croquis no puede extraerse mucha información de la ejecución de los planos restantes. Los dos proyectos podrían ir emplazados en un paraje en donde anualmente se celebrasen certámenes artísticos mundiales y como pertenecientes a un conjunto de edificaciones destinadas también a idéntico objeto formando una Ciudad del Arte. El arquitecto imaginó los dos proyectos emplazados en una de las islas Borromeo en el Lago Mayor, donde Blanco había permanecido alguna temporada, centro de turismo mundial y núcleo de comunicaciones internacionales en donde todos los años se celebrarían certámenes artísticos que atrajesen la curiosidad de toda clase de artistas y cultivadores de Bellas Artes de diferentes países.

El *Palacio de las Artes Clásicas*, se destinaría a la exhibición del tesoro clásico mundial de obras pictóricas, escultóricas, de grabado y dibujos. Su situación a orillas del lago, sería uno de los mas privilegiados que se imaginasen, y entre todos los parajes que se eligiesen con tal fin, no podrían ofrecer, sin duda alguna, un paisaje tan lleno de emotivas sensaciones como el contemplado desde la costa de cualquier islote del Lago Mayor.

Para Blanco un *Palacio de las Artes Clásicas* debía tener la parte de locales de exhibición como el resto de las dependencias propias de este edificio, y por esta razón pretendió encontrar al redactar el proyecto un equilibrio entre las salas de exposición y las dependencias restantes de vestíbulos, escaleras, etc. Dispuso con dicho fin un núcleo central que lleva como elemento principal de composición una gran cúpula a cuyo alrededor se sitúan los vestíbulos y las salas peculiares en un palacio en donde se podrían emplazar las obras inmortales de escultura, y no

913 ARAER, Caja 5, Archivo pensionados, Adolfo Blanco y Pérez del Camino.

a modo de museo, sino más bien constituyendo una serie de salas a la manera italiana, y según el tipo más característico de estos palacios como son las salas bajas de la Casina Borghese en Roma. Alrededor del elemento central del edificio se extienden dos patios limitados por las salas del verdadero museo para exposición de las obras del arte clásico mundial más sobresalientes. Formado este monumento por una gran plataforma basamental enclavada en un peñón, con embarcaderos, lleva en su centro un pilono a modo de capilla votiva con una gran estatua, que represente el arte, y otros dos pilonos rematados por cuádrigas de bronce. En la planta del basamento se distribuyen igualmente algunas salas de exposiciones y varios locales de almacenes, y en la planta segunda se sitúan pequeñas salas para dibujos, grabados y objetos artísticos de pequeñas dimensiones. La cúpula y cubiertas del edificio serían de metal oxidado proporcionado así el color cuprita tan característico en todas las cubiertas monumentales del país de emplazamiento, y los materiales serían de los más ricos mármoles y sillares italianos, tanto en el exterior como en el interior del edificio.

El monumento dedicado a las Artes sería a modo de un lugar de tránsito entre el lago y el Palacio de las Artes Clásicas. Un pórtico sencillo rodea todo el basamento que va unido con la isla en donde se sitúa el Palacio de las Artes Clásicas, por medio de dos puentes. El conjunto de los proyectos estarán ambientados con los dos elementos más emotivos de la naturaleza del agua del lago, de suaves y bellas tonalidades, y la tierra costera de la isla, que proporcionaría al conjunto una serie de pintorescas perspectivas reflejadas en el azul del agua.<sup>914</sup>



II.410. Adolfo Blanco, *Perspectiva del Palacio de las Artes Clásicas*, 1927, AABO

II.411. Adolfo Blanco, *Detalle del Monumento conmemorativo de las Bellas Artes*, 1927, AABO



II.412. Adolfo Blanco, *Monumento conmemorativo de las Bellas Artes*, 1927, AABO

El trabajo fue calificado en Junio de 1928 con la máxima calificación que le otorgó la prórroga de seis meses de su pensión como se advertía en el reglamento de la Academia de 1913.

914 Memoria del proyecto, AMAE, expediente personal, PG 116, exp 21946

### 5.3. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional

Anasagasti desde que regresó de Roma se empeñó por mejorar el método de enseñanza y alentar a los estudiantes a emprender el viaje a Europa para conocer cuantas propuestas estaban emergiendo en el panorama arquitectónico. Las trayectorias de Mercadal y Blanco, aunque fueron muy diversos, son los primeros frutos de la labor sembrada por Anasagasti en la Escuela y en la Academia.

Esa vocación continuadora del espíritu del Gianicolo que Anasagasti trasladó a su labor docente, Adolfo Blanco la proyectó creando en 1931 una Corporación de antiguos pensionados en la Real Academia de Bellas Artes en Roma. La Asociación tuvo como fin establecer contactos entre los pensionados y realizar una serie de reuniones donde tratar sobre los temas que afectaban al mundo artístico y cultural de Europa en ese momento. Para ello envió una carta circular a todos los pensionados que habían disfrutado del gran Premio de Roma en los años anteriores. Fueron respondiendo y confirmando su adhesión a la iniciativa que fue acogida con entusiasmo por casi todos ellos. Las sesiones de encuentro se celebraron en el Círculo de Bellas Artes y estaban presididas por Eduardo Chicharro nombrado presidente de la Junta de Gobierno en reconocimiento de su labor como director que había sido de la Academia de Roma.

El propósito de dicha fundación quedó reflejado en la circular que Blanco envió a los pensionados: *“habremos conseguido con esto una notable ventaja. Por lo que ésta agrupación pueda contribuir al mantenimiento del ideal, creando un medio adecuado que ponga al pensionado al abrigo de influencias exteriores, tan perniciosas en los momentos de la vida en que el hombre empieza a verse entregado a sus propios esfuerzos, rodeado de obstáculos que con frecuencia esterilizan todas las energías empleadas en su formación durante gran parte de su juventud.”*<sup>915</sup>

La mencionada Corporación tuvo una gran repercusión en el ambiente de la época. Las relaciones que se establecieron entre mayores y jóvenes, proporcionaron a unos y otros, conocimiento y acompañamiento en sus trayectorias profesionales. El regreso de Roma no era fácil y el asesoramiento y la red de artistas e intelectuales que se creó en torno a este grupo, logró crear en España una opinión de lo que acontecía en Europa.

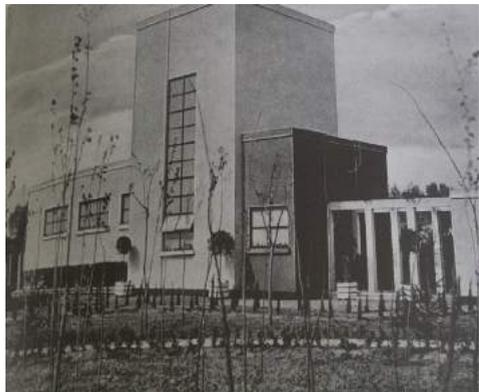
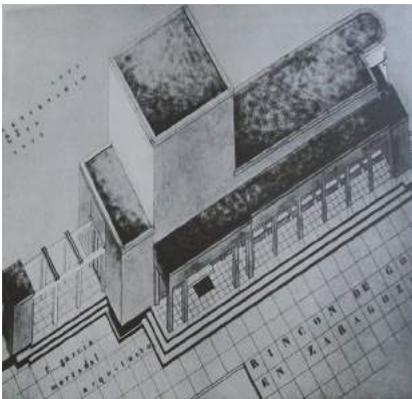
#### Fernando García Mercadal

Fernando García Mercadal volvía a España con el prestigio suficiente para promover en España una arquitectura que siguiese los criterios que en Europa difundieron Le Corbusier y otros arquitectos a través del Movimiento Moderno. Los instrumentos que utilizó como estrategia para introducir aires de renovación arquitectónica en España fueron tres. El primero, la ejecución de dos obras que mostraban qué era el Movimiento Moderno: *El Rincón de Goya* y *la Villa Amparo*. El segundo, la fundación de dos órganos de difusión que apoyaran e integraran lo desarrollado en Europa dentro de España; la revista *AC* y la agrupación de jóvenes arquitectos que podían comprender el movimiento racionalista en el G.A.T.E.P.A.C que estarían presentes en el C.I.A.M. El tercero y último de los medios que puso fue traer a Madrid a los máximos exponentes de la arquitectura: Gropius, Van Doesburg, Le Corbusier, etc, con el fin de que expusieran sus ideas nuevas sobre la arquitectura en la Residencia de Estudiantes ante estudiantes, profesores y profesionales. Iniciativas que le otorgaron el título y la fama en España de “agitador cultural”.

915 Carta circular del 12 de marzo de 1931.

Mercadal antes de su regreso a España, en Junio de 1928, se reunió con un buen número de arquitectos en La Sarraz para el primer congreso del C.I.A.M. Allí establecieron conjuntamente un acuerdo fundamental de sus concepciones sobre la Arquitectura así como de sus obligaciones profesionales hacia la sociedad. En particular, subrayaron que la arquitectura es una actividad elemental del hombre que formaba parte en todo su alcance y toda su profundidad del desarrollo creativo de la vida. Por consiguiente, declararon que era tarea de los arquitectos, actuar de acuerdo con los grandes hechos de la época y los máximos objetivos de la sociedad a que pertenecen y, realizar sus obras de acuerdo con ello. En consecuencia, se negaron a incluir principios creativos de épocas anteriores y estructuras sociales pasadas en sus obras, y exigieron, en cambio, una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creadora de todos los requisitos materiales y espirituales. Tenían conciencia de prestar particular atención a los nuevos materiales de construcción, a los nuevos métodos de producción y preocuparse de todos los problemas que, en el ámbito de su profesión, dejan esperar un progreso de su trabajo. Por eso acordaron apoyarse mutuamente en el futuro, en su trabajo, por encima de las fronteras de sus países. Con motivo de esta declaración se discutieron los puntos más importantes y se expresaron los resultados de esta discusión en una serie de artículos.<sup>916</sup>

La labor de Mercadal de renovar la arquitectura española comenzó con la proyección y construcción de *El Rincón de Goya* en Zaragoza, que inauguró en octubre de 1928. El edificio obtuvo una pésima crítica y llevó a Mercadal a perder todos los sueños de vanguardia que tenía puestos para aplicar en España. Hay quien ha defendido que este hecho le separó de su ciudad natal<sup>917</sup>, pero a su regreso de Roma, Mercadal iba a instalarse en Madrid donde podría acceder a su plaza de docente en la Escuela de Arquitectura e iniciar la carrera profesional.



II.413-414. Fernando García Mercadal, *El Rincón de Goya*, 1928

Carlos de San Antonio señala que Mercadal al llegar a España tuvo que dirigirse a otro tipo de público que no era la intelectualidad arquitectónica. Se dirigió a los arquitectos que, con pocas preocupaciones intelectuales, querían ser originales y hacer lo que se estilaba, adaptando su arquitectura a los nuevos supuestos que se difundían en Europa.

916 Manifiesto del CIAM, firmado por Fernando García-Mercadal el 28 de junio de 1928. AAVV, *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, Departamento de Proyectos, ETSAM, 2003, pág. 73.

917 ALVAREZ TORDESILLAS, Antonio, 2010, pág. 100

*“En este sentido basta recordar la profusión de obras aparentemente racionalistas que aparecieron en España. Todas ellas mostraban una apariencia moderna a través de imágenes que usaban las consabidas recetas: terraza plana, ventanas corridas, barandillas de tuvo, pilotis... amén de las citas de arquitectura naval. El otro público: los estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes y a los miembros de una vanguardia literaria y artística”.*<sup>918</sup>

Según Jiménez Caballero, que conocía bien a Mercadal, el arquitecto aragonés tenía dos obsesiones: el racionalismo de Le Corbusier y la arquitectura Mediterránea. Sin embargo, es preciso señalar que sus intereses arquitectónicos fueron más allá del racionalismo, incorporando a sus trabajos no solo estos criterios, sino también soluciones procedentes de otras tendencias, especialmente del movimiento holandés *De Stijl*. Al mismo tiempo, mostraba tal inclinación hacia la estética más actual que parecía que sus obras prescindían de soluciones funcionales y de criterios exclusivamente arquitectónicos. Esta inquietud artística ha llevado a otros profesionales a discutir su contenido racionalista o, incluso, a identificar su inquietud estética con cierta frivolidad que los más rigoristas han considerado un poco esnob, tanto entonces como ahora. Se consideraba que el ascetismo abstracto, el minimalismo, diríamos hoy, de la arquitectura racionalista estaba reñido con el que denominan “carácter literario” de los trabajos de estos arquitectos. Para el arquitecto aragonés, a quien se consideraba cercano al ultraísmo, los valores visuales recibían al menos idéntica consideración que los funcionales que se supeditaban al edificio. Por tanto, hay una poética de la vanguardia en la obra de García Mercadal al emplear los elementos que constituyen el lenguaje arquitectónico no solo para su aplicación práctica, sino también para buscar efectos formales. En este sentido se criticaba la entrega del arquitecto a los valores decorativos y a las exigencias de los nuevos estilos.<sup>919</sup>

Carlos Sambricio fue quien aplicó sobre él la crítica más dura, al referirse a la superficialidad de sus propuestas arquitectónicas, junto a su reducida capacidad teórica y su sumisión estética al racionalismo lecorbuseriano. Sin embargo, Fernando Castillo, afirmando esta faceta de Merdadal añade el aspecto positivo de su fascinación por lo nuevo: *“Sin duda en el arquitecto aragonés había mucho de fascinación y de entrega a las novedades, pero también de entusiasmo renovador y de interés hacia lo nuevo que, a la postre, ha tenido una mayor relevancia cultural que otras aportaciones, técnica y arquitectónicamente irreprochables, pero con menor capacidad de influencia y voluntad innovadora”.*<sup>920</sup> Al igual que Sambricio, Antonio Miranda señaló que *“Mercadal fustigaba con toda razón y por igual tanto al modernismo bufonesco de los “teóricos” o expertos en Arquitectura Popular (Rucabado, Torres Balbás, Canosa, Balbuena, García Lomas, García Fernández, Chanes...) a los que enunció por encubrir, con ideología esteticista o histórico-artística, el carácter miserable y el contenido tercermundista de tal arquitectura con desprecio imperdonable hacia sus desvalidos habitantes.”*<sup>921</sup> Este autor, como otros, difundieron que desde 1922 y hasta al menos el 1974, Mercadal fue, de modo esporádico en la revista *Arquitectura* de Madrid, un cronista superficial—víctima del “Síndrome Figurativo de la Beca de Roma”—pero fino en el gusto crítico y atento a algunos de los mejores proyectos del momento.<sup>922</sup>

En cuanto a su modo de representación de la Arquitectura, su colega y co-fundador del C.I.A.M, Alberto Sartoris, apuntó que Mercadal buscaba en sus proyectos una imagen puramente

918 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 372.

919 CASTILLO CÁCERES, Fernando, 2011, pág. 83.

920 Ibidem, pág. 149

921 MIRANDA, Antonio, 2003 pág. 85.

922 Ibidem, pág. 86, nota 11.

literaria. La axonometría *“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”*. Sartoris consideraba que la representación axonométrica era un rasgo vinculado a la vanguardia, valorable en sus propios límites y mediante el cual la vanguardia llegaría a ser *“lo que nunca envejece y se transforma en clásico”*.<sup>923</sup>

La repulsa de Mercadal hacia los historicismos puede complementarse con la consideración del clasicismo no como un conjunto de elementos a los que acudir, sino como una puesta en funcionamiento de las ideas de orden y serenidad, tal y como lo entendía Le Corbusier y como dan a entender los “Comentarios” publicados en *Arquitectura* en 1924 y que reproduce ya Pérez Rojas en su libro sobre el *Art Decó* en España:

*“...En la Escuela hemos creído hacer clásico, unas veces copiando o calcando tan paciente como insensiblemente aquellas láminas... En la enseñanza había habido sin duda un vacío. Nunca se nos había dicho que el clásico, más que como estilo, debería considerarse como un límite, como la aspiración a la perfección de la obra; nadie nos dijo que no hay arquitectura clásica ni no clásica; que no hay más que arquitectura buena y arquitectura mala”*.<sup>924</sup>

Esta manera de mirar lo clásico refleja, sin embargo, una madurez intelectual que entra en discusión con la superficialidad con la que se le atacó.

La primera colaboración de la actividad profesional fue con el Ayuntamiento de Madrid, en la preparación del Concurso Internacional del Plan de Extensión de Madrid de 1929 en el estudio de Zuazo a quien convenció para que trabajase junto a Hermann Jansen, al que conocía personalmente después de seguir su curso de Urbanismo en Berlín. Trabajaron juntos y ganaron el concurso de 1930. A Zuazo lo consideró su maestro y gran amigo.

Durante ese año de 1929 desarrolló una intensa actividad profesional. Además de lo ya mencionado ganó el premio del Concurso de Urbanización de Burgos y convocó como iniciativa surgida del CIRPAC, el Concurso sobre la Vivienda Mínima donde se planteó la importante cuestión de las viviendas baratas, salubres y dignas para los trabajadores.<sup>925</sup> En 1930 fundó en Zaragoza el *Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (G.A.T.E.P.A.C). Ese mismo año publicó su libro *La Casa popular en España*, donde comienza su ruptura con el compromiso vanguardista. A partir de 1932 se distancia del entorno del G.A.T.E.P.A.C ocupando diversos puestos en la administración, fue Arquitecto Jefe de la Oficina de Urbanismo, Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid y durante la Guerra Civil, Secretario del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. Tras la guerra, trabajó en el Instituto Nacional de Previsión.

Al retirarse de la dirección de la vanguardia, se mantuvo voluntariamente al margen de esas polémicas, y puso en cuestión los supuestos que esbozó en los primeros años veinte. Apunta el profesor San Antonio que en este momento le interesó la arquitectura nueva como tal y no como manifiesto que proviniese sólo de la dirección planteada por el grupo catalán del G.A.T.E.P.A.C.

923 SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, 2000, pp.99-101

924 PÉREZ ROJAS, 1990, pp 208-209

925 Carta de Adolfo Blanco al secretario de la Academia: Hermenegildo el 1 de Enero de 1929 en la que le dice: Supongo sabrá que Mercadal ganó el premio del concurso de urbanización de Burgos, que representa un buen triunfo profesional. Los demás vamos empujando poco a poco y parece que ya vamos entrando por el camino que otros recorrieron. ARAER, Caja 5, Archivo pensionados, Adolfo Blanco y Pérez del Camino

Fullaondo se cuestiona sobre los motivos de este alejamiento y Sambricio lo interpreta aludiendo que *“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.”*<sup>926</sup> Pero en 1967 le preguntaron directamente a Mercadal en una entrevista sobre los motivos de su alejamiento del movimiento y respondió: *“Durante algún tiempo luché nodosamente 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.”*<sup>927</sup> Motivos económicos y de camino personal fueron, por tanto, los que le distanciaron del liderazgo de los años anteriores. La persecución de los sueños tuvo que supeditarla a la realidad vital y por este motivo no estuvo en el crucero por el Mediterráneo del IV C.I.A.M que él mismo había preparado con entusiasmo en Barcelona.

En los dos siguientes años obtuvo el premio en varios concursos; en 1932 en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el proyecto de la *Plaza de Cuba* en Sevilla y en 1933 se presentó al IV Concurso Nacional de Arquitectura en el que obtuvo el Primer Premio con un proyecto de *Museo de Arte Moderno* en Madrid, en el que vuelve a los supuestos clasicistas.<sup>928</sup> Fullaondo, al comentar el proyecto manifiesta que *“está totalmente inundado de citas evocadoras de una disciplina neoclásica. Mercadal aquí revive con una intensidad inusitada, la reminiscencia mediterránea filtrada no a través de Loos, ni de la imagen popular, sino en su decantación compositivamente monumental.”*<sup>929</sup> El propósito de Mercadal había sido que la arquitectura del Museo fuese aséptica y que no influyera en las obras que en él se expusiesen. La nota importante de innovación que introduce Mercadal es la flexibilidad de la planta que la hace adaptarse a las necesidades futuras. Claridad y sencillez es lo que persigue Mercadal en la planta y las fachadas. Dice Mercadal, *“poco hemos pretendido al dar fisonomía a nuestro proyecto, limitándonos a expresar sobriamente su interior con líneas sencillas y superficies tranquilas, en las que se acusa, a la manera de los edificios clásicos, un módulo, existente también en la planta, y su destino al figurar como únicos ornamentos unas esculturas y una pintura al fresco, convenientemente protegida. Pretendemos que su modernidad sea duradera, habiendo huido por ello de los tópicos de la arquitectura moderna, tan en uso hoy.”*<sup>930</sup>



II.415-416. Fernando García Mercadal, *Proyecto de Museo de Arte Moderno*, 1933

926 SAMBRICIO, Carlos, 1983, pág. 34.

927 GARCÍA MERCADAL, 1967, pág. 41.

928 LAYUNO ROSAS, Ángeles, 2011

929 FULLAONDO, Juan Daniel, 1984, pág. 11.

930 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1933, pág. 242

En 1934 obtuvo la plaza de Profesor Auxiliar para expensionados de *Proyectos y Composición*. Este mismo año dio una conferencia en la Universidad Internacional de Verano en Santander sobre el *Urbanismo, nueva técnica del siglo XX*<sup>931</sup>. Dos años antes había obtenido, también por concurso, su plaza como Arquitecto Municipal donde trabajó como “Jefe de parques y jardines de la Oficina de Urbanismo” hasta 1940 que fue depurado de todos sus cargos directivos sin poder ejercer hasta 1946 que obtuvo la plaza de arquitecto en el Instituto Nacional de Previsión, construyendo sus edificios por toda España.

En abril de 1980, fue nombrado académico de número por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pronunciando su discurso de ingreso sobre “El Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas”. A los ochenta y ocho años moría en Madrid, el 3 de febrero de 1985. Sus restos mortales descansan desde 2011 en la capilla que tiene la familia García-Mercadal en el cementerio de Torrero de Zaragoza.<sup>932</sup>

Sus familiares le recuerdan como hombre de gran cultura y amplitud de miras. “*Habías vivido intensamente, una vida endulzada por el placer de la conversación inteligente y el intercambio culto de ideas y experiencias- “representabas a toda una generación de malabaristas del ingenio, de alquimistas de la sensibilidad, de arquitectos solicitados por mil tentaciones estéticas, en la que oficiaste a tus anchas de perfecto maestro de ceremonias. Un genuino agitador cultural.*”<sup>933</sup> En su estudio y biblioteca de exquisito afrancesado, quedó parte de lo que había vivido: libros pulcramente encuadernados de pintura y arquitectura, de Cocteau, Louÿs, Montherlant, Fargue, Morand y Proust, mucho Proust que tanto le apasionaba.

Mercadal quiso ser el Marinetti, Doesburg, Le Corbusier, Gropius o Terragni de España y era éste un sueño utópico con la lentitud del avance arquitectónico que en España se celebraba. Como lo definió Juan Daniel Fullaondo: “*primer adelantado y portavoz en la introducción de la vanguardia racionalista.*” Quedó como arquitecto que abrió la puerta a lo nuevo para que pudieran pasar otros. Fue un hombre clave en el esfuerzo de tender el puente hacia la nueva generación y a la hora de crear una conciencia más europea, más culta y más confiada hacia las experiencias de una nueva arquitectura en Europa y América.<sup>934</sup> En definitiva contribuyó, como había comenzado a hacer Anasagasti, a favorecer y presentar nuevas posibilidades de hacer la Arquitectura, de pensarla y construirla, posibilitando un paso más en ese cambio de mentalidad que España necesitaba para su progreso.

### Adolfo Blanco

La trayectoria profesional de Adolfo Blanco y Pérez del Camino ha pasado desapercibida para la historiografía pero fue la más prolífica en producción arquitectónica. Al ser nombrado Arquitecto Municipal de varias provincias pudo aplicar los conocimientos que sobre la vivienda económica y sobre el urbanismo había adquirido en Europa.

A su regreso de Roma, en 1927, ganó el Primer Premio en el Concurso para la restauración del Ayuntamiento de Graus (Huesca). Poco después, fue nombrado por el Ministerio del Trabajo,

931 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1934, pág. 119

932 Datos proporcionados por su sobrino Fernando García-Mercadal y García Loygorri en la entrevista mantenida el día 17 de octubre de 2012, en Madrid.

933 GARCÍA-MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, Fernando, 1996, pág. 16

934 BOHIGAS, Oriol, 1998, pág. 30



en general. Conversaciones personales con el gran artista les dieron la clave para concebir el monumento. La estatua del pintor es el elemento principal que sirve de base a la composición. Un cuerpo central sirve para encuadrar la figura del pintor y para desarrollar en los planos que lo limitan motivos arquitectónicos, unos alegóricos y otros escultóricos, que recuerdan vagamente los tipos y el ambiente que fueron frecuentemente preferidos por el pintor en sus concepciones, evitando el consabido tópico de la reproducción escultórica de parte de su obra artística. A los lados del cuerpo central se sitúan dos espacios de reposo, limitados por dos pilonos. El acceso a la parte central se efectúa por dos rampas al modo clásico y escalones que salvan la altura de la plataforma. En los lados de los pilonos se grabaron las fechas y cuadros en los que el pintor obtuvo sus éxitos oficiales.



II.419. Adolfo Blanco, Estudios sobre arquitectura rural española, 1931, AABO  
 II.420. Adolfo Blanco, Colonia del General Moscardó, Madrid, AABO

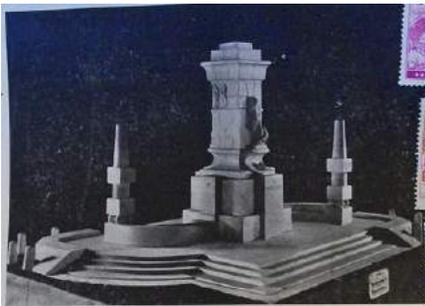


II.421. Adolfo Blanco, Colonia de Nuestra Señora de los Ángeles, Madrid, AABO  
 II.422. Adolfo Blanco, Chalet construido en Tres Cantos, Madrid, AABO



II. 423. Adolfo Blanco, Proyecto de Grupo Escolar en la calle Hilarión Eslava, Madrid, AABO  
 II.424. Adolfo Blanco, Rehabilitación del Parador de Turismo de Mérida, AABO

Tras la Guerra Civil y por su adhesión al régimen de Franco fue nombrado el 20 de Junio de 1940, Jefe de la Sección de Construcciones Escolares, labor que desarrolló hasta su siguiente nombramiento como Jefe de la Sección de los Servicios Técnicos adscritos al Patronato Municipal de la Vivienda el 26 de enero de 1949. El 24 de mayo de 1966 se le nombró, con carácter provisional e interino, Director de Construcciones Municipales<sup>939</sup> y el 15 de julio de ese mismo año, Director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Su labor como docente en la Escuela de Arquitectura se había desarrollado paralelamente a sus cargos en la administración pública. El 20 de agosto de 1934, había sido nombrado Profesor Auxiliar Numerario de *Proyectos* arquitectónicos del tercer y cuarto curso de la ETSAM, en virtud del concurso convocado para arquitectos expansionados de la Real Academia de Bellas Artes de Roma. Desempeñó dicho cargo hasta que por Orden ministerial del 25 de enero de 1945 fue nombrado Catedrático Numerario de la asignatura de *Proyectos* arquitectónicos de primer curso. El 9 de mayo de 1962 pasó a ocupar la misma Cátedra en el segundo curso y el 31 de agosto de 1961 se le expidió el título de Doctor Arquitecto.



II.425. Adolfo Blanco, Maqueta del Monumento a Romero de Torres, 1934, AABO

II.426. Caricatura del arquitecto Adolfo Blanco con el escultor y colaborador Juan Cristóbal, reproducción fotográfica en *Obras*, nº 29, Abril 1934, pág. 155.

II.427. Adolfo Blanco, Monumento al pintor Romero de Torres, 1934, AABO

Además de su labor como Arquitecto Municipal y como docente, Adolfo Blanco formó parte del Tribunal de oposiciones que juzgó los ejercicios a las plazas vacantes en la Academia de Bellas Artes de Roma celebradas en 1955 y 1963, cuando obtuvieron la pensión Rafael Moneo y Dionisio Hernández Gil. Años antes había animado a Javier Carvajal a embarcarse en la aventura del Premio de Roma y así lo recordaba en un homenaje a Blanco hace pocos años: *“Un profesor puede marcarnos con la huella de su saber, pero también con el sello de su personalidad. Éste es el caso de Adolfo Blanco, que no sólo me impresionó por la excelente calidad de su docencia, sino muy especialmente por su profunda y rica dimensión personal. A él y al profesor López Otero, debo agradecer el haber despertado en mí el deseo de pasar por la Academia Española de Bellas Artes de Roma.”*<sup>940</sup> Y así pasó por la Escuela, dejando una profunda huella entre sus alumnos. Pasaron por sus aulas y su Cátedra: Alejandro de la Sota, Rafael Moneo, Julio Cano Lasso o Javier Carvajal, que recordaron siempre la lección de *“la actitud, la conducta, al sugerirles que había lugar para una arquitectura en la que las buenas maneras y la razón prevaleciesen,”*<sup>941</sup> hasta que falleció en Madrid en 1977. La enseñanza en la Escuela fue para él siempre gratificante. Su gran vocación de pedagogo y viajero no le abandonaron jamás y culminaron en la dirección de la misma en el año 1966. Pero la tarea desempeñada desde 1933 como Arquitecto Municipal

939 Documento del nombramiento conservado en el AABO

940 CARVAJAL FERRER, Javier, 2003, pág. 148.

941 MONEO, Rafael, 2003, pág. 147.

de Navarra, Mérida y más tarde de Madrid, le permitieron poblar España de las viviendas que necesitaba, con las condiciones de salubridad y comodidad que la sociedad europea reclamaba. Con atino e inteligencia, Adolfo Blanco, ocupó los puestos que le permitieron transmitir un aspecto del debate europeo que no se refería al estilo sino a la mejora de la calidad de vida de la sociedad. Fue seguramente un temperamento reflexivo, realista y pausado el que le dirigió a la coherencia en el desenlace de su trayectoria profesional.

\*\*\*

La personalidad de Blanco contrasta con la de Fernando García Mercadal. Mercadal tenía un carácter mucho más apasionado y soñador. Vivió desde su infancia deslumbrado por el mundo que descubría. Vivió con gran intensidad y abarcando cuanto pudo en sus años de juventud. La fascinación por lo nuevo, por la diversidad de propuestas y modos de hacer le convirtieron en un insaciable estudiante que todo lo absorbía y lo incorporaba a sí. De este modo recorrió la Europa de entreguerras y trabajó para orientar de modo nuevo la arquitectura española. Su inteligencia, sensibilidad y simpatía le facilitaron la conexión con los principales representantes de la renovación arquitectónica europea. A España regresó con una idea que parecía clara de lo que tenía que ser su arquitectura y lo que España necesitaba. El viaje a Italia y Centroeuropa le condujo de manera arrolladora a la cuestión identitaria personal y nacional trazando un camino para poder consolidar cuanto había aprendido en esos años.

Emilio Moya, Fernando García Mercadal y Adolfo Blanco, los tres arquitectos de la undécima promoción de la Academia de Roma, que influyeron notablemente en la conservación del patrimonio arquitectónico, de la construcción de la vivienda y del desarrollo urbanístico español.





II. 428. Mariano Rodríguez Orgaz, Detalle del examen de oposición del pensionado, 1930, ARABASF

## **6. La academia de Valle-Inclán y el absentismo durante la guerra. DÉCIMOTERCERA PROMOCIÓN, PENSIONADO POR LA ARQUITECTURA, 1931-1936: MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ**

### **6.1. Primera formación, estudios de Arquitectura y oposición al Premio de Roma**

#### Semblanza biográfica

**Mariano Rodríguez Orgaz**  
**(Madrid, 16 de diciembre de 1902- México, 12 de septiembre de 1940)**



II.429. *Mariano Rodríguez Orgaz en la escalinata de la Academia, AARO*

En el año 1997, M<sup>a</sup> Luisa Bulnes Álvarez, a quien había sido donado para su conservación el archivo personal del arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz, realizó la tesis doctoral sobre la labor arquitectónica de los hermanos Rodríguez Orgaz. En el archivo de Alfredo se conservaban buena parte de los documentos personales de su hermano Mariano, ya que éste había fallecido al poco de llegar a México exiliado, en 1940. M<sup>a</sup> Luisa, quien me facilitó el acceso al archivo de los Rodríguez Orgaz, había profundizado en su investigación sobre todo en la figura de Alfredo pero la de Mariano, al haber fallecido tan pronto, había quedado tan sólo esbozada y un poco relegada por la fecunda labor constructora de su hermano.<sup>942</sup> La tesis de M<sup>a</sup> Luisa Bulnes no se 942 Los documentos del archivo Bulnes se han donado hace pocos meses al Ministerio de Educación quien los ha trasladado al Centro Documental de la Memoria Histórica.

llegó a publicar por lo que las dos figuras continuaron siendo desconocidas. Mariano Rodríguez Orgaz sí que ha sido mencionado por la historiografía de la Arquitectura en varias ocasiones tanto por su llabor desarrollada en la Junta del Tesoro Artístico Nacional, citado en los últimos trabajos llevados a cabos sobre las labores de Salvamento por el IPCE<sup>943</sup> y en la exposición sobre los arquitectos españoles en el exilio que se celebró en la Sala de Arquerías de Nuevos Ministerios en el año 2007, titulada "Arquitecturas Desplazadas"<sup>944</sup>.

De su periodo de formación, sin embargo, no se ha dicho nada hasta hoy . El mismo arquitecto publicó en la revista *Arquitectura*, en 1936, la memoria sobre su trabajo arqueológico realizado en México. El resto de viajes y trabajos que realizó durante sus años como pensionado en la Academia de Roma y, el interés que estos tienen para comprender la cultura arquitectónica del momento, se analizan en esta investigación.

Mariano Rodríguez Orgaz había nacido en la ciudad de Madrid el 16 de diciembre de 1902, en el seno de una familia de clase media. Al igual que su hermano Alfredo cursó el Bachillerato en el Liceo Francés de Madrid. Su vocación por el dibujo, la pintura y la arquitectura fue temprana. Su perfil profesional tuvo un carácter muy similar al de Roberto Fernández Balbuena puesto que su vocación artística se superponía frecuentemente a la arquitectónica. Mariano Rodríguez Orgaz dio siempre gran importancia al aspecto artístico de la carrera arquitectónica combinando y unificando varios ámbitos de trabajo: el lienzo y el plano arquitectónico. Su interés por la pintura le llevó a estudiar en la academia de los pintores Simonet y Vázquez Díaz. Fue también copista del Museo del Prado. Su formación arquitectónica estuvo siempre unida a la pictórica, incluso, las ventajas de la disciplina arquitectónica, - la estabilidad profesional y el prestigio- fueron una excusa para formarse e introducirse en el ambiente pictórico del periodo de entreguerras. La evolución y significado de su obra pictórica la analiza M<sup>a</sup> Luisa Bulnes en su tesis doctoral por lo que aquí no haremos referencia específica, tan sólo en lo que afecta en su concepción arquitectónica.

Durante sus años de estudiante entabló amistad con Arconada, Cernuda, Gil Albert, Louis Aragon, Rosa Chacel, Timoteo Pérez Rubio, García Lorca, Concha Albornoz, Ramón Gaya, Emilio Prado y Vicente Alexandre, quien le escribió desde Miraflores el 22 de agosto de 1928 en un momento en que Mariano pasó por una depresión. Le escribe "*hombre pesimista, ¡qué anhelo hay en tu alma!. ¿Por qué tú tan inadaptado? ¿Qué hay de tu mundo exterior que te impida desarrollarte, cultivarte y vivir, vivir?. Tu alma vive en un forcejeo continuo.*"<sup>945</sup> Situaciones y actitudes que influyeron en la conformación de su carácter. Ramón Gaya escribió de él en su homenaje: "*Tenía ese aire casi bobo de las personas muy puras. Pocas veces he visto una fe tan grande colocada en todo lo que es mundo; era pues un iluso magnífico, casi un ángel tonto. Vivía lleno de apetitos, de afanes, de ansias, es decir, era un ser trágico.*"<sup>946</sup>

Estudió en la Escuela de Arquitectura de la calle de los Estudios y ya en esos años viajó a París,

---

943 AAVV, *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Exposición organizada por el IPCE y el Museo Nacional del Prado, 2003, Ministerio de Cultura, Madrid. AAVV, *Arte salvado. Aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Exposición Marzo-Mayo 2010, Valencia.

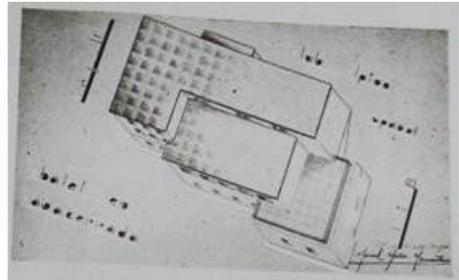
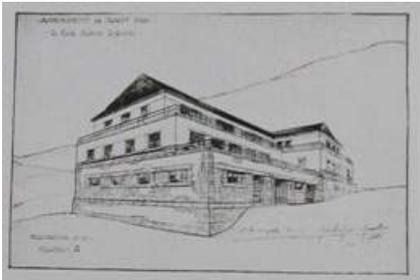
944 DEL CUETO, Juan Ignacio, 2007

945 Carta de Vicente Aleixandre a Mariano Rodríguez Orgaz. AARO. Se transcribe entera en el Apéndice documental correspondiente a este capítulo.

946 GAYA, Ramón, 1949, pp.1-12

junto a su hermano, en 1925, donde se formó durante un año en una escuela de pintura de la *Grande Chaumière* donde entró en contacto con el surrealismo. En octubre de 1924 se había publicado el primer Manifiesto Surrealista que firmó André Bretón. En Madrid, en diciembre del mismo año, se había ya dado a conocer el nuevo movimiento y había sido acogido con entusiasmo por los jóvenes que vivían en la Residencia de Estudiantes: Moreno Villa, Buñuel, Dalí, García Loca, Pekín Bello, etc. Mariano a su regreso de París retomó sus estudios de Arquitectura en 1926, obteniendo el título de Arquitecto en 1929.

El comienzo de su carrera profesional se inició con la presentación a las convocatorias de los concursos de Arquitectura como hacían tantos recién titulados. El primer premio que ganó ese mismo año fue el *Anteproyecto de un Club Alpino*. Al concurso se presentaron arquitectos como Ramón Aníbal Álvarez y L. Rodríguez Quevedo, Fernando García Mercadal con J.M. Rivas Eulate o Santiago Esteban de la Mora con Rafael Hidalgo de Caviedes. El trabajo seleccionado para su realización fue el de Rodríguez Orgaz y Muñoz Monasterio. Se publicó en el número de octubre de la revista *Arquitectura*.<sup>947</sup> Su trabajo comprendía dos soluciones: la A y la B. La A, era más clásica: planta regular, tres alturas retranqueadas, cubierta de pizarra de faldones y muros de mampostería y enfoscados. La solución B era más original: una planta libre, una "L" a tres alturas; en el ángulo de la "L", se encajaba una planta rectangular de dos alturas; esta parte del edificio se encajaba en otra "L", proyectada en sentido inverso a la primera. En alzado proyectaron fachadas lisas, huecos regulares guardando simetría. Las formas son cúbicas y las cubiertas planas acercándose a la nueva estética de la arquitectura europea. A pesar de ser el proyecto galardonado, ni éste, ni ningún otro, llegaron a realizarse.



II.430-431. Rodríguez Orgaz y Monasterio, *Solución A y B para el Club Alpino*, 1930

Inmediatamente después, el 30 de abril de 1930, se convocó la oposición para el Premio de Roma<sup>948</sup>, en la que Rodríguez Orgaz venció la plaza para la sección de Arquitectura. Para Mariano, la plaza de Roma era el instrumento adecuado para desarrollar su sensibilidad e intereses pictóricos y para perfeccionar sus conocimientos sobre la Arquitectura. En los primeros años, trabajó sobre las villas renacentistas: la del Papa Giulio III en Roma y las de Palladio del Veneto. Como se desarrollará más adelante, aprovechó para realizar los viajes más espectaculares de cuantos hemos visto hasta ahora en los pensionados. Visitó Tahití, Australia, la India, México y las islas griegas. En estos viajes buscó ante todo un aprendizaje e inspiración pictórica más que arquitectónica. De sus periplos por el mundo salieron cientos de dibujos y de cuadros que durante la década de los treinta fueron expuestos en galerías de Madrid, Barcelona, París, Mexico, Nueva York, etc.

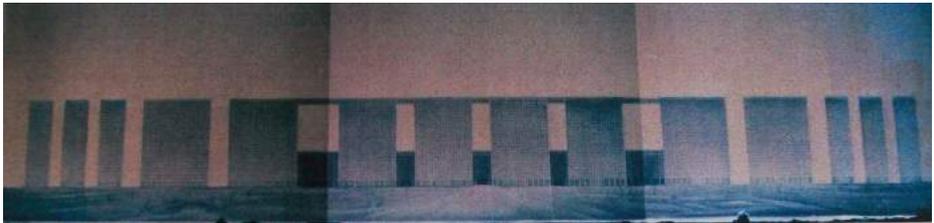
947 RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1930, pág. 353.

948 Publicada en la Gaceta de Madrid el 24 de Mayo de 1930



II.432. Mariano Rodríguez Orgaz, *Tahití*, 1932, AARO

El trabajo de mayor importancia de cuantos realizó durante su pensión, fue el del proyecto de restauración de las ruinas de Xochicalco. Por él, no solo obtuvo la “Calificación Honorífica” y la prórroga de la pensión durante seis meses más, sino que cuando se exilió a México lo contrataron para desarrollar una importante tarea como arquitecto-arqueólogo en otros yacimientos arqueológicos mexicanos. La arquitectura desarrollada en los Estados Unidos de América llamó considerablemente su atención por lo que decidió desarrollar en Nueva York, como proyecto de la prórroga, la elaboración de una urbanización racionalista a la que llamó “La Ciudad del Autogiro”.



II.433. Mariano Rodríguez Orgaz, *La ciudad del Autogiro, Alzado*, 1936, AARO

De los Estados Unidos regresó a Roma y allí finalizó su periodo de pensionado. Volvió a Madrid por el norte de África, coincidiendo con la sublevación de las tropas franquistas el día 18 de julio de 1936. Consiguió llegar a la capital e inmediatamente se incorporó a los trabajos de la Junta del Tesoro Artístico Nacional. Un año después abandonó los trabajos de la Junta en Valencia para unirse al Ejército Republicano. Recluido por el bando nacional lo ingresaron en un campo de concentración en Argeles, Francia, donde fue rescatado. Se embarcó a México como exiliado muy débil y enfermo. Tan sólo sobrevivió dos años más. Falleció en México el 12 de septiembre de 1940.

### Estudios en la Escuela de Arquitectura

En la Escuela de Arquitectura de Madrid en la década de los veinte, años en que desarrolló sus estudios Mariano Rodríguez Orgaz, se fue consolidando el método de enseñanza propuesto por Teodoro de Anasagasti en 1923. La enseñanza transcurría dentro de la tradición académica apoyada en gran medida en la práctica a través de talleres, viajes, desarrollo del dibujo, etc. Las propuestas de Anasagasti fueron integrándose en la Escuela y, algunas de ellas, se materializaron reglamentariamente con la aprobación de un nuevo plan de estudios en 1932.

De Mariano Rodríguez Orgaz conocemos como se desarrollaron sus estudios, con qué preparación artística llegó a la Escuela y quiénes fueron los profesores que influyeron en su formación y futuro profesional. En el expediente de estudios de Mariano Rodríguez Orgaz, conservado en el AGA, se desglosan todas las asignaturas que realizó junto a sus calificaciones.<sup>949</sup> Tal y como se ha señalado en los capítulos anteriores el plan de estudios de 1914 de la Escuela de Arquitectura de Madrid estuvo vigente hasta 1932 y, por lo tanto, fue bajo el que estudió Mariano Rodríguez Orgaz. Los estudios preparatorios, que los futuros alumnos debían realizar para ingresar en la Escuela Especial, estaban pensados para realizarse en dos años, pero no debía ser necesariamente así. Mariano los realizó a lo largo de cinco años. Las asignaturas artísticas del programa de estudios preparatorios las preparó en la Academia del pintor Hidalgo de Caviedes, en la Calle de San Bernardo, frente a la Universidad Central, y el Museo de Reproducciones Artísticas.<sup>950</sup> Los estudios superiores en la Escuela Especial los realizó entre 1923 y 1929. Con la interrupción del curso 1924-1925 que lo pasó en París.<sup>951</sup> Se tituló en el año 1929 y recibió el Título de Arquitecto el 22 de enero de 1930 con veintisiete años.

### Convocatoria y examen de oposición de 1930

En octubre de 1930 quedó constituido el Tribunal para elegir el candidato para la plaza convocada en la *Gaceta de Madrid* de la Sección de Arquitectura para la Academia de Bellas Artes en Roma. Los arquitectos nombrados para juzgar los trabajos de los candidatos fueron: Luis Bellido como Presidente; Pedro Guimón y Joaquín Rojí, nombrados por el Ministerio de Estado; Antonio Flórez por la Academia de San Fernando y Teodoro de Anasagasti, Luis Landecho y Juan Moya por la Escuela de Arquitectura.<sup>952</sup> Los dos candidatos que se presentaron para ocupar la plaza vacante en Roma fueron Mariano Rodríguez Orgaz y Juan Torbado Franco, que se retiró antes de comenzar los ejercicios. Las actas que recogen el desarrollo de los ejercicios están conservadas en el ARABASF, donde a su vez se encuentran los trabajos de opositor y donde se habían realizado los exámenes del concurso<sup>953</sup>.

El 3 de noviembre de 1930, comenzó el primer ejercicio siendo el único candidato a la plaza Mariano Rodríguez Orgaz. Según el artículo 41 del reglamento de 1927 de la Academia de Roma

---

949 AGA, Sección Educación, leg. 32/14666. Las inscripciones de la matrícula de cada asignatura se conservan en el AHN, Sección universidades, leg. 6093, exp.20.

950 En el curso 1918-1919 aprobó la asignatura de *Dibujo de Dibujo lineal lavado*. Al año siguiente, *Dibujo de Ornato y de Figura*. En ese curso de 1920 a 1921, se examinó en la Universidad de Oviedo de algunas de las asignaturas científicas; *Análisis matemático*, de primer y segundo curso; *Geometría métrica, analítica y Trigonometría*; *Física y Química general y Mineralogía y Botánica*. Regresó el curso 1921-22 a Madrid para examinarse en la Escuela Especial de *Cálculo infinitesimal y Copia de elementos ornamentales*. El curso 1922-1923 superó las asignaturas que le faltaban de los cursos preparatorios; *Geometría descriptiva* y sus ejercicios; *Mecánica racional, Historia general de las Artes plásticas, Modelado en barro y Dibujo de detalles arquitectónicos*.

951 De 1923 a 1924 cursó: *Conocimiento de materiales; Electrotecnia y Máquinas, Construcción arquitectónica*, 1er curso, *Resistencia de materiales y Dibujo de Conjuntos arquitectónicos*. De 1925 a 1926 cursó *Construcción arquitectónica, 2º curso, Proyectos de detalles arquitectónicos y Teoría del arte arquitectónico*. El curso 1926-1927; *Hidráulica, Salubridad e Higiene; Composición de edificios y Proyectos de Conjuntos*, 1er curso. De 1927 a 1928; *Tecnología, Topografías, Historia de la Arquitectura, Urbanización y saneamiento y Proyectos de Conjuntos*, de segundo curso. El último año 1928-1929 cursó la asignatura de *Arquitectura Legal*.

952 ARABASF, leg.5- 82-2

953 ARABASF, leg.5- 82-2

este ejercicio consistía en “copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica”.<sup>954</sup> El fragmento seleccionado fueron las palmetas del friso del *Erectheion* de la Acrópolis de Atenas, fragmento que había ya dibujado don Teodoro de Anasagasti, en 1908, en su ejercicio de oposición y que debió tener que ver en la elección del yeso en esta ocasión. El dibujo de Rodríguez Orgaz se conserva junto a su Memoria en el ARABASF<sup>955</sup>. Posee una extensión de dieciocho páginas y está escrita a mano. Es un trabajo que puede considerarse cuidado en su presentación y en la ejecución al contrario de lo que podrá decirse de los temas desarrollados en el tercer ejercicio de este primer grupo. El ensayo está muy bien estructurado y manifiesta una madurez intelectual en el desarrollo de los contenidos y conclusiones que llama la atención. Cumple satisfactoriamente con los objetivos que tiene el ejercicio: del análisis del fragmento llega al análisis y confrontación de culturas y estilos definiendo con claridad las notas características del arte al que pertenece el yeso.

Comienza la memoria señalando la importancia del motivo, que fue empleado en el transcurso de once siglos en el arte romano, citando los ejemplos de construcciones en los que se encuentra (foro Trajano, templo de Júpiter Status, Termas de Agripa, Basílica Emilia, etc). A continuación sitúa la identificación, carácter y origen del yeso que le han designado para su copia: un fragmento, copia de un original griego interpretado por un artista romano. La justificación de tal definición la da en que las hojas del motivo griego serían “perfectas en su correcta frialdad” y las de éste están “llenas de vida, de carácter, de personalidad, pareciendo latir en ellas la vida vegetal, tal es el realismo con que están copiadas.”<sup>956</sup> El friso de las palmetas del *Erectheion* se había reproducido en algunos de los tratados de ornamentación arquitectónica como por el *Tratado teórico y práctico de dibujo* de M. Borrel y constituía un elemento usual en los estudios de copia de Ornato.



II.434. Mariano Rodríguez Orgaz, *Copia del Yeso*, ARABASF, PI-8

II.435. M. Borrel, *Dibujo de friso*, siglo XIX

II.436. T. Anasagasti, *Copia romana de la Academia*, 1908, ARABASF

954 Art. 41, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1930. “copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica ejecutándolo a la aguada o al lápiz en seis sesiones de cuatro horas cada una, a la escala que fije el Tribunal, escribiendo después el opositor en otras Cuatro sesiones de cuatro horas cada una, una pequeña Memoria acerca del arte a que pertenezca el fragmento, época de su apogeo y caracteres que la distinguen, indicando las influencias que en él hayan podido determinar las arquitecturas que le precedieron. Para la segunda parte de este ejercicio podrá consultar las obras que estime conveniente y que le será facilitadas por el Tribunal si existiesen en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura”

955 Ejercicios para las oposiciones de arquitectura de la R. Academia de España en Roma. Memoria, ARABASF, leg.5- 82-2; documentación en el legajo, 5-81-4; y PL-8.

956 Ibidem

En la observación y distinción de estilo entre la cultura griega y la romana, cifra el posterior desarrollo de la memoria. El arte griego lo define como “seco” al realizar sus motivos y, el romano, en el extremo opuesto de idealización de sus formas. Al ser, el arte romano, al que pertenece el fragmento de la Academia que copió, resume en el texto de la memoria las cinco fases de la evolución del arte romano, según las épocas de desarrollo de la citada civilización: la época republicana, caracterizada por la grandeza y severidad en sus manifestaciones artísticas; la época imperial, con el triunfo del helenismo; la época de Augusto, con el uso de ricos materiales en los grandes edificios monumentales; la época de los Antoninos, en la que se regresa la fábrica de ladrillo y conglomerados y la decadencia del Imperio con un dominio en lo constructivo y una “*extraordinaria afición por lo gigantes y colosal en los programas de sus edificios*”.<sup>957</sup> Distinguidas las fases del arte romano, se detiene en la evolución de los bajorrelieves y decoración en sus construcciones. Es, en esta parte, donde expone las conclusiones más claras y definitorias. Situaba al arte romano con una concepción del todo utilitaria que “*impedía concebir únicamente la arquitectura como fuente de goces estéticos y medio de expresión e una personalidad original, sino, por el contrario, era únicamente el medio de satisfacer una necesidad material del modo más rápido y económico posible.*” Este arte “*pierde por tanto en belleza y al imitar al arte de otros pueblos, al desconocer su propia naturaleza de pueblo fuerte orgulloso y práctico, no puede conseguir otros de la calidad artística que consigue en las obras utilitarias sin proponérselo.*”<sup>958</sup> Este discurso retoma el debate arquitectónico español: la obsesión por la imitación e implantación de la cultura de otros pueblos en el propio, cegaba para poder construir sobre las propias capacidades e historia del propio pueblo. Al pueblo griego le denomina “*un pueblo artista que anima con su admiración o estimula con su crítica a los encargados de levantar los santuarios de los dioses*”. La valoración y estimulación de la creación original del artista, idea que debió cautivar al secretario del tribunal, el Sr. Anasagasti, que años antes tanto había impulsado este ideal. La autenticidad del artista y la confianza de los griegos en él contrastaba con la hipocresía de la magnificencia romana que pretendía tan sólo deslumbrar con el lujo a través de las dimensiones desproporcionadas en vez de buscar la perfección en el detalle.

En las últimas ocho páginas de la memoria el opositor desarrolló algunos de los aspectos constructivos del arte romano como fueron la construcción de bóvedas y muros o los programas principales de la arquitectura romana, estableciendo las comparaciones y diferentes concepciones entre el arte griego y el romano. Con ello concluyó el trabajo consolidando la admiración y perfección por el arte griego “*preocupado por el culto desinteresado de la armonía y la belleza que tendría su más perfecta expresión en sus templos y el romano: práctico, organizador y sensual en sus termas y anfiteatros. Y este pueblo que sabía aprovecharse de toda cualidad o superioridad técnica de los demás, debía producir un arte realista, lleno de carácter de fuerza expresiva y de respeto al natural, cualidades que se manifiestan en el bajorrelieve que nos ha servido de punto de partida para esbozar unas ligeras notas sobre el arte romano.*”<sup>959</sup>

El 20 de noviembre de 1930, inició el segundo ejercicio que consistía en “*idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre seis, redactados por el Tribunal. Este trabajo se presentará dibujado a la escala que elija el opositor, pero lo más determinado posible, en plantas y alzados, y deberá ejecutarse en una sola sesión de doce horas seguidas, pudiendo consultarse las obras que existan en la*

---

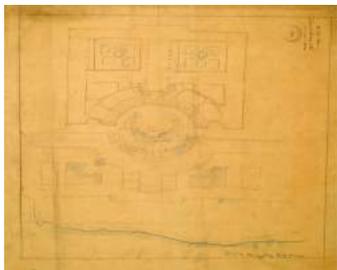
957 Ejercicios para las oposiciones de arquitectura de la R. Academia de España en Roma. Memoria, ARA-BASF, leg.5- 82-2; documentación en el legajo, 5-81-4; y PL-8.

958 Ibidem

959 Ibidem

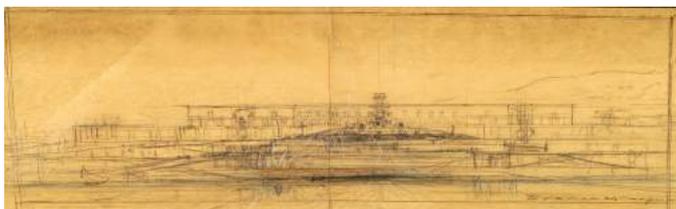
*Biblioteca de la Escuela de Arquitectura*”.<sup>960</sup> El Tribunal redactó los seis temas, de los cuales desarrollaría uno, seleccionado por sorteo. Las posibilidades fueron: un Monumento a la Aviación Española; un Palacio de Congresos profesionales; una Iglesia votiva; un Monumento a la Marina Española; una Escuela de Bellas Artes o una Residencia del Consejo de Ministros. Todos ellos monumentos oficiales tal y como se pensaba en la *École des Beaux-Arts* de París. El que sacó a suerte para su ejecución el candidato fue un Monumento a la Marina Española en el patio de honor de un museo naval.

El croquis lo desarrolló en dos dibujos en papel vegetal, realizados a lápiz. En el primero dibujó la planta del monumento y el perfil de la orografía del terreno. En el segundo, el alzado del monumento conmemorativo con la fachada del museo naval y agua en el primer plano, lo que sitúa el museo en un puerto marítimo. Ambos bocetos ejecutados con gran rapidez, con trazos determinantes y expresivos, donde el cuidado y belleza en la representación estuvieron ausentes. En los croquis de los opositores de 1923 se advirtió un cambio en la forma de los trabajos, donde la demostración del virtuosismo y dominio de la acuarela pierde importancia a favor del valor de los contenidos. En esta oposición ese valor artístico queda supeditado por el valor del dibujo como instrumento de comprensión del concepto.

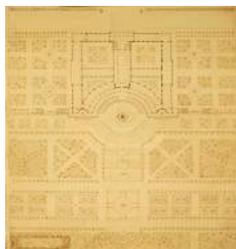


II. 437. Mariano Rodríguez Orgaz, *Croquis del Monumento a la Marina Española*, 1930, ARABASF, PI-5

II.438. Mariano Rodríguez Orgaz, *Fotografía de un dibujo del Monumento*, AARO



II.439. Mariano Rodríguez Orgaz, *Croquis del alzado del Monumento a la Marina Española*, 1930, ARABASF, PI-6



II.440. Mariano Rodríguez Orgaz, *Planta del conjunto*, 1931, ARABASF, PI-3

II.441. Mariano Rodríguez Orgaz, *Fotografía del dibujo de un detalle en perspectiva de las fachadas*, AARO 960 Art. 41, Reglamento de la Academia de España en Roma de 1930.

El tercer ejercicio, último del primer grupo, dio comienzo el 27 de noviembre y consistió en “contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto”.<sup>961</sup> En cuatro horas debía redactar los temas del sorteo: nº 10: Pórticos; nº 11: Cubiertas; nº 12: Vestíbulos y el nº 20: Arquitectura griega. Cuatro trabajos redactados a mano encontrados en el Archivo de la Academia de San Fernando, junto al resto de los documentos de la oposición de Mariano Rodríguez Orgaz. La letra es descuidada y casi ilegible lo que contrasta con el acierto y brillantez de los contenidos. En el tema de los pórticos hizo alusión al uso, función y definición del mismo en relación con el edificio. Continuaba con un sucinto desarrollo del origen del elemento arquitectónico y su función en las distintas culturas: griega, romana, primera arquitectura cristiana, románica y renacentista. El mismo esquema lo siguió en el tema de las cubiertas, en que el análisis depende de los materiales que utilizaba cada localidad en las construcciones según su condiciones de vida y de clima. El tema de los vestíbulos es el más pobre de los realizados, de la definición de su función pasaba a su decoración y formas elaboradas en las distintas épocas, para dedicar mayor espacio al último de los temas sobre la arquitectura griega. Para comprender el desarrollo de esta arquitectura la analiza desde la geografía y topografía del país; razas que lo pueblan, religión y costumbres de sus habitantes. Los materiales que se utilizaban en la construcción, su influencia en la arquitectura y una nota de los principales edificios que definen esta arquitectura. Un esquema de lo que pudo ser el índice de un libro sobre la arquitectura griega.

Corregidos los ejercicios del primer grupo, el tribunal fue unánime en la decisión de continuar con el desarrollo del segundo bloque de exámenes. Iniciaron el 21 de diciembre y finalizó el 21 de febrero de 1931. El candidato debía desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio proyectando la planta, el alzado, la perspectiva y un detalle. Trabajos que se entregarían junto a la Memoria y el resto de ejercicios en el archivo de la Academia. El tribunal definió que el monumento debía ser una *Fuente conmemorativa en el patio de un museo* que era semicircular y abierto a unos jardines. El edificio no podía ser superior a dos pisos. La primera dificultad que con estas directrices se encontró el opositor fue la limitación de los extremos de los patios semicirculares. Resolvió la cuestión cerrando con dos cuerpos laterales el patio y en los que grandes nichos repetían, disminuida, la gran concavidad del patio central.

La concepción del conjunto está íntimamente relacionada con la historia de la arquitectura y así lo refleja el autor en la memoria del trabajo. Las referencias históricas son esenciales en la proyección del edificio y más tratándose de un trabajo académico como era esta oposición. Las grandes escalinatas y amplias terrazas las relaciona con el tipo de jardín de tradición italiana del Renacimiento. En los proyectos de los arquitectos renacentistas –Vignola, Palladio, etc- el jardín estaba proyectado al mismo tiempo que el edificio de la villa, donde la arquitectura, por su compenetración con el paisaje, adquiría todo su valor. En el centro del patio se elevaba la fuente, buscando, además de un efecto de monumentalidad, una mayor visualidad desde los jardines, en los que existía un desnivel natural del terreno. En el edificio proyectado para Museo, diseñó grandes salas en torno a dos patios centrales cuyas fachadas principales creaban un efecto de horizontalidad. En el diseño de las mismas el arquitecto procuró elegir todos los elementos clásicos del estilo de la época elegida para el proyecto, aunque interpretados según el gusto del momento, como las figuras del Monumento que deformó para hacer más expresivo su movimiento y estar más en armonía con la sensibilidad del momento.

El diseño de la fuente tiene el aire de las fuentes monumentales de Roma (Fontana de Trevi,

---

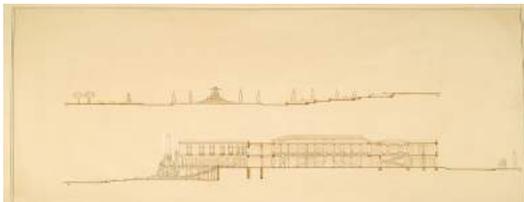
961 Art. 41, Reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, 1930

las de Piazza Navona, etc), en las que sobre lechos de rocas falsamente naturales y elementos arquitectónicos aparecen grupos escultóricos de los mejores artistas de la época y sobre ellos, un obelisco. La influencia de los obeliscos a España llegó durante el siglo XVIII con los Borbones reinantes en Nápoles. Los palacios reales se pueblan de fuentes monumentales con figuras alegóricas de la antigua mitología griega. La fuente que diseñó en esta ocasión Mariano Rodríguez Orgaz, sobre todo su basa, tiene su precedente en el de San Rafael de Córdoba, realizado entre 1775 y 1881, tal y como citó el arquitecto en su memoria. Mariano Rodríguez Orgaz señalaba en la memoria que eligió el clasicismo que hizo triunfar a la Academia en las figuras de Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, “*eligiendo ese momento de transición entre la gracia barroca de las obras de juventud del primero y los intentos del clasicismo helénico de Villanueva iniciado en España con Sabatini*”.<sup>962</sup>

Examinados los trabajos el 29 de abril de 1931 el Tribunal acordó conceder la plaza de la sección de Arquitectura a Mariano Rodríguez Orgaz.<sup>963</sup> El Gobierno provisional de la República lo nombró pensionado de la Academia de Bellas Artes en Roma, con una asignación de seis mil pesetas anuales tal y como estaba consignado en el presupuesto del Ministerio. Los trabajos de la oposición se expusieron al público en la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el 4 de mayo hasta el día 11.



II.442. Mariano Rodríguez Orgaz, *Alzado del conjunto*, 1931, ARABASF, PI-1



II.443. Mariano Rodríguez Orgaz, *Fachada del Museo*, 1931, ARABASF, PI-7

II.444. Mariano Rodríguez Orgaz, *Secciones del Museo*, 1931, ARABASF, PI-4

<sup>962</sup> Ejercicios para las oposiciones de arquitectura de la R. Academia de España en Roma. Memoria, ARABASF, leg.5- 82-2; documentación en el legajo, 5-81-4

<sup>963</sup> ARABASF, leg. 5-82-2



1931: Roma-Grecia

1932: Paris-Alemania/Poinesia-Australia-India-Egipto-Alejadria

Febrero 1933: Paris

Julio 1933: Norte de Africa

1934: Gibraltar-Madrid-Londres-La Habana-Nueva York-Memphis-

Los Angeles-Hollywood-México

Verano 1935: Roma-Vicenza (villas palladianas)-Venecia

Prorroga: Nueva York

## 6.2. Pensión de Mariano Rodríguez Orgaz

### Actividad desarrollada durante el pensionado

Al finalizar los ejercicios de oposición, Mariano Rodríguez Orgaz emprendió un viaje de estudio a Grecia.<sup>964</sup> Allí cayó enfermo y tuvieron que ingresarle en el Hospital de Franiae en Atenas. La enfermedad retrasó su incorporación a la Academia de Roma, incorporación que no hizo hasta el 6 de junio de 1931.<sup>965</sup> A Roma, llegó todavía enfermo y al mes de incorporarse solicitó un permiso para hacer una cura, por prescripción médica, en las Grutas de Monsumano. Finalmente tuvo que regresar a España para recuperarse, donde permaneció hasta el 15 de noviembre de 1931 con la prórroga especial que se le concedió. El permiso se le otorgó con la condición de que se comprometiera a realizar el envío de primer año al mismo tiempo que el del segundo.<sup>966</sup>

El primer semestre de 1932 la Academia estuvo cerrada por obras<sup>967</sup>, circunstancia que aprovechó Mariano Rodríguez Orgaz para viajar por Egipto y Oriente hasta llegar a Tahití.<sup>968</sup> En junio del mismo año expuso en la Galería *Vignon* de París<sup>969</sup> los cuadros realizados durante la travesía de los meses pasados. Aprovechó la estancia en París para recorrer Alemania y Francia, y tras estos viajes emprendió otro más largo en que estudió lo que a su interés artístico convenía en Polinesia, Australia, India y, de regreso, se detuvo en Egipto a estudiar su peculiar arquitectura en El Cairo, Aldejandria, etc. De estos viajes se conservan un buen número de fotografías de paisajes, de los habitantes de sus aldeas, así como decenas de cuadros que muestran el interés pictórico de este largo viaje y del que obtuvo material suficiente para las exposiciones de los años siguientes.

En febrero del año 1933 escribió a la Academia desde París anunciando que en mayo entregaría los trabajos de primer y segundo año. El primer trabajo correspondía al dibujo del estado actual y de restauración de Villa Giulia. El trabajo estuvo compuesto por la planta y el alzado del estado actual, las correspondientes restauradas, un detalle del patio, una acurela del Ninfeo de la Villa y una pequeña memoria. El segundo envío, constaba del dibujo de tres de las villas de Palladio en Vicenza; el *Palazzo Chiericati*, con su planta, alzado y sección; *Villa Rotonda* con su planta, alzado y sección y, el *Palazzo Porto Festa* en su planta y alzado, a lo que adjuntó una Memoria explicativa del trabajo completo<sup>970</sup>.

---

964 Noticia obtenida en el AMAE, leg. 1726

965 Comunicación del director de la Academia Miguel Blay al Ministro de Estado. AMAE, leg. 1726

966 AMAE, leg. 1726

967 AMAE, leg. 2590 nº 63

968 En carta del director de la Academia, Ramón Valle –Inclán al Embajador de España en Roma, en que traslada la petición de Orgaz que realiza desde México en 1934- AMAE, leg.2590-, se da noticia de este viaje: “La ayuda de viaje a Oriente debió ser satisfecha durante el período en que después de un año de ser pensionado está realizando por Oriente y pasaba por Egipto y correspondía a los meses de septiembre que a partir de junio de 1932 no habían dado lugar a la publicación del nuevo Reglamento, que me debió ser pagado por la Academia de Bellas Artes de Roma”.

969 Exposición celebrada del 22 al 29 de junio de 1932.

970 AMAE, leg. 1726.



II.445. *Fotografía camino de Polinesia, 1932* AARO  
 II.446. *Mariano Rodríguez Orgaz en Haití, 1932,* AARO

El verano de 1933, lo pasó recorriendo buena parte del norte de África y, principalmente Tetuán, donde estudió la arquitectura árabe.<sup>971</sup> En el archivo familiar donde se encuentran los documentos personales del arquitecto no hay índice de los dibujos o croquis de arquitectura que pudiera realizar durante este viaje. Entre septiembre y octubre escribió al secretario de la Academia desde Gibraltar, en noviembre llegó a Madrid desde donde preparó un viaje a Londres y a La Habana. En el mes de diciembre llegaba a Nueva York. Su idea era permanecer en Estados Unidos y desde allí dirigirse a China y Japón antes de regresar a Roma a principios de 1935. Como se retrasaban los permisos para estar fuera de Roma durante dieciocho meses, permaneció en Estados Unidos y México donde centró finalmente sus investigaciones. Según el reglamento de 1930 de la Academia de España al que todavía seguía sujeto, -a pesar de la aprobación del de 1932 que en poco se diferenciaba del anterior en cuanto a los envíos que debían realizar los pensionados por la Arquitectura-, en los dos últimos años debía residir en un centro adecuado a la índole de sus estudios fuera de Italia, debiendo durar su estancia en este centro como mínimo nueve meses y dieciocho como máximo, pero con la obligación de permanecer en la Academia un trimestre por lo menos.<sup>972</sup> Su actitud y los trabajos realizados hasta entonces se juzgaron muy positivamente por lo que el director de la Academia manifestó al Ministro de Estado que se le debería conceder el permiso para permanecer en norte América sin regresar a Roma para cumplir allí el trimestre de residencia reglamentaria. Los méritos que se le atribuyeron para obtener la concesión de lo solicitado fueron *“la curiosidad científica, su aplicación y laboriosidad de que había dado muestras el pensionado”*<sup>973</sup>



II.447. *Postales enviadas por María-no R.O. desde Norte América, 1934,* ARAER, Caja 9, pensionados

El 25 de Marzo escribió tres postales continuadas al director de la Academia donde notifica estar en Nueva York *“estudiando en la Biblioteca de la Universidad de Columbia”*. No se matriculó en ningún curso en la Universidad sino que se dedicó al estudio de la nueva arquitectura americana.

971 ARAER, Caja 9, pensionados

972 Art. 54. Reglamento de la Academia de Roma, 1930

973 Carta del director de la Academia al Ministro de Estado, Roma, 17 de abril de 1934, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 90.

De Nueva York se trasladó a Memphis, Los Ángeles, Hollywood, etc. De estas ciudades y de sus rascacielos se conservan un buen número de negativos fotográficos en el archivo familiar. En los Estados Unidos preparó su tercer envío: un proyecto de *Museo de Arte Moderno* en siete planos, del que se escribe: “*Don Mariano Rodríguez Orgaz, pensionados por la Arquitectura, debidamente autorizada, se halla en Norte América donde estudia Arquitectura Moderna. Provisionalmente, sin perjuicio de presentar otro en que formule sus orientaciones definitivas, ha entregado su tercer envío consistente en planos completos, memoria, mediciones y presupuestos de un Anteproyecto del Museo de Arte Moderno.*”<sup>974</sup> El 20 de julio de 1934, Mariano Rodríguez Orgaz comunicaba al director interino de la Academia y secretario de la misma, José Olarra, la voluntad de desarrollar el estudio de un monumento de arquitectura precortesiana. El elegido fueron las ruinas toltecas de Xochicalco. A las semanas volvía a escribir al director dándole noticias de su trabajo “*a pesar de los contratiempos que he tenido, he encontrado en la Dirección de Arqueología de México ayuda, y hasta se han servido disponer que dirija las excavaciones que necesito para completar mi proyecto, con peones pagados por la Dirección de Arqueología.*”<sup>975</sup>

Los trabajos fueron expuestos en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México del 17 al 25 de noviembre de 1934. Al día siguiente de la inauguración en el periódico *Universal Gráfico* de México se escribía:

*“La más ingente y desinteresada aportación para el avance de los descubrimientos arqueológicos en una de las más importantes zonas toltecas del país- la de Xochicalco en el estado de Morelos- ha sido rendida por el arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz, que consagró íntegramente (cuatro meses) a efectuar laboriosas mediciones y levantamientos topográficos de las ruinas, completando su interesante labor con algunos dibujos arqueológicos de restauraciones ideales de monumentos no descubiertos aún.”*<sup>976</sup>

Según se citaba en el mismo artículo dejó en México copia de los trabajos, puesto que los originales fueron expedidos a Roma como trabajo de cuarto envío. El trabajo estaba compuesto por nueve rollos con un total de veinte dibujos: 1) Dibujos de la restauración de la Pirámide Xochicalco; 2) Dibujo del estado actual de la misma; 3) Dibujo de perfiles; 4 y 5) Fotografías; 6) Dibujos de perspectivas del Conjunto; 7 y 8) Plantas y perspectivas; 9) Perspectiva del Conjunto.<sup>977</sup> Incluía doce fotografías, una acuarela, dos perfiles longitudinales sin bastidores y la Memoria.



II.448. Postal enviada por el pensionado al Sr. Valle Inclán, 1934, ARAER, Caja 9, pensionados  
II.449. Mariano Rodríguez Orgaz en su exposición del Palacio de Bellas Artes en México, AARO

974 AMAE, leg. 1726

975 AMAE, leg. 2590.

976 “Una importante aportación a los descubrimientos de Arqueología. El arquitecto español Mariano Rodríguez Orgaz ha llevado importantes exploraciones en la zona de Xochicalco”, en *Universal Gráfico*, México D.F., sábado 17 de noviembre de 1934, pág. 20

977 Carta de Mariano Rodríguez Orgaz al sr. R.M. Pujadas, Ministro Consejero, Encargado de Negocios de España en México, 20 de noviembre de 1934, AMAE, leg. 2590.

En abril de 1935 escribió de nuevo a José Olarra desde Nueva York donde le comunicaba que se encontró “con la desagradable sorpresa de que la Compañía Trasatlántica ha suspendido el anunciado viaje de este mes hasta el próximo mes de mayo...” para regresar a Roma.<sup>978</sup> En la misma carta le comunicó que estaba “celebrando dos exposiciones de pintura, una cuyo catálogo adjunto<sup>979</sup>, y otra distinta... Aparte, uno de mis cuadros está recorriendo las universidades americanas en una selección internacional de pintores, siendo el único con Salvador Dalí, que representa España,” todo para justificar su retraso en la vuelta a Roma. En el mes de junio estaba en la Academia desde donde solicitó del Ministro de Estado el envío de los trabajos reglamentarios a España con la urgencia de su calificación, puesto que si alcanzaba la “Calificación Honorífica” podría solicitar los seis meses de prórroga que señalaba el reglamento y que, finalmente, le fueron concedidos. Ese verano, en Roma, aprovechó para visitar y dibujar algunos monumentos y museos que a los inicios de su pensión no tuvo oportunidad de conocer. Para ello solicitó la autorización del ingreso y estudio en los mismos, certificado que se conserva en la Academia de Roma<sup>980</sup>.

El mes de agosto viajó a Vicenza, ciudad que ya había visitado para estudiar las villas paladianas. Continuó su viaje del verano de 1935 por Venecia y el norte de Italia hasta llegar a Roma el 20 de agosto. En el mes de octubre participó como representante de la Academia de España en Roma, junto a José Ignacio Hervada, en el Congreso Internacional de Arquitectos en Roma, y el siguiente mes expuso en la *Galería Bragaglia* sus cuadros de pintor. La sala, desde su fundación, había seguido una línea vanguardista. Allí se expuso a los pintores metafísicos, futuristas, etc. Además de artes plásticas se representaba teatro, música y se recitaba poesía. Los cuadros que expuso en la *Galería Bragaglia* fueron el resultado de los viajes anteriores; unos doce cuadros de los que Rosa Chacel en el catálogo de la exposición escribió “*I quadri qui presentati appartengono a due epoche di febrile attività pitorica..., perche l'esecuzione non é quella importa e per questo é uguale, esattamente uguale..., che fossero dipinti, sul Gianicolo oppure in Tahiti, perchè essi appartengono ad un mondo esteriore che è tanto più reale quanto meno coincide con quello geografico.*”<sup>981</sup>



II.450. *Portal del arquitecto al Sr. Olarra*, 1935, ARAER, Caja 9, pensionados

978 Carta dirigida a José Olarra, el 7 de abril de 1935, AMAE, leg. 2590

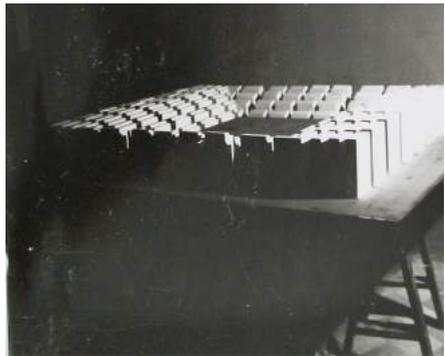
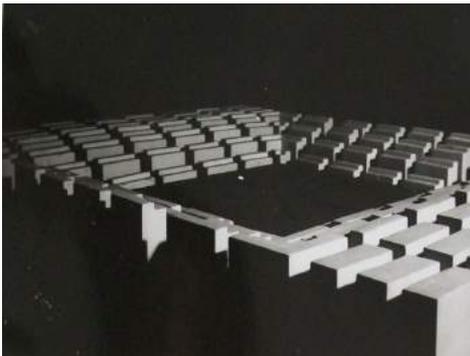
979 Exposición en Delphie Studios, 724 FIFTH Avenue, New York City. “Announcing An exhibition of paintings by M. Rodríguez Orgaz. April 8<sup>th</sup> to April 21 St. 1935, donde debió exponer parte de los cuadros que luego se mostraron en la *Galería Bragaglia* de Roma.

980 ARAER, Caja 9, pensionados

981 CHACEL, Rosa, 1935. ; “Los cuadros aquí presentados pertenecen a dos épocas de febril actividad pictórica..., porque la ejecución no es lo que importan y por esto es igual, exactamente igual..., que si hubiesen sido dibujados sobre el Gianicolo o en Tahiti, porque pertenecen a un mundo exterior que es tanto más real cuanto menor coincide con el geográfico.”

El 14 de noviembre regresó a España alegando que tenía que sustituir a su hermano Alfredo en la dirección de unas obras en Madrid.<sup>982</sup> La urgencia de su presencia en Madrid era, sin embargo, la petición para que se agilizará la calificación de las obras del último envío, que por entonces seguían expuestas en las salas del Ministerio de Estado, para poder solicitar la prórroga de seis meses. Manuel Gómez Moreno, Modesto López Otero, Antonio Palacios, Manuel Sánchez Arcas y Emilio Moya fueron los jueces del último envío de Mariano Rodríguez Orgaz.<sup>983</sup> Concedida la prórroga de seis meses por su "Calificación Honorífica" podía elegir el punto en el que establecerse. En Nueva York debió ejecutar un trabajo que pasaría a propiedad del Estado y que de acuerdo con el pensionado le asignaría la Academia.<sup>984</sup> Fue entonces cuando el pensionado eligió llevar a término el trabajo que había iniciado en Nueva York sobre una urbanización y pensó presentarlo en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En carta del 1 de marzo de 1936 escribió al director de la Academia indicando que expondría en Madrid ese proyecto, rehaciendo los planos que en el viaje se le habían estropeado y que además enviaría los trabajos de México.<sup>985</sup>

Finalmente, presentó tanto en la Exposición Nacional de Bellas Artes como en la Academia, un proyecto al que llamó "La Ciudad del Autogiro". La ciudad la situó en Central Park de Nueva York. En él quería reflejar las investigaciones urbanísticas que se estaban realizando en esos años en Estados Unidos. Con esta propuesta buscaba solucionar los problemas de la ciudad del futuro con el desarrollo de circulaciones rodada y aérea. El conjunto urbano de la Ciudad del Autogiro se conformaba a base de bloques de edificios que se ordenan simétricamente alrededor de un cuadrilátero, destinado a pista de despegue y aterrizaje del autogiro, desarrollando la ciudad con calles paralelas entre sí y perpendiculares a la pista. El lenguaje utilizado en estos edificios es frío, racional, de muros lisos y sin referencia alguna al pasado. Los bloques aumentaban en altura conforme se alejaban de la pista de aterrizaje. Esta diferencia de alturas produce una sensación de escalonamiento que se acentuaba con las terrazas que cubrían los áticos. La unión entre los bloques se establecía por pasillos-puentes que se asemejan al proyecto de la *Delegación de Sindicatos* en Madrid que construyeron años más tarde Francisco de Asís y Rafael Aburto.



II.451-452. Mariano Rodríguez Orgaz, *La ciudad del Autogiro*, 1936, maqueta, AARO

982 Razón que fue una excusa, como el mismo Alfredo expresó a Luisa Bulnes.

983 AMAE, leg. 1527

984 Art. 9 del Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930

985 Carta de Mariano Rodríguez Orgaz a don José Olarra, el 11 de febrero de 1936, AMAE, leg. 2590.

En los meses que precedieron al estallido de la guerra civil en España, Mariano Rodríguez Orgaz participó en la Exposición de “L’Art Espagnol Contemporain” en el *Jeu de Paumme* de París, donde la participación española estuvo a cargo de la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, representada por Manuel Abril, como Comisario General y , por Luis Blanco Soler y Timoteo Pérez Rubio, subdirector del Museo de Arte Moderno. Una exposición en que se presentaban todas las tendencias, con unas quinientas obras. Otras exposiciones en las que se mostraron sus obras entre 1935 y junio de 1936 fueron: una exposición individual del arquitecto-pintor en el Museo de Arte Moderno de Madrid en la que presentó veintitrés cuadros. El catálogo fue prologado por Rosa Chacel. Para presentar la obra de Mariano Rodríguez Orgaz se organizó en el mes de junio otra exposición patrocinada por el grupo ADLAN, fundado en Barcelona en 1930, que había promovido en los meses anteriores exposiciones de Picasso, Maruja Mallo, Juan Ismael y Moreno Villa.<sup>986</sup>

### Análisis de los envíos de pensión

#### **“PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE VILLA GIULIA” 1º envío de pensionado de MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ, 1932**

Conocemos la fascinación de Mariano Rodríguez Orgaz por las villas renacentistas italianas desde que redactó la memoria del proyecto de Museo para la oposición de Roma. En ella, demostraba sus conocimientos e intereses por el renacimiento que utilizó como base para una renovación estilística. No es de extrañar, por tanto, que su proyecto de primer año tuviera como objeto de estudio la arquitectura de las villas del Renacimiento: La *Villa del Papa Giulio III* y el estudio de tres de las villas palladianas. Los dos trabajos los realizó paralelamente, entre febrero y mayo de 1933, fecha en que entregó los dos envíos, tal y como se le concedió al inicio de la pensión por causa de la enfermedad que padeció entonces.

Este primer envío de la *Villa del Papa Giulio III* estaba formado por el dibujo de un detalle de un patio de la *Villa*; la planta y alzado de su estado actual y del restaurado, mas una acuarela del *Ninfeo*. Junto a los planos, el pensionado entregó una pequeña Memoria sobre el trabajo. De estos materiales apenas nos ha llegado información. En el archivo de su hermano se han encontrado un par de placas de vidrio con la fachada del segundo patio de la *Villa*, que coinciden con las fotografías que publicó Manuel Abril en su artículo sobre los trabajos en Roma de Mariano Rodríguez Orgaz. Estas fotografías, que fueron realizadas por Orgaz, pertenecen a las vistas del patio del Ninfeo tomadas por los hermanos Alinari<sup>987</sup>, lo que hace suponer que los dibujos del estado actual y de la restauración pertenecían a este patio y que el arquitecto se sirvió para documentar el trabajo de las copias del archivo Alinari de Florencia que se conservaban, ya por entonces, en un buen número de bibliotecas romanas.

---

986 BRIHUEGA, Jaime, 1981, pág. 369

987 ABRIL, Manuel, 1935

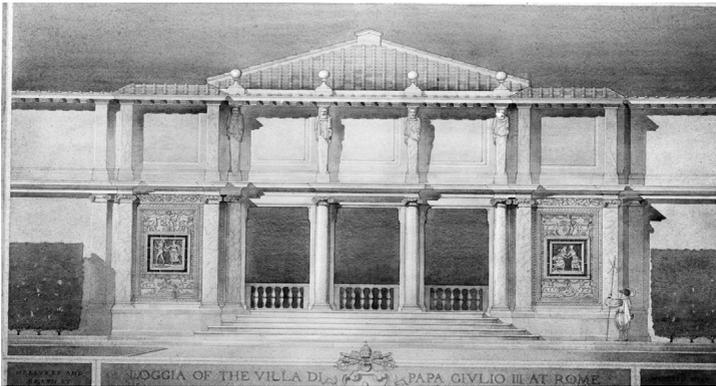


II.453. Fotografía de Alinari, *Ninfeo de Villa Giulia*, 1890

Aunque en diciembre de 1932 se había aprobado un nuevo reglamento de la Academia de Bellas Artes de Roma, Mariano Rodríguez Orgaz debía seguir para la ejecución de sus envíos el reglamento de 1930, por ser éste bajo el que había aprobado los ejercicios de la oposición. En el Art. 54 se describían los deberes de los pensionados por la sección de Arquitectura. Para el primer año se exigía la entrega la *"copia en planta y alzado y secciones del estado actual de un detalle de un monumento italiano perteneciente a las buenas épocas del arte dibujado a grande escala"*<sup>988</sup>. Como se ha mencionado, Rodríguez Orgaz, además de realizar la copia del estado actual del detalle del patio del Ninfeo de Villa Giulia, entregó la propuesta de su restauración, ejercicio que no obligaba el reglamento realizar hasta el cuarto año de pensión. Lo que no elaboró y que, sin embargo sí señalaba el reglamento, fue la sección del detalle. Por otro lado, la pérdida de la pista de los dibujos de Orgaz debió de ser al poco de entregarse en Madrid pue ya en los artículos de Manuel Abril no habla de ellos ni muestra ninguna imagen de los mismos.

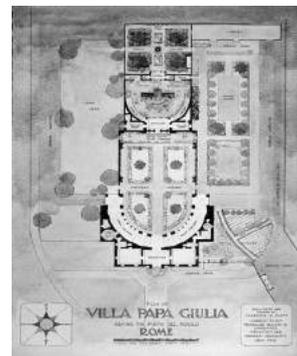
Desde 1909 la *Villa Giulia* se convirtió en Museo Arqueológico de Arte Etrusco y así la conoció ya Rodríguez Orgaz. No se conocen restauraciones realizadas desde entonces en el conjunto palaciego, por lo que el pensionado se serviría de los documentos antiguos que describían e ilustraban el edificio tal y como había sido concebido desde su origen. Tanto Mariano Rodríguez Orgaz, como otros arquitectos pensionados y viajeros de los años precedentes, tenían fácil acceso en Roma a los autores antiguos que habían dibujado y realizado grabados de la *Villa*. Aunque los trabajos del pensionado español no se conocen, podemos acercarnos al carácter que tuvieron, por los planos de los arquitectos americanos realizados algunos años antes. Sabemos que los contactos entre los pensionados españoles y americanos fueron continuos desde las promociones de los años veinte, por lo que es fácil imaginar que Orgaz pudo conocer los proyectos de Lorenzo Hamilton (1922) y Clarence D. Platt (1923-1924) en la biblioteca y archivo fotográfico de la *American Academy in Rome*. El dibujo de Hamilton no es una simple reconstrucción de la fachada de la logia, sino que manifiesta el conocimiento que tenía el arquitecto americano de la concepción primigenia del edificio, cuando era propiedad del Papa Giulio III. Interpretación que queda reflejada en el dibujo al incluir el sello papal y la figura del Guardia Suizo.

988 Art. 54, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930



II.454. L. Hamilton, *Dibujo de la logia*, Photo Archive, AAR, sign. 460

Los dos planos de Clarence D. Patt muestran que el arquitecto americano realizó un estudio completo de la *Villa Giulia*. La alusión y semejanza a las imágenes del conjunto realizadas por Letarouilly en el proyecto de D. Patt dan idea de la posible influencia que éste pudo tener en el proyecto del arquitecto español. La nota más destacada en los proyectos de los americanos, como paisajistas que eran, está en el dibujo y valor de la naturaleza que junto a la arquitectura conforma la imagen del monumento.



II.455. Clarence d. Patt, *Planta de la Villa Papa Giulia*, Photo Archive AAR, Platt 813

II.456. Clarence d. Patt, *Sección y detalles de la Villa Papa Giulia*, Photo Archive AAR, FW 814

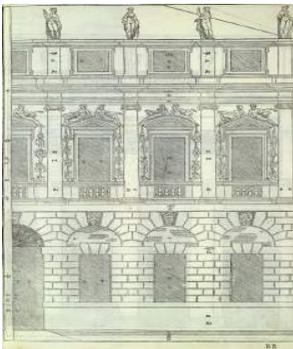
### **“ESTUDIO DE TRES VILLAS DE PALLADIO” 2º envío de pensionado de MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ, 1933**

Mariano Rodríguez Orgaz continuó estudiando las villas renacentistas, esta vez, desplazándose a Vicenza y eligiendo allí tres de las obras más notables realizadas por el arquitecto de la República de Venecia, Andrea Palladio: arquitecto del manierismo que influyó notablemente en la arquitectura del neoclasicismo. La búsqueda de un nuevo clasicismo y su comprensión fueron los motivos por los que el pensionado español eligió como tema de estudio la arquitectura

palladiana. Para Mariano Rodríguez Orgaz, el neoclasicismo no radicaba en la arquitectura antigua sino que la interpretación que de ésta se realizó en el Renacimiento y, en el estudio del mismo, se encontrarían las claves para un nuevo clasicismo que, a principios del siglo XX, algunos arquitectos buscaban para la práctica de la Arquitectura.

El reglamento de la Academia ordenaba al término del segundo año a los pensionados por la Arquitectura la realización de croquis, copias y dibujos de tres monumentos o edificios de una civilización italiana o extranjera, tomados por el pensionado directamente del natural en la región de sus viajes<sup>989</sup>. Orgaz seleccionó para su estudio el palacio *Chiericati*, del que dibujó su planta, su alzado y su sección; la *Rotonda*, de la que realizó: planta, sección, alzados y perspectiva y, el Palacio *Porto- Colleoni* dibujado en su planta y alzado. A dichos trabajos añadió una pequeña memoria. Antes de elegir estos tres edificios para su estudio, visitó las obras más importantes de Palladio de las que recopiló información. La documentación de ese primer viaje a Vicenza que realizó en la primavera de 1933, como demuestran las placas de vidrio encontradas entre sus pertenencias en el archivo familiar, pertenece a los grabados de Palladio de su segundo libro del tratado de Arquitectura. Los grabados del *Palazzo Chiericati* y las fotografías de la Basílica de Vicenza o del *Palazzo Thiene* que proceden del archivo del fotógrafo Alinari, fueron, por tanto, las fuentes fundamentales para documentar el trabajo del pensionado español<sup>990</sup>.

Los tres palacios que eligió para su dibujo y estudio son una muestra de tipos en la arquitectura de Palladio; el palacio de ciudad (palacio *Chiericati*), la villa campestre (en Villa *Rotonda*) y el tercer palacio, *Porto Festa* o palacio Iseppo Porto, que Rodríguez Orgaz, llamó de *Porto-Coleone*, un palacio donde el piso a nivel de calle cobra mayor importancia que el piso noble. De los tres que eligió, el primero que diseñó fue el palacio *Chiericati*. Palladio lo inició en 1550 y no se completó hasta después de su muerte. Recibió este nombre por ser encargo del conde Girolamo Chiericati, una de las familias más influyentes en Vicenza durante el siglo XVI. El principal atractivo de la Villa radica en cómo Palladio fue capaz de adaptar una construcción residencial urbana, con las características propias de las villas campestres, produciendo una estructura abierta al exterior mediante galerías, inspiradas en los órdenes clásicos; dórico en el registro bajo, y jónico en la planta noble, quedando coronado el dintel superior con esculturas clasicistas.



II.457. Palladio, *Palazzo Chiericati*, 1557, libro II. Cap. III, pág. 6, RIBA 38216

II.458. Palladio, *Palazzo Porta Festa*, 1552, Alinari, RIBA 27156

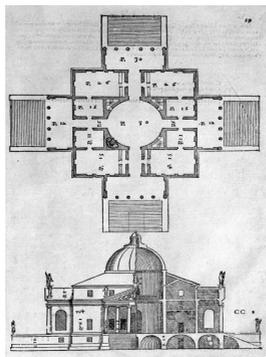
II.459. Alinari, *Palazzo Chiericati*, RIBA, 27132

989 Art. 54. Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930.

990 Como las placas de vidrio no son fotografías originales del arquitecto realizadas in situ sino que todas ellas corresponden a la reproducción de las fotos de Alinari o de las láminas de Palladio de su tratado de arquitectura, para una mejor visibilidad las que aquí se incluyen pertenecen al archivo del RIBA de Londres.

Villa *Rotonda*, llamada Villa *Capra*, es el más famoso de todos los edificios palladianos. Fue construido a partir del año 1566. Palladio lo concibió como un palacio más que como una villa de campo. Así la incluyó en su tratado de *Los cuatro libros de arquitectura*, publicado en 1570. El proyecto consistía en un edificio cuadrado, completamente simétrico e inscrito en un círculo perfecto. La planta se define como la superposición de un cuadrado y una cruz. Cada una de las cuatro fachadas presenta un volumen avanzado como una galería a la que se accede mediante amplias escalinatas externas. Cada galería está enfatizada por su pronaos con un frontón decorado con esculturas que representan divinidades griegas clásicas. Cada logia está flanqueada por una ventana simple. Los ingresos principales conducen a la sala central, que está cubierta por una cúpula. Esta habitación es el centro neurálgico de la composición, a la que Palladio imprime fuerza centrífuga y vinculación con el exterior mediante los cuatro pronaos jónicos y las cuatro escalinatas. La villa resulta así una arquitectura abierta, relacionada con la ciudad y el campo circundante. Palladio quiso, a través de estas arquitecturas, emular la arquitectura de la Antigüedad. Buscó en la Roma Imperial y en las villas de campo de los patricios un modelo para representar el dominio y poder de la burguesía agrícola del Véneto, para que sirvieran de lugar de encuentro social fuera del ámbito de la ciudad. En éste sentido, estas villas funcionaban más como mirador que como vivienda.

Técnicamente, existe en estas arquitecturas un claro retorno al clasicismo greco-latino. La mirada a la Antigüedad desde el siglo XV se había convertido en un signo de prestigio y elitismo, motivo por el que Palladio para estas villas utiliza los recursos clásicos: el templo griego en los pórticos, el espacio centralizado con cúpula sin tambor, frontones, entablamentos, etc. Y sin embargo, Palladio no es un clasicista pleno, pues tiende al manierismo. Esta interpretación de lo clásico es lo que debió atraer a Mariano Rodríguez Orgaz en su elección de estudio de la arquitectura renacentista. Con ello, seguía la vía académica de acercamiento al clasicismo, con el fin de encontrar el camino que buscaba la arquitectura del siglo XX. Su camino, en apariencia, podía corresponder al seguido por los arquitectos británicos del RIBA que dedicaban una atención especial en su viaje por Italia a la arquitectura palladiana. En el siglo XVII el palladianismo tuvo una repercusión enorme en la arquitectura británica, manteniendo su esplendor durante el siglo XVIII suplantando al estilo barroco triunfante en el resto de Europa. Cuando el estilo comenzó a decaer, surgió con fuerza en Norteamérica, sobre todo en la figura de Thomas Jefferson. Tanto pensionados británicos como americanos en los años treinta, como Georgia Masson, continuaron en Italia a estudiar la arquitectura palladiana.<sup>991</sup>

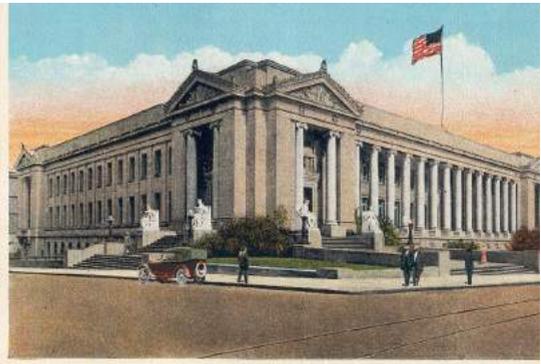
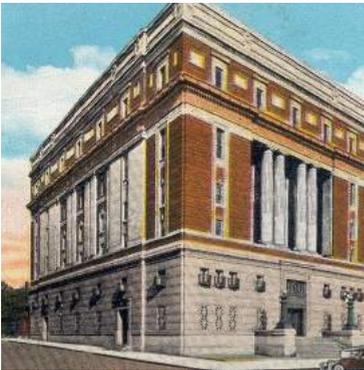


II.460. Palladio, *Villa Rotonda*, 1569, libro II, RIBA 2858

**“PROYECTO DE MUSEO DE ARTE MODERNO”**  
**3er envío de pensionado de MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ, 1935**

Según el reglamento de 1930, el trabajo de tercer año que debían realizar los pensionados de Arquitectura, consistía en la copia del estado actual de un monumento extranjero notable representado por sus plantas, alzados y secciones, acompañado de una Memoria histórico-descriptiva de la estructura del monumento<sup>992</sup>. Mariano Rodríguez Orgaz no entregó ninguna copia de un monumento. El informe que el director de la Academia envía el 12 de abril de 1934 al Embajador de España cerca del Quirinal apunta que *“el Sr. Rodríguez Orgaz, debidamente autorizado, se halla en Norte América donde estudia la Arquitectura moderna. Provisionalmente, sin perjuicio de presentar otro en que formule sus orientaciones definitivas, ha entregado su tercer envío consistente en planos completos, memoria, mediciones y presupuesto de un anteproyecto de Museo de Arte Moderno”*<sup>993</sup>.

Un Anteproyecto de Museo de Arte Moderno que presentó en siete planos sobre bastidores, de los que no nos ha llegado ninguno. El único dato que tenemos del proyecto es la descripción de Manuel Abril en la revista *Blanco y Negro*. En su artículo sobre los trabajos de Orgaz comentaba el proyecto de Museo de Arte Moderno: *“cuando el año pasado acudieron al concurso nacional con anteproyectos para un Museo de Arte Moderno cuatro o cinco arquitectos españoles, presentó uno de ellos Orgaz –que era de estilo neoclásico. Es decir, y en resumen, que Orgaz, al crear por su cuenta, crea en moderno a veces y otras veces crea en tradicional, conservándose moderno en ambos casos”*<sup>994</sup>. Es posible, por la descripción de estas líneas, que los dibujos de Rodríguez Orgaz, *de estilo neoclásico*, tuvieran un carácter similar al del Museo *Metropolitan* inaugurado en noviembre de 1929 o al antiguo MOMA de Nueva York construido en 1870 y que, eran muestra de la impronta del palladianismo inglés en norte América. Sabemos que Mariano Rodríguez Orgaz había llegado a Nueva York en el mes de diciembre de 1933 donde permaneció hasta el verano del siguiente año y que dedicó su estancia allí al estudio de la arquitectura coetánea. En Memphis, camino de California siguió mirando la arquitectura neoclásica puesto que así lo manifiestan las postales coloreadas que desde allí envió al secretario de la Academia.<sup>995</sup>



II.461-462. Postales de Mariano Rodríguez Idesde Memphis a la Academia, ARAER

992 Art. 54. Reglamento de la Academia de Bellas Artes en Roma, 1930

993 ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 90

994 ABRIL, Manuel, 1936.

995 ARAER, Caja 9, pensionados

El mayor tiempo de su estancia en los Estados Unidos lo dedicó, como se ha señalado anteriormente a la arquitectura de la Escuela de Chicago y de los grandes rascacielos de la Gran Manzana. En 1919, Roberto Fernández Balbuena había ya visitado Nueva York y había realizado su trabajo sobre los rascacielos norteamericanos. Ahora, era Mariano Rodríguez Orgaz el que se interesaba por esos edificios *Art Decó* que estaban revolucionando la historia de la construcción, a la vez que proponían un nuevo modo y ritmo de vida. Poco más tarde, el 26 de febrero de 1938, el director de la Academia Americana en Roma, Chester H. Aldrich impartía una conferencia en el *Plazzo Antici-Mattei* sobre los rascacielos, extendiéndose así entre el mundo académico presente en Roma un camino de la arquitectura que hoy ha inundado las capitales del mundo. La conferencia fue publicada por el *Centro Italiano di Studi Americani* y tuvo gran repercusión.<sup>996</sup> El rascacielos se había convertido en el paradigma y símbolo de los Estados Unidos de América. A fines de la década de los treinta, Estados Unidos era ya conocida por su arquitectura. Su fama se extendió por la eficiencia de reunir en un edificio a un alto número de personas y por su particular belleza. Símbolo a su vez de la imaginación y del valor de los americanos al inventar este nuevo género edilicio. Exprimía el espíritu práctico, el deseo de experimentar y utilizar cada nuevo género de materiales, de obtener el máximo rendimiento de las máquinas y el mayor aprovechamiento del terreno. Construir hacia el alto significaba mayor luz y ventilación, es decir, mayor limpieza. La construcción de rascacielos terminó siendo una publicidad y la consecuente fama para sus propietarios. Esto, junto al desarrollo técnico que suponía el uso del acero y de los ascensores eléctricos eran razones suficientes para reconocer la revolución.

Orgaz se introdujo en este discurso de la arquitectura norteamericana del rascacielos y realizó un buen número de fotografías de los que hoy cosnervamos sus negativos, donde las vistas en picado y las de pájaro son numerosas, observando en ellas el interés del arquitecto por este nuevo género edilicio.<sup>997</sup>

### **“RESTAURACIÓN DE LAS RUINAS DE XOCHICALCO, MÉXICO” 4º envío de pensionado de MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ, 1935**

El trabajo de cuarto año fue el que más difusión y repercusión tuvo de los cuatro realizados en los años de pensionado de Mariano Rodríguez Orgaz e incluso de lo elaborado en los años siguientes al inicio de la carrera profesional. Este trabajo se publicó en un buen número de periódicos europeos, además de exponerse en la Exposición Nacional de Bellas Artes española de 1936 <sup>998</sup>. Orgaz, había contado con la ayuda del estado mexicano para llevar a término las excavaciones de Xochicalco y con ello, poder concluir interesantes datos sobre la cultura y civilización que en aquellas tierras había nacido a principios de nuestra era.

El trabajo que llevó a cabo Rodríguez Orgaz, desde su inicio, excedía el deber reglamentario y conforme fue haciéndose pública la investigación, aumentaba la dimensión del mismo. El reglamento de 1930 obligaba realizar una restauración, -no se especificaba época ni arte- con la representación de sus plantas, alzados y secciones, acompañado de las instrucciones y

<sup>996</sup> Textto encontrado en la BSR: Conferenza pronunciata nella sede del Centro il 26 febbraio 1938..

ALDRICH, 1938

<sup>997</sup> Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz

<sup>998</sup> “Architecture Mexicane”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1936, nº 109, París; “Una importante aportación a los descubrimientos de Arqueología”, *Universal Gráfico*, nov, 1934, pág. 20. Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1936, pág. 92; *España peregrina*, nº1, febrero 1940, México pág. 61; *El debate*, 6 de enero 1936; *Gaceta de Madrid*, 3 de enero de 1936

representaciones gráficas y escritas que justificasen la misma.<sup>999</sup> En su caso, el dibujo del estado actual y restauración de la pirámide de Xochicalco. El material que envió a Madrid para la calificación fue el mismo que expuso en el Palacio de Bellas Artes de México en noviembre de 1935. Según Giner de los Ríos, presentó veinte dibujos, once fotografías, una acuarela y dos perfiles longitudinales sin bastidor. De los dibujos y fotografías dejó copia en la Dirección de Arqueología de México. Algunos de ellos fueron robados en el año 1984.<sup>1000</sup> Los veinte dibujos que presentó constaban de: 1) Vista de conjunto desde el cerro e la Malinche; 2) Vista de conjunto desde el cerro de la Bodega; 3) y 4) Perspectiva desde un ángulo de la Plaza Centra; 5) Perspectiva de una restauración del juego de la pelota; 6) Perspectiva del final de la vía Norte-Sur; 7) Planta de conjunto de la zona arqueológica; 8) y 9) Plantas restauradas; 10) Planta del juego de pelota; 11) y 12) Perfil longitudinal y transversal; 13) y 14) Dibujos del estado actual del monumento descubierta; 15), 16) y 17) Dibujos de la restauración del mismo; 18) y 19) Plantas de la restauración y del estado actual del monumento descubierto y 20) apunte del natural. Las fotografías correspondían a las excavaciones; 12 en total; 3 de la fachada Sur; 3 de la fachada Oeste; 3 de la fachada norte y 3 de la fachada Este. Casi todo el material se conserva en el archivo familiar.

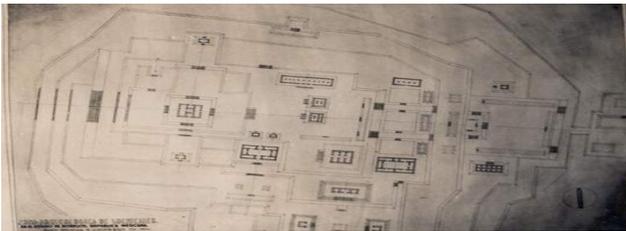
La memoria del trabajo que formaba parte del envío obligatorio como pensionado fue publicada en la revista *Arquitectura*<sup>1001</sup>. En ella exponía, cómo un pueblo de origen desconocido había sido el creador de la primera cultura mexicana, llamada arcaica, para distinguirla de las otras culturas, que llegaron a ese país a través de sucesivas inmigraciones, provenientes de pueblos que penetraron por el norte del país, como los *Nahuas*. Estas tribus, bárbaras, se fundieron a su vez con las demás tribus y se instalaron en el centro de México dando lugar a la cultura *Tolteca* que se extendió hasta el Golfo de México formando la cultura *Maya*. Fueron éstas, culturas, que florecieron y permanecieron hasta la hegemonía azteca. Orgaz pensó que las ruinas de Xochicalco pertenecían a la cultura *Tolteca* por su parecido con Teotihuacan. Pero los arqueólogos no se ponían de acuerdo. El pensionado se inclinó por datar Xochicalco en los primeros siglos de nuestra era. Encontró semejanzas entre esta ciudad y las ruinas de Montealban en Huaxaca. Otras similitudes que describe son las de los bajorrelieves de Xochicalco con los restos arqueológicos de Guatemala. El origen de esta cultura *Olmeca*, explicaría las semejanzas toltecas y mayas. El origen de todas estas culturas, Mariano Rodríguez Orgaz intuía que podía estar en Asia –Japón y China-, de ahí su interés por viajar desde América al otro continente. A esta cuestión del origen se refiere en la introducción de la memoria Su trabajo continua con la descripción de la ciudad y su estudio arqueológico. Sugiere las pautas a seguir en la restauración, apoyándose en cuantas características, coincidencias y diferencias tiene el conjunto con el de Teotihuacan. Publicó cinco de los veinte dibujos que había realizado junto a una selección de fotografías de los bajorrelieves de las pirámides.

Los trabajos que anteriormente se habían realizado del conjunto arqueológico eran escasos. En 1777, P. Alzate lo estudió por primera vez. Trabajo que Orgaz conoció y utilizó para documentar su trabajo. En 1910, Batrés, arqueólogo mexicano, intentó restaurar las ruinas, colocando cuantas piedras se esparcían por el suelo, sin realizar para ello un estudio detallado. El trabajo de Rodríguez Orgaz era, por tanto, el primero del conjunto que se realizaba de la ciudad de Xochicalco. La Dirección de Arqueología de México le encargó realizar los estudios preliminares que seguidos de las introspecciones arqueológicas confirmaron las intuiciones del arquitecto español reflejadas en los dibujos de reconstrucción. Entre las aportaciones más relevantes

999 Art. 54, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930.  
1000 La noticia se publicó en el periódico *El País*, el miércoles 5 de septiembre, 1984, pág. 19  
1001 RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1936, pp. 59-65

destacan: la reconstrucción ideal de la pirámide de la Serpiente Emplumada. Pirámide que estaba íntegramente cubierta con bajorrelieves. El edificio está formado por dos cuerpos en talud, tablero y cornisa volada. El símbolo de "Quetzacoatl"<sup>1002</sup>, la serpiente bibífeda, emplumada y cubierta de caracoles se repetía ocho veces alrededor e la pirámide.

En la reconstrucción ideal de Orgaz está reproducida la serpiente en la parte baja, trazada de forma serpenteante y, pintada en verde. En la curva que traza este animal se representan figuras humanas sedentes. En la parte superior del talud, un tablero, en el que se repiten diez figurillas, también sedentes y separadas por calles. En el segundo talud, cuatro figurillas en la misma posición y en ambos extremos, animales antropomorfos. La reconstrucción de las pinturas pudo hacerse con exactitud porque se conservaban restos del material empleado: "el fondo de la pintura era el rojo, fabricado con cinabrio, que existe en gran abundancia en la localidad; el verde se emplea en las figuras, quedando trazas de este color, en general se conservan restos de color"<sup>1003</sup>. Los restos de la pirámide son suficientes para conocer cuál fue el método de construcción de la misma. La cimentación de la pirámide se hacía teniendo en cuenta la poca carga que iba a soportar por unidad de superficie y a su uniforme repartición. Dada la gran extensión de la base respecto a la altura, el único problema era resolver la mejor inclinación que debía darse a los taludes para contrarrestar el empuje de las tierras. La construcción de los muros se hacía a base de grandes sillares, o con muros de mampostería. Las piedras unidas con mortero y barro y, los espacios, rellenos con adobe y barro. Los paramentos estaban cubiertos con una capa de hormigón y un estucado de cal, profusamente decorados; esta diferencia de materia quedaba ahí reflejada. La decoración en este frente del edificio es diferente de un cuerpo a otro. El cuerpo inferior organizado a base de elementos fundamentales repetidos y contrapuestos separados por una calle. La cornisa que remata el primer cuerpo que apoya sobre el talud inferior, está decorado con dibujos de caracoles marinos estilizados, hoy se sabe que son emblemas de Quetzacoatl, que significan "fin, conclusión y totalidad", según las interpretaciones de Eric J.S. Thompson y que señalan el fin de un periodo astronómico.<sup>1004</sup> El sentido de horizontalidad que se refleja en estas construcciones quiso resaltarlo Orgaz por medio de sus dibujos que con perspectivas muy pronunciadas en algunos casos parecen diseñar una ciudad del futuro, a base de mastabas. La altura de las pirámides no parece desde lejos elevarse a gran altura de la línea del horizonte. Con estos datos pudo reconstruir la planta del conjunto y los alzados de las pirámides. Los planos que representan la propuesta de la imagen de la ciudad tienen como característica general la inclusión de grupos de indios que además de servir de orientación para comprender la escala de las edificaciones. Además, son instrumento para advertir que la reconstrucción presentada está concebida en la época de auge de la civilización y cultura Tolteca.



Il.463. Mariano Rodríguez Orgaz, *Reconstrucción de la planta del conjunto de Xo-chicalco*, 1935

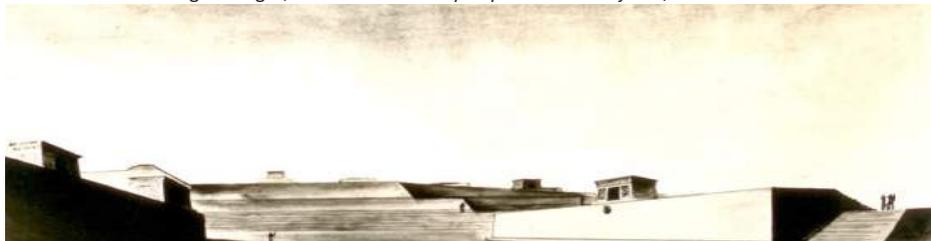
1002 Ver SÉJOUNÈ, Laurette, *El universo de Quetzcoatl*, Fondo de Cultura Económica S.A., México, 1933.

1003 RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1936, pág. 163.

1004 THOMPSON, Eric J.S, *Maya Hieroglyphic Writings: Introduction*, Washington, Carnegie Institutions, 1950, pág. 1938



II.464. Mariano Rodríguez Orgaz, *Reconstrucción de perspectiva del conjunto*, 1935



II.465. Mariano Rodríguez Orgaz, *Perspectiva de la reconstrucción del Juego de pelota de Xochicalco*, 1935



II.466. Mariano Rodríguez Orgaz, *Reconstrucción de perspectiva del conjunto desde el lado Norte*, 1935



II.467. Mariano Rodríguez Orgaz, *Reconstrucción de la ciudad de Xochicalco*, 1935



II.468. Mariano Rodríguez Orgaz, *Reconstrucción de la ciudad desde el lado Sur*, 1935



II.469. Mariano Rodríguez Orgaz, *Planta y alzado de la pirámide*, revista *Arquitectura*, 1936.

Bajorrelieves de la pirámide: fotografías y dibujos



II.470. Mariano Rodríguez Orgaz, *Dibujos y fotografías de los relieves de la pirámide*, 1936

### 6.3. Influencia del viaje en la práctica docente y profesional

Don Mariano Rodríguez Orgaz regresó a Madrid en pleno estallido de la Guerra Civil y a su llegada se incorporó como arquitecto-conservador en las labores de salvamento del Patrimonio artístico organizadas por la Junta del Tesoro Artístico Nacional en Madrid. Tanto sus trabajos arqueológicos en México como los viajes realizados por el mundo, le habían proporcionado una copiosa y rica formación para afrontar los problemas artísticos, políticos y sociales de España.

En el mes de agosto de 1936, Orgaz escribió a José Olarra a la Academia diciéndole: *“Yo estoy trabajando en la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico y estoy muy contento con esta ocupación. En Madrid se hace la vida normal y se trabaja cada día con más entusiasmo”*.<sup>1005</sup>

La Junta se había creado los días siguientes al 18 de julio como iniciativa particular y Mariano Rodríguez Orgaz no dudó en incorporarse a los trabajos nada más instalarse en Madrid. Al poco tiempo, el expensionado fue nombrado Secretario de la Subsección de Organización de Museos que pertenecía a la Sección del Tesoro Artístico que presidía en Madrid Roberto Fernández Balbuena. Mariano Rodríguez Orgaz, debió de trasladarse en otoño de 1936 a Valencia, junto a José Lino Vaamonde, para acondicionar los depósitos donde se conservaron las obras enviadas desde Madrid. Las dos obras fundamentales en las que intervino Rodríguez Orgaz, junto a José Lino Vaamonde, fueron el acondicionamiento de las Torres de los Serranos y las obras de la Iglesia del Patriarca.<sup>1006</sup> Según el testimonio de su hermano Alfredo, Mariano dejó la Junta a finales de 1937, por incompatibilidad con Renau y cansancio con la acción propagandista del Partido Comunista, que manipulaba todas las acciones con el fin de adjudicarse éxitos. Al abandonar la Junta, se unió al Ejército Republicano como Oficial de Ingenieros con quienes salió de España en 1939. Fue retenido en el campo de concentración de Argelés-Sur-Mer, desde donde escribió a su hermano Alfredo. Nancy Cunard, escritora y activista política, amiga de Huxley, Tristan Tzara, Ernest Hemingway o James Joyce, le rescató, junto a otros tres refugiados entre los que se hallaba el gran escritor Cesar Arconada protegiéndoles en su casa de campo en Normandía.

Rodríguez Orgaz cayó enfermo en el campo de concentración por lo que tras su rescate tuvo que ser ingresado en el hospital, primero en Perpignan y, más tarde, en Vernon. Cuando mejoró un poco su salud se embarcó en el “Sinaia”, junto a 1.681 refugiados españoles, que fueron acogidos en México por el presidente Cárdenas. Juan Simeón Vidarte escribió: *“...los republicanos españoles encontrarán en México una segunda patria. Les abriremos los brazos con la emoción y cariño que su noble lucha por la libertad y la independencia de su país merecen... Podrán ejercer sus profesiones como si hubieran obtenido sus títulos en nuestras universidades y la universidad mexicana se honrará abriendo sus puertas a los catedráticos que por amor a la libertad e independencia de su país les sea imposible vivir en España.”*<sup>1007</sup>

---

1005 Carta de Mariano Rodríguez Orgaz desde Madrid al director interino de la Academia, D. José Olarra, el 28 de agosto de 1936, AMAE, leg. 2590.

1006 ÁLVAREZ LOPERA, José, 1982, pág. 22.

1007 VIDARTE, Juan Simeón, 1973, pág. 765.

Hôtel de la Loge Perpignan  
P.O. 5 Mars

Monsieur, je vous de penser  
votre frère que j'ai connu à  
Madrid en 1835. Il est  
à l'Année Hospital St Louis.  
Perpignan  
où il est malade, ce qui lui  
a permis d'être sorti, pour un temps,  
du camp d'Angles. Je vous envoie  
un télégramme pour lui en même  
temps que ce lettre. Il faut faire  
tout les efforts, un effort, pour qu'il  
puisse être rétabli et réhabilité,  
pour qu'il ne retourne pas à  
Angles - c'est un lieu terrible,  
comme on sait, et c'est un y  
parlant bien avec César  
Arconada et Fernand que j'ai  
su en étant votre frère que

II.471. Primera cuartilla de la carta de Nancy Cunard a Mariano Rodríguez Orgaz a Perpignan, AARO

Antes de su fallecimiento en 1940, Mariano Rodríguez Orgaz, pudo realizar algunos proyectos. Con Arturo Sáez de la Calzada hizo un anteproyecto de oficinas, que fue el último de sus trabajos.<sup>1008</sup> Los realizados durante la época de pensionado le abrieron las puertas en el mundo de la Arqueología y fue llamado a trabajar en el Instituto Nacional de Antropología en las ruinas del templo de Quetzalcoatl, cuyos trabajos, veinticinco en total, se expusieron en el Palacio de Bellas Artes de México.

1008 Construcciones de las que M<sup>a</sup>Luisa Bulnes apunta en su Tesis doctoral sobre los hermanos Orgaz.



Il.472. Ignacio Hervada, *Negativo del detalle de la Fontana di Trevi*, 1934, ARAER

## **7-La conservación monumental y la arquitectura fascista. DECIMOCUARTA PROMOCIÓN, PENSIONADO POR LA ARQUITECTURA, 1933-1939: JOSÉ IGNACIO HERVADA**

### **7.1. Primera formación, estudios en la Escuela y oposición al Premio de Roma**

#### Semblanza biográfica y primera formación

**José Ignacio Hervada Díaz**

**(Gijón, 10 de julio de 1902- Roma, 1 de febrero de 1949)**



II.473. *Fotografía de Hervada en Atenas, ARAER, 1935*

La figura de José Ignacio Hervada ha sido absolutamente desconocida por la historiografía española, debido a que tras obtener el Premio de Roma, nunca regresó a España para desempeñar una labor profesional. Volver a España recién terminado el conflicto civil no era una opción viable para un próspero futuro profesional, por lo que Hervada intentó prolongar la estancia en la Academia cuanto le fue permitido, para abrirse un camino en Italia.

Como la guerra estalló durante el periodo de su pensionado, sus trabajos obligatorios nunca llegaron a Madrid para su calificación y nunca se expusieron ni se publicaron en las revistas de Arquitectura del momento. En los últimos años, han ido apareciendo en los almacenes de la Academia de España en Roma, algunos de los trabajos que deberían estar en Madrid. En el año 2008 Iván Fumado, becario en la misma institución, descubrió tres grandes planos

pertenecientes al trabajo arqueológico de Hervada en Delos. Una aparición que dio inicio al proyecto de investigación arqueológico que desde la Universidad Complutense se realiza hoy sobre los proyectos de reconstrucción que se realizaron en la isla de Delos en el siglo XIX. Esta fue la primera noticia que sobre José Ignacio Hervada salió publicada.<sup>1009</sup>

Al saber de la existencia de estos planos, para reconstruir la semblanza y el periodo de formación del arquitecto, a mi llegada a Roma como becario de la Academia, comencé la investigación sobre el arquitecto siguiendo el rastro de los demás trabajos que Hervada había realizado en Roma. En los meses siguientes fueron apareciendo más estudios del arquitecto que son los que se presentan a continuación. El rastreo en instituciones romanas como la Academia de Bellas Artes, la Embajada y otras instituciones públicas en España como el MAE, el AGA y el AHN han posibilitado la reconstrucción del personaje y de la labor que realizó desde su incorporación como becario en Roma hasta su fallecimiento en la misma ciudad en el año 1949.

José Ignacio Hervada era tan sólo seis meses mayor que Mariano Rodríguez Orgaz. Había nacido el 10 de julio de 1902 en Gijón, Asturias. Era hijo de don Hilario Hervada y González, natural de La Coruña, Ingeniero de Minas y de doña Dolores Díaz de la Salva, natural de Gijón. En el año 1912, con diez años se trasladó a vivir a Madrid con su familia instalándose en la calle de Alfonso XII, nº 10, 2º. Estudió en el Instituto General y Técnico del Cardenal Cisneros. Fue un alumno brillante. Su expediente académico refleja que obtuvo el Premio Académico. Había obtenido sobresaliente en todas las materias de todos los cursos desde 1912 a 1918. Tan sólo en *Gimnasia* y *Caligrafía* obtuvo un aprobado. En Junio de 1933, a los pocos meses de haber obtenido el título de Arquitecto solicitó poder presentarse a las oposiciones de Roma, plaza que obtuvo en febrero de 1934. El 20 de mayo llegó a Roma donde permaneció el primer año recorriendo sus calles y museos. En este tiempo desarrolló su trabajo de primer año sobre las fuentes de Roma que finalizó en mayo de 1935. Permaneció en la Ciudad Eterna hasta el mes de Octubre para participar en el Congreso Internacional de Arquitectos. A mitad de dicho mes partió para Atenas donde desarrollaría su trabajo sobre la reconstrucción de los templos de la Isla de Delos. El trabajo lo finalizó en junio de 1937 y regresó después a Roma. Desde Grecia había solicitado la prórroga de la pensión un año más que le fue concedida. Una vez en Roma se matriculó en un curso de Urbanismo en la Universidad de Roma interesándose por la arquitectura fascista del momento en Italia y donde comenzó a trabajar con la Embajada de España como arquitecto.

A fines del año 1943 o a principios del 44, Hervada debió de trasladarse a Madrid y permanecer en la casa donde siempre había vivido de Alfonso XII. Allí estuvo hasta principios de 1947 que se trasladó de nuevo a Roma. Muguruza le invitó en abril de 1946 a participar en tres concursos de anteproyectos para Residencias Sanitarias de 500 y 100 camas y de Ambulatorios completos con sujeción a las bases y plan de necesidades que le remitió por carta. Hervada estaba ya enfermo, dato que conocemos por el interés por su salud que Muguruza presta en sus cartas. Regresó a Roma y falleció el 1 de febrero de 1949. Su esquila se publicó días más tarde en el *ABC* de Madrid donde se le hacían los honores de Arquitecto de la Embajada de Roma.

### Estudios en la Escuela de Arquitectura

José Ignacio Hervada y Díaz se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1932. Su expediente de estudiante se encuentra íntegro en el AGA de Alcalá de Henares, de donde hemos

---

1009 GARCÍA SÁNCHEZ, J., BELLÓN RUIZ, J.P., FUMANO ORTEVA, I., "Arqueología española en Grecia: los trabajos de José Ignacio Hervada en Delos (1934-1941) en *Repensar la Escuela del CSICD en Roma. Cien años de memoria*, CSIC, Madrid, 2010, pp. 307-320.

obtenido la información que completa el desarrollo de sus estudios de Arquitectura.<sup>1010</sup> Los estudios preparatorios para el ingreso a los estudios de Arquitectura los inició el curso 1918-1919 en Madrid.<sup>1011</sup> Pero finalmente, pasaron nueve años hasta que pudo ingresar en la Escuela y comenzar los estudios especiales, y desconocimos los motivos de este retraso: si fueron la cantidad de materias que había que superar para acceder a los estudios superiores o causas personales. Es posible que fuera la excesiva extensión de los estudios preparatorios los que provocaran este retraso, motivo por el que en el reglamento de 1932 de la Escuela se quiso, a través de un curso complementario de selección, hacer un sólo examen de ingreso con el que directamente se accediese a los estudios especiales de Arquitectura.

El mismo año de 1932 había trabajado con Antonio Flórez y el escultor José Capuz en el proyecto para construir en el Parque del Oeste de Madrid un Monumento a Pablo Iglesias. El proyecto se seleccionó en el concurso para la fase final, pero lo retiraron por discrepancias con los promotores. Hervada había sido alumno de Flórez en la Escuela y éste vio en el alumno las capacidades y condiciones adecuadas para aprovechar adecuadamente la beca de Roma, a la que se presentaría a los pocos meses<sup>1012</sup>.



II.474. Antonio Flórez, José Capuz e Ignacio Hervada, *Monumento a Pablo Iglesias*, 1932, Colección particular, Madrid

### Convocatoria y examen de oposición de 1933

1010 AGA, Sección Educación, caja 32/14966

1011 Este año se examinó de las asignaturas artísticas de *Dibujo lineal lavado* y *Dibujo de Ornato* en Madrid. El año 1919 se trasladó a Oviedo donde cursó hasta 1922, *Análisis matemático* y *Geometría Analítica*. Una vez aprobadas regresó a Madrid para continuar sus estudios en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. En el curso 1924-1925 volvió a la Universidad de Oviedo y se examinó de *Dibujo de Figura* y de las asignaturas científicas de los años preparatorios para ingresar en la Escuela; *Análisis matemático*, de primer y segundo curso, *Geometría métrica* y *Trigonometría* y *Geometría Analítica*, *Física general*, *Química general* y *Mineralogía* y *Botánica*. En el año 1925 se trasladó a Madrid y se examinó de las últimas materias de los cursos preparatorios; *Copia de elementos ornamentales*, *Cálculo infinitesimal*. El curso 1926-1927; *Geometría descriptiva y sus aplicaciones a la Perspectiva y Sombras*, *Dibujos de detalles arquitectónicos* y *Modelado en Barro*. Al año siguiente; *Mecánica racional*, *Historia general de las Artes plásticas*, *Conocimiento de materiales* y *Dibujo de Conjuntos arquitectónicos*. De 1928 a 1929, *Construcción arquitectónica* y *Electrotecnia y máquinas*, que correspondían a asignaturas del primer curso de carrera.

Las otras dos asignaturas que completaban el primer curso; *Resistencia de materiales* y *Proyectos de detalles arquitectónicos* las realizó en el año 1929-1930. En el siguiente curso de 1930 a 1931 se examinó de seis asignaturas, realizando en un solo curso, el segundo y tercer año de la carrera; *Construcción Arquitectónica* de segundo curso, *Hidráulica*, *Tecnología*, *Salubridad e Higiene*, *Composición de edificios* y *Proyectos de Conjuntos* de primer curso en la que sacó notable. Terminó definitivamente los estudios al año siguiente examinándose, esta vez, de cinco materias; *Arquitectura legal*, *Topografía*, *Historia de la Arquitectura*, *Urbanización y Saneamiento* y *Proyecto de Conjuntos* de segundo curso.

1012 El trabajo fue expuesto en el año 2002 en la exposición antológica de Antonio Flórez. (Catálogo pág. 215)

En 1932 se había aprobado el nuevo reglamento de la Academia de Bellas Artes de España en Roma, cambiando notablemente el sistema de concurso y de trabajos de pensión. Los exámenes de oposición se simplificaron notablemente. Todo el primer grupo de ejercicios de los reglamentos anteriores se cambiaba por una presentación por parte de los candidatos de entre dos a seis obras ejecutadas por ellos, acompañadas de una relación de las demás que hubiesen realizado y de cuantos datos gráficos y documentales pudiesen ilustrar acerca de su formación<sup>1013</sup>, además de la realización de dos ejercicios.

En Julio de 1933, José Ignacio Hervada solicitaba el permiso para presentarse a las oposiciones de Roma.<sup>1014</sup> El mérito principal que destaca para ser aceptado el recién titulado, era el haber sido premiado en el *Concurso de Anteproyectos corcovado para erigir el monumento a Pablo Iglesias* en colaboración con arquitecto Antonio Flórez y el escultor don José Capuz como se ha señalado precedentemente.<sup>1015</sup> De nuevo un discípulo de expansionados. Las últimas promociones de pensionados por la Arquitectura eran discípulos de Anasagasti o de Flórez. Además de este proyecto, presentó los planos de una *Estación central en Madrid* compuesto de alzado principal, alzado lateral, sección longitudinal, sección transversal, perspectiva, y seis croquis de dibujo de detalles; un proyecto de *agencia de viajes* compuesto de alzado principal, sección longitudinal y cinco plantas; un *proyecto de pabellón de flores en una Exposición* compuesto de un alzado principal, un alzado lateral, una sección longitudinal y una perspectiva. Es de suponer que todos estos trabajos fueron proyectos desarrollados en los años como estudiante en la Escuela de Arquitectura.

José Ignacio Hervada fue admitido para concursar en la oposición. En el verano de 1933 se había ya constituido el tribunal que calificaría sus trabajos: López Otero, presidente, Gómez Moreno, Emilio Moya, Torres Balbás y Sanchez Arcas<sup>1016</sup>. Además de José Ignacio Hervada fueron admitidos dos arquitectos más para concursar en la oposición, el máximo número que el reglamento permitía para competir: Antonio García Arangoa y Antonio Cámara Niño. Ninguno de los dos se presentaron finalmente al examen.

El primer ejercicio, era igual para los candidatos de todas las disciplinas, excepto para los aspirantes a pensiones de Arqueología e Historia del Arte y, consistía en la clasificación y comentario histórico y artístico de tres originales o reproducciones de obras de arte español y otros tres de arte extranjero. El tribunal abrió el sobre con los temas elegidos con seis fotografías: tres correspondientes a edificios de arte español y otros tres de arte extranjero, acerca de los cuales disertó el opositor extensamente y a satisfacción del tribunal.

El segundo ejercicio que debía ejecutar, consistía en la realización de dos croquis a lápiz de cuatro temas: un *teatro al aire libre*, un *estadio*, un *arco monumental conmemorativo de un hecho histórico o entrada de una gran exposición* y una *fuentes monumental*. Dibujos que fueron calificados con un "Apto".

El siguiente y último ejercicio correspondía al croquis y desarrollo de un proyecto a elegir a suerte entre cuatro temas: un *Museo de Arte Moderno* en una ciudad de poca importancia; una residencia de pintores para seis pensionados, personal auxiliar, estudios y demás dependencias; un pabellón para sala de conferencias para un auditorio de 700 asientos correspondiente

1013 Art. 13. Academia de Bellas Artes en Roma

1014 AMAE, sign. R.2591-8

1015 AMAE, sign. R-2591-8

1016 AMAE, sign. R1725/R1727-98

a un centro de enseñanza o una Academia provincial de Bellas Artes. El tema que desarrolló finalmente fue la *Residencia de pintores*. Proyectó la planta del emplazamiento, los alzados, secciones, detalle y perspectiva. El trabajo fue completado con una memoria descriptiva del proyecto.

Los dos miembros del tribunal arquitectos; Leopoldo Torres Balbás y Emilio Moya juzgaron en contra los trabajos de Hervada, alegando que ni los ejercicios de croquis, ni el proyecto, satisfacían las condiciones requeridas para lo que esas oposiciones significaban. En la votación final, fueron tres los votos favorables que tuvo y dos en contra por lo que fue nombrado pensionado por la Arquitectura el 1º de febrero de 1934. Los trabajos de oposición del Sr. Hervada son los únicos desde 1904, que por motivos desconocidos, no se conservan en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Viajes de pensionado:  
JOSÉ IGNACIO HERVADA



— 1935-1938: Roma-Atenas-Delos

### Actividad desarrollada durante el pensionado

Junto a José Ignacio Hervada, en la convocatoria de oposiciones de 1933 fueron nombrados pensionados; José López Molleda, pensionados por la Música; Enrique Pérez Comendador y Honorio García, pensionados por la Escultura y Balbino Giner García y Arturo Souto Feijóo, pensionados por la Pintura.<sup>1017</sup> Todos ellos debían incorporarse a la Academia en el plazo de dos meses una vez que habían aprobado los exámenes de oposición. A José Ignacio Hervada se le concedió una prórroga para incorporarse por encontrarse enfermo, hasta el 1º de mayo de ese año. Finalmente lo hizo el día 20 de mayo.



II.475. *Promoción de 1934*, RAER; en primer término, de izquierda a derecha, Luis Berdejo, Enrique Pérez Comendador, Magdalena Leroux, Sra. de Pascual, José Muñoz Molleda, Manuel Pascual, Honorio García Condoy, Guadalupe García Condoy; en segundo término, Balbino Giner e Ignacio Hervada

Hervada, durante su tiempo en Roma debía seguir las prescripciones del reglamento de la Academia aprobado en 1932, con el que había aprobado los exámenes de oposición. Los deberes reglamentarios que tenían los pensionados por la Arquitectura, vienen descritos en el Art. 38 del citado reglamento. Allí, se dictaba que los pensionados presentarían un envío anual. El nuevo reglamento reducía a tres los años de pensionado<sup>1018</sup>. El primer año: la copia en plantas, alzados, secciones y detalle de una obra arquitectónica anterior al siglo XIX, conservada en Italia y dibujada a grande escala y con técnica susceptible de una buena reproducción mecánica; otro envío sería el proyecto de consolidación y restitución de un edificio o monumento, acompañado de un estudio de las diversas soluciones de la técnica más innovadoras que pudieran emplearse. Los arquitectos debían residir en Roma durante ese primer año, aunque haciendo uso de las facilidades de viaje que les concedía el art. 23 del Reglamento. En los dos años restantes habrán de residir parte del tiempo en un centro adecuado a la índole de sus estudios fuera de Italia, debiendo durar su estancia en este centro por lo menos nueve meses como mínimo y diez y ocho como máximo, pero con la obligación de permanecer en la Academia en Roma durante un trimestre en cada año, por lo menos, siendo igualmente obligatoria la residencia en ésta durante el último trimestre de la pensión.

Así lo realizó José Ignacio Hervada. Pasó el primer año conociendo Roma: sus Museos y Galerías de 1017 ARAER, Comunicaciones oficiales, Caja 90, 1934, nº 20, 3 de abril.

1018 Art. 3, Reglamento de la Academia de España en Roma, 1932.

Arte y, como primer envío decidió realizar un estudio sobre las fuentes de la ciudad.<sup>1019</sup> En el mes de febrero de 1935 escribió el director de la Academia al Ministro de Estado transmitiéndole que el Sr. Hervada *“había quedado vivamente impresionado por las fuentes de Roma en su aspecto arquitectónico y en su función de embellecimiento de los lugares en que se hallan instaladas, acometió su estudio. Lo está desarrollando con toda la atención y minuciosidad requeridas. Dada la amplitud del empeño, teme no llegar a completarlo dentro de su primer año de pensión y, por ello suplica se le conceda una prórroga de tres meses para entregarlo”*<sup>1020</sup>. El director continúa explicando que el reglamento obligaba al pensionado a realizar una copia en plantas, alzados, secciones y detalle de una obra arquitectónica anterior al siglo XIX, conservada en Italia y dibujada en gran escala. El pensionado cumplía la prescripción reglamentaria con los trabajos que ya tenía realizados en marzo de 1935 pero quería continuar con el estudio completo de las fuentes romanas. *“El Sr. Hervada va estudiando una por una las fuentes monumentales de Roma, características de ellas y exponentes del sentido urbanístico de la urbe por excelencia, con objeto de recoger en un libro el resultado de sus estudios. El trabajo es arduo, porque es grande, y grandemente meritorio porque en la bibliografía romana, donde incluso abundan descripciones literarias e investigaciones históricas de las fuentes, no existe, orgánicamente recopiladas, un estudio que las comprenda desde el punto de vista exclusiva o principalmente arquitectónico”*<sup>1021</sup>. La prórroga de tres meses solicitada no le fue concebida y sólo pudo entregar el desarrollo completo de la Fontana de Trevi, con su cuaderno de medidas, croquis y algunos dibujos de las demás fuentes. Se le felicitó por su labor, su preparación científica y su claridad de visión. En el mes de Junio entregó el envío y solicitó prórroga para permanecer en Roma hasta septiembre y asistir así al Congreso Internacional de Arquitectos, en vez de embarcarse en el viaje que le obligaba el reglamento.

El Congreso de Arquitectos tuvo lugar la semana del 22 al 28 de Septiembre. A él, acudió junto a Hervada, Mariano Rodríguez Orgaz, ambos como representantes de la Academia de España en Roma. M<sup>a</sup> Luisa Bulnes, en su tesis doctoral sobre los hermanos Orgaz, pensó que la participación de Mariano en el Congreso había sido con una ponencia, pero tras consultar las actas del mismo se ha comprobado que solamente asistieron al mismo. La sede del congreso fue la Insigne Academia de San Lucas. Se trataron seis temas; los nuevos materiales desde el punto de vista de la concepción del proyecto y de su realización; los conocimientos útiles a los arquitectos en el estudio de los edificios públicos de los planes reguladores de la ciudad; la estandarización en la habitación colectiva; la construcción, circulación y protección subterránea; la protección de la concepción general de los proyectos y derecho de los arquitectos de dirigir las construcciones e incluidos los Concursos de arquitectura y construcción de carácter público. Además de los pensionados de la Academia española figuraban como representantes de España los arquitectos: Amadeo Llopart, de la Asociación de Arquitectos de Cataluña; Mariano García Morales, del Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción de Madrid y Regino Pérez de la Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.<sup>1022</sup>

A mediados de Octubre partió para Grecia. Se instaló en la isla de Delos donde estudió las últimas excavaciones que allí se habían realizado.<sup>1023</sup> El 5 de noviembre escribió a la Academia desde Atenas notificando las muchas dificultades con las que tropezaba para poder organizar el trabajo. Agradece la ayuda prestada por el Ministro Abella para sortear los obstáculos y realizar

1019 ARAER, Caja 11, Archivo de becarios: Ignacio Hervada

1020 ARAER, Comunicaciones oficiales, Caja 90, febrero de 1935, nº 9

1021 Ibidem

1022 Atti Ufficiali del XIII Congresso Internazionale Architetti, Roma, 22-28 Settembre 1935.

1023 ARAER, Comunicaciones oficiales, Caja 90, nº 39, 1936

el estudio, pues varias naciones tenían acotadas zonas arqueológicas griegas y el estudio de Delos pertenecía a la jurisdicción francesa. En diciembre, consiguió, por fin, el permiso para trabajar en Delos. En la isla había pasado ya quince días tomando algunos datos para preparar el proyecto. En la postal que escribía a la Academia el día 10 de diciembre solicitaba el envío de dos libros que se conservaban en la biblioteca de la misma: *Civiltà Greca* y *Restauro de monumentos romanos*. El trabajo durante el año 1936 fue de recopilación de datos y documentación. En diciembre de ese año señalaba que todavía le queda realizar buena parte del trabajo de biblioteca. Fueron fundamentales los materiales bibliográficos y planimétricos que se conservaban en la Escuela de Arqueología de Francia en Atenas, los que le sirvieron para conocer cómo era el yacimiento griego. Allí se conservaban los trabajos de Lucien par Caveux que realizó sobre Delos de 1906 a 1908 y, los de Andrè Bellot, con sus comentarios explicativos publicados en París en 1909.

El 20 de diciembre escribió de nuevo a la Academia para felicitar las navidades y escribe: *“sentiré nostalgia del pasado año, la grata cena y luego la Misa de Medianoche en Santa María la Mayor. Trabajo siempre con mi mayor entusiasmo y esfuerzo en Delos en donde he comenzado la labor “ciclopea” de reconstruir la ciudad, “la Pompeya griega” y además de los planos presentaré una maqueta del conjunto. Pienso que la labor me llevará por lo menos un año más. En la isla de Delos no hay autoridad local, solo las ruinas, un guarda, el topógrafo que me acompaña y un servidor. Sin contar el mar, y el viento que día y noche nos atruenan los oídos”*.<sup>1024</sup> Las noticias de siete días más tarde- del día 27 de diciembre- son importantes para conocer el verdadero trabajo que hasta entonces había realizado y para comprender el estado que hoy día tienen los bastidores. Apuntaba el pensionado *“El trabajo está dispuesto en bastidores ligerísimos pero anchos y el papel y tela, pegado a ellos con cola fuertísima de carpintero, siendo imposible el levantar el papel sin destrozar en absoluto el trabajo”*<sup>1025</sup>. Estas líneas explican que en algunos de los bastidores, como se señalará más adelante, ha sido arrancado el dibujo y quedan restos de esta cola pudiéndose identificar en el año 2011 un nuevo trabajo de los realizados por Hervada en Delos. En Mayo de 1937 informa que está casi terminado el envío de la Academia y solicitaba a ésta se comience a preparar la materialidad del traslado de las obras de Grecia a Italia. Las contestaciones llegaban con retraso puesto que España estaba en pleno conflicto civil y la llegada del dinero no es inmediata. Desde Atenas gestionó solicitar la prórroga de un año más de la pensión, posiblemente alegando la adhesión al régimen de Franco. Hervada lo solicitó junto a Muñoz Moneda y a los dos fue concedido el permiso.<sup>1026</sup>

El año 1938 lo pasaron por completo en la Academia ambos pensionados. Eran los únicos que habían permanecido allí durante el conflicto en España. La condición que parece le puso la Embajada para poder permanecer en la Academia un año más debió de ser los servicios que estaba prestando al régimen en la Estación de Radio de la Embajada española en Roma. En un documento conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores se señala el servicio voluntario y gratuito que prestó en la Embajada por más de un año.

---

1024 Ibidem

1025 Cuaderno de notas de Delos, Archivo becarios, Caja 11, Ignacio Hervada, ARAER

1026 ARAER, Comunicación oficiales, años 1939, nº 43, con fecha de 4 de septiembre



II.476. Carné de estudios de la Universidad de Roma, ARAER

Aprovechó durante el año 1938 para estudiar en la Escuela de Arquitectura de Urbanismo de Roma. Su colaboración en la Embajada retrasó la finalización del curso y consecuentemente la obtención del título de Arquitecto Especializado en obras de Urbanización.<sup>1027</sup> Desde entonces siguió la evolución de las nuevas edificaciones y proyectos urbanísticos que se desarrollaron bajo el régimen de Mussolini. La estancia en la Academia la pudo alargar hasta inicios del año 40 cuando todavía cursaba en la Universidad. Se resistía a dejar el Gianicolo a pesar de la insistencia por parte de la Embajada. Montijano lo advierte ya en su estudio sobre la Academia de España. Dice en la nota 114: *“Hervada tras varias amenazas por parte de la embajada se niega a abandonarla, y será el mayordomo Cesare Fontana el encargado de “echarlo”. Sólo dejó “unos cuantos libros”, que después de su muerte se convertirán en su donación a la biblioteca de la Academia”*.<sup>1028</sup> Serían pocos los libros que Hervada había dejado en su habitación, pero los que entraron en la Biblioteca de la misma a su muerte en 1949 fueron 262 en total. Toda su biblioteca personal<sup>1029</sup>. La mayoría de ellos de Arquitectura escritos en italiano y publicados entre 1900 y 1947. Dieciocho de Urbanismo italiano con colecciones de revistas completas (*Architettura*, *Urbanística*, etc), las Actas del Primer Congreso Nacional de Urbanística celebrado en Roma en 1937, El número de obras alemanas también es numeroso; 26 lo que hace suponer que algo de alemán debía saber; 9 sobre arquitectura francesa, 11 números de la revista *L'Architecture d'Aujourd' Hui* (desde 1938 a 1949); 4 de la *Arquitectura en Inglaterra*; 3 de arte suizo; 2 de arquitectura americana; 8 de trabajos de Arqueología que incluyen monografías de Delos y los trabajos de la exposición de *Restauro* de los Monumentos de la era fascista publicado por Gustavo Giovannoni en 1938, así como varios diccionarios de lengua francesa e inglesa. A través de la adquisición de todos estos libros fue la única manera que tuvo Hervada de conocer la arquitectura alemana, francesa o inglesa por el bloqueo que Europa sufrió cuando Hervada se interesó en ella (1938 a 1943).

1027 AMAE, sign. R-2590-6

1028 MONTIJANO GARCÍA, Juan M<sup>a</sup>, 1998, pág. 153, nota 114.

1029 Este es el número de libros del Depósito Hervada que en el Inventario de libros en la Biblioteca de la Academia aparecen en enero de 1962. ARAER

**“ESTUDIO SOBRE LAS FUENTES DE ROMA: La Fontana di Trevi”  
1º envío de pensionado de IGNACIO HERVADA Y DÍAZ DE SALA, 1935**

José Ignacio Hervada impresionado por las fuentes de Roma, en su aspecto arquitectónico y en su función de embellecimiento de los lugares en que se hallan instalados, acometió el estudio de algunas de ellas preparándolo como envío de primer año. El reglamento de la Academia de 1932 obligaba a los pensionados por la Arquitectura a realizar durante ese primer año *“la copia en plantas, alzados, secciones y detalle de una obra arquitectónica anterior al siglo XIX, conservada en Italia y dibujada a grande escala y con técnica susceptible de una buena reproducción mecánica; además de un proyecto de consolidación y restitución de un edificio o monumento, acompañado de un estudio de las diversas soluciones de la técnica moderna que pudieran emplearse”*<sup>1030</sup>. Estos trabajos tras su ejecución debían de ser enviados a la Real Academia de San Fernando para su calificación, sin embargo, nunca llegaron a enviarse por la explosión de la guerra en España. En un principio, José Ignacio Hervada quiso realizar un trabajo de varias fuentes romanas que reflejaran distintos tipos de los que se encuentran dispersos por la ciudad, de entre las realizadas entre el siglo XVI y el XVIII. Comenzó con la *Fontana di Trevi*, cuyo trabajo le serviría de modelo metodológico para el desarrollo de las demás. Hasta el momento no se había publicado ningún estudio completo sobre las fuentes de Roma. Existían estudios monográficos de carácter histórico de las grandes fuentes e incluso otros de las fuentes de Bernini, de Giacomo della Porta, etc; pero no estudios planimétricos.

El secretario de la Academia escribió al Embajador de España en Italia una carta en la que se detallaba el trabajo que desarrolló el arquitecto pensionado: *“el trabajo lo está desarrollando con toda la atención y minuciosidad requeridas. Con el detalle exigido por el reglamento y aun ampliándolo con perspectivas acareadas, va estudiando una por una las fuentes monumentales de Roma, características de ella y exponentes del sentido urbanístico de la urbe por excelencia, con objeto de recoger en un libro el resultado de sus estudios. El trabajo es arduo, porque es grande, y grandemente meritorio porque en la bibliografía romana, donde incluso abundan descripciones literarias e investigaciones históricas de las fuentes, no existe, orgánicamente recopilado, un estudio que las comprende desde el punto de vista exclusiva o principalmente arquitectónico.”*<sup>1031</sup> Con estas líneas el secretario solicitaba una prórroga para el pensionado con el objetivo de retrasar en unos meses la entrega del envío, vista la dimensión del mismo. No le fue concedida por lo que Hervada tuvo que reducir la extensión del trabajo y seleccionar las fuentes que más le interesaban desde el punto de vista arquitectónico y decorativo. El estudio completo sólo lo pudo desarrollar de la *Fontana di Trevi*. De otras, la *delle Tartarughe*, *Quirinale* y la del *Aqua Paulina*, tan sólo presentó el dibujo a lápiz. La idea de Hervada de realizar un estudio sobre las fuentes romanas había sido desde un principio desmesurada, puesto que para abarcar su propósito no le hubieran bastado ni siquiera dos años para llevarlo a cabo.

El arquitecto Robert S. Kitchen, pensionado de Arquitectura de Paisaje en la *American Academy in Rome*, comenzó un año después que Hervada, en 1936, un estudio comparativo de los diferentes tipos de fuentes de Roma, eligiendo las fuentes de la *Piazza di San Pietro*, las de la *Piazza del*

1030 Reglamento de 1932, Art. 38. Academia de España en Roma.

1031 *Carta del Secretario-Director Interino de la Academia de Roma al Sr. Embajador de España en Italia*, Roma, 7 de Febrero de 1935, Archivo de la Real Academia de España, Roma (ARAER), Comunicaciones Oficiales, Caja 90, carta nº9.

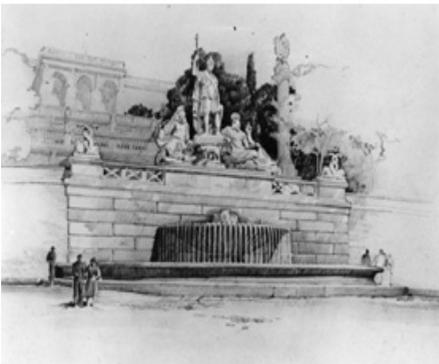
*Popolo*, la *Fontana del Aqua Paola*, la del *Trastevere*, de *Piazza Mattei Fontana del Cavalli Marini* en Villa Borhese. Un trabajo de seis fuentes para realizarlo a lo largo de dos años. En cada caso realizó una acuarela y un dibujo de análisis del funcionamiento desde el punto de vista de su ingeniería los recorridos del agua, presentado con el plano de localización, la planta, sección y alzado de la fuente<sup>1032</sup>. A cada dibujo adjuntaba una ficha técnica con los datos históricos de la fuente, la descripción del mismo y la bibliografía utilizada.



II.477. Kitchen, *Fontana del Aqua Paola*, Photo Archive AAR, Kitchen 2255



II.478. Kitchen, *Fontana del Aqua Trastevere*, Photo Archive AAR, Kitchen 2256



II.479. Kitchen, *Fontana di Piazza del Popolo*, Photo Archive AAR, Kitchen 2348



II.480. Kitchen, *Fontana di Piazza del Popolo*, Photo Archive AAR, Kitchen 2346

En la Academia Americana existía una tradición de años del estudio de las fuentes romanas por parte de los arquitectos paisajistas. Ninguno había podido elaborar un trabajo completo pero Vincenzo Cazzato en el año 2004 publicó buena parte de los estudios de los americanos y con ello dio a conocer quince proyectos de diferentes arquitectos: las fuentes de *Piazza del Popolo*, de *Piazza Aracoeli*, la que está frente a *Villa Medici*, la de la *Chiesa di Sant'Onofrio*, la *Fontana* en la *Piazza Duillo-Guardabassi* (Trastevere), la *Fontana dei Tritoni* en *Piazza Barberini*, la *Fontana delle Api* de Bernini, la *Fontana de la Via Conciliazione*, la *Fontana en la Piazza della Rotonda*, la *Fontana dei Cavalli Marini* en Villa Borghese, la *Fontana di Trevi*, la *Fontana de la Piazza Mastai* y *Fontana delle Tartarughe*, la de *Piazza Mastai* y *Piazza di San Pietro*<sup>1033</sup>. Anteriores a los proyectos de Hervada y Kitchen, son los de Ernest E. Lewis (1908-1911), Raymond M. Kennedy (1916-1919),

<sup>1032</sup> *Annual Reports*, Archivo American Academy in Rome, Roma, 1936-1937.

<sup>1033</sup> El trabajo completo de las fuentes de Roma del arquitecto paisajista pensionado en la Academia Americana fue publicado en CAZZATO, 2004, pp.637-652.

Philip T.Shutze (1920) y Deam (1923-1926).Posteriores son los de Stuart M. Mertz (1938-1940), John E. Kirpatrick (1937-1939) y Robert A. We (1934-1936)

Puede decirse, sin embargo, que, gracias a la ambición del planteamiento de estudio de Hervada, llegó a realizar un trabajo orgánico para el tiempo del que disponía, que todavía completó y amplió durante el segundo año de pensión. Finalmente, en el primer año entregó la planta, alzado, sección y detalle de la Fontana de Trevi, monumento que analizó con mayor precisión. Junto al envío de estos bastidores se encontraban dos cuadernos de mediciones<sup>1034</sup> y croquis de la misma fuente. Además de éstos, las acuarelas de las fuentes del Quirinal, de las Tortugas y la Paulina<sup>1035</sup>. De las siguientes obras se ha encontrado el original del alzado y la planta-sección del proyecto de la Fontana de Trevi (representados en el mismo bastidor), así como un dibujo a lápiz de la *Fontana delle Tartarughe*. Todos los dibujos estaban firmados y fechados por el arquitecto. El tercer bastidor de este proyecto, el correspondiente al detalle de la Fontana de Trevi, todavía está desaparecido pero ha sido posible conocer como era por el negativo de la fotografía conservado en el Archivo Fotográfico de la misma Academia.

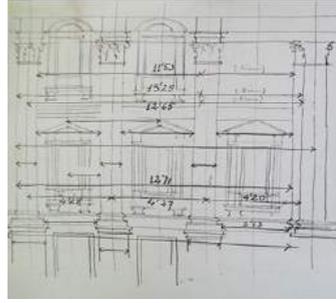
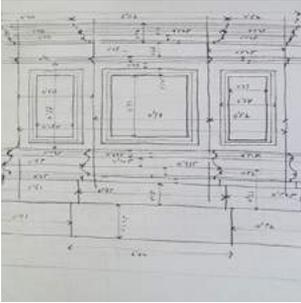
El alzado de la *Fontana* es el único de los tres planos sobre bastidores de este proyecto que hoy se conserva en buen estado de conservación en el depósito de la Academia. Con unas medidas de 116 x 129 cm y con su bastidor original. El dominio del dibujo y de la acuarela es de una calidad exquisita. Las aguadas de grises y el estudio de luces y sombras que elabora el arquitecto es de gran calidad. Hervada diseñó un alzado de la *Fontana* con un programa histórico y simbólico muy relevante. La fachada en alzado está planteada esencialmente como el plano original del proyecto de Nicola Salvi, conservado en el Museo di Roma<sup>1036</sup>. A éste añade las dos cubiertas a dos aguas que incluye ya Giovanni Battista Piranesi en su grabado de 1773 y una franja en el inferior del diseño donde incorpora una naturaleza de ruinas que describe bien el espíritu pintoresco y romántico del *Settecento*. En la parte inferior izquierda, representa la personificación del río de donde procedía el agua transportada por el subsuelo de la ciudad por el acueducto *Acqua Vergine*, construido en Roma el año 19 a.C. Es, a través de esta representación alegórica como Hervada introduce el estudio y levantamiento actual en su contexto histórico. Presenta el diseño como un grabado del *Settecento*, al modo de los realizados por Piranesi o Pannini, donde el gusto por las ruinas queda patente. El interés por incorporar la naturaleza en la ciudad y el deseo por reflejar el sentido del tiempo y de la historia que Salvi introduce en el programa escultórico de la fontana, Hervada lo evidencia en la forma pictórica de la época en la parte inferior de esta obra.

---

1034 Conservados en el ARAER, caja 11, sección Pensionados. Exp. Ignacio Hervada

1035 Descripción del envío en: *Certificado del Secretario-Director interino de la Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Roma, 26 de junio de 1935, Archivo de la Real Academia de España, Roma (ARAER), Correspondencia directores, Caja 126 3/3, nº 73.

1036 MURATORE, Giorgio, *Fontana di Trevi*, Roma, Editalia, 1991, p.80.



II.481.-482 J.I. Hervada, *Dibujos del Cuaderno de mediciones de la Fontana di Trevi*, 1934, ARAER



II.483. José Ignacio Hervada, *Negativo de la fotografía del detalle de la Fontana di Trevi*, 1935, ARAER

II.484. G.B. Piranesi, *Grabado de la Fontana*, 1773



II.485. José Ignacio Hervada, *Alzado de la Fontana di Trevi*, 1935. Estado actual de la obra, RAER

La representación de la planta y sección de la fontana se han encontrado en un estado casi irreconocible. Un becario de Pintura de los años 80 debió de utilizar algunos de estos lienzos como base de sus pinturas, motivo por el que hoy ha sido difícil tanto catalogar como recuperar la obra. El reconocimiento se ha conseguido gracias a la aparición del negativo fotográfico de la misma. Con todo, en el lienzo encontrado todavía pueden reconocerse y apreciarse fragmentos de lo que fue el diseño de la planta de la *Fontana di Trevi* realizada por José Ignacio Hervada. Es una obra dividida en dos partes bien diferenciadas; la sección en la parte superior y la planta, en la inferior, en la que además añade la planimetría con la situación topográfica de la fontana en el contexto urbanístico del *quartiere* de Trevi.

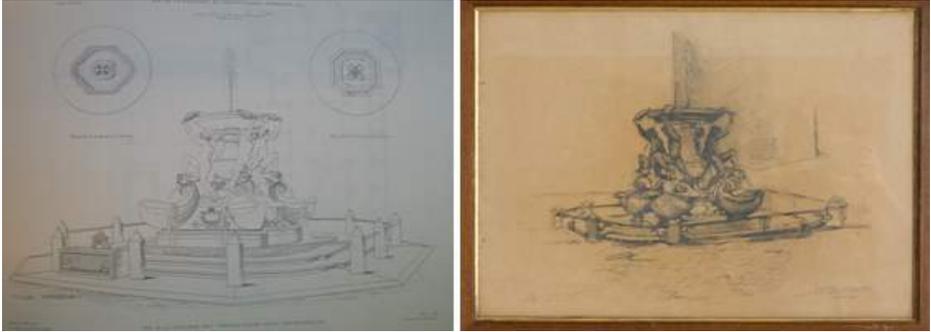


II.486. José Ignacio Hervada, *Planta y sección de la Fontana di Trevi*, 1935, Estado actual de la obra, RAER



II.487. José Ignacio Hervada, *Negativo de la fotografía de planta y sección de la Fontana di Trevi*, 1935, ARAER

De los dibujos y acuarelas de las demás fuentes no se conserva ningún dibujo a excepción del citado de la *Fontana delle Tartarughe* de Giacomo della Porta. La *Fontana delle Tartarughe* es todavía hoy una de las más excepcionales de la ciudad. Se construyó al ser restaurado el mismo acueducto *Acqua Vergine* que trasladaba el agua a la Fontana di Trevi. Desde su construcción, en 1581, ha sido objeto de estudio de numerosos arquitectos, uno de los más difundidos el realizado en 1860 por Letarouilly.



II.488. Letarouilly, *Dibujo de la Fontana delle Tartarughe*, 1934, 1860

II.489. José Ignacio Hervada, *Dibujo de la Fontana delle Tartarughe*, 1934, RAER

### **“RESTAURACIÓN DE LA ISLA DE DELOS” 2º envío de pensionado de IGNACIO HERVADA Y DIAZ DE SALA**

En el año 2008 el investigador Iván Fumado identificó como trabajos de Hervada, en el depósito de obras de arte de la Academia de España en Roma, tres proyectos; una planta y dos alzados que responden al levantamiento arqueológico de la isla de Delos que el arquitecto llevó a cabo entre 1935 y 1937, mientras disfrutaba de su pensionado en la Academia. La aparición de dichos proyectos, de gran calidad gráfica y técnica, despertó el interés de un grupo de investigadores que recientemente publicaron las obras en un interesante artículo que ha dado a conocer la relevancia de la labor que acometió en Roma el hasta ahora desconocido arquitecto<sup>1037</sup>.

1037 GARCÍA SÁNCHEZ, J., BELLÓN RUIZ, J.P., FUMADÓ ORTEGA, I., “Arqueología española en Grecia: los trabajos de José Ignacio Hervada en Delos (1934-1941)”, en *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, CSIC, Madrid, 2010, pp.307-320.

Durante el desarrollo de mi proyecto sobre los arquitectos pensionados en la Academia de 1900 a 1940, durante este curso 2010-2011 y como becaria de esta institución, comencé a seguir los pasos de José Ignacio Hervada en sus años de pensionado. Si sus envíos sobre Delos no habían sido remitidos a Madrid por las dificultades de la guerra, era probable que el resto de trabajos reglamentarios siguieran de igual modo en los almacenes de la Academia. Margarita Alonso Campoy, en conocimiento de la posible existencia de estas obras, al emprender la ordenación de las obras de arte en depósito en dicha institución localizó las nuevas obras que hoy se publican.

Durante mi estancia como becario de la misma Academia el curso 2010-2011 y revisando la documentación de Ignacio Hervada supuse que debían encontrarse más de los trabajos que hasta entonces se habían encontrado del arquitecto. A lo largo de ese año localicé cinco nuevos dibujos. Los tres primeros corresponden al trabajo sobre las Fuentes de Roma, que constituyen el envío de primer año del pensionado; el cuarto es un estudio del proyecto arqueológico desarrollado en la isla de Delos y el quinto, pertenece al estudio que desarrolló el arquitecto en el último periodo en la Academia de Roma sobre la arquitectura italiana de los años treinta.

En octubre de 1935, José Ignacio Hervada salía hacia Grecia donde realizaría durante los dos años siguientes la reconstrucción completa de Delos, la *Pompeya griega*, como le gustaba llamar en sus cuadernos de notas<sup>1038</sup>. De nuevo un proyecto ambicioso que esta vez sí desarrolló hasta el final, sorteando las incomodidades y los retrasos de las mensualidades que debían de llegar desde Roma y España hasta Grecia. Para desarrollar y documentar el trabajo que tenía entre manos se sirvió de lo que del recinto arqueológico se conservaba en la *École Française d'Athènes*. Prueba de ello, es la fotografía encontrada entre sus cosas, el mapa cartográfico desarrollado por el Servicio Geográfico de la Armada en 1907 y 1908 que, seguramente le fue de gran ayuda para situar y realizar primer acercamiento al territorio. En la *École Française d'Athènes* todavía se conservan hoy dos planos cartográficos de 1909 y 1911, de André Bellot y Lucien Cayeux que, indudablemente, consultó Hervada para desarrollar el levantamiento arqueológico de Delos.

En cuanto a la bibliografía de la que se sirvió Hervada para conocer la historia de la ciudad griega construida en Delos sabemos que utilizó dos libros de la Academia española en Roma: la *Civiltà Greca* y *Restauro de monumentos romanos*: libros que pidió en diciembre de 1935 al mantenedor de la Academia que le enviara a Grecia. En el inventario de la biblioteca de la Academia de 1962, al que hemos hecho referencia en páginas anteriores, se indica que en la biblioteca de Hervada se hallaba un libro específico sobre las investigaciones de la *École Française d'Athènes* publicado en 1925 realizadas por Pierre Roussel y con ilustraciones de Frédérick Boissonas.<sup>1039</sup> Este libro contaba la historia de Delos, con la descripción detallada de cada uno de los Santuarios de la isla y de las ruinas, con las fotografías del estado actual de las mismas. El mismo Roussel había escrito en 1917 dos libros publicados también en París sobre la colonia griega en la isla de Delos y los cultos egipcios que en ella se encontraban. Las investigaciones más antiguas de la isla habían sido las de Albert Lebègue de 1876. A éstos se siguieron los de Théophile Homolle sobre los documentos de archivo de la Intendencia de Delos de 1887. En 1896 se publicó una obra sobre la escultura de Delos, un estudio realizado por el danés Carl Jorgensen. De 1902, son las planimetrías de la isla de Ardaillon y Convert. Anterior a la de Bellot, que se ha citado anteriormente, fueron las planimetrías de 1909 de L. Gallois. Todos los estudios realizados desde la Escuela Francesa de Arqueología, habían sido editados y publicados en París. La proliferación de estudios franceses en los siguientes años fue indudablemente de una superioridad y hegemonía inigualable con respecto a los realizados por las demás naciones que se interesaron por estudiar la misma zona. Decenas de nombres franceses aparecen estudiando el territorio antes de la llegada de José Ignacio Hervada: René Vallois y Gehardt Poulsen (1914), Feliz Dürrach (1921), J. Replat (1923), Marcel Bulard (1926), Charles Dugas (1928), Fernand Courby (1931), Casimir Michalowski (1932), Valentine Devambeze (1933) y Fernand Chapouthier (1935).<sup>1040</sup> A partir de 1913 aparece una sola publicación sobre el lugar, realizada por arqueólogos

1038 *Carta de José Ignacio Hervada al secretario de la Academia José Olarra desde Atenas, el 20 de diciembre de 1936*, ARAER, caja 11, pensionados, Ignacio Hervada.

1039 ROUSSEL, Pierre, 1925

1040 Algunos otros trabajos de arquitectos franceses, pensionados en Villa Medici vienen citados en GARCÍA

alemanes. Ésta primera, firmada por Hans Otto Kompter. Ese mismo año 1913, el pensionado en Roma en la academia americana presentó un trabajo de restauración de la zona arqueológica de Delos que publicó la academia en su anuario, tanto en planta como en alzado.



II.490. André Bellot, *Plano cartográfico de Delos*, Servicio Geográfico de la Armada, 1907-1908, *École Française d'Athènes*. Conservada en el Archivo fotográfico RAER

El proyecto que, en 1935, se planteó José Ignacio Hervada excedía en mucho la expectativa del segundo envío de pensionado que obligaba a reconstruir gráficamente un monumento antiguo y a redactar la Memoria histórica-descriptiva del mismo. Desde luego, constituiría el único de los trabajos por españoles realizados en la zona. La reconstrucción de todo el complejo arqueológico de una isla por una sola persona y dos ayudantes era una labor insólita y del todo desproporcionada. Hervada se hacía el mismo planteamiento que con el estudio del primer año de pensionado lo que calificaba al pensionado como un hombre de grandes miras pero con escaso contacto con la realidad.

SÁNCHEZ, J., BELLÓN RUIZ, J.P., FUMADÓ ORTEGA, I., 2010, pág. 311. Entre ellos los de Henri-Payl Nenot, de 1882; Camilla Lefèvre de 1910, los de Jean Niermans de 1933 y los de André Hilt de 1937.



II.491-492. Richard H. Smythe, *Reconstrucción de Delos*, 1910-1913, AAAR

Entre los diarios de Hervada y las cartas que desde Grecia enviaba al secretario de la Academia se puede reconstruir con perfección el viaje, el proceso del estudio, los medios de los que se va sirviendo y la infraestructura que va organizando para la ejecución del trabajo<sup>1041</sup>, desde el mes de octubre de 1935 hasta junio de 1937. El 5 de noviembre se lamenta de las dificultades que está encontrando para la organización de los trabajos. Obstáculos ocasionados por las acotaciones que varias naciones tenían en la misma isla de Delos para realizar trabajos arqueológicos. El 12 de marzo contaba ya con un estudio bien organizado. Escribe al secretario don José Olarra: *“He montado una oficina para desarrollar mi proyecto de reconstrucción urbanística de Delos. Tengo constantemente ayudantes trabajando. El alquiler de la casa. He comprado cuatro grandes mesas. Infinidad de bastidores, etc, pues es como trabajo urbanístico extensísimo y de conjunto. Ya me conoce usted y mi modo de trabajar”*.<sup>1042</sup> Estas líneas indican el carácter primordialmente urbanístico del proyecto, más que arqueológico. Podría compararse al realizado por Adolfo Blanco en las ciudades orientales pero a gran escala y mayor detalle, pues solo se trata de un núcleo urbano antiguo, no como los de Blanco centrado en las nuevas zonas urbanizadas de esos núcleos urbanos.

Como bien se señala en el artículo publicado en enero de 2011, no es posible precisar el número de bastidores que se llegaron a preparar en el estudio de Hervada en Grecia, ni tampoco de los que se enviaron a Roma en julio de 1937, a su regreso. Hoy solamente conocemos los tres, cuyos datos ya se habían publicado y uno nuevo, aparecido en los últimos meses en los depósitos de la Academia.



II.493. José Ignacio Hervada, *Sección del proyecto de levantamiento de la isla de Delos*, 1935-1937, RAER

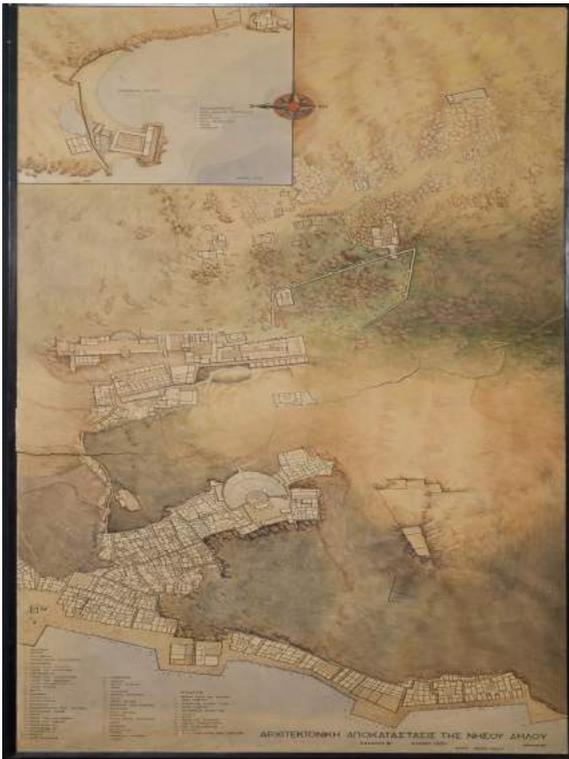
1041 Todos los documentos se encuentran conservados en el ARAER, Caja 11, pensionados: José Ignacio Hervada.

1042 ARAER, Caja 11, pensionados



II.494. José Ignacio Hervada, *Alzado desde la plaza situada frente a la Sala Hipóstila hasta el Dodecateion*, 1936, RAER

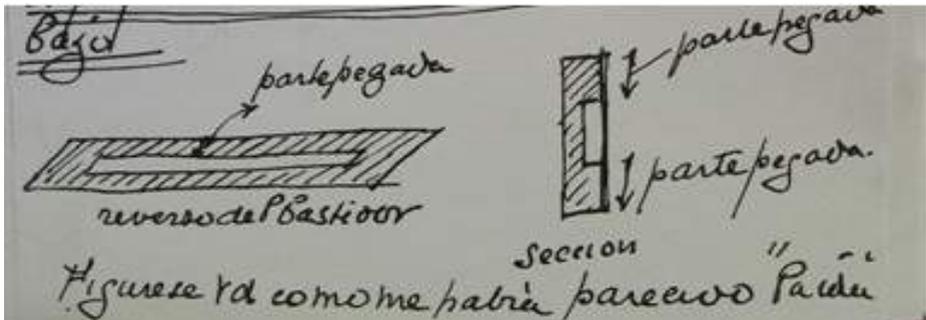
II.495. José Ignacio Hervada, *Sección que atraviesa de norte a sur el Ágora de los Italianos*, 1936, RAER



II.496. José Ignacio Hervada, *Detalle de la planta general de las excavaciones en Delos*, 1936, RAER

El nuevo plano se trata de un alzado correspondiente a una sección que no está indicada en la planta del barrio del Teatro ni en la planta fotografiada que ha aparecido también en el archivo de la Real Academia de Roma. En la nueva sección, solamente se conserva un fragmento del dibujo de mínimas dimensiones (15x35; 35x35) lo que dificulta reconocer el lugar al que pertenece. Sí se puede identificar que lo dibujado pertenece a una zona de edificaciones junto al mar. En las dos plantas descritas en el perímetro costero no se señala ninguna sección. El resto del dibujo que permitiría localizar la zona que se describe está completamente arrancado del lienzo lo que imposibilita la identificación<sup>1043</sup>.

Y la nueva fotografía a la que nos hemos referido, la de la planta hasta hoy en paradero desconocido, corresponde al *quartiere du lac*<sup>1044</sup>, donde se encontraba el Ágora de los Italianos, la Sala Hipóstila, etc. Es ésta, la planta que comprendería las dos secciones de los alzados que se conservan en la Academia, aunque en la fotografía y en los mismos planos es difícil distinguir si están o no marcadas las líneas de dichas secciones. En la carta que Hervada escribe a José Olarra el 20 de diciembre de 1936 señala que, además de los planos, está preparando una maqueta del conjunto de la que no nos ha llegado ninguna noticia. De todos los trabajos dice que los ha preparado en bastidores ligerísimos pero anchos, el papel y tela pegado a ellos con cola fuertísima de carpintero siendo imposible el levantar el papel sin destrozarse el trabajo. Y lo que parecía imposible se hizo años más tarde y es el estado en el que nos ha llegado uno de los planos del trabajo. En la carta dibuja al Secretario como ha realizado esta labor de pegamento en los bastidores. Más adelante confiesa que ese trabajo que ha disfrutado realizando no es para él. Después del esfuerzo y dedicación que dedicó al mismo desde la Academia le dijeron que el traslado a Italia de los planos debían hacerlo en rollos. Lógicamente muestra su malestar por esta decisión y es el motivo por el que explica con el dibujo la manera en la que se pensaron y ejecutaron los papeles pegados en los bastidores.

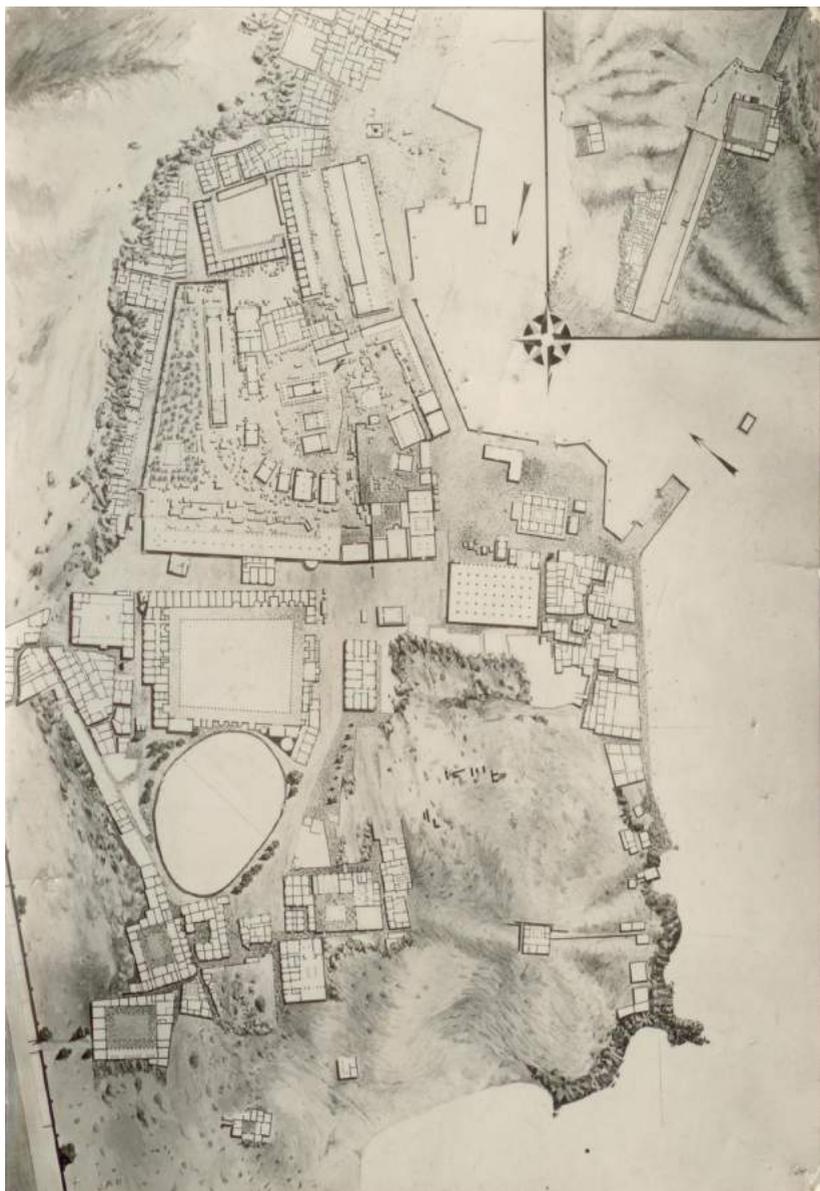


II.497. José Ignacio Hervada, *Dibujo de los bastidores en carta a José Olarra*, el 27 de diciembre de 1936, ARAER, CAJA 11, pensionados

1043 Hervada describe en una de las cartas enviadas desde Grecia a José de Olarra, secretario de la Academia, que el papel está pegado a los bastidores con cola fuertísima de carpintero, siendo imposible el levantar el papel para enrollarlo y enviarlo de esta manera, sin destrozarse el trabajo. Parece que fue esto lo que le sucedió al artista que pintó sobre este lienzo, que queriendo despegar el dibujo de Hervada, no pudo despegarlo con facilidad y terminó arrancándolo.

*Carta de Ignacio Hervada a José Olarra*, Archivo de la Real Academia de España, Roma, (ARAER), caja 11, sección Pensionados. Exp. Ignacio Hervada.

1044 Como se le denomina en la *Guide de Délos* de 1965. BRUNEAU, Philippe, *Guide de Délos*, Ed. De Boccard, Ecole Française d'Athènes 1965.



II.498. José Ignacio Hervada, *Fotografía de la planta quartiere du lac del proyecto de levantamiento de la isla de Delos, 1935-1937, ARAER*

Finalmente, a través del Ministro de Negocios de la Embajada consiguió resolver la cuestión del envío tal y como había preparado los bastidores, a través de una empresa italiana de esta especialidad, la casa Fratelli Gondrand de Roma, que trasladó la caja de los trabajos.

### 7.3. Influencia del viaje en la práctica profesional

La trayectoria de José Ignacio Hervada no se asemejaba en nada a la de Mariano Rodríguez Orgaz. Fue poco más larga pero menos próspera. Hervada nunca regresó a Madrid. Debía finalizar su pensión en el año 1937 pero como España estaba en pleno conflicto decidió alargar lo más posible su estancia en Roma y ver si allí encontraba un futuro profesional.

Finalizado el periodo de pensión, le fue concedida la prórroga que había solicitado desde Atenas y permaneció en Roma para trabajar sobre la arquitectura del momento. Se matriculó en el curso de Urbanismo de la Universidad de Roma con el objetivo de conocer a los mayores exponentes de la Arquitectura fascista. En el Archivo de la Academia se conservan buen número de solicitudes para visitar los *cantiere* de las nuevas arquitecturas. En febrero de 1939 solicitó visitar la exposición de los proyectos para la nueva estación de *Termini* y las obras. En abril de 1940 tramita un permiso para construir el nuevo *Ministerio dell’Africa Italiana*.



II.499. José Ignacio Hervada, *Templo conmemorativo de Italia en España*, 1938-1939, RAER

El único estudio suyo que se conserva de esta época es un *Templo conmemorativo de Italia en España*, que en carta del Secretario de la Academia de septiembre de 1940, se señala como una de las obras que dejó el arquitecto en su habitación, junto con algunos libros, al abandonar la Academia ese mismo año<sup>1045</sup>. El dibujo está oculto por la pintura de otro becario que reutilizó los lienzos y dibujos para su obra, pero todavía puede apreciarse con claridad el título de la obra y buena parte de la perspectiva del templo. Es posible que este trabajo, como otros que no se han conservado, formaran parte de ese tercer envío que nunca realizó por el estallido de la guerra en España y que quedara abandonado en la Academia tras su muerte.

En este periodo, además de éste, realizó una serie de proyectos de edificios al estilo de los

<sup>1045</sup> Carta del Secretario de la Academia al señor Embajador de España en Italia, Roma, 1<sup>o</sup> de septiembre de 1940, Archivo de la Real Academia de España, Roma (ARAER), Comunicaciones Oficiales, caja 90, nº22.

Al dejar la Academia, Hervada dejó de dejar algunos libros que pasaron a depósito de la biblioteca. Colección que se completó a la muerte del arquitecto cuando toda su biblioteca pasó a la de la mencionada Academia de Roma. Un total de 260 libros con varias colecciones de revistas de arquitectura italianas y francesas entre los años 1932-1943. En este depósito prevalecen los libros de arquitectura moderna italiana publicados entre 1935 y 1948.

realizados por representantes de la arquitectura fascista del momento, con quienes mantenía amistad y contacto profesional, como el que tuvo con el arquitecto Marcello Piacentini<sup>1046</sup>. En el año 1940, había construido el pabellón español para la Feria Internacional de Milán y en 1942 asumió la dirección de las obras en la Academia de España.<sup>1047</sup> La Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de España encargó a Hervada la adaptación de los locales de la Academia Española a fin de alojar convenientemente a los futuros pensionados.<sup>1048</sup>

Hervada, que había colaborado a su regreso de Grecia en la Estación de Radio en la Embajada continuó su trabajo allí una vez se encontraba fuera de la Academia. Había establecido su residencia en la Vía del Po nº 25. Contratado como Asesor Técnico de la Embajada, su labor desde entonces consistió sobre todo en servir de nexo entre el arquitecto de régimen de Franco y el de Mussolini: Muguruza y Piacentini. La relación entre ambos gobiernos fue estrecha en los años de la posguerra española y durante el conflicto mundial. Sus arquitectos mantenían el contacto y el intercambio de visiones de lo que debía ser una arquitectura que representara el poder fascista en la nación. Hervada mantenía muy buena amistad con Piacentini y se convirtió en el mediador entre España e Italia. Don Pedro Muguruza escribió a Hervada en múltiples ocasiones, en una de ellas, en el mes de noviembre de 1941, le adelanta sus propósitos en el impulso de la arquitectura:

*“Ahora me propongo organizar una especie de congreso de Arquitectura multinacional en el mes de mayo, coincidiendo con una exposición de Arquitectura. Esta exposición ha nacido de la autorización que se ha dado por el MAE a Alemania para verificar una exposición de tipo político del Reich. Naturalmente, no podemos aceptar, sin verificar nosotros, de nuestra parte una exposición de nuestra labor arquitectónica que estamos en trance de preparar. La exigüidad de locales para verificar esta exposición me hace estar dudando de tratar de extenderla a Italia, Japón y a algún otro país. Por esta razón no digo nada de esto al Sr. Piacentini. Sin embargo, voy a tratarlo con el Embajador italiano para ver si les conviene hacer la exposición en un local separado del nuestro, por ejemplo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando o en la Biblioteca Nacional. Como consecuencia natural de este plan es el congreso o reunión multinacional de arquitectos para tratar de problemas de urbanismo y a esto sí deseo que interese al Sr. Piacentini, pues estoy ya al hablar con Speer, el cual está dispuesto a venir, creyendo obtener la concurrencias de algunos arquitectos sudamericanos, de algunos urbanistas japoneses y probablemente vengan también de Portugal y Francia.”<sup>1049</sup>*

Planes audaces los de Muguruza en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. El contacto entre Hervada y Muguruza fue continuo en los meses siguientes. En su correspondencia se intercambiaban opiniones de los problemas sociales-arquitectónicos que surgían en España en el periodo de postguerra. En Enero de 1942, escribió de nuevo Muguruza a Hervada solicitándole que le envíe literatura sanitaria para conocer la experiencia y el criterio técnico que en Italia

---

1046 Carta de Muguruza, Director General de Arquitectura al Embajador de España en Italia, 5 de Mayo de 1941, ARAER, caja 11, pensionados: Ignacio Hervada. En dicha carta el Director General de Arquitectura está interesado en que Piacentini escriba un artículo en la Revista Nacional de Arquitectura y como Hervada “tiene buena amistad con dicho señor” le ruega que se lo pida y que además añada documentación gráfica del plano de Roma, de algunas de sus reformas y de las obras más importantes.

1047 ARAER, Caja 11, pensionados.

1048 ARAER, Comunicaciones oficiales, caja 90, nº 117, diciembre de 1942.

1049 ARAER, Caja 11, pensionados

se tenía de construcción de sanatorios para tuberculosos. Incluso le pido conseguir planos y fotografías que ilustrasen la labor de los italianos a este respecto. En abril de 1943 le insta para que invite oficialmente a Piacentini para ser huésped de España y les beneficie con una o dos conferencias sobre la Roma Imperial y las obras de urbanización de la misma. Piacentini, consideraba la arquitectura de los regímenes fascistas como una conciencia renovada de la arquitectura. Define la nueva arquitectura como un nuevo procedimiento que no supone un retroceso con respecto a la arquitectura propuesta por el Movimiento Moderno en el periodo de entreguerras, sino que era un nuevo paso hacia metas definidas. Era una arquitectura que reflejaba un momento histórico. Invita al arquitecto a acostumbrarse a la disciplina de su imaginación, trabajando más con los técnicos y sometiéndose al diseño general.<sup>1050</sup> Piacentini no pudo asistir en las fechas que convenían a Muguruza en el mes de Mayo por lo que tuvieron que retrasarlo. La invitación formaba parte de un programa de conferencias que Muguruza había organizado con arquitectos representantes de varios países: habían tenido en Madrid dos conferencias de Sir Charles Bresssey sobre Londres, a M.R. Boutet sobre París; Yo Bonatz sobre Stuttgart y tenían programadas para los meses siguientes otras relativas a Estocolmo, Lisboa, la de Roma y algunas otras que todavía no se habían definido. La actividad de España era por tanto intensa para ponerse al día de lo que en Europa acontecía en el devenir de la Arquitectura.

Hervada influyó notablemente en el ámbito de la diplomacia de la arquitectura en Roma, pero su prematura muerte en 1949 no le permitió regresar a Madrid para trabajar con Muguruza o con el mismo Piacentini en Italia.

---

1050 Artículo en *Il Giornale d'Italia*, Piacentini. Fragmento en el ARAER, Caja 11, pensionados.



III.500. Mariano Rodríguez Orgaz, *El centro del mundo*, 1932, fotografía AARO

### **III. LA ACADEMIA, ROMA Y EL SALTO A EUROPA**

#### **1. El viaje a Roma para los arquitectos entre 1904 y 1940**

El viaje de estudios de los arquitectos a Roma siguió siendo, entre 1904 y 1940, tan importante como en los dos siglos anteriores, aunque con expectativas del viaje distintas, puesto que así lo fueron las necesidades y la demanda de la arquitectura. Roma había sido durante el apogeo del *Grand Tour* el centro neurálgico del viaje y continuó siéndolo en el siglo XX. Roma es la ciudad donde permanece el arquitecto, donde se establece para realizar el viaje por toda Italia. Allí cuenta con una academia-residencia que lo acoge y le procura la estabilidad y el ambiente propicio para el estudio. La comunidad de artistas e intelectuales que en las academias se hospeda, es parte de este ambiente que le posibilita el enriquecimiento y apertura para comprender el mundo desde una conciencia interdisciplinar.

Roma no fue en los albores del siglo XX el centro artístico internacional y, sin embargo, mantuvo su título de metrópoli del arte; por lo que formarse en ella estuvo siempre justificado. El profesor Moleón finalizaba su libro sobre los arquitectos del *Grand Tour* con esta conclusión: "Roma sola no basta", y esto es precisamente lo que significó Roma para quien en ella residió durante las primeras décadas del siglo XX. Roma no bastaba, pero era necesaria. Durante el siglo XIX la lección de Roma era insuficiente, más lo sería en el XX, pero Roma en estos primeros años del nuevo siglo se había convertido en un centro donde conocer también lo que había fuera de ella: Europa.

La apertura del archivo Vaticano, el establecimiento de las academias artísticas y de los institutos históricos, convirtieron a esta ciudad en un centro de investigación internacional y de representación de cada nación. Desde entonces, a Roma no se ha acudido tan sólo a contemplar la historia, sino a establecer contactos internacionales, a intercambiar experiencias y objetivos culturales entre las naciones. Desde Roma se tenía acceso a Europa y esto fue un plus que adquirió en este tiempo.

La tradición cultural del viaje a Italia se convirtió en un modo de introducirse en el panorama y en el debate internacional. Se ampliaron por ello los límites geográficos del viaje del siglo XIX, que llegaba entonces hasta Grecia y el Mediterráneo Oriental. En el siglo XX, se incluye el paso por las ciudades del norte de África y la penetración a Europa desde el Bósforo, sobrepasando, en algunos casos, sus fronteras hasta la India o América. La exploración de nuevas tierras y de nuevas miradas fue posible por el desarrollo y mejora de las vías de comunicación.

En el Mediterráneo los arquitectos buscaron, además del contacto con la arquitectura clásica, la experiencia y el conocimiento de las arquitecturas populares de cada región; arquitecturas anónimas que, de generación en generación, se han desplegado por el litoral mediterráneo y cuya simplicidad y funcionalidad ayudaron a los arquitectos a profundizar en la cuestión de la vivienda económica, que fue una de las cuestiones principales del debate arquitectónico internacional.

Ésta y otras cuestiones, como la ampliación y creación de nuevos barrios en las ciudades fuera de sus centros históricos, hicieron que los recorridos del viaje tradicional a Italia fueran los mismos pero con una doble mirada, sobre los monumentos y restos arqueológicos de la antigüedad clásica y sobre las cuestiones que ocupaban los problemas del momento. Esta es una de las particularidades del viaje de estudio a Italia de algunos de los arquitectos a principios del siglo XX: la ampliación de los límites geográficos del viaje tradicional y la mirada divergente al mismo. El objetivo del viaje para arquitectos austriacos, alemanes, españoles y finlandeses en su mayor parte; ya que británicos, americanos y franceses continuaban con la prioridad de los estudios arqueológicos como en el siglo anterior.

A pesar de que no todos los países tuvieron los mismos intereses, sí que en Roma nació el espíritu de apertura entre unos y otros y la voluntad de internacionalización e intercambio de proyectos culturales, artísticos e intelectuales.

## **2. La Academia de España en el contexto de las academias artísticas de Roma**

La fama mediocre y retrógrada de las pensiones académicas de algunas naciones, que se extendió durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX, como hemos visto en el testimonio del mismo Le Corbusier en *Vers une Architecture*, necesitaba su justa redención. Es cierto, que en el caso de la Academia francesa o incluso de la británica, esta fama fue merecida por la lectura reduccionista que sus reglamentos hacían del estudio de la Arquitectura, basándose exclusivamente en la copia y la reconstrucción ideal de los restos arqueológicos<sup>1051</sup>

1051 Sobre las academias se trató mucho en el congreso CIAM y se señaló: *"Para la arquitectura moderna, que se propone llevar a cabo la construcción bajo su aspecto racional, económico, las actuales academias y escuelas superiores del Estado, con sus métodos de orientación estética y formalista, constituyen un pesado lastre. Las academias son necesariamente los guardianes del pasado. Han convertido los métodos prácticos y estéticos de las diversas épocas históricas en dogmas de la arquitectura y, con ello, han renegado de los principios de la propia arquitectura. Sus puntos de vista son erróneos y sus resultados igualmente incorrectos. El academicismo obliga a los Estados a grandes gastos en construcciones monumentales y con ello impone un lujo superado, que se paga con el abandono de las tareas urbanísticas y económicas más apremiantes, por ello es necesario que los Estados emprendan una revisión fundamental de los métodos de enseñanza de la arquitectura y que adopten en este terreno los mismos principios que han conducido a otros campos a dotar a sus países de los organismos más productivos y avanzados. Un obstáculo paralelo para el desarrollo de la arquitectura en un sentido racional, económico, está constituido por aquellas normas nacionales que, de un modo u otro, tienden a ejercer una influencia estética, formal, sobre la arquitectura, y que por ello deben ser combatidas enérgicamente. La modificación de la actitud del Estado ante estos problemas supone la máxima reivindicación que presenta la nueva arquitectura en este sentido y se encuentra en la misma línea de los problemas generales económicos y culturales de la sociedad".* AAER, Caja Directores, Eduardo Chicharro, Carta al Secretario de la Academia, Hermegildo Estevan desde Scanno, el 22 de agosto, de 1912.

sin atender las cuestiones contemporáneas que afectaban a la disciplina arquitectónica. Esta mirada hacia lo moderno era posible desde las academias y compatible con la admiración y contemplación del arte antiguo.<sup>1052</sup>

La mayor parte de las academias que nacieron en los albores del siglo XX siguieron el mismo objetivo que la francesa, pues nacen tomándola como modelo. Pero sus reglamentos estaban orientados, además de a la conservación de sus monumentos, que es tarea primordial para profundizar en la identidad y la cultura de sus pueblos, al conocimiento y la búsqueda de respuestas a los problemas que la sociedad reclama en el nuevo siglo.

Se comprende que Francia siguiese, a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, centralizando su visión y estudio de Roma en el *restauro*, ya que los centros artísticos internacionales estaban en París, Viena y Berlín. Buscar lo moderno fuera de Francia o de los países de su entorno no tenía sentido. Sin embargo, España, además de contar con sus artistas en París, tomó el medio académico de la pensión en Roma como puente para posibilitar a los arquitectos la perfección de la lección de lo clásico y para completar su formación penetrando en el debate de los centros europeos o americanos más representativos de entonces.

Francia fomentaba la arquitectura moderna con centros como la escuela de Urbanismo de la Sorbona. Su proceso de búsqueda de identidad se orientó al ensalzamiento del orgullo nacional que, en primer lugar, se manifestaba en la recuperación, reconstrucción y conservación de sus tesoros artísticos. En cierto sentido, la restitución arqueológica tiene un fuerte contenido de nostalgia, por una época que se desea perpetuar porque revela la identidad francesa<sup>1053</sup>.

En este sentido, puede afirmarse la supremacía en el planteamiento hacia una actualización del reglamento español de 1894 con respecto a los antes mencionados. España incorporaba en su reglamento, durante el tercer y cuarto año de pensión de sus arquitectos, el viaje por los países que proponían nuevos caminos para la arquitectura. El reglamento fundacional de la Academia española de 1874 aconsejaba a los pensionados la apertura al mundo y a todas sus manifestaciones históricas. Tanto en el reglamento español como en el francés, los dos primeros años de los arquitectos en Roma se destinaban al estudio de la arquitectura clásica, medieval y renacentista y, sólo en el español, a partir del tercer año el salto a conocer las propuestas que en Europa se estaban planteando.

En este sentido, los objetivos de los arquitectos americanos se acercan más al reglamento español. Sus estudiantes acudían a Roma para la ampliación de sus conocimientos a través del contacto de primera mano con el registro del pasado. El trabajo que llevaban a cabo sus pensionados estaba destinado no sólo al perfeccionamiento personal sino a la elevación del arte americano. En el contacto con los monumentos de la Antigüedad el arquitecto no aprende sólo el estilo, sino también el urbanismo, la inserción del edificio en el paisaje, la estructura del mismo, la incorporación de otras artes para su decoro, etc. Aprende que el arquitecto no diseña un edificio en el vacío como un elemento aislado del arte.

Alemania con su academia pretendía crear y extender un nacionalismo ya muy definido. De ella aprendieron los regímenes dictatoriales cómo utilizar Roma para la creación de sus estados unitarios y para conducir las artes como instrumento de ensalzamiento del poder nacional.

Es probablemente el Instituto Austriaco el que mayor semejanza y aproximación en objetivos y miradas tenga con la Academia española. A partir de 1851 la Academia de Bellas Artes de Viena instituyó en las bases del Premio de Roma la obligatoriedad de pasar el primer año estudiando

1052 Propuesta de reforma del reglamento de la AER en abril de 1913 por el director Eduardo Chicharro, Anexo al despacho nº 68, AMAE 4331, pág. 56

1053 ITALIA ANTIQUA, 2002, pág.11

los edificios de Roma y el segundo en países como Francia, Bélgica o Alemania. Durante este viaje era obligatoria la realización de bocetos de todo tipo de arquitectura. Estudios que después se mostraban al público y en los que predomina una atmósfera simbolista, que evoca al mundo clásico. Fantasías que aluden al mundo de Böcklin. La representación de lo referente a la muerte forma parte de esa atmósfera simbolista de fines de siglo; mausoleos o cementerios son los protagonistas de las fantasías arquitectónicas. En estos estudios se advierte una fuerte tendencia a lo monumental. Otro de los temas fundamentales de estudio por los arquitectos austriacos es el de la *Villa* asociada a la arquitectura popular y sus observaciones sobre la arquitectura de Capri.

La dirección y el recorrido de los arquitectos españoles irá muy en paralelo al trabajo de los arquitectos austriacos. La arquitectura de la Secesión se convirtió en referencia de primera línea para los jóvenes alumnos y arquitectos de la Escuela de Madrid. Sus trabajos, discursos y textos se publicaron en las revistas españolas.

Los reglamentos de todas las academias parecían indicar objetivos coincidentes, pero las miradas eran absolutamente divergentes. Los objetivos de representación diplomática podían asemejarse mientras los políticos o culturales se distanciaban sobremanera. La característica principalmente diferenciadora de España con las academias de mayor importancia era: la apertura al siglo XX que proponía su reglamento como parte del objetivo de las pensiones.

Desde este enfoque, la Academia española no merecería los calificativos de retrógrada o arcaica en su planteamiento. Muchas son las cartas de los directores, Mariano Benlliure o Eduardo Chicharro, donde se empeñaban en dar una imagen moderna de la misma en cuanto a la concepción de la pensión. Merecería la denominación de arcaica en lo referente a los medios económicos, instalaciones y medios de representación y difusión del trabajo realizado por sus artistas<sup>1054</sup>.

En todos los pensionados encontramos quejas y reclamaciones en la puntualidad de los cobros de la pensión o de las inadecuadas instalaciones que tienen en la Academia para vivir y trabajar. Es ilustrativo este fragmento de la carta de Roberto Fernández Balbuena, el arquitecto que más sufrió los desastres de la Guerra Mundial estando en Roma: *“Es verdaderamente triste pensar en las cosas de nuestro país y en la indecente organización de todo y el que el español tenga siempre, en el fondo que mendigar. So ist das Leben, que decimos en alemán, (cosí é la vita), pues a pesar de todo yo sigo estudiando el alemán para tratar cuando sea posible ir a Alemania a continuar estas aventuras...Le aseguro a usted que si alguna vez tengo un hijo y quiere ser*

*1054 “El cargo de director de la Academia no es un cargo puramente administrativo, no tendría sentido que se pusiera a un artista de altura. El director de la academia, en la de Francia, en la que va a ser nuestra vecina, de los Estados Unidos de América, en la Aleman próxima a inaugurarse es un representante de las Artes de su país, y como tal tiene la misión de asistir a las reuniones y conferencias y ser parte las asociaciones y comisiones consultivas de todo cuanto con el arte se relaciones, reuniones, conferencias, asociaciones comisiones que en el país del arte, son innumerables Todo este movimiento social artístico, da lugar a que con frecuencia , el director de la Academia de España por la escasez de sus asignaciones, haga una figura poco airosa, no pudiendo corresponder, ni siquiera en una medida escasa, a los generosos y frecuentes obsequios de los directores de aquellos institutos y demás autoridades artísticos de este país, y no pudiendo, por no permitírsele sus recursos, ni siquiera presentarse siempre con el decoro que la sociedad exige a los que ocupan altos cargos, muy especialmente en los que llevan aneja una forma de representación.*

*Por ello Excmo. Sr., y no por particular interés, sino por el buen nombre de nuestra nación en el extranjero en mi deseo de sostenerlo a la mayor altura posible, en mi opinión, que el cargo de director debe tener una remuneración adecuada a las funciones que cumple y a la representación que debe sostener. Así lo han entendido las demás naciones que en Roma han establecido academias de bellas artes., concediendo a sus directores los medios para desempeñar dignamente sus cargos”. A.AER, Caja Directores, Eduardo Chicharro, Carta al Secretario de la Academia, Hermegildo Estevan desde Scanno, el 22 de agosto, de 1912.*

*pensionado del Gobierno lo mato antes.”<sup>1055</sup>*

Era, por tanto, desproporcionada la libertad del reglamento de la Academia española dados los límites económicos y materiales con que contaban para llevar a cabo lo que normativamente se les permitía. Y esto era justo lo contrario a lo que sucedía en las demás academias, que contaban con medios económicos mucho más elevados para dar a sus pensionados los mejores medios de trabajo. El problema de la Academia española debió de ser seguramente administrativo, de gestión y de recursos, porque, aunque fueran pocos los medios con los que contaban, existían, y la cuestión más bien residía en el orden de prioridades en los gastos.

La miseria, disputas y dificultades que se advertían dentro de los muros del convento de *San Pietro in Montorio*, consiguieron ser tan sólo una vivencia interna, sin repercusión al exterior. Prueba de ello es la petición de los promotores de la academia Checoslovaca que preparaban, en 1922, los estatutos de fundación y recurrieron al director de la Academia de España, Eduardo Chicharro, con la petición de consultar sus estatutos y reglamento para servirse así “*de la larga experiencia de vuestra Academia*”<sup>1056</sup>.

La imagen paupérrima de España y de su Academia en Roma se hace más evidente al realizar un estudio histórico y dejar visibles los contrastes que tenía con las demás academias artísticas. Ejemplo de ello era el número de pensionados que en unas y otras academias hubo a modo de ejemplo se podría citar que en los primeros cuarenta años del siglo el número de pensionados de Villa Medici fue de treinta y cinco, exactamente cuatro veces más que los pensionados en la Academia de España en este mismo periodo; sesenta y siete fueron los arquitectos que pasaron por la academia británica de 1900 a 1940 para realizar sus estudios; veintisiete pensionados en la academia americana más los correspondientes dedicados a la arquitectura de paisaje. Estos números manifiestan la estabilidad del sistema académico francés, británico o americano, el potencial económico y el equilibrio del prestigio durante toda esta época del Gran Premio de Roma, a pesar de las interrupciones correspondientes en las pensiones durante la primera y segunda guerras mundiales.

El perfil del arquitecto español pensionado parecía ser el de aventurero que quería conocer el mundo y la Arquitectura. Sin embargo, los motivos de la escasa concurrencia de candidatura en la RABASF en las convocatorias eran bien diversos. Los pocos que podían presentarse al premio se consideraban afortunados, pues podían dedicar cuatro años de su vida a perfeccionar su formación.

El director de la Academia de España, José Benlliure, los últimos meses de su cargo persiguió incorporar a España al círculo de las academias artísticas más importantes de Roma. Por su antigüedad lo merecía y por el prestigio de los ilustres y artistas que por ella habían pasado, también. Y es esta intención de asociación nacida en Roma desde 1912 la que la introduce en una nueva etapa como centro internacional del mundo no sólo artístico sino también intelectual.

Roma, por tanto, siendo un centro de la cultura europea, fue también un trampolín para conocer y caminar hacia Europa y el resto del mundo. Durante mi estancia como becario en la Academia en el curso 2010-2011 organizamos un congreso internacional llamado *A ROMA / DA ROMA: Il viaggio di studio degli architetti: 1900/1950*, resaltando expresamente este aspecto único de Roma como centro que acoge y promueve lo extranjero, las lecciones del ayer, del hoy y del mañana; ciudad que proyecta el pasado, el presente y el futuro, que no te cierra en ella, sino que te propone y orienta hacia las necesidades de cada tiempo.

1055 ARAER, Caja Becarios, Roberto Fernández Balbuena

1056 Carta de Massimir Kybal, representante de la Legation de la République Tchecoslovaque à Roma a Eduardo Chicharro, director de la Academia de España de Bellas Artes, a Roma, 26 octubre 1922, ARAER, Comunicaciones Oficiales, Caja 89.

Parece que la iniciativa de desarrollar proyectos conjuntos entre los artistas de las distintas academias, para establecer relaciones profesionales enriquecedoras y para el intercambio de experiencias, surgió del entonces director de la academia americana, el arquitecto Gorham P. Stevens.<sup>1057</sup> Benlliure estuvo al corriente del proyecto de exposición colectiva de los trabajos de los pensionados de varias academias de Roma organizada por la americana, en la que Francia y Reino Unido participaban, convocatoria a la que España no llegaría debido al cambio de director.<sup>1058</sup> Fue éste el inicio de la unión de academias de Roma que se iría institucionalizando hasta fundar después de la Segunda Guerra Mundial la *Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell' Arte in Roma*.

### 3. La pensión de Arquitectura en la Academia de España en Roma

#### Realidad de las pensiones españolas en Roma

Los últimos pensionados por la sección de Arquitectura del siglo XIX habían terminado su estancia en Roma en 1893, por lo que en 1904 la Academia no hospedaba arquitectos desde hacía más de diez años y no convocaba plazas para dicha sección desde quince años atrás. Sobre esta ausencia de pensionados el profesor Esteban Casado cita en su Tesis Doctoral una Real Orden de 1882 dirigida a la Academia de San Fernando solicitando que se revisara el reglamento para adjudicar plazas de Arquitectura a estudiantes de esa carrera. En contestación a la misma, la Academia explicaba cuáles podían ser las causas del vacío de estas plazas. Se señala como posible que *“el arquitecto ha de dejar su círculo social para viajar por países en los que nadie le va a encargar proyectos, pues va a estudiar monumentos antiguos”*<sup>1059</sup>. Esto significa que vivirían durante ese tiempo sin obtener fama ni beneficios por sus proyectos. Optar por la pensión de Roma significaba que los trabajos preparados durante cuatro años tan sólo alcanzaban una medalla o diploma en las Exposiciones y Concursos, no llegando a realizarse ninguna de sus concepciones ni mereciendo las mayor parte de las veces que la crítica se ocupase de ellas.

El siguiente aspecto que el profesor Casado apunta sobre la misma cuestión es que el desinterés por parte del arquitecto por ir a Roma a estudiar se debe a que *“ los nuevos materiales comportan distintos modos de expresión que en las otras artes, y las necesidades de la vida moderna demandan edificaciones de índole más administrativa que religiosa, por lo que ya no es Roma el punto donde se erigen las más bellas y útiles edificaciones”*<sup>1060</sup>. Sin embargo, como se ha visto en las páginas anteriores, Roma para los arquitectos de inicios del XX no constituyó un obstáculo para conocer los nuevos materiales ni los nuevos géneros de edificaciones, sino que se convirtió en origen, atalaya y puente para llegar a todos esos centros neurálgicos de Europa.

Este sentido de Roma como puente que se incluía en el reglamento de 1894 fue apuntado ya por Carlos Reyero *“los pensionados,[...] no estuvieron aislados en el convento del Gianicolo, ni se dedicaron a repetir miméticamente el arte antiguo (si exceptuamos, obviamente, las copias). Por el contrario, la institución, fiel a sus orígenes, trató de constituirse en un centro de proyección internacional de los artistas españoles, gracias no sólo al propio prestigio académico que ya había adquirido, sino, sobre todo, a la causa de la posibilidad abierta en el propio reglamento que promovía los viajes por Europa de los pensionados, a París, Bélgica y Holanda en concreto”*<sup>1061</sup>. Sin embargo, otras interpretaciones de la causa del vacío en la presentación de candidatos para la pensión en Roma, como la del profesor Prieto, la atribuyen a que los arquitectos no estaban estimulados desde la Escuela para concursar. Señala que *“ello era debido a que los estudios y*

1057 REGIN, Cornelio, 1998, pág. 11.

1058 AAER, Caja Directores, Eduardo Chicharro, Carta al Secretario de la Academia, Hermegildo Estevan desde Scanno, el 22 de agosto, de 1912.

1059 CASADO ALCALDE, Esteban, 1987, pág. 234.

1060 Ibidem, pág. 235

1061 REYERO, Carlos, 1993, pp.145-146.

*adelantos que obtenían en Roma y otros puntos del extranjero apenas tenían compensación al volver a España. En consecuencia, había que incentivar de alguna forma la concurrencia de aspirantes”.*<sup>1062</sup>

Este motivo, junto a los anteriores, explica que en 1887 se advierta la voluntad de un grupo de académicos de San Fernando y de profesores de la Escuela por promover las pensiones, otorgando a los candidatos ciertos beneficios por los que les fuera rentable dedicar cuatro años de su vida al perfeccionamiento en su formación. El mayor de ellos consistía en la aprobación por parte del Ministerio de Fomento de la posibilidad de ingresar, mediante la convocatoria de una plaza obtenida por concurso como profesores ayudantes en la Escuela de Arquitectura. A través de ésta, sería posible el acceso a la plaza de profesor numerario. Este favor se logró con la justificación de que hombres formados en Europa durante cuatro años estarían perfectamente cualificados para ocupar los puestos docentes que formarían a los futuros arquitectos en la Escuela de Madrid.

A pesar de las promesas de estabilidad, no fue sencilla la presencia de candidatos en la oposición de Roma durante el primer tercio del siglo -ya fuese por las dificultades económicas por las que pasaba España en ese momento, como porque Roma no era centro representativo de las propuestas más innovadoras-, continuaba existiendo un obstáculo real para que los estudiantes quisieran dedicar cuatro años más a formarse, considerando que llevaban diez de estudios de la carrera. El incentivo de la posibilidad de obtener una plaza de funcionario docente en Madrid constaba ya en el reglamento de 1894 y, sin duda, fue decisivo para los candidatos del nuevo siglo.

En la *Ecole des Beaux-Arts* de París, el éxito del *Grand Prix* de Roma consistía en el prestigio que adquirían sus pensionados por el solo hecho de haber ganado el concurso de la Academia. En este sistema vieron los académicos españoles el futuro de la pensión española y, después de algunos años, se fue logrando el resurgir de las pensiones y la consideración que merecían tanto los candidatos mismos como la oportunidad de formación.

Pese a los intentos de los promotores, la estancia en Roma no se deseaba, como muestra el caso de Anasagasti, referido más arriba, pero le bastaron unos días, al llegar a Roma, para descubrir las posibilidades que allí se le presentaban.

### Criterios de selección de candidatos

Como se ha visto para cada uno de los nueve arquitectos pensionados por la Arquitectura en el periodo que aquí se trata, todos accedían a la oposición al Premio de Roma avalados por un profesor de la Escuela o Académico. Aznar era presentado por su padre, Académico y expansionado en Roma por la Pintura; Flórez por Ricardo Velázquez Bosco, profesor y futuro director de la Escuela de Arquitectura; Anasagasti por Marceliano Santa María, expansionado por la Pintura; Balbuena por Flórez, que desde su experiencia romana inculcaba a sus mejores alumnos lo que este viaje significaba; lo mismo hizo Flórez con Emilio Moya. Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal agradecieron siempre las insistencias de Anasagasti para presentarse a la oposición de Roma; Rodríguez Orgaz e Ignacio Hervada, candidatos de Flórez, fueron también presentados por él al tribunal de oposición.

El resurgir de las pensiones de Arquitectura en España en el siglo XX dependió, sin duda, de la labor de búsqueda y promoción de alumnos por parte de los profesores de la Escuela y de los Académicos de San Fernando.

<sup>1062</sup> PRIETO GONZÁLEZ, J. M., 2000, pág. 429. Aquí explica José Manuel Prieto que, aunque en decreto del M. de Instrucción Pública se prohibía la concesión de plazas como profesores numerarios, sí les sería posible acceder mediante concurso a las plazas de profesores ayudantes.

El número de candidatos fue aumentando progresivamente con el paso de los años<sup>1063</sup>. Fue en la década de los treinta, y de manera más llamativa después de la Guerra Civil, cuando los candidatos aumentaron notablemente en número.

En las casi cuatro décadas del siglo que aquí se han estudiado, claramente se observa que las plazas se fueron cubriendo por el interés de los pensionados que propusieron como candidatos a sus mejores alumnos. Gracias a ellos, la sección de Arquitectura siguió presente en Roma porque creían verdaderamente en la ciudad como una oportunidad para perfeccionar la formación del arquitecto y para caminar hacia adelante en un tiempo de constantes y rápidos cambios.

En los años treinta, se vio necesario establecer un sistema de selección más estricto, del mismo modo que el utilizado por la *British School at Rome*: la presentación de los trabajos realizados por los concursantes hasta el momento y una entrevista personal, además del examen de oposición como en las convocatorias anteriores. Este modelo fue incorporado por España al reglamento de 1932 ante el aumento del número de candidatos en la última convocatoria<sup>1064</sup>.

### Falta de dirección y de maestros en Roma

Los maestros o profesores de las escuelas y talleres de Arquitectura y Pintura animaron y propusieron a los jóvenes mejor cualificados a presentarse al concurso de Roma. El Ministerio de Estado les concedía la pensión, la Obra Pía sufragaba sus gastos y los viajes de estudio, pero durante los cuatro años no contaban con dirección ni instrucción que guiara sus pasos hacia lo que cada uno buscaba o le convenía.

La ausencia de un seguimiento en Roma fue una carencia del sistema de las pensiones hubiera sido un apoyo para dirigir a los estudiantes en la metodología de estudio de los distintos aspectos de la arquitectura que estudiarían. El director de la Academia no tuvo nunca, ni tampoco tiene hoy, la función de dirigir el trabajo de los pensionados que debían llegar con su propio proyecto personal. Supervisar y estar al tanto de la actividad que realizaban es lo que hicieron tanto Benlliure, como Chicharro, Blay o Valle-Inclán. El arquitecto pensionado tenía fama desde el siglo XIX de saber a dónde conducirse a su llegada a Roma y fruto de esta seguridad se ganó en la mayoría de los casos el respeto y confianza de los directores, quienes, como hemos visto en Francisco Aznar o Mariano Rodríguez Orgaz, en su ausencia les encomendaba la dirección interina de la Academia antes de acudir al Secretario de la misma.

Los pensionados británicos que tuvieron la misma carencia vieron en ella un desorden y desaprovechamiento de la pensión, mientras que los españoles (a pesar de las ocasionales críticas de Torres Balbás en la revista *Arquitectura*<sup>1065</sup>), en esta circunstancia, encontraron una gran libertad y oportunidad para descubrir nuevos caminos de la Arquitectura. Todo dependía de sus decisiones y esto, en la mayor parte de los casos, les hizo crecer. Es cierto que, en los dos primeros años, les costaba más encontrar en esta circunstancia la dirección: situarse y decidir por dónde se quiere caminar requería su tiempo, constituyendo una oportunidad para enriquecerse y madurar intelectual y personalmente.

Para jóvenes sin maestros, saber aprovechar bien la pensión no era nada fácil y, de hecho, la 1063 Dos candidatos en el primer turno del siglo para dos plazas; un candidato para dos plazas en el segundo turno; un candidato para dos plazas en el tercer turno; un candidato para una plaza en el cuarto turno; una sola plaza en el quinto turno para tres candidatos (asignada a Mercadal y otra traspasada de la sección de Música que había quedado desierta, otorgada a Blanco); dos candidatos para una plaza en el sexto turno y tres candidatos para una plaza en el séptimo turno

1064 Reglamento de la Academia de España en Roma, 1930, Art.14.

1065 T., 1922, pág. 27

mayoría de ellos volvieron años más tarde a Roma. Con una mirada distinta comprendieron más y más lo que años antes habían vivido. En este sentido, se entiende la afirmación de Le Corbusier de que Roma no era para jóvenes arquitectos recién titulados: *“Roma es para los sabios, para los que saben y pueden apreciar, los que pueden resistir, los que pueden controlar. Llevar a Roma a los estudiantes de arquitectura es lisiarlos para toda la vida. El Gran Premio de Roma y la Villa Medicis son el cáncer de la arquitectura francesa”*.<sup>1066</sup>

A pesar de esto, buena parte de los académicos y profesores de la Escuela de Arquitectura de Madrid vieron como gran ventaja enviar a sus estudiantes mejor dotados a vivir la experiencia del viaje de estudios a Roma. Antonio Flórez y Teodoro de Anasagasti fueron, sin duda, los profesores que más impulsaron a sus alumnos a emprender tal aventura. Para ellos, una de las mayores ventajas que encontraron para su formación fue la oportunidad de no seguir en España recién titulados. Quedarse hubiera significado anclarse en el eclecticismo del momento. Salir les había proporcionado una nueva perspectiva y, para ellos, el programa de formación que proponía la Academia fue la guía y el maestro que tuvieron en su etapa de estudio en el extranjero.

Otra de las características que se dio en estos arquitectos pensionados por la Arquitectura fue que no se anclaron en las propuestas de estilo que los profesores les habían presentado en la Escuela de Madrid. Con ellas llegaban a Roma y era desde allí desde donde emprendían un camino de búsqueda personal para proyectar la Arquitectura. La pensión les conducía a descubrir por ellos mismos el camino a seguir, a través del ejercicio de su libertad de elección y de creación.

El sistema austriaco e incluso el americano del concepto del viaje sin instrucción y de un sistema de calificación de los trabajos, más formal que obligatorio, transmitía la libertad que significaba la oportunidad de la apertura a Europa a través del Premio de Roma. Los pensionados por la Arquitectura no se limitaron a mirar su propia tradición, ni se centraron en Europa despreciando lo nacional, sino que acogieron cuanto se refería a uno y otro camino para comenzar su reflexión y encontrar un camino propio de renovación.

Las pensiones a Roma se convirtieron entonces en una solución para no necesitar rechazar ni uno ni otro camino. La estancia en Roma sufragada por el Ministerio de Estado, a través de la Obra Pía, significó un compromiso con España de abrirse a las propuestas europeas para introducirlas en la nación.

El ser autodidactas posiblemente ralentizó su aprendizaje o el aprovechamiento del viaje, pero es también lo que les permitió no anquilosarse en una única línea de pensamiento. Estudiar y copiar cuantos estilos les llamasen la atención, buscando la manera de adaptarse a las nuevas necesidades de la sociedad industrial, fue una dificultad que les hizo creer y desarrollar las posibilidades de la Arquitectura. Aunque no siempre pudieron plasmarlos materialmente, sí lograron un cambio ideológico, como ha quedado de manifiesto en tantos croquis y apuntes de viaje de los pensionados que se han señalado las conclusiones al estudio del pensionado de cada arquitecto.

#### Valoración de los trabajos de los pensionados recibidos en Madrid

En el periodo analizado, hay dos momentos bien diferenciados en cuanto a los criterios de evaluación que se aplican para la calificación de los envíos de pensionado. El primero, el correspondiente a las dos primeras décadas del siglo y el segundo al periodo comprendido entre 1921 a 1938.

El primer periodo, de 1900 a 1920, comprendiendo de la octava a la décima promoción, se 1066 LE CORBUSIER, Ed. 2009, pág. 140

caracteriza por continuar la tradición francesa, donde se estima por encima de otros aspectos el preciosismo gráfico en los trabajos. Los dibujos no tenían como objeto el convertirse en proyectos contruidos sino que los exámenes, al destinarse a una competición, y, los envíos, a su exposición, tenían como objetivo primordial deslumbrar. Eran trabajos para ser admirados y agradar, por lo que la estética asume casi todo el protagonismo. Torres Balbás así lo confirmaba en estas líneas en la revista *Arquitectura*: “los ejercicios de pensión producían una serie de trabajos de gabinete solemnes y teatrales, hechos por y para el éxito: jurado, exposiciones y público. Daban la impresión de ser obra de gentes que encontraron desde el primer momento su camino y que lo seguían sin titubeos ni vacilaciones; prescindiendo de las copias de monumentos antiguos”<sup>1067</sup>. En un momento en que la mayor parte de los arquitectos optan por la exultación de lo decorativo, aumenta la importancia de este aspecto, lo que hace que en los planes de estudio de las escuelas de Arquitectura se dé mayor importancia a la enseñanza artística sobre la técnica, aspecto que fue cuestionado por la mayoría.

La mayoría del profesorado de la Escuela y de la Academia se cuestionó que aprobaran la supremacía del color con respecto a la forma representada y el preciosismo de la acuarela en los dibujos de arquitectura. El sistema de valores y parámetros proyectuales eran, más o menos, los siguientes: la simetría como principio supremo de la Arquitectura. La jerarquización de los espacios, la referencia más o menos explícita a los últimos estilos de la historia, la precisión y la profusión de detalles arquitectónicos, la enfatización centralizada de grandes elementos de comunicación como escaleras, vestíbulos y salones, la concepción monumental y grandiosa como recurso privilegiado y reservada únicamente a los grandes edificios públicos o privados, la convivencia obsesiva de la arquitectura con las artes decorativas, donde se identifica proyecto constructivo con proyecto decorativo. La enseñanza de la Arquitectura se basaba en el axioma de que para ser un buen arquitecto había que ser un buen artista<sup>1068</sup>. Por este motivo, los pensionados Francisco Aznar, Teodoro de Anasagasti, Roberto Fernández Balbuena o Mariano Rodríguez Orgaz dedicaron buena parte del tiempo de pensión a pintar y a perfeccionar las técnicas del grabado, acuarela y óleo.

Los envíos que se exponían al público, tanto en Roma como en el Ministerio de Estado de Madrid, eran casi el único medio que la sociedad tenía para conocer el estado actual de muchos de los monumentos de la antigüedad. Sin embargo, a partir de la undécima promoción de la Academia se advierte un notable cambio en la forma de proyectar, fruto de las ideas difundidas por Teodoro de Anasagasti como profesor de la Escuela. El color pasa a un lugar secundario para dejar al dibujo como protagonista y reflejo de las ideas que caracterizan el proyecto. El dibujo materializa las ideas y es el medio de expresión del arquitecto, que atenderá a lo esencial de la Arquitectura sin entretenerse en el sentido artístico del mismo. En la calificación de los trabajos de la convocatoria de oposición de 1922 el tribunal valoró más la concepción del entorno del edificio, la expresividad de la línea que transmite conceptos y hace intuir y definir las arquitecturas.

En general, los trabajos de primer y segundo año de pensionado, que tenían un carácter académico y consistían en copiar el estado actual de un monumento y de un proyecto de restauración, fueron bien acogidos por los tribunales de calificación. El tercer envío era el ejercicio más conflictivo tanto por la libertad de enfoque del estudio como por su temática actual. Tenía un enfoque teórico, con el que difícilmente los pensionados obtenían la máxima calificación. El cuarto, sin embargo, era el último trabajo académico, dedicado a un género arquitectónico moderno, que en algunos casos refleja el proceso de madurez del pensionado con respecto a sus trabajos anteriores.

#### Difusión de los trabajos de los pensionados

1067 T., 1922, pág.27.

1068 SORALUCE, José Ramón, 2007, pág.37-38.

El máximo alcance que obtuvieron los trabajos realizados por los arquitectos durante el pensionado fue local. La exposición pública al final de los cuatro años de pensión en la Academia de Roma y en el Ministerio de Estado permitió su conocimiento a un número muy reducido de especialistas y expansionados que se acercaban a sus salas expositivas. Quienes llegaron a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes obtuvieron mayor renombre y quienes, como Anasagasti, expusieron en las internacionales, lograrían una fortuna crítica de mayor alcance que el resto.

La Academia como institución no favoreció la difusión de los trabajos de los pensionados. Si se gastaba más en dar una buena imagen de la Academia frente a las demás instituciones presentes en Roma, los recursos económicos para la difusión de los trabajos era menor. Las demás academias percibían que España contaba con una normativa adaptada a las necesidades del momento y que daba libertad de creación a sus pensionados, pero los trabajos de los mismos sólo los conocieron en los años que se expusieron. Tenían que ser los mismos pensionados quienes pusieran verdadero interés por mover sus trabajos en las exposiciones internacionales o mostrarlos a quien podía interesarles, pues la Academia no disponía de un Anuario como el resto de las instituciones en Roma.

Las revistas españolas del momento publicaron en artículos algunos de los envíos anuales, firmados por los mismos autores o por los pocos críticos que escribían sobre lo expuesto en las exposiciones de pensionados o nacionales. Ninguno de los proyectos originales o de las propuestas de restauración o reconstrucción llegaron a ejecutarse. Esta falta de materialización venía provocada por la inutilidad temática de los mismos, por la incompreensión del espectador y de los propios profesionales de la arquitectura, o por no encontrar promotores lo suficientemente audaces para emprender dichas obras.

Los arquitectos españoles que realizaban, como los demás extranjeros, proyectos de restauración monumental, no fueron llamados a colaborar ni fueron citados entre las propuestas de los estudios realizados sobre dichos monumentos, al contrario de los trabajos de americanos, británicos y franceses que tuvieron una gran difusión en los periódicos, revistas internacionales y publicaciones histórico-científicas sobre los monumentos.

#### **4. Significado del pensionado de cada arquitecto**

##### **Francisco Aznar Saniurio**

Los dos primeros años de pensión se los planteó a la manera clásica del viaje a Italia. Recorrió la cuenca mediterránea y dibujó aquello que le evocó la visión romántica del *Grand Tour* o detalles arquitectónicos que reflejan el espíritu de la cultura con la que se encontraba. Sus apuntes de viaje, los que no correspondían a los trabajos obligatorios, definen dos aspectos que caracterizan el modo de trabajar en los países que visitaba.

El primero de ellos es la condición que se le podría aplicar de arquitecto-pintor. Buena parte del tiempo que dedicaba a los monumentos más sobresalientes de la historia de la arquitectura clásica de Italia y del Mediterráneo lo pasaba pintando acuarelas que contenían perspectivas de las arquitecturas puestas en relación con sus entornos de paisaje, estancias o recorridos que te introducían o te dirigían por esas arquitecturas.

El segundo de los aspectos son los croquis que realizó sobre algunos monumentos que son imprescindibles para conocer la evolución de los géneros arquitectónicos que se fueron desarrollando a través de los siglos. Son dibujos a lápiz, de carácter compositivo, que le ayudaban a comprender la concepción que de la Arquitectura se tenía en cada época. La representación, siempre fragmentada de la planta, sección, sistemas de construcción de bóvedas, etc. Realizaba

su dibujo para comprender la arquitectura. No añade nada que sea superfluo, ni se entretiene en lo que se desvíe de lo que significaba el edificio que representa. En este sentido, los trabajos obligatorios de primer y segundo año para Aznar no parece que fueron determinantes en su posterior ejercicio profesional. Fueron juzgados con la máxima calificación, probablemente por el cuidado y rigor en la elaboración, por la adecuación con los criterios del reglamento de la Academia de Roma y del tribunal académico.

Por lo que de estos trabajos conocemos, no tienen ninguna relación ni plástica, ni conceptual con los que realiza Aznar en sus viajes. Lo que estos trabajos le proporcionaron fue introducirse en el conocimiento de las tendencias de la restauración monumental imperantes entonces en Italia. Tanto lo defendido en el norte por Luca Bertrami, autor de la restauración de la *Certosa di Pavia* (coetánea al estudio de Aznar), una obra que no presentaba duda de estilo para restaurarla, como la selección de otra obra medieval, *Santa Maria di Monreale*, sobre la que se había intervenido y transformado en su fachada exterior en el transcurso de los años y que planteaba la problemática de su acertada recuperación.

En 1906, en su primera estancia en Sicilia, Aznar había tenido oportunidad de conocer en Palermo las obras de Ernesto Basile que tanto le gustaron. Compró las láminas de sus dibujos y bocetos, que se conservan en los archivos familiares, láminas que indican el interés del arquitecto por aplicar este estilo arquitectónico a los proyectos de carácter privado y el carácter monumental a los públicos.

La segunda etapa de su pensionado tiene otra dirección. Su programa de trabajo cambia por completo. El discurso de la historia de la Arquitectura del pasado y de su acertada restauración queda relegado por la atención a la construcción en el presente. Los envíos de tercer y cuarto año no revelan gran esmero en su elaboración. Parece realmente que los realizó de corrido y para cumplir con la obligación. La crítica de la calificación del jurado del tercer año así lo indica, señalando que no responde al objetivo del trabajo y que ni siquiera se han realizado dibujos a mano que demostraran una profundización en el estudio compositivo del género arquitectónico seleccionado. El envío de cuarto año tampoco debió de caracterizarse por su esmero en la ejecución y además debió de quedar relegado por el buen trabajo de Antonio Flórez, con quien Aznar preparó el proyecto.

¿Hacia dónde se orientó Francisco Aznar en los últimos dos años de pensionado?. Existe un solo documento que señala la dirección que quiso tomar a partir de otoño de 1907: la solicitud de traslado a Madrid por encontrarse enfermo que envía al director de la Academia en enero de 1908 desde Munich. Penetrar en el panorama arquitectónico de Munich fue su objetivo desde entonces y tan sólo se nombra una vez entre los documentos oficiales como pensionado en la Academia española. El impulso para introducirse en este camino debía proceder de su compañero Antonio Flórez, que llevaba tiempo interesándose y dejando traslucir en sus proyectos las influencias de la arquitectura alemana.

Este interés viene después ratificado con la presentación del trabajo realizado con Antonio Flórez para el cuarto envío de pensión: el *Monumento Conmemorativo a los Mártires de Cuba* en la Exposición Internacional de Munich de 1910, en la que estuvieron presentes ambos autores. Lo más probable es que Aznar en el viaje que a finales de 1907 realizó a Munich tuviera como objetivo la visita a la Exposición de Stuttgart, inaugurada pocos meses antes, en la que se presentaba por primera vez se planteaba el uso de nuevos materiales combinados con los tradicionales (ladrillo, acero y vidrio) y la innovación en la forma. En esta exposición de Munich, inaugurada en octubre de ese año, Hermann Muthesius, Frederick Naumann y Kart Schmidt presentaban la herencia del *Jugendstil* y de la *Secesión Vienesa*, inspirada en el movimiento *Arts & Crafts* con el fin de integrar arquitectura, industria y artesanía.

Esta propuesta de camino para la Arquitectura podía aplicarse a cualquier país, era una metodología de pensamiento más que la muestra de una propuesta de estilo. Permitía introducir las tradiciones de cada nación, industrializándolas y convirtiéndolas en objeto de diseño de la Arquitectura.

A Francisco Aznar debió de parecerle una propuesta muy interesante porque de Alemania se volvió con algunos números de la revista *Architektonische Rundschau* del año 1907. El estilo de las obras alemanas no le sorprendió.

### Antonio Flórez Urdapilleta

La trayectoria de Antonio Flórez, como la de su compañero Francisco Aznar, responden al proyecto clásico de pensión de Arquitectura que proponía el reglamento de 1894. La redacción de sus artículos estaba orientada a que los arquitectos no desearan una formación distinta a la que se les proponía: el estudio el primer año del Arte y Arquitectura italianos, el acercamiento a las técnicas de restauración o a los criterios de reconstrucción monumental en el segundo, coincidiendo con el viaje a Sicilia, fueron fundamentales para comprender la cultura mediterránea, el conocimiento de los nuevos géneros de edificios demandados por la organización social del nuevo siglo y la aproximación a nuevas tendencias para la Arquitectura.

Flórez dio gran importancia en sus dos primeros años al mejoramiento de la técnica de la acuarela. Sabía que el éxito de sus envíos vendría, en buena parte, por el preciosismo de los mismos en el buen uso de la acuarela. El estudio de la luz, a través del dominio del uso del color, tenía prioridad tanto para el pensionado como para quien calificaba sus trabajos. Este espíritu estaba tan imbuido en la formación arquitectónica española que Flórez no pensó que fuera a perder importancia en los años sucesivos y aprovechó la coincidencia con el pintor Martín Rico en Venecia para perfeccionar con él la técnica de la acuarela.

No rechazó nada de lo que el reglamento proponía para su periodo de formación. Se excedió en el número de trabajos a realizar con la preparación del proyecto de restauración de Taormina porque le interesó adquirir una buena formación en arquitectura antigua y clásica, donde se demostró su gran capacidad de trabajo. Su interés e inquietud intelectual no se paró en la adquisición de una formación clásica sino que continuó con el conocimiento de las propuestas que en Europa se planteaban para el desarrollo de la Arquitectura. Flórez eligió Austria como centro de interés representativo de nuevos caminos para la Arquitectura donde continuar su formación. Su compañero Aznar había elegido Alemania, quizá para intercambiarse experiencias como modo de aprovechar el tiempo que la pensión les ofrecía para formarse fuera de Roma.

En Austria, Flórez, se interesó por la depuración de los lenguajes arquitectónicos que habían inundado Europa en el último siglo y de conceptos que le interesaron ya que coincidían con los difundidos por el pensamiento krausista como: funcionalidad, espacialidad, sobriedad, salubridad, etc. Flórez comprendió que la conservación de la tradición arquitectónica española no era incompatible con el desarrollo y aplicación de estos conceptos, que serían la clave para la transformación de la arquitectura que necesitaba España.

### Teodoro de Anasagasti y Algán

La producción que Anasagasti realizó en Roma fue de las más prolíficas de entre los arquitectos que como él disfrutaron de la pensión de cuatro años. No desaprovechó ninguna oportunidad para estudiar los temas más discutidos en el momento ni dejó de preparar proyectos para las exposiciones nacionales e internacionales. Dedicó tiempo a trabajar junto los arquitectos más relevantes en la Roma de 1910 al formar parte de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*; entre ellos figuran personalidades como Gustavo Giovannoni, Giuseppe Zampi, Pio

Piacentini o Giovanni Battista Giovenale, con los que también entró en contacto en los años siguientes Roberto Fernández Balbuena.

La primera etapa de su pensión fue de fuerte experimentación donde el idealismo de arquitecturas imaginarias y fantásticas busca nuevas formas y caminos para la Arquitectura. Son proyectos que nunca fueron ejecutados, pero que le dieron gran fama y renombre en la época<sup>1069</sup>. Todos los trabajos de 1909 a 1912 muestran sus dotes de gran dibujante y buen acuarelista y en ellas juega admirablemente con los efectos de luz y sombras, sabiamente dispuestas, logrando composiciones muy efectistas en las que añade elementos vegetales, como la hiedra y el ciprés. Es ya en ese momento cuando se inclina por la búsqueda de la sencillez y las formas rotundas para la Arquitectura. Ideas y formas que aprendió en su viaje a Alemania o del Movimiento futurista en Italia<sup>1070</sup> y que él mismo da a conocer, sin faltar una crítica, en la revista *Arquitectura*<sup>1071</sup>. En este mismo artículo defiende una arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la simplicidad; la arquitectura del cemento armado, del hierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo, que permiten obtener el máximo de elasticidad y ligereza. Define como caracteres de la Arquitectura la caducidad y transitoriedad. Anasagasti al final del artículo pregunta a los lectores: “*¿Son estas afirmaciones tan futuristas como se imagina Sant’Elia? ¿Hay en ellas, a pesar de su fingido desprecio por el antiguo, más de una reminiscencia clásica?*”. Y concluye, “*el arquitecto italiano – ya lo demostraremos- no va muy lejos, ni es el revolucionario temible*”<sup>1072</sup>.

Fue en diciembre de 1912 cuando se produjo el punto de inflexión en su concepción de la Arquitectura. En este momento, cuando se instala en París, donde permaneció siete meses, para comenzar su trabajo de tercer año, es cuando, como señala Ángel Urrutia. “*termina por someter su idealismo a la realidad que demanda la sociedad*”<sup>1073</sup>. Mejor que *sometimiento* yo lo llamaría *adecuación a la realidad o proceso de maduración*, no *sometimiento*, porque la impronta de lo anterior de una u otra manera quedó integrada en su nuevo pensamiento. En París tomó conciencia de que su camino de formación, más que estar dirigido a hacerse con un lenguaje personal, debía preocuparse del “hecho arquitectónico” con todas sus circunstancias.

Como señaló Hernández Mateo “*no pide un cambio revolucionario, pide adaptación a los tiempos, salir del atraso*”<sup>1074</sup>. Fue éste un proceso al que llegó gracias a los caminos recorridos

1069 Como son los proyectos que presenta en 1910 a la Exposición Nacional de Bellas Artes donde Teodoro de Anasagasti obtuvo la primera medalla por su proyecto de Cementerio Ideal. En la siguiente Exposición Nacional de 1912, Anasagasti presentó: un Proyecto de posesión de recreo (Villa del César) en tres bastidores, “*grandiosa composición de arquitectura funeraria que causa impresión profunda*”, y Restauración de los templos de la Fortuna Viril y Mater Matuta de Roma, en nueve bastidores de los que tres están destinados al estudio del estado actual de los templos y los otros seis a la restauración.

Los comentarios que el cronista de la Exposición Ignacio M<sup>a</sup> Cerezeda realiza de los trabajos de Anasagasti aclaran sobre la impresión que éstos causaron entre los arquitectos del momento: “*En la obra total de Anasagasti hay una nota que descuella avasalladora del que la contempla, la grandiosidad sirviendo al ideal, inspirado en la clara visión de la tradicional arquitectónica. El recuerdo de las grandes construcciones de la humanidad en la antigüedad clásica surge de la contemplación de las obras de Anasagasti, que todas y cada una llevan un sello personalísimo en la concepción, y asimismo es personal y grandiosa la técnica del artista al darnos a conocer en los cartones el concepto de su arte*” .

1070 A España el futurismo llegó a través de la obra literaria del año 1910 de Ramón Gómez de la Serna. Toda la protesta que procede de las clases populares encontró en este movimiento un apoyo, pues la ruptura con lo anterior, con el sistema democrático, favorecía la revolución y el autoritarismo que exigiera unos derechos a las clases más desfavorecidas.

1071 ANASAGASTI, Teodoro, 1919, “Acotaciones”, en *Arquitectura*, año XVII, nº 13

1072 Ibidem

1073 URRUTIA, Ángel, 2003 (2<sup>a</sup> edición), pág. 213.

1074 HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, pág. 90.

anteriormente, a la apertura a las tendencias que surgían en Alemania, Italia, Austria, etc. Tres periodos que anticiparon la dirección definitiva: la arquitectura clásica que conoció durante el periodo de formación en la Escuela de Arquitectura y pensión en Roma, las nuevas propuestas para la Arquitectura conocidas durante sus viajes por Europa y la arquitectura nacional y popular aprendidas durante sus viajes por España, antes y después del pensionado.

Tan fundamentales fueron para Anasagasti esos cuatro años que pasó los siguientes promoviendo entre los mejores alumnos de la Escuela las pensiones en el extranjero. Aconsejó el paso por Austria y Alemania con fruición, con la esperanza de que la formación en Europa siguiera abriendo los caminos de la regeneración arquitectónica que en su vida no pudo casi reflejar en sus proyectos. Teodoro de Anasagasti detectó el verdadero problema cultural de España, su necesidad de cambio en la estructura mental de su sociedad y de sus intelectuales. Él la fomentó, sobre todo, desde el ámbito de la universidad a través de sus propuestas sobre la enseñanza y con la aplicación de los nuevos materiales de construcción en sus obras.

### Roberto Fernández Balbuena

Balbuena estuvo directamente influenciado por lo que para Anasagasti habían significado los años de pensión. Anasagasti había regresado de Roma tan sólo cinco meses antes de que Balbuena tomara posesión de su plaza. Aunque todos queremos vivir nuestra propia Roma, no se puede prescindir de lo que ha sido para quien nos ha precedido.

Con los recorridos que por los pueblos de España había hecho durante sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid se había preparado, sin saberlo, el camino para abrirse a Europa. El interés por la arquitectura popular española, indudablemente, le había introducido en el discurso de conocer qué es España, cómo es su tradición y qué reclamaba para su futuro. En la Escuela de Madrid, durante los años en que estudió Balbuena, los profesores recomendaban recorrer el país analizando la arquitectura popular y dibujándola, no para copiar “formas externas”, sino para asimilar sus proporciones y esencia. Sólo así podrían los futuros arquitectos “...traducir en formas modernas el espíritu tradicional de la arquitectura española”.<sup>1075</sup> La misma metodología de observación que enseñaron a Fernández Balbuena en la Escuela de Arquitectura de Madrid es la que utilizó durante su periodo de formación en Roma. El estudio de las proporciones y esencia de las arquitecturas italianas le condujeron a interesarse por las arquitecturas monumentales de la Antigüedad y el Renacimiento, que se refleja en los temas que elige para sus estudios. Arquitecturas que identificó con la pureza de volúmenes y de ornamentación.

En los ejercicios de oposición, Balbuena ya había reflejado su interés por la arquitectura realizada por el grupo de la Secesión vienesa, tanto estéticamente como conceptualmente. Una estética y formulación desarrollada en Austria que no pudo conocer de primera mano por el estallido de la Primera Guerra Mundial, pero de la que pudo ver su repercusión en París y Nueva York. La ciudad norteamericana le produjo primero desconcierto y después una evolución en sus planteamientos. En Nueva York encontró el futuro en el presente. Parece perplejo por la ausencia de historia en norteamérica. Pone entre paréntesis la estética tradicional y pide una reflexión sobre las nuevas “categorías estéticas”<sup>1076</sup>. El dinamismo, la acción, el progreso, lo eficaz, lo útil. Categorías estéticas que conducen a la renovación de las formas arquitectónicas. América le introduce de lleno en el discurso sobre la posibilidad de la evolución de la Arquitectura partiendo de las formas precedentes.

*“ Si admitiéramos –dice- la permanencia e inmutabilidad de las formas arquitectónicas, negaríamos por ende la posibilidad de evolución de este arte; crear*

1075 ISAC, Ángel, 1987, pág.352.

1076 Como él mismo arquitecto denomina en FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922

*o esperar siempre en la existencia de algo nuevo, mejor que lo cual, es fecunda doctrina. La evolución, partiendo del concepto de adaptación de las formas viejas a nuevos problemas- casticismo-, no es admisible. La evolución no debe ser exclusivamente formal, ha de ser acorde con la del concepto; que no podemos olvidar que es la forma una consecuencia, nunca un punto de partida".*<sup>1077</sup>

Balbuena debió de ser uno de los primeros arquitectos españoles que viajó a estudiar la Arquitectura de los Estados Unidos, o por lo menos no nos han llegado noticias de arquitectos españoles que allí viajaran en años anteriores. Las noticias de primera mano que envió a la revista *Arquitectura* constituyeron la presentación de tecnologías y cuestiones que en 1919 en España no centraban el debate arquitectónico.<sup>1078</sup>

Todos los movimientos que conoció en Europa desde París o Roma se dirigieron en una misma dirección: encontrar formas que sin rechazar las anteriores aportaran un nuevo lenguaje para adaptarse a las necesidades sociales del momento. Balbuena dedicó sus años de pensionado a reflexionar sobre qué necesidad tenía cada género arquitectónico: tanto la casa o villa privada, los bloques de casas de la ciudad, como las construcciones al servicio de la metrópoli, como son los grandes almacenes, cines o pequeños teatros, palacios de la Música o edificios ministeriales. Cada uno reclamaba un estilo y características determinadas. Los edificios de cultura y entretenimiento adquirirían una estética *Decó*. Los pequeños hotelitos o viviendas privadas un estilo popular. Los grandes bloques de viviendas, de estilo sobrio y con características de la arquitectura popular española. Tuvo ocasión de conocer, a pesar de la Gran Guerra, las propuestas de las escuelas de Arquitectura más destacadas de Europa, aunque en sus trabajos a su regreso esos conocimientos no pudieran tener gran desarrollo.

### Emilio Moya I Ledós

Emilio Moya fue un pensionado serio, culto y responsable. Centró su programa en conocer con profundidad las distintas regiones de Italia y en aprender allí las teorías sobre la acertada restauración que años más tarde le fueron de tanta utilidad en sus trabajos en España como arquitecto Conservador de Zona.

Vio que lo que la arquitectura necesitaba era, por un lado, criterios para su conservación y que se proyectara una arquitectura conforme a las necesidades del momento. Los nuevos géneros de Arquitectura: hoteles, aeropuertos, grandes almacenes, etc; no tenían precedentes estilísticos por lo que sus formas podían ser nuevas. Nuevos géneros arquitectónicos, con nuevas formas y técnicas a las que dedicó los dos últimos años de su periodo de formación. Son arquitecturas que funcionaban para uno y otro lugar indistintamente. Lo importante en estas edificaciones era que la forma quedaba supeditada a la función. Cada elemento que se proyectaba dependía del otro y ahí estaba la coherencia y armonía del conjunto. No tuvo ocasión de construir en España estas arquitecturas porque antes de iniciada la Guerra Civil fue nombrado Director de la Academia de Roma y tras el estallido de la misma se quedó en Italia. El conflicto español se solapó con el mundial y Moya tuvo que regresar a España pero para morir en ella. Sin embargo, en el panorama de la restauración monumental española tuvo un papel preponderante durante la Segunda República, no solo como arquitecto-conservador sino también como personalidad de referencia para la elaboración de los criterios de restauración y conservación que resultaron válidos para toda Europa.

---

<sup>1077</sup> FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, pág. 43.

<sup>1078</sup> Las primeras manifestaciones de esta estética y tecnologías americanas aparecieron en los proyectos de Antonio Palacios Otamendi para el Círculo de Bellas Artes, finalizado en 1926.

*“En los viajes, la sabiduría se adquiere no en la reclusión de sí mismo, sino por la expansión a mundos extraños.”*<sup>1079</sup> Estas palabras que García Mercadal mencionó en 1996, haciendo memoria de sus años de pensionado, hacen comprender la actitud de búsqueda del arquitecto en sus años de formación en Roma. Mercadal dio prioridad a la acumulación de experiencias que asimilaría a su regreso a España. Antes de su salto a Europa, en Italia conoció y trató a arquitectos como Cerio, Giovanni Battista Ceas, Plinio Marconi o Giovanni Muzio o Gio Ponti.

Ya señaló Carlos de San Antonio que para comprender el papel que desempeñó Mercadal en la introducción en España del Movimiento Moderno es necesario aproximarse brevemente al periplo de sus viajes por el viejo continente.<sup>1080</sup> Significa esto que el Premio de Roma en Mercadal fue el instrumento para encontrar su camino dentro de la Arquitectura. Buscó desesperadamente un estilo, unas formas acordes con la nueva época que le había tocado de vivir: el periodo de entreguerras.

La lucha por la renovación arquitectónica que buscó Mercadal se inició con una fijación en la forma, sin darse cuenta de que con simples cambios formales la novedad sería superficial, efímera, cuestión de moda y, por tanto, pasajera. En 1928 impulsó la publicación de un número entero en *La Gaceta Literaria*, dirigida por su amigo Ernesto Jiménez Caballero, dedicado a la arquitectura moderna<sup>1081</sup>. En este número de la revista, Bergamín, Arniches, Domínguez, Lacasa, Zuazo, Sánchez Arcas y Fernández Shaw respondieron a un cuestionario polémico y desafiante.

Mercadal seguía siendo platónico en sus planteamientos, pero la renovación que necesitaba la arquitectura debía ser aristotélica, metafísica: no era una cuestión de ideas y de apariencias sino de sustancia; en aquel momento Europa aun se movía en ese mundo confuso que estaba empeñado en la imposible búsqueda de un nuevo estilo de raíz académica, del que *“no fue capaz de sustraerse ni siquiera la Bauhaus, la academia moderna, la Academia de la Forma, un arenal que frenó por entonces el avance de la arquitectura en Europa hacia la modernidad”*.<sup>1082</sup>

Señala Pozo Muncio que se disculpa a Mercadal que no discerniese el rumbo correcto en medio de la tormenta europea. *“Venía de España, donde la arquitectura estaba atascada en disputas de gran pobreza no sólo cultural sino formal y carecía de experiencia profesional”*<sup>1083</sup>. Este autor llama al viaje de Mercadal un *“viaje sin brújula por un territorio lleno de confusión”*.<sup>1084</sup> Una dura sanción, la de Pozo Muncio, al poner en duda que el viaje de Mercadal fuera útil. Aunque sólo hubiese servido para impulsar la fundación del GATEPAC o para hacer crecer la inquietud en otros arquitectos por una nueva arquitectura ya tuvieron un valor único esos años del pensionado. Más adelante debió admitir que había emprendido la búsqueda con una herramienta equivocada, llamada a fracasar: sirviéndose de la forma en vez de hacerlo con las armas de la arquitectura: la construcción, la estructura y los nuevos materiales.<sup>1085</sup>

Posiblemente Mercadal al mirar hacia atrás en 1932, aprendió y después eligió un camino para mirar adelante. Todas estas observaciones sobre su idealismo son positivas porque supo ver futuro. No renunció a la arquitectura ni se rindió a sus ideales, eligió un medio de vida, transmitiendo desde allí los conocimientos de sus años de formación por Europa. Siguió coherentemente lo que desde dentro comprendía que era el camino acertado, alejándose de

1079 GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1996

1080 SAN ANTONIO, Carlos, 1996, pág. 367.

1081 *La Gaceta Literaria*, 15 Abril de 1928

1082 POZO MUNICIO, José Manuel, 2010, pág. 68

1083 Ibidem

1084 Ibidem, pág. 71

1085 POZO MUNICIO, José Manuel, 2010, pág. 68.

lo que no llegaba a comprender: el futuro del Movimiento Moderno. Trabajó denodadamente para la República a su regreso a Madrid, rechazó unirse, a pesar de la insistencia del Ministerio de Instrucción Pública, a los sectores de los intelectuales más radicales para depurar a sus compañeros arquitectos nacionales, continuando su trabajo de conservación del Patrimonio de la nación.<sup>1086</sup> Su trabajo para la República condicionó el desarrollo de su práctica profesional pero, tras la insistencia de sus compañeros, se le retiró el expediente de depuración en 1946.

### Adolfo Blanco y Pérez del Camino

A Adolfo Blanco el ámbito de estudio que verdaderamente le interesó durante la pensión en Roma fue el urbanístico y es donde fijó su mirada. Quiso adquirir la mejor formación en esta disciplina para, a su vuelta a España, adquirir los puestos públicos que le permitiesen intervenir en la ciudad y en el mundo docente.

Tanto los trabajos como los viajes reglamentarios los realizó con entusiasmo y dedicación mesurada. Realizó los estudios y recorridos habituales del viaje a Italia y todavía tuvo una segunda oportunidad para volver a visitarlos bajo la mirada de la contemporaneidad. La amistad con sus dos compañeros de la Sección de Arquitectura en la Academia, Emilio Moya y Fernando García Mercadal, le enriqueció enormemente. La cultura de uno y la inquietud de otro alentaron su actividad y complementaron su personalidad. Se construyeron unos a otros y, fruto de ese enriquecimiento, los resultados de esos cuatro años fueron muy interesantes.

Cada uno mantuvo su independencia, tenían su personalidad y respetaban su caminar. Adolfo siguió con coherencia su propósito de perfeccionar sus conocimientos sobre la disciplina urbanística. La claridad de dirección le fue premiada por la Junta de Ampliación de Estudios con una pensión añadida para cubrir los gastos de sus viajes en las mejores escuelas de urbanismo europeas. En los lugares que tuvo ocasión de recorrer no aprendió tan sólo de urbanismo sino que afectaron mucho a su estética, cada vez más orientada a la corriente *Decó* que se deja ver en sus dibujos. El gran dominio que de éste tuvo, le permitió descubrir nuevos modos de representación que daban expresividad y mayor atractivo a los dibujos con los que presentaba sus ideas.

Lo que es verdaderamente curioso es que Adolfo Blanco después de conocer en las escuelas europeas la arquitectura y concepción de la ciudad donde la funcionalidad prevalece sobre la forma, volviese en el último envío como pensionado a proyectar un palacio para las Artes de estilo shinkeliano y un edificio conmemorativo anclado en el carácter monumentalista de la arquitectura alemana presentado quince años antes por Teodoro de Anasagasti. El motivo por el que seguramente regresó a esta estética es porque pensó que el tribunal asimilaría mejor un trabajo así que un proyecto de mayores dimensiones que abarcara un plan urbanístico de extensión de la ciudad o algo similar. Adolfo Blanco querría asegurarse la más alta calificación del último trabajo para conseguir la prórroga de la pensión, por lo que no era el momento de exponerse a la incomprensión de la crítica.

La elección del monumentalismo y el uso de las estructuras clásicas para los edificios de orden público era trabajo al que los académicos estaban habituados. La visión resultaba nueva, como en los trabajos de Mercadal al introducir la perspectiva axonométrica, y el dibujo y el color de la acuarela seguían siendo herramienta que cautivaba en la exposición y clasificación de los trabajos. En este sentido mientras se ve que se había avanzado en el verdadero aprovechamiento <sup>1086</sup> Documentos que presentará en su tesis doctoral Rafael Hernando de la Cuerda, en su monografía sobre el arquitecto zaragozano. Existen cartas de ida y vuelta de María Teresa León insistiéndole que se comprometiera con la causa republicana y las contestaciones de Mercadal manteniendo su posición de equilibrio en lo que se podría llamar esa tercera España que no se posicionaba ni en uno ni otro bando y que le posibilitó trabajar en el desarrollo de la Arquitectura que era lo que verdaderamente le interesaba.

de la pensión y la libertad de elección del camino a seguir por cada uno de los arquitectos, se observa que se siguen encontrando prejuicios por parte de los jurados para admitir propuestas innovadoras.

### Mariano Rodríguez Orgaz

Para Mariano Rodríguez Orgaz, de un modo más evidente que para todos los pensionados por la Arquitectura de la Academia de los años anteriores, el Premio de Roma constituía, si no una excusa, una oportunidad para dirigir libremente su camino de formación. Responsable con sus deberes reglamentarios, el tiempo que pasó Orgaz en el Gianicolo, se ganó la confianza del director, quién dejó por un periodo la dirección interina de la Academia en sus manos.

El interés verdadero de sus estudios y reflexiones no lo puso en Roma. No se conservan ni bocetos arquitectónicos ni pinturas de la ciudad. Tan sólo un cuadro que de alguna manera simbolizaba su significado, a la vez que lo exageraba: *El centro del mundo*. Quizá quiso referirse con él a que la centralidad de toda cuestión está en las raíces sobre las que se ha ido desarrollando. Una pintura que se expuso en el año 1932 en la galería *Vignon* de París y que, por tanto, debió de realizar a su llegada a Roma.

No estudió de manera convencional los monumentos de la Antigüedad en Italia, sino que se interesó por los mitos, recorrió los mismos lugares que sus predecesores en la pensión: Capri, Nápoles, Sicilia, Grecia, etc y, sin embargo, no los dibujó. Los pintó en su historia y mitos, buscando el origen del significado de cada lugar, pues así comprendía el por qué del nacimiento de tales arquitecturas. Orgaz prefirió comprender el lugar antes que aprender los sistemas constructivos. Esta fue su elección y los tribunales de calificación no tuvieron nada que reprocharle, porque tanto los trabajos de restauración, de reconstrucción arqueológica y los de la arquitectura moderna norteamericana, estuvieron realizados con la precisión y el rigor que el jurado académico exigía. Lo más probable es que a los mismos representantes del jurado no les importaban tanto los trabajos reglamentarios como el buen aprovechamiento del tiempo de la pensión. Y en esto ninguno tuvo visión tan amplia y circunstancias tan aptas para cumplir ese objetivo. La Segunda República en España apoyó el avance cultural del país. Los estipendios de los pensionados llegaban con mayor regularidad que los años anteriores y las fronteras del mundo en el periodo de entreguerras estaban abiertas para estudiosos e intelectuales.

El *Grand Tour* de Orgaz fue una vuelta al mundo, alejándose en su planteamiento del viaje tradicional y condicionado para abrirse a cuantos mundos y culturas tuvo oportunidad de recorrer. Sus trayectos manifiestan que para él no existían fronteras, que contaba con los recursos económicos para adentrarse en la aventura de recorrerlo de Oriente a Occidente, desde las arquitecturas de los indígenas hasta la arquitectura de los rascacielos y arquitecturas norteamericanas.

### José Ignacio Hervada

Ignacio Hervada llegó a Roma por su propio mérito. Había sido un alumno brillante durante los años de su escolarización. En él se fijó Antonio Flórez, quien le impulsó para que se presentara a las oposiciones del Premio de Roma. Se embarcó a Italia dejando atrás la España en la que no pudo volver a establecerse. El joven en el que Flórez vio brillantez se malogró en Roma y se agotó en Grecia. Las buenas dotes para el dibujo y para el estudio sistematizado quedaron reflejadas en su primer envío, pero con ellas quedó evidenciado el carácter idealista con el que se planteó un proyecto sobre las fuentes de Roma que excedía el tiempo de ejecución del que disponía. Un idealismo que, dirigido, hubiera podido lucir si hubiese colaborado con los arquitectos de las academias extranjeras que realizaron coetáneamente el mismo estudio o reduciendo su planteamiento para cumplir los objetivos reglamentarios. El trabajo en Delos tuvo miles de

dificultades, con las que luchó hasta agotarse, de nuevo, por plantearse un trabajo desmedido para el tiempo y la ayuda con que contaba para realizarlo. Éste parece uno de los ejemplos más claros de que la falta de dirección y de consejos durante el tiempo romano descentró al arquitecto.

Hervada puso demasiada vida en cada uno de esos trabajos reglamentarios hasta que, a su regreso de Grecia, supo ver el camino que podía abrírselo en Italia: por un lado en el estudio del Urbanismo, y en la apertura a las cuestiones del debate arquitectónico del momento en Roma sobre las que podría intervenir, y por otro en la carrera política y cultural española al convertirse en la persona de confianza para la embajada española, en las cuestiones de política arquitectónica del régimen franquista, al ser el contacto entre los dos arquitectos jefe de ambos países: Pedro Muguruza y Marcello Piacentini.

## **5. Aportaciones de los arquitectos pensionados al desarrollo de la arquitectura española**

La apertura a Europa, y lo que en ella conocieron los arquitectos españoles pensionados por el Estado, permitió el paso a un cambio de mentalidad en el debate arquitectónico español, que seguía sumido y anquilosado en la práctica de los historicismos. La insistencia que se advierte en Teodoro de Anasagasti y en los siguientes pensionados de pensar una arquitectura basada en la función, sin olvidar la historia y la tradición, pero con formas modernas, es una constante que se va desarrollando en las décadas posteriores.

Al observar la evolución de la arquitectura española en las primeras tres décadas de siglo se contempla una clara evolución en el contexto de la enseñanza arquitectónica y en esto, indudablemente, tuvieron un papel definitivo los arquitectos pensionados. Puede decirse que este ámbito fue el más agradecido en acoger cuanto habían aprendido. En todos los pensionados, excepto en Emilio Moya e Ignacio Hervada, que murieron al inicio de su carrera profesional, la docencia ocupó parte importante de su andadura profesional. Fueron pensionados quienes impulsaron y animaron a los estudiantes a salir fuera de España para completar sus estudios al obtener el título de Arquitecto. Además, introdujeron los métodos y aspectos que habían visto que funcionaban en las Escuelas de Arquitectura centroeuropeas y contribuyeron a modernizar los estudios y planes de estudios de Arquitectura. Por ejemplo, fue empeño de Teodoro de Anasagasti propugnar una formación basada en un espíritu de libertad, contemporaneidad y tolerancia como la que había visto en las Escuelas de Viena y Munich<sup>1087</sup>.

Bajo estos principios se había aprobado ya el Reglamento de la Academia de España en Roma en 1913 y serían determinantes para la renovación de la arquitectura española, puesto que al estudiante se le daba la oportunidad de experimentar, pensar por sí mismo sin la dirección del profesor, aprender la teoría que necesitara ejercitar en la crítica y discusión de los estudios de sus compañeros, de cuyo trabajo nace un enriquecimiento utilísimo para el crecimiento del alumno.

La enseñanza artística, que en los planes de estudios tenía una valoración excesiva desde el siglo anterior, se equilibró en estas primeras décadas del siglo XX, dando mayor importancia a las asignaturas de proyectos que persiguen la formación del artista- constructor, de modo

*1087 "Tengamos confianza en la vida y en el porvenir de la juventud, en sus entusiasmos y vigor, en su generosidad y desinterés, que ella sabrá imponer su liberalidad con una nueva visión de la vida. Nosotros sembramos en la juventud las nuevas ideas, la inquietud, las ansias de mejora, el no conformismo, aprovechando los valores individuales, bien preparados, que por fortuna tenemos. Hay aquí estudiantes que, como materia organizada, nada pueden envidiar a los mejores de fuera; piensan más alto, van más lejos de lo que íbamos en nuestro tiempo; y en sus iniciativas, en sus entusiasmos y virilidad, en sus deseos innovadores, hemos visto a los grandes arquitectos del porvenir, a los maestros, a los que, a pesar de los obstáculos de la enseñanza, se están formando". ANASAGASTI, 1923, pág. 74.*

que ambos aspectos se compensan. El método del “apunte arquitectónico” fue el que cambiará el modo de estudiar la arquitectura en los viajes de estudio de los arquitectos. Las acuarelas cuidadas y bien terminadas que realizaron Aznar o Flórez durante sus viajes por Italia serán sustituidas por otras realizadas con tinta o lápiz que dan más importancia a la idea que al preciosismo de la representación. Croquis o dibujos que se acercaban más al modo de estudiar de los arquitectos renacentistas en cuanto se refiere al dominio del lápiz y a hacer del croquis, instrumento verdadero de expresión. Así serán los dibujos que encontraremos de Moya, Blanco, Mercadal y los siguientes pensionados, exceptuando aquellos trabajos que conformaban ya entregas destinadas a su exposición y calificación.

El trabajo conjunto con profesionales de otras disciplinas artísticas es otro de los aspectos que los pensionados vieron en las escuelas centroeuropeas y que estuvo presente en la escuela de arquitectura madrileña. Esta posibilidad se había introducido en el Reglamento de la Academia de 1913 y se había visto como una oportunidad de enriquecimiento del proyecto. La participación junto a artistas de otras disciplinas se implantó en las normativas de los concursos españoles de Arquitectura, obteniendo resultados sobresalientes en la calidad de los trabajos presentados. Sin duda, la experiencia de estos primeros pensionados del siglo XX sirvió para dar los primeros pasos en el programa de formación de la Academia y para equilibrar la preeminencia que tenía el desarrollo artístico en el objetivo de formación del arquitecto pensionado.

En cuanto a los aspectos más relacionados con la construcción arquitectónica, a la aportación de los arquitectos españoles no se le ha otorgado desde la historiografía la importancia que realmente tuvo. Hemos visto cómo Aznar Sanjurjo y Antonio Flórez introdujeron un sentido de espacialidad y salubridad que hasta entonces no se había aplicado en la arquitectura escolar española, que supuso una mejora y novedad en el país y que todavía hoy se admira en los edificios que nos dejaron. Anasagasti aplicó la construcción en hormigón armado a las primeras construcciones de envergadura en cines y teatros españoles. Balbuena, igualmente, a su regreso lo hizo en las viviendas que proyectó desde el estudio de su hermano. La utilización de nuevos conceptos y materiales que todos aprendieron en Europa configuraron la forma de las construcciones y el ahorro en las mismas. Y también se ha visto la repercusión que la labor de Moya, García Mercadal y Adolfo Blanco tuvieron en el desarrollo de su labor profesional para las instituciones públicas. La cuestión de las viviendas baratas o los proyectos de Urbanismo que Balbuena o Blanco pudieron desarrollar a su regreso a España supuso la introducción directa de los problemas que en Europa se estaban atendiendo. La intervención de Mercadal en el estudio de Zuazo, a quien puso en contacto con Jansen, fue fundamental para la concepción del nuevo ensanche de Madrid. Los numerosos artículos, notas y proyectos presentados a concursos testimonian la renovación de ideas en el debate español y su acercamiento al internacional gracias al esfuerzo y dedicación de estos pensionados a su regreso de Italia.

La historiografía no ha trabajado de igual manera a estos arquitectos por varios motivos; el primero porque unos murieron temprano tras la Guerra, sin apenas haber tenido oportunidad de desarrollar una trayectoria profesional; otros porque se exiliaron o porque tras el conflicto español se incorporaron a trabajos en los ministerios donde su personalidad quedaba diluida, pues los proyectos eran un encargo oficial donde la libertad creativa y renovadora debía supeditarse a las necesidades y requerimientos del nuevo proyecto nacional. Independientemente de los caminos que cada uno pudo recorrer, todos traslucen personalidades singulares, agitadores y promotores de una nueva cultura arquitectónica. Únicos entre sus compañeros, reconocidos así entre sus alumnos.

Quedan por investigar cuestiones importantes que en parte se han iniciado aquí y otras que en un futuro habrá que investigar, como el papel que arquitectos como Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal tuvieron en las cuestiones de planificación de los ensanches de las ciudades españolas o en la conservación de los núcleos urbanos. En el ámbito de la conservación del

Patrimonio histórico todos, desde Roberto Fernández Balbuena hasta Mariano Rodríguez Orgaz, tuvieron una papel clave durante la Segunda República, bien como dirigentes de las Juntas de Conservación o directamente como arquitectos conservadores de monumentos, labor que está indisolublemente unida al compromiso personal de cada uno con su formación; una formación cimentada en el respeto a la tradición que consideraron como legado que siempre ayudaría a la formulación del futuro de la Arquitectura.

Finalmente, la labor de todos logró el resurgir de la Academia de España en Roma como lugar esencial donde formarse y posibilitó que siguiera cambiando la vida de teóricos, arquitectos y demás artistas que a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días se enriquecen y gozan del premio del Gianicolo. El aprovechamiento y apasionamiento con que vivieron su pensión y los obstáculos que tuvieron que sortear para cumplir sus deseos en la difícil Europa del momento forjaron el espíritu con que cada artista piensa en el camino que tendría que recorrer durante su pensión, abierto a Roma y al mundo que allí se encuentra y se te ofrece.

## **6. La restauración del Patrimonio y la lección de Roma**

En la introducción se ha señalado que el segundo año del pensionado y, a partir de 1930, el cuarto año, los arquitectos españoles estaban obligados a dedicarlo a la elaboración de un proyecto de restauración profundizando en las tendencias que se desarrollaban de esta disciplina entonces en Italia.

Tanto en Italia como en España, durante el siglo XIX “*el descubrimiento romántico de la historia significó la exaltación de la época medieval con sus valores artísticos y morales*”<sup>1088</sup>. La voluntad de recuperar y conservar, por parte de las Academias de Bellas Artes, la arquitectura del pasado como documento histórico condujo en España a nombrar una comisión para clasificar los monumentos de interés Nacional cuya conservación y restauración se llevaría a cabo según un programa estatal. En Italia, fundamentalmente en las regiones del norte, un grupo de arquitectos y artistas se especializaron en restauración arquitectónica, creando una serie de escuelas del *restauro* que tuvieron gran repercusión en la disciplina durante las primeras décadas del siglo XX. Uno de estos arquitectos fue Lucca Beltrami (1854-1933), defensor de la llamada “restauración histórica”, al que siguió el pensionado Francisco Aznar en sus estudios sobre la Cartuja de Pavía. Beltrami reconocía el monumento como un documento cuyas fases constructivas debían reconocerse como hechos documentados. En la teoría, este tipo de restauración estaba basado en hechos objetivos, pero en la práctica llevó a intervenciones poco ortodoxas puesto que las fuentes de información que se utilizaron en ocasiones eran interpretaciones personales del artista por lo que dejaban de ser fiables para la reconstrucción del monumento.

Por su parte, el pensionado Antonio Flórez siguió las teorías restauradoras aplicadas por Gian Battista Meduna en sus proyectos para la Basílica de San Marcos, la *Ca d'Oro* y la reconstrucción del teatro de Taormina. Meduna siguió las mismas teorías que Viollet le Duc había defendido con la intención de devolver al edificio el estado que pudo haber tenido o el estado que nunca llegó a tener, promoviendo con ello las reconstrucciones ideales que desde décadas atrás realizaban en sus proyectos los pensionados en la academia francesa de Villa Medici.

Otros pensionados españoles, como Teodoro de Anasagasti en el proyecto de restauración del templo de la *Fortuna Virile* y *Mater Matuta*, Adolfo Blanco y Fernando García Mercadal en sus envíos de segundo año, en la reconstrucción ideal de las ruinas del *puerto Neroniano* de Anzio y de la *Casa del Fauno* de Pompeya e Ignacio Hervada en su reconstrucción de la isla de Delos, siguieron también el método violetiano en sus trabajos.

Sin embargo, fueron las propuestas más equilibradas de Camillo Boito acogidas por los

pensionados arquitectos Emilio Moya y Mariano Rodríguez Orgaz. El respeto íntegro del monumento como documento histórico y por su imagen clásica fue la escuela a la que se vincularon Moya y Rodríguez Orgaz. Fue la misma escuela que se extendió en Roma con la figura de Gustavo Giovannoni. Los restos de un monumento debían ser consolidados antes que reparados y reparados antes que restaurados, evitando las renovaciones y adiciones<sup>1089</sup>. Si era preciso hacerlas debían de llevar un signo de identificación o la fecha de restauración. Esta teoría se reconoció como válida a nivel internacional en la Carta de Atenas de 1931, gracias a la intervención en el congreso preparado para su redacción de personalidades como Gustavo Giovannoni o Emilio Moya. Moya había aplicado estos criterios de restauración desde su primer año de pensionado sin que fuese obligado realizar un proyecto de tales características. Además de realizar el levantamiento del estado actual de las iglesias de *Santa Maria in Ammiraglio* de Palermo y de *San Cataldo*, preparó sus proyectos de restauración para las fachadas. El segundo año aplicó los mismos principios en el *Palazzo Vecchio del Podestà* de San Gimignano y fueron estos los que continuó aplicando en su labor en España como arquitecto conservador de zona durante el periodo de la Segunda República<sup>1090</sup>.

Gustavo Giovannoni formó parte durante las primeras décadas del siglo XX de las presidencias de las instituciones romanas más relevantes que representaban a la disciplina arquitectónica. De Teodoro de Anasagasti, Roberto Fernández Balbuena, Emilio Moya y Fernando García Mercadal conocemos la relación directa que tuvieron con él a través de los trabajos que dirigió desde la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*. La vinculación de los arquitectos españoles y su Academia con el profesor Giovannoni y sus ideas sobre la conservación del Patrimonio fue constante durante todo este periodo, en buena parte gracias a las buenas relaciones que con éste estableció Eduardo Chicharro siendo director de la academia española.

Las propuestas de Camillo Boito y posteriormente de su discípulo Gustavo Giovannoni, fueron las que finalmente aplicaron todos los arquitectos españoles a su regreso a España en las campañas de restauración y conservación promovidas por el gobierno, aun habiendo trabajado los modos heredados del sistema académico francés durante el periodo de pensionado en Roma. Tales fueron los casos de Fernando García Mercadal o de Adolfo Blanco, que desarrollaron la profesión en los años posteriores a la promulgación en 1931 de la primera legislación internacional sobre *le restauro*.

## **7. Razones por las que conservar la Academia de España en Roma**

La existencia de la Academia de Roma a inicios del siglo XX puede parecer del todo contradictoria. Cuando todas las artes están dirigiendo sus miradas a París, Viena, Berlín e incluso Chicago, España sitúa su academia artística en el Gianicolo para acoger a artistas y facilitarles su formación y apertura a Europa. Aunque los arquitectos pusieron su prioridad en Europa y no tanto en permanecer en Roma, ésta fue fundamental para poder llevar a cabo sus viajes. Cuando el arte reclamaba estar en los centros urbanos donde se movían la crítica y las vanguardias, en la pensión de Roma se hallaba la oportunidad de no dejarse arrastrar por los movimientos artísticos que en esos años surgían. El acceso a ellos desde fuera, desde lo alto de una colina de Roma, desde donde se vislumbraba la antigüedad del mundo romano, su Renacimiento y su Barroco, constituía una situación privilegiada. Así lo habían visto igualmente los demás países europeos e incluso los Estados Unidos, que, como se ha señalado, se situó a pocos cientos de metros de la academia española.

Francia, Inglaterra, Bélgica, Austria, etc, habían escogido una situación desde donde mirar a Roma desde el otro extremo de la ciudad. El mundo académico dejaba de buscar la mera copia de lo antiguo para mirar a Roma con nuevos ojos, para preguntarle desde lo alto cómo quería

1089 Ibidem, pág. 125.

1090 Ver ESTEBAN CHAPAPRÍA, Esteban, 2007, pp.169-187

hablar a los tiempos.

Los objetivos de los arquitectos, la búsqueda de la arquitectura en los monumentos más representativos de cada época y la oportunidad de formación en los criterios para su mejor conocimiento y conservación, convirtieron la premisa de velar por el patrimonio en la labor prioritaria, pues en él se vio que se encierra la identidad de un pueblo. El conocimiento de su tradición permite abrirse a lo contemporáneo conservando lo genuino de su fisonomía particular.

Para un arquitecto, la contemplación y el estudio de las ruinas de Roma habían sido desde el siglo XVIII un modo para encontrarse con el presente, para descubrir la razón de ser de la Arquitectura y para reformular las eternas cuestiones arquitectónicas. El saber que las ruinas transmiten es el saber de los antiguos. En palabras de Ustarroz, *“Al contemplar esas arquitecturas desbaratadas, desordenadas y reducidas a fragmentos inconexos, la imaginación halla la concordancia del caos aparente. El diálogo con las ruinas conlleva una ambición de superación y de crítica, que mira al pasado y al presente, como un eterno retorno: la ruina habla y arquitectoniza. Viaje circular que parte de y llega al presente”*<sup>1091</sup>.

Este mismo sentido es el que buscaron los arquitectos viajeros de las cuatro primeras décadas del siglo XX en su encuentro con las ruinas. En ellas no se buscaba un tiempo perdido, arqueológico y estanco, sino la experiencia del proyecto clásico, por eso los arquitectos siguen acudiendo a su encuentro. La lectura de lo clásico como necesaria para pensar el futuro estaría muy cerca del pensamiento de Heidegger sobre el repensar lo clásico *“sólo cuando nos volvemos con el pensar hacia lo ya pensado, estamos al servicio de lo por pensar”*<sup>1092</sup>. Europa, como se ha señalado, se encuentra a principios del siglo XX en un momento de cambio, de crisis generacional, de encontrar la raíz y esencia de lo que define a sus pueblos, de acomodarse a las nuevas necesidades que la sociedad industrial demanda. A este conflicto y proceso de repensar su historia y encontrar sus raíces se enfrentan todas las disciplinas de la vida cultural y social. La renovación se centraría en el deseo de buscar la mejor forma para la arquitectura. La originalidad y regeneración se obtendría del contacto con la ruina, formulando como propuesta: *“la tradición no es otra cosa que aquella parte del pasado que está viva en nosotros, que nosotros hacemos renacer desde la creación y desde el pensamiento”*<sup>1093</sup>. Por eso *modernitas* y *antiquitas* no pueden darse la espalda, porque cada una es ya mitad necesaria de la otra para construir la imagen unitaria del presente, como si de un Jano bifronte se tratara: y esto es lo que se revela en los proyectos de pensionado y en los trabajos individuales de cada arquitecto durante sus años de pensionado. La temática y los temas clásicos están siempre presentes, tanto de la forma tradicional como al seguir la estética casi siempre alemana o vienesa.

Al mismo tiempo que señalamos la importancia de la lección de lo antiguo en la formación del arquitecto de todos los tiempos, cabe preguntarse qué significa y con qué propósito se instala una Academia de Bellas Artes de España en Roma a fines del siglo XIX. En el decreto fundacional de la Academia de España en Roma de 1873 se expresa el deseo de *“ofrecer a nuestros artistas algún campo de estudio, algún lugar de recogimiento y ensayo, en la ciudad que será la Metrópoli del Arte: Roma”*<sup>1094</sup>.

Según este propósito, la elección de Roma como lugar para que los artistas españoles perfeccionaran sus estudios artísticos se debe a una voluntad de ofrecerles un lugar de recogimiento y ensayo, es decir, un espacio de reflexión y aprendizaje en lo que llaman Metrópoli del Arte. No es trivial el concepto que utilizan de metrópoli. A pesar de ser el momento de explosión de las vanguardias en Centroeuropa, España —y no sólo ella— sino la mayor parte de

1091 USTARROZ, A., 1997, pág. 21

1092 MARTÍN HEIDEGGER, “El sendero del campo”, artículo publicado en *El País*, 21.9. 1989.

1093 LOOS, Adolf, 1984, pág. 32.

1094 BONET CORREA, Antonio, 1992, pág. 12

los países, instalan en Roma sus academias artísticas a donde enviar como pensionados a sus más prometedores estudiantes e intelectuales, puesto que ésta ciudad continuaba siendo el centro neurálgico del viaje desde el siglo XVIII. Roma representaba lo clásico y, por tanto, las raíces culturales de Europa. Era el inicio del recorrido formativo de todo joven que aspiraba a perfeccionar su formación. Los pensionados españoles de las primeras décadas del siglo XX pasaron finalmente poco tiempo en Roma. Les interesó más conocer el mundo desde ella y tan sólo permanecieron allí el tiempo estipulado reglamentariamente que, en algunos casos, no llegó a superar el año, de entre los cuatro que conformaba el tiempo de pensionado. Roma era el inicio y Roma les abría a Europa y al Mediterráneo y desde allí, al mundo. Roma seguía y sigue siendo necesaria en la instrucción y búsqueda del camino personal y profesional del arquitecto, pero no es el único destino.

La apertura al mundo, con la fundación de las academias artísticas, comenzó para los pensionados en la misma Roma. El contacto entre los pensionados de dichas academias y la participación en iniciativas conjuntas produjeron pronto una red de intercambio y conocimiento de los intereses y propuestas de cada nación que enriqueció sobremedida la inquietud intelectual de los jóvenes pensionados. El hecho cierto es que Roma se convirtió en centro internacional de intercambio cultural y artístico.

Roma no se presentaba como opción a la vanguardia arquitectónica sino como *observatorio de ella*. Roma mostraba el mundo y desde ella se iniciaba el viaje por él. Roma se convierte de esta manera en lugar de intercambios de experiencias y en foco de revisión arquitectónica. Puede decirse que es el terreno neutral desde donde dialogar sobre los estilos, sobre los nuevos materiales y soluciones técnicas, etc. Roma, en definitiva, acoge el pensamiento, facilita el espacio de revisión para la innovación. Y esta será Roma para todos los **tiempos**.

## **IV. BIBLIOGRAFÍA**

## **ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y COLECCIONES PRIVADAS CONSULTADAS**

### **Archivos estatales y Bibliotecas españolas**

ACBA: Archivo del Círculo de Bellas Artes de Madrid  
ACOAC: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña  
ACOAM: Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Madrid  
AETSAM: Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
AETSAB: Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona  
AGA: Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares  
AMAE: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores  
AMC: Archivo Municipal de La Coruña  
AMNCARS: Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
ARABASF: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid  
AJAE: Archivo de la Junta de Ampliación de Estudios, Residencia de Estudiantes, Madrid  
BBBAA: Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM.  
BNE: Biblioteca Nacional de España  
IPCE: Biblioteca y Archivo fotográfico del Instituto de Patrimonio Cultural de España  
UTAD: Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

### **Archivos estatales y académicos fuera de España**

AAAR: Archivo de la *American Academy in Rome*  
AAACA: Archivo de la *Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, Roma  
AAB: Archivo de la Academia Belga, Roma  
AAD: *Archivo de la Academia de Dinamarca*, Roma  
AAF: Archivo de la Academia Finlandesa, Roma  
AASL: Archivo de la *Accademia di San Luca*, Roma  
AAS: Archivo de la Academia de Suecia, Roma  
ABSR: Archivo de la *British School at Rome*  
ACAVP: Archivo de la *Congregazione Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma  
AENSBA: Archivo *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, París  
AIAC: Archivo del *Istituto Austriaco de Cultura*, Roma  
ARAER: Archivo de la Real Academia de España en Roma  
AIS: Archivo del *Istituto Svizzero*, Roma  
ASR: *Archivo dello Stato di Roma*

AVM: Archivo de *Villa Medici*, Roma  
AVMA: Archivo de *Villa Massimo*, Academia de Alemania, Roma  
BEEAR: Biblioteca Escuela Española de Arqueología de Roma  
BEF: *Biblioteca École Française de Rome*  
BGNAM: *Biblioteca de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma*  
BHR: *Biblioteca Hertziana di Roma*  
BIASA: *Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma*  
BICCROM: *Biblioteca del Centro Internazionale di studio sul restauro e la conservazione*  
BRAER: Biblioteca Real Academia de España en Roma  
BSAPM: Biblioteca - Archivi Soprintendenza Beni Arch.ci e Paesaggistici di Milano  
BURBS: Biblioteca *Unione Romana Biblioteche Scientifiche*  
BAV: *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma  
CAA: *Centre d'archives d'architecture du XXe siècle, Paris*  
FNR: Fototeca Nazionale di Roma  
PAAAR: *Photo Archive American Academy in Rome*  
PABSR: *Photo Archive British School at Rome*

### **Colecciones privadas**

AFIG: Archivo Elvira Fernández Gascón, México  
AGFG: Archivo Guadalupe Fernández Gascón, México  
AABO: Archivo Adolfo Blanco Osborne, Madrid  
AARO: Archivo Alfredo Rodríguez Orgaz, conservado por M<sup>a</sup>Luisa bulnes y donado recientemente al Ministerio de Cultura de España, Madrid  
AEM: Ateneo Español de México  
AEMLL: Archivo Ester Moya Lledós, Milán  
AELMLL: Archivo Elvira Moya Lledós, Milán AFGM: Archivo Fernando García Mercadal y García Loygorri  
AIA: Archivo Isabel Anasagasti, Madrid  
AFA: Archivo Familia Anasagasti, Madrid  
AJTA: Archivo Juan de la Torre Aznar, Zaragoza  
CEG: Colección Elena Guasch, Barcelona  
CEA: Colección Elena Aznar, Barcelona  
CAGA: Colección Alberto de Grau Aznar, Barcelona  
CVBA: Colección Víctor Berruguete Aznar, Madrid  
CLGA: Colección Laura de Grau Aznar, Barcelona  
CMLL: Colección Moya Lledós, Luxemburgo

### **BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA**

#### **1. FRANCISCO AZNAR SANJURJO Y ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA**

“Nombramiento de Francisco Anzar como arquitecto de Hacienda”, en *La Vanguardia*, 18 de agosto de 1920

“Crónica Artística de Arquitectura”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 220, 1 noviembre de 1910, pág. 340

ABRATE ZOHAR DI KARSTENEGG, Maria Antonietta, 1988, "Le Vicente costruttvie e l'attribuzione delle opere scultoree", en *La Certosa di Pavia. Passato e presente nella facciata della Chiesa*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma

AZNAR Y GARCÍA, Francisco, 1878, *Indumentaria española. Documentos para su estudio. Desde la época visigoda hasta nuestros días. Dibujados y publicados por F. Aznar y García*. Madrid.

BERTRAMI, Luca, arch., 1895, *La Certosa di Pavia*, Milano, Ulrico-Hoepli.

BOITO, Camillo, 1880-1893, *La basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani...*, Venezia: Ferdinando Ongania.

CALI, Alfilo, 1887, *Taormina a traversa i tempo*, Catania.

CASADO ALCALDE, Esteban , 1998, "La Academia de Roma entre 1900-1936", Catálogo *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*. Madrid.

CAVALLARI, Francesco Saverio, 1854, *Annali e bolettino*, Palermo

DALLA COSTA, Mario, 1983, *La basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento: le idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin e le "osservazioni"* di A. P. Zorzi, Venezia.

DOMÍNGUEZ UCETA, Enrique , 2008, "La utopía escolar de Antonio Flórez", en *La Mirada del Arquitecto, El Mundo*, 30 de octubre de 2008.

DURELLI, GAETANO, 1863, *La Certosa di Pavia descritta ed illustrata con tavole incise dai Fratelli*, Milano.

FORLATI, Ferdinando, 1975, *La basilica di San Marco e i suoi restauri*, Trieste.

FLÓREZ, Antonio, 1932 , "La formación de los arquitectos", en *Discurso leído en el acto de su recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando* el día 13 de marzo de 1932

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, 2002, "El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*.

GRAVINA, Domenico Benedetto, 1859, *Il Duomo di Monreale*, Palermo: F.Lao.

GUERRERO, Salvador, 2002 , "Introducción" de *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Residencia de Estudiantes.

HOUËL, Jean, 1782-1786, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malta et de Lipari*, Paris.

LELLO, Giovanni Luigi, 1702, *Descrizione del real tempio, e monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale. Vite de'suoi arcivescovi, abbati e signori, col sommario dei privilegi della detta Santa chiesa*, di Gio: Luigi Lello. Ristampata d'ordine...di Giovanni Ruano, con le osservazioni sopra le fabbriche e mosaici della chiesa, la continuazione della vita degli arcivescovi, una tavola cronologica della medesima istoria e la notizia dello stato presente dell'arcivescovado. Opera del padre Don Michele del Giudice, Palermo, A. Epiro.

LO FASO PIETRASANTA, Domenico, duca di Serradifalco, 1838, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne*, Palermo, Edizione Roberti.

MAGENTA, Carlo, 1897, *La Certosa di Pavia*, Milano, Bocca.

NAVASCUÉS, Pedro, 2002 "Antonio Flórez: de la Escuela a la Academia", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Fco.Javier, 2004, *Arquitectura escolar en España : 1857-1936 : Madrid como paradigma*. Tesis(Doctoral), E.T.S. Arquitectura (UPM)

SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1908, "Concurso de Arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *La Construcción Moderna*, Madrid, 30 abril de 1908, nº 8, pp. 1-2

TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1919, "El arquitecto Flórez Urdapilleta", en *Don Lope de Sosa*, Jaén, noviembre de 1919.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1922, "Las Construcciones escolares y el Grupo para Cangas de Onís: arquitectura española contemporánea", en *Arquitectura*, Madrid, nº 36, Abril de 1922.

ZENON, 1932, "En la Sala Pares, en *Diario de Barcelona*, sábado 22 de mayo de 1932.

## 2. TEODORO DE ANASAGASTI

«Monumento a la Reina Maria Cristina», en *ABC*, Sección Literatura y Artes, Madrid, 4 de septiembre de 1913, pág. 25.

AAVV, 1949, «Un Recuerdo a Teodoro Anasagasti», en *Cortijos y Rascacielos*, nº 53, pp.34-36.

AAVV, 2003, *Anasagasti, obra completa*, Catálogo Exposición, Madrid, Ministerio de Fomento

ABRIL, Manuel, 1914, "El arte de Anasagasti", en *Gran Mundo*, año I, nº 2, pp.25-27

APRAIZ, Emilio, 1973, "Un Arquitecto vasco olvidado: Teodoro de Anasagasti y Algan", en *Nueva Forma*, Madrid, nº 90-91

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1906, "Proyecto de escuela de pintura, escultura y grabado : ejercicio de reválida de : Teodoro Anasagasti", en *La Construcción Moderna*, nº 2, enero1906, pp.24-26.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1909, “La Pensión de arquitectura en Roma: Proyecto de Congreso de Diputados”, en *La Construcción Moderna* nº 6, enero 1909, pp.108-110.

ANASAGASTI, Teodoro, 1909, “La reforma del Capitolio”, en *La Construcción Moderna*, diciembre de 1909

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1911, “XI Congreso Internacional de Arquitectos, de Roma”, en *La Construcción Moderna*, nº 20, Madrid, 30 Octubre de 1911.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1912, “Reseña explicativa del monumento a las Cortes de Cádiz”.

ANASAGASTI, Teodoro, 1913 A, “Las modernas casas baratas I”, en *La Construcción Moderna*, nº 6, Madrid, 30 de Marzo de 1913, pp.97-98

ANASAGASTI, Teodoro, 1913 B, “Las modernas casas baratas II”, en *La Construcción Moderna*, nº 7, Madrid, 30 de Abril de 1913, pp.106-112

ANASAGASTI, Teodoro, 1913 C, “Las modernas casas baratas. Notas de viaje”, *La Construcción Moderna*, Madrid, 1913, nº6, pp. 81-83

ANASAGASTI, Teodoro, 1913 D, “Los almacenes Lafayette en París”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 259, Madrid-Barcelona, Abril 1913, pp. 74-82

ANASAGASTI, Teodoro, 1913 E, “Roma y las casas baratas”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 257, Madrid-Barcelona, Febrero 1913, pp.39-40.

ANASAGASTI, Teodoro, 1914 A, “Los dormitorios populares”, *La Construcción Moderna*, Madrid, 1913, nº 9, pp.129-132

ANASAGASTI, Teodoro, 1914 B, “Notas de viaje: la entrada de las casas”, *La Construcción Moderna*, Madrid, nº 14, pp.209-214;

ANASAGASTI, Teodoro, 1914 C, “Hablemos alto y claro!”, *La Construcción Moderna*, nº 15-16, pp. 229-235; 245-248.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1914 D, “Arquitectura moderna. Notas de viaje”, en *La Construcción Moderna*, XII, pp. 163-164.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1914 F, “Notas de viaje. Así se enseña en Munich y Viena”, en *Arquitectura y Construcción*, XVIII, pp.222-234.

ANASAGASTI, Teodoro, 1914 G, “Notas de viaje: Wald Friedhof”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 240, pp.30-34

ANASAGASTI, Teodoro, 1915, “El arte en las construcciones industriales”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 264, Madrid-Barcelona, pp. 150-155

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1916 , “La arquitectura en Alemania”, en *La Construcción Moderna*, XIV, pp. 86-89.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1917 A, “A uno de provincias. Arquitectura de pandereta”, en *La Construcción Moderna*, XV, pág.249.

ANASAGASTI, Teodoro, 1917 B, “A uno de provincias: el catálogo de Cebrián”, en *La Construcción Moderna*, Madrid, nº 15, pág. 177

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1918 A, “Apropiación estética de la topografía: orogenia arquitectónica”, en *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, nº 6, octubre 1918, pp.174-175.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1918 B, “Acotaciones. Falso culto a lo viejo”, en *La Construcción Moderna*, XVI, pág.61.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1918 C, “Acotaciones. Las Torres de Monterrey”, en *La Construcción Moderna*, XVI.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1918 D, “Acotaciones. Otto Wagner”, en *La Construcción Moderna*, XVI

ANASAGASTI, Teodoro, 1919, “Acotaciones”, en *Arquitectura*, año XVII, nº 13.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1920 , “Acotaciones. Las pensiones de Roma”, en *La Construcción Moderna*, XVIII, nº 9.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1923, *La enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico-artística*, Madrid : Sucesores de Rivadeneyra

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1924 A, “El arte moderno y la Exposición Internacional de Artes Decorativo”, en *Arquitectura*, nº 61, pp. 163-165.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1924 B, “Dibujos de Anasagasti”, en *La Construcción Moderna* nº 17, septiembre 1924, pp.195-227.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1925, “Galería de retratos y archivo de arquitectura”, en *La Construcción Moderna*, nº 14, pág. 209.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1926, “Páginas sueltas”, en *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos nº 84, abril 1926.

ANASAGASTI Y ALGÁN, T., 1926, “Los Arquitectos pintores”, en *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, nº 84, abril 1926, pp. 165-167.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1926, “El Grupo de arquitectos modernos”, en *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos 84, abril 1926, pp. 161-164.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1929, "Arquitectura popular", discurso de D. Teodoro de Anasagasti y contestación del Sr. D. Marceliano Santa María Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 24 de Marzo de 1929.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1931, *Hundimientos : grandes estafas de la construcción*, Madrid, Aguilar.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1932, *El Futuro Madrid : crítica del proyecto de extensión y extrarradio*, Madrid, Editorial Ibérica.

ANASAGASTI, Teodoro, "Arquitectura popular", *Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, ARABASF, Legajo 279-5/5.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1935-1936, "El Cine Madrid-París", en *Nuevas Formas* nº 7, pp. 368-371.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1946, "Memoria del anteproyecto de un monumento a Miguel de Cervantes Saavedra", en *Cortijos y Rascacielos*, julio-agosto 1946, nº 36, pp.14-15.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1951, *Perspectiva artística : trazados rápidos, esquemas directos*, Barcelona, Labor.

ANASAGASTI Y ALGÁN, Teodoro, 1957, "Arquitectos olvidados", en *Revista Nacional de Arquitectura*, Ministerio de la Gobernación, Dirección General de Arquitectura, nº 191, noviembre 1957, pp.5-13.

ARELLI, L., CENTOFANTI, M., CIFANI, G., FINOCCHI GHERSI, L., MORETTI, M., ORTU, B.M., RIVETTI, G., SPAGNESI, P., 1987, *Catálogo dei Disegni Di Architettura conservati nell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma, pp. 29-40.

BELLÓN, Juan Pedro, TORTOSA, Trinidad, 2010, "La Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano, 1911, en *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, CSIC

BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen, 2003 A, "Aproximaciones a Teodoro Anasagasti Algán", en *Anasagasti. Obra completa*, Ministerio de Vivienda, Madrid, pp.14-23.

BLASCO, Carmen, 2003 B, "El período de formación 1880-1915", en *Anasagasti, obra completa*, Catálogo Exposición, Madrid, Ministerio de Fomento, pág.48

CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M<sup>a</sup>, 1916, "Segunda Asamblea de las Delegaciones de Sociedades de Arquitectos españoles, Barcelona, Mayo 1916, ", en *La Construcción Moderna*, nº 13, Madrid, 15 de julio 1916

CENTOFANTI, M., CIFANI, G., DEL BUFALO, A., 1985, *Catálogo dei disegni di Gustavo Giovannoni, Conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma, 1985, pág. 122

CEREZEDA, I.M., 1911, "Salón de Arquitectura", en *La Construcción Moderna*, Año IX, nº 10, 30 Mayo, pp.197-201.

CEREZEDA, I.M., 1912, "Exposición Nacional de Bellas Artes, sección de arquitectura", en *La Construcción Moderna*, pp. 157-159; 189-195

CEREZEDA, I.M. y ANASAGASTI, T., 1913, "El Monumento-asilo A.S.M. la Reina doña Maria Cristina, en San Sebastián", en *La Construcción Moderna*, año XI, nº 18, Madrid, 30 septiembre de 1913, pp.273-288

CRESCIMBENI, G.M., 1719, *Stato della basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma

DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo, 1949, *Gustavo Giovanonni, storico e critico dell'architettura: con l'elenco delle sue pubblicazioni*, Roma

DE ROSSI, Giovanni Battista, 1854, *L'Ara Máxima e il tempio d'Ercole nel foro Boario*, Roma

DELBRUCK, R., 1903, *Die drei Tempel am Forum Holitorium*, Rom

DIEZ IBARGOITIA, Maria, 2013, "Teodoro de Anasagasti y el primer estudio español sobre la vivienda barata en Europa", en ANASAGASTI, Teodoro, *Viviendas baratas*, Ed. Mairea, Madrid

ELÍAS Y VÍAS, José, 1910, "Proyecto de Congreso para diputados, con el que su autor D. Teodoro Anasagasti, obtuvo la plaza de arquitecto pensionado por el Gobierno en Roma", en *Pequeñas Monografías*, Madrid, nº 26 enero, pp. 217-228.

FIECHTER, E.R., 1906, "Der ionische Tempel am Ponte Rotto in Rom. (S. Maria Egiziaca)", in : *Rómanische Mitteilungen*, XXI, pp. 220-279, Tav. VI-XII

FIRIUKO, S., 1912, "El triunfo de Anasagasti: la arquitectura en la Exposición Universal de Roma", en *La Construcción Moderna*, Madrid, nº 1, pp.15-16

FLORES, Carlos, 1983, "Teodoro de Anasagasti: un espacio entre el historicismo y la modernidad", *Arquitectura*, Madrid, nº 240, pp. 10-43.

FULLAONDO, J.D., 1971, "Anasagasti: poesía olvidada", en *Arquitectura*, nº 145, pp.2-11

FULLAONDO, J.D., 1972, "La aventura olvidada de Teodoro Anasagasti", en *Arte, arquitectura y todo lo demás*, Ed. Alfaguara, Madrid

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier, 1998, "El dibujo de arquitectura en Teodoro de Anasagasti", en *Actas del VII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, San Sebastián, tomo II, pp.133-144.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1924, "Comentarios: del clásico, de su enseñanza y sus relaciones con la arquitectura moderna", en *Arquitectura*, Madrid

GARCÍA MORALES, M.V., 1987, "Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938)", en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX*, Museo Municipal, Madrid.

- GARCÍA MORALES, M. V., 1990, "Teodoro Anasagasti : idea y función de la arquitectura", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* nº 71: p.389-410.
- GIOVANNONI, G., "Il tempio della Fortuna Virile ed il Foro Boarium", in *Nuova Antologia*, maggio, 1914, pp. 5-14;
- GIOVANNONI, G., "Il tempio della Fortuna Virile e la zona del Foro Boario in Roma. Relazione della Commissione dell'ACAR", giugno 1914, in *Annuario ACAR 1911-1915*, pp.1-20, Roma, 1916;
- GIOVANNONI, "Studi e proposte di edilizia Romana, I Sistemazione del Foro Boario" in *Annali d'Ingegneria e d'Architettura*, 1917, pp.4-6;
- GIOVANNONI, G., "La sistemazione del Foro Boario e del Velabro", relazione a S.E., il Governatore di Roma, in *Capitolium*, V dicembre 1926, pp.516-530.
- GIOVENALE, G.B, 1927, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma: P. Sansoni
- HÉRNANDEZ PEZZI, Milla, 2003, "La Madurez", en Catálogo *Anasagasti. Obra completa*, Ministerio de la Vivienda
- HÜElsen, CH., 1895, *Il Foro Boario e le sue adiacenze nell'antichità*, Atti Accad. Pontificia di Archeologia
- HÜElsen, CH., 1927, *Le chiese di Roma nel Medio Evo*. Cataloghi ed appunti, Firenze, L. Olschky, Ed.
- HUMANES BUSTAMANTE, Alberto, 1983, "Antología incompleta de la obra de Anasagasti y catálogo de proyectos y obras", en *Arquitectura*, Madrid, nº 240, pp.14-17.
- LYNGBY, Helge, 1939, *Die Tempel der Fortuna und der Mater Matuta am Forum Boarium in Roma*, Berlín: E. Ebering
- MORALES SARO, M<sup>a</sup> Cruz, 1980, "Un proyecto urbanístico de Teodoro Anasagasti: el plan de ensanche de las zonas S.O. de la ciudad de Oviedo", en *Temas de Arquitectura*, Oviedo, pp.25-29.
- MUÑOZ, Antonio, 1925, *Il restauro del Tempio della Fortuna Virile*, Roma Società editrice d'arte illustrata
- ORIOl, José Luis, 1913 A, "Las casas baratas", en *La Construcción Moderna*, pág. 504.
- ORIOl, José Luis, 1913 B, "Proyecto de casas baratas de "El Hogal Español"", en *La Construcción Moderna*, pág. 151
- PIGANIOL, A., 1909, « Les origines du Forum Boarium », in *Mélanges de l'école française de Rome*, XXIX, pp. 103-144
- REMENTERÍA NACHITUBE, Josefa, 1975, "Un bermeano olvidado; el arquitecto Teodoro Anasagasti", en *Programa de Fiestas*, Bermeo.

SAGUAR QUER, Carlos, 1991, "Arquitectura para soñar: el cementerio ideal de Teodoro de Anasagasti", en *Una Arquitectura para la muerte*. I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos. Dirección Gral de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de OOPP y Transportes de la Junta de Andalucía, Sevilla

SAGUAR QUER, Carlos, 2000, "Teodoro de Anasagasti: poemas arquitectónicos", *Goya*, Madrid, 2000, nº 279, pp, 49-58

SÁINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1906, "Proyecto de Escuela de Pintura, Escultura y Grabado", en *La Construcción Moderna*, Madrid, nº 2, pp.24-26.

SAINZ DE LOS TERREROS, Luis , 1909 A, "Arquitectura española contemporánea", en *Arquitectura y Construcción*, nº 201, pp. 142-155

SAINZ DE LOS TERREROS, Luis, 1909 B, " La pensión de Roma" en *La Construcción Moderna*, 30 de Marzo, nº 6, pp.108-110

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel, 1982, *Del Salón Doré a la obra de Teodoro de Anasagasti. Los cinematógrafos del primer cuarto de siglo*. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Madrid.

### **3. ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA**

AAVV, 1991 A, Catálogo de Exposición, *Roberto Fernández Balbuena en el centenario de su nacimiento*. Museo del Palacio de Bellas Artes. Méjico D.F, Marzo-Mayo

AAVV, 1991 B, Catálogo de Exposición, *Roberto Fernández Balbuena*, Grupo Tabacalera, Madrid

AAVV, 2007, " *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*". Ministerio de Vivienda, Madrid, Junio

CANTATORE, Flavia, 2007, *San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Edizioni Quasar, Roma

CREMONA, Antonino, 1925, *Novísima guida storico-artistica di Girgenti e dei suoi monumenti; con 55 illustrazioni nel testo e 2 cartine topografiche*, Girgenti

DIEZ IBARGOITIA, María, 2006, "Los dibujos de pensionado de Roberto Fernández Balbuena como canal de transmisión de las innovaciones arquitectónicas europeas en España", en *La Multiculturalidad en las Artes y la Arquitectura*, XVI CNHA, Ed. Anroart ,Las Palmas de Gran Canaria, 2006, Tomo II, pág. 317.

DIEZ IBARGOITIA, María, 2007, "Dibujos de Nueva York; Roberto Fernández Balbuena", en I Biental de Arquitectura Manuel Soteras,COAZ, Zaragoza

DIEZ IBARGOITIA, María, 2008, "Plaza de pensionado de Arquitectura en la Academia de España en Roma: examen de Roberto Fernández Balbuena", en *Academia*, RABASF, Mdrid, pp. 65-82

DIEZ IBARGOITIA, María, 2008, "Dibujos de arquitectura premiados por el Círculo de Bellas Artes en 1915", en *Archivo Español de Arte*, CSIC, Madrid, pp. 67-76

DIEZ IBARGOITIA, María, 2008, "Roberto Fernández Balbuena, la arquitectura del exilio, (1940-1960)", en Congreso *Historia de la Arquitectura Española Moderna*, ETSAP, UNAV, Pamplona, pp. 122-127.

DIEZ IBARGOITIA, María, 2010, *Roberto Fernández Balbuena: la formación arquitectónica de un pintor*, Colección Arte y Artistas, CSIC, Madrid

DIEZ IBARGOITIA, María; BARBEITO, José Manuel; MOLEÓN, Pedro, "Dibujos de Roberto Fernández Balbuena en la Biblioteca de la ETSAM", en *El legado del arquitecto. Los archivos de arquitectura de la ETSAM*, ETSAM-Mairea, 2011, pp. 49-56

FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, 1918, *Catálogo Monumental de Asturias*, Instituto de Patrimonio Histórico Español, inédito

FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto, 1922, "Los rascacielos americanos", en *Arquitectura*, febrero, pp. 41-64.

FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, (pseudónimo Andrea Romano), 1919, "Divagaciones sobre arquitectura", en *Arquitectura*, Enero 1919

FERNÁNDEZ GASCÓN, Guadalupe, 1991, "Roberto Fernández Balbuena; arquitecto por obligación, pintor por vocación", en *Roberto Fernández Balbuena*, Catálogo de Exposición, Grupo Tabacalera, Méjico, pág. 21.

GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano, 1992, "Los dibujos y las ilustraciones", en SAN ANTONIO GÓMEZ, C., " *La Revista Arquitectura*": Análisis crítico del primer periodo. Una visión de la historia de la arquitectura española (1918-1936), Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Valladolid

LORENTE LORENTE, J.P., 1990, "Sociología de una comunidad artística. La Academia española de Bellas Artes en Roma, 1914-1940", en *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, nº 4, junio 1990

MONTIJANO GARCÍA, Juan M<sup>a</sup>, 2011, "Las restauraciones y la evolución de la imagen del Tempietto di San Pietro in Montorio (siglo XVI)", en STROLLO, Rodolfo Maria, *Disegno e restauro. Conoscenza, analisi, intervento per il patrimonio architettonico e artistico*, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Aracne editrice Roma.

RODRÍGUEZ, Delfín, 2005, "Introducción" en *El Círculo de Bellas Artes de Madrid; ciento veinticinco años historia (1880-2005)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes

SÁENZ DE LA CALZADA, Antonio, 1991, "Un temperamento inquieto y apasionado", en *Roberto Fernández Balbuena*, Catálogo de Exposición, Grupo Tabacalera, Méjico

SANCHEZ GONZÁLEZ, Juana María, 1999, *Gustavo Fernández Balbuena en la cultura urbanística madrileña*, Madrid, Tesis Doctoral ETSAM

TORRES BALBAS, L, 1919 B, "La estética de nuestros cementerios" en *Arquitectura*, nº 18

T.,1922 A, "Los trabajos de pensionado del Sr. Fernández Balbuena", en *Arquitectura*, Enero de 1922

TORRES BALBÁS, L, 1922 B, "Arquitectura española contemporánea. Glosa a un álbum de dibujos", en *Arquitectura*, nº 40, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, Agosto de 1922

#### 4. EMILIO MOYÁ LLEDÓS

AAVV, 2007, *Antonio Tenreiro, 1893-1972, obra arquitectónica*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia

ANASAGASTI, Teodoro, 1915, "El nuevo reglamento de la Escuela de Arquitectura", en *La Construcción Moderna*, Madrid

ANASAGASTI, Teodoro, 1923, *Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderno-artística*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, Ed. Instituto Juan de Herrera, ETSAM, 1995.

ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1994, *El proyecto de un Banco. El Banco Pastor de La Coruña*. La Coruña

BELLANCA, Calogero, 1999-2002, "La Chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio: (la Martorana) a Palermo", in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, N.S. 34-39, pp. 189-196.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2001, *Emilio Moyá Lledós*, artículo inédito sin publicar, Mayo, Archivo Adolfo Blanco

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2003, "Emilio Moyá Lledós, arquitecto conservador de monumentos (1929-1936)", en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Catálogo Exposición, Academia de España en Roma-Residencia de Estudiantes, 2003-2004, pp. 118-129.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2007, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1938)*, Ed. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2008, "Leopoldo Torres Balbás, in memoriam", en *Papeles del Partal*, n.4, noviembre 2008, pp. 79-94.

MOYA LLEDÓS, Emilio, 1926, "Envío de los pensionados en Roma", en *Arquitectura*, Madrid, pp. 57-61.

PANTINI, Romualdo, 1908, *San Gimignano*, Ed. Istituto Italiano d'Arte Grafique, Bérgamo

RAMÓN ALONSO, José, SORALUCE, J.R., ALONSO, J.R., FERNÁNDEZ, X., AGRASAR QUIROGA, F.,

1994, *El Banco Buen Pastor de La Coruña*, La Coruña, pp. 139-238.

SAMBRICIO, Carlos, 2007, "Antonio Tenreiro y la arquitectura de su tiempo", en *Antonio Tenreiro, 1893-1972, obra arquitectónica*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, pp. 15-33.

SORALUCE BLOND, José Ramón, 2007, "La búsqueda de un estilo : la tradición interpretada", en *Antonio Tenreiro, 1893-1972, obra arquitectónica*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, pp. 37-89.

T. (TORRES BALBÁS, Leopoldo), 1922, "Los Modestos rascacielos españoles y el proyecto de banco Sobrinos de Pastor, en La Coruña", en *Arquitectura*, Madrid, nº 32, Mayo, pp. 210-219.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1922, "Arquitectura contemporánea: Glosas a un álbum de dibujos", en *Arquitectura*, Madrid, pp.338-348.

## 5. FERNANDO GARCÍA MERCADAL Y ADOLFO BLANCO

AAVV, 1981, *Pompei e gli architetti francesi dell'ottocento*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi

AAVV, 1992, *Anzio. Villa di Nerone. Restauri 1989-1992*, Roma

AAVV, 2003 B, *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, Departamento de Proyectos, ETSAM, pág. 73-77

ALVAREZ TORDESILLAS, Antonio, 2010, "Fernando García Mercadal. Eslavón entre España y el Movimiento Moderno", en *Actas del Congreso Viajes en la tradición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, UNAV.

ANDREAE, B., *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, 1977, pp.29-30.

BARREIRO, Paloma, 1998, "García Mercadal, espíritu abierto y receptivo", en GARCÍA MERCADAL, Fernando, *La vivienda en Europa y otras cuestiones*, 1926, Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena", CSIC.

BLANCO, Adolfo, 1975, *El Capitolio Romano*, Ed. Servicio de Publicaciones de la Fundación Universitaria San Pablo (CEU), Madrid.

BONET, Antonio, 1981, "Prólogo" al libro de F.García Mercadal, *La casa popular en España*, Barcelona, Ed. G.Gili.

CARVAJAL FERRER, Javier, 2003, "Recuerdos pedagógicos: el arquitecto Adolfo Blanco", en *Roma y la tradición de lo nuevo*, Madrid

DIEZ IBARGOITIA, María, 2013, "Memoria sobre el Urbanismo Moderno: Adolfo Blanco, pensionado por la JAE, 1927", en *Archivo Español de Arte*, nº 340, CSIC, Madrid,

FANTONI Y BENEDÍ, Rafael, 1997, "Algunos datos genealógicos sobre el arquitecto y académico zaragozano Fernando García Mercadal (1896-1985)", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 70, pp.199-204.

FULLAONDO, J.D., 1971, García Mercadal: elegía y manifiesto, en *Nueva Forma*, nº 69, octubre, pp.2-8

FULLAONDO, J.D., 1984, *Fernando García Mercadal: Arquitecto aproximativo*, COAM, Madrid

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1920 A, "Ruskin y la policromía de los edificios", en *Arquitectura*, n.26, junio de 1920, pp. 163-165.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1920 B, "Munich, notas de un cuaderno de viaje", en *Arquitectura*, n.32, diciembre de 1920, pp.340-343

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1922, "Algunas impresiones de Italia: notas de un cuadernos de viaje", en *Arquitectura*, n.36. abril 1922, pp. 154-158.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1923, "Desde Viena: la nueva arquitectura", en *Arquitectura*, n.54, octubre 1923, pp. 335-337.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1924, "Comentarios", en *Arquitectura*, Abril de 1924, pp.151-152.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 A, "La enseñanza profesional: la nueva Escuela de Roma y la Laurea del arquitecto Angelini", en *Arquitectura*, n.82, febrero de 1926, pp. 65-69.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 B, "La casa del Fauno. Pompeya", en *Arquitectura*, n.83, marzo de 1926, pp.100-106

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 C, "Arquitectura mediterránea", en *Arquitectura*, Mayo de 1926, pág. 192.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 D, "La arquitectura menor en Roma", en *Arquitectura*, n. 86, julio de 1926, pp. 293-294.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1926 E, "La Arquitectura en Alemania: el arquitecto Otto Bünz", en *Arquitectura*, n.88, agosto de 1926, pp.318-326.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1927 A, "Horizontalismo o verticalismo", en *Arquitectura*, Enero de 1927, pp. 19-20

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1927 B, "Arquitectura mediterránea", en *Arquitectura*, Mayo de 1927.

GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1927 C, "Invitación a la 5 Werkbund Ausstellung de Stuttgart, 1927", en *Arquitectura*, Mayo de 1927

- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1927 D, “La Exposición de la vivienda en Stuttgart”, en *Arquitectura*, Agosto de 1927, pág. 296.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1927 E, “Una visita a la fábrica Fiat, Turín”, en *Arquitectura*, n.104, diciembre de 1927, pp.421-426.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando 1933, “IV Concurso Nacional de Arquitectura: un Museo de Arte Moderno en Madrid”, en *Arquitectura*, nº 173 septiembre 1933, Madrid, pp.241-267.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1934, “Urbanismo, nueva técnica del siglo XX”, en *Arquitectura*, Año XVI, nº 5, pág. 19.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1967, “Mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García mercadal y Casto Fernández-Saw”, en *Hogar y Arquitectura*, nº 70
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, MOYA LLEDÓS, Emilio, 1971, “Concurso para el Ateneo Mercantil de Valencia, 1927”, en *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte*, nº 69, pág. 26.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1979, “Nuestra siempre recordada (1923-1927)”, en *Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1979)*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1980-I, *Los cincuenta años del COAM (1929-1979)*, Madrid.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1980-II, “Camino de Grecia. Notas del primer viaje (febrero 1924)”, en *Academia*, nº 51, pág. 9-40.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1982, “El recuerdo de Torres Balbás”, en Sesión conmemorativa de la Fiesta Nacional del Libro Español, Madrid, Instituto de España.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, 1984, *La casa mediterránea*, Exposición –homenaje al arquitecto, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid
- GARCÍA MERCADAL, Fernando, ed. 1996, *Sobre el Mediterraneo; sus litorales, pueblos y culturas*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza
- GARCÍA- MERCADAL Y GARCÍA-LOYGORRI, Fernando, 1996, “Pequeño gran hombre”, en *Sobre el Mediterraneo; sus litorales, pueblos y culturas*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 11-19
- LABORDA, José, 2008, *La vida pública de Fernando García Mercadal*, Inst. Fernando el Católico, Zaragoza.
- LAYUNO ROSAS, Ángeles, 2011 A, “1933 García Mercadal / 1953 Vázquez Molezún. Concurso Nacional de Arquitectura: Anteproyecto de Museo de Arte Moderno para Madrid”, en *Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad*, noviembre 2011, UCM
- LAYUNO ROSAS, Ángeles, 2011 B, “Fernando García Mercadal, Tradición e Historia en la

Arquitectura de la Modernidad”, en CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, *Fernando García Mercadal. Arquitectura y Fotografía. Una mirada al Patrimonio Arquitectónico de Segovia, 1929-1936*, UCM y COACYLE

LÓPEZ VALENCIA, Federico, 1923, *El problema de la vivienda en Inglaterra*, Ibérica, Madrid.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, 1988, “Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, nº 5, pp. 213-230.

MARCONI, Plinio, “Architettura minime mediterranee”, in *Architettura e Arti Decorative*, 1929-1930, vol.I, fasc. 5-6, pp. 27-44

MARIGLIANI, Clemente, 2008, *Storia di Anzio*, De Luca Editori d’Arte, Roma

MIRANDA, Antonio, 2003, “La verdadera modernidad excluye cualquier modernismo”, en *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, Departamento de Proyectos, ETSAM

MONEO, Rafael, “Adolfo Blanco en la lontananza”, en *Roma y la tradición de lo nuevo*, pp.146-147.

POZO MUNICIO, José Manuel, 2010, “Viajar con brújula. A propósito de un viaje de García Mercadal y otro de Ortiz-Echagüe”, en *Actas del Congreso Viajes en la tradición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, UNAV.

ROMANA STABILE, Francesca, 2001, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma.

ROYO NARANJO, Lourdes, 2010, “Turismo y mediterráneo: nexos comunes de una historia de viajes y descubrimientos”, en *Actas del Congreso Viajes en la tradición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Pamplona, UNAV, pp. 483-494.

## 6. MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ

AAVV, 1994, *La Villa di Papa Giulio III a Roma*, Città di Castello, Tibergraph

«Exposición de pensionados de la Academia de España en el Ministerio de Estado», *Gaceta de Madrid*, 3 enero 1935

«Los trabajos de los pensionados de la Academia de España en Roma en el Ministerio de Estado», *El debate*, 6 de enero de 1936.

L.A., « Estudios arqueológicos de Mariano Rodríguez Orgaz», *España peregrina*, nº1, México, febrero 1940, pág. 61.

«Una importante aportación a los descubrimientos de Arqueología», *Universal Gráfico*, sábado 17 noviembre 1934, pág. 20.

- Catálogo Oficial Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1936, pág. 92 (trabajos Xochicalco)
- ABRIL, Manuel, 1936, "Vuelta al Mundo y al Tiempo", en *Blanco y Negro*, nº 23, 12 enero de 1936
- ABRIL, Manuel, 1936, "Exposición de Arte Español en París", en *Blanco y Negro*, nº 23, febrero de 1936
- ABRIL, Manuel, 1946, "Mariano Orgaz", en *Blanco y Negro*, nº 46, 12 de enero de 1946.
- ANÓNIMO, 1936, "Architecture Mexicane", en *L'architecture d'aujourd'hui*, nº 109, París
- BULNES, M. Luisa, 1997, *Alfredo y Mariano Rodríguez Orgaz, arquitectos*. Tesis Doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia, UCM, Departamento de Historia del Arte III, Madrid.
- CHACEL, Rosa, 1935, "Introducción", en *Catálogo de la exposición en la Galería Bragaglia*, Roma, noviembre 1935.
- DEL CUETO, Juan Ignacio, 2007, *Arquitecturas Desplazadas*, Exposición en la Sala de Arquerías de Nuevos Ministerios, Madrid.
- EXPOSICIONES MARIANO RODRÍGUEZ ORGAZ
- ANNOUNCING AND EXHIBITION OF PAINTING RODRIGUEZ ORGAZ, New York city, april 8, 1935, Delphic studios 724, Fifth Avenue.
- M.R. ORGAZ, Sala de Exposiciones dle Palacio de Bellas Artes, México D.F., 15 a 17 noviembre de 1934
- «Exposición de Mariano Rodríguez Orgaz», Galería Bragaglia, Roma, 1 al 10 de noviembre de 1935
- «Exposición de M. R. Orgaz», Museo de Arte Moderno de Madrid, 21 al 25 de Abril de 1936
- «Exposición. Orgaz», ADLAN, 5 al 15 de Junio de 1936
- Exposition de *L'Art Espagnol Contemporain*, Jeu de Pomme, París, 12 de febrero-12 de marzo, 1936.
- Exposición Hispano mexicano*, Romance, nº 14, Mexico D.F., agosto, 1946.
- GAYA, Ramón, 1949, "Homenaje a Mariano Rodríguez Orgaz", en *Revista Literaria*, México D.F., 29 de abril de 1949, pp. 1-12.
- MAINER, José Carlos, 1981, "Los Gustos Culturales", en *Revista de Occidente*, nº 7-8, Madrid, noviembre de 1981
- RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1930, "Concurso de anteproyectos de Club Alpino", en

*Arquitectura*, Madrid, octubre de 1930, nº 139, pág. 353

RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1936, "Memoria de las ruinas de Xochicalco, México", en *Arquitectura*, nº 3, Marzo de 1936, pp. 58-65

RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1940, "Vicisitudes arquitectónicas de la Plaza mayor de México", en *Romance*, México D.F., 1 de agosto de 1940

RODRÍGUEZ ORGAZ, Mariano, 1940, *El Barroco en el Valle de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940

## **7. IGNACIO HERVADA**

CARDILLI, Luisa, 1991, *Fontana di Trevi: la storia, il restauro*, Roma, Edizioni Carte Segrete

CAZZATO, Vincenzo, 2004, *I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Istituto poligrafico e zecca dello Stato

GARCÍA SÁNCHEZ, J., BELLÓN RUIZ, J.P, FUMANO ORTEVA, I., «Arqueología española en Grecia: los trabajos de José Ignacio Hervada en Delos (1934-1941) en *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria, CSIC*, Madrid, 2010, pp. 307-320.

LETAROUILLY, Paul Marie, 1860, *Édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents.. de la ville de Roma*, París, Bance.

MURATORE, Nicoletta e MUNAFÓ, Paola, 1991, *Immagini di città: raccolte da un frate agustiniano alla fine del XVI secolo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

AAVV, 1928, "Arquitectura, 1928", en *La Gaceta Literaria*, nº 32, Madrid, 15 de abril de 1928

AAVV, 1934, *Juventud en el mundo antiguo: (Crucero Universitario por el Mediterráneo)*, Talleres Espasa- Calpe, Madrid

AAVV, 1972, *Artisti austriaci a Roma. Dal barocco alla secessione*. Mostra organizada sotto il patrocinio del Comune di Roma. Istituto austriaco di cultura in Roma. Marzo-Aprile 1972. Museo di Roma, Palazzo Braschi

AAVV, 1973, *Academia Española de Bellas Artes de Roma. Primer centenario 1873-1973*, Catálogo de exposición, Madrid, Dirección general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

AAVV, *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Madrid, Tucar, 1975.

AAVV, 1982, "Le Grands Prix de Rome d'Architecture », in *Monuments Historiques*, nº 123, oct-nov 1982, París.

AAVV, 1983, *Roger-Henri Expert. 1882-1955*, Institut Français d'architecture, París.

AAVV, 1984, *Donation Boutterin, Travaux d'Italie 1910-1914*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París, 7-28 mars 1984.

AAVV, 1985, *Roma antiqua. Envois des architectes français (1788-1924)*, Villa Médicis, Roma.

AAVV, 1992 A, *Le Corbusier y Barcelona*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona

AAVV, 1992 B, *Speculum mundi : Roma centro internazionale di ricerche umanistiche, Unione internazionale degli Istituti di archeologia, storia e storia dell'arte in Roma*: introduzione di Massimo Pallottino, a cura di Paolo Vian, Roma, Presidenza del consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria.

AAVV, 1992 C, *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

AAVV, 1994, "Enseñanza de la arquitectura en España", *Arquitectura*, nº 297.

AAVV, 1996, *Madrid y sus arquitectos. Cincuenta años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Comunidad de Madrid

AAVV, 1999, *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados de la Academia de España 1949-1975*, Academia de España en Roma, octubre-noviembre 1999, Madrid-Murcia, diciembre 1999-abril 2000.

AAVV, 2001 A, *Roma: nuevos caminos de la pintura, 1977-1990*, Academia de España en Roma, Madrid.

AAVV, 2001 B, *Antonio Palacios. Constructor de Madrid*, Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes, Madrid: Ministerio de Fomento, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Círculo de Bellas Artes y Ediciones La Librería.

AAVV, 2002 A, *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Catálogo Exposición, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes

AAVV, 2002 B, *Italia Antiqua: envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et Xxe siècles* : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, París 12 février-21 avril 2001, Villa Médicis, Rome 5 juin-9 septembre 2002.

AAVV, 2002 C, *Italia Antiqua: envois de Rome des architectes français en Italie et dans le monde méditerranéen aux XIXe et Xxe siècles* : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, París 12 février-21 avril 2001, Villa Médicis, Rome 5 juin-9 septembre 2002.

- AAVV, 2002 D, *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Catálogo Exposición, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- AAVV, 2003-2004, *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Catálogo Exposición, Academia de España en Roma-Residencia de Estudiantes
- AAVV, 2004, *Anasagasti, obra completa*, Catálogo Exposición, Madrid, Ministerio de Fomento.
- AAVV, 2009, *Ver la Italia y morir*, Catálogo de exposición, Museé Dorsay-Fundación Maphre, Madrid.
- AAVV, 2010, *100 JAE: La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su Centenario*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes
- ABEL VILELA, Adolfo de, 1996, *Urbanismo y arquitectura en Lugo. Arquitectura Isabelina y de la Restauración*, Cuadernos do Seminario de Sargadelos
- ALONSO PEREIRA, José Ramón, 1985, *Madrid 1898-1913. De Corte a Metrópoli*, Comunidad de Madrid, Madrid
- ÁLVAREZ AMOROSO, Anibal, 1910, "Lo que pudiera ser la Arquitectura Española Contemporánea", en *Arquitectura y Construcción*, nº 214, mayo 1910
- ALVAREZ LOPERA, J., 1982, *Política de bienes culturales del Gobierno Republicano, durante la Guerra Civil Española*, tomo 2, Madrid, Ministerio de Cultura
- AMARI, Michele, 1872, *Storia dei musulmani di Sicilia*, Firenze; Felice Le Monnier.
- ANASAGASTI, Teodoro, 1923, *La enseñanza de la Arquitectura: cultura moderna técnico-artística*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- ANGELI, Diego, 1930, *Le cronache del "Caffè Greco"*, Milano.
- ANÓNIMO, 1911, "IX Congreso Internacional de Arquitectos", en *La Construcción Moderna*, nº 17, Madrid, 15 de Septiembre de 1911
- ARACIL, A., Y RODRÍGUEZ, D., 1982 *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid, Ed. Istmo.
- ARATA GIULIO, V., 1914, *L'architettura arabo-normanda ed il rinascimento in Sicilia*, Milano
- ARGAN, G.C., 1977, *El Arte Moderno 1770-1970*, Ed. Fernando Torres, Tomo I
- ARRECHEA MIGUEL, Julio, 1979, "La teoría del eclecticismo histórico: su desarrollo en España", en *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, nº 227
- BALDELLOU, M. Angel, 1996, "Escuela y ciudad. Madrid 1898-1936", en *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la escuela de arquitectura*, Comunidad de Madrid

- BASSEGODA NONNEL, Juan, 1999, "Adrés M. Calzada Echevarría (1892-1938). Vida, obra y muerte de un gran arquitecto", en *Isla de Arriarán*, XIV, pág. 315
- BEDAT, Claude, 1974, *L'Academie des Beaux Arts de Madrid: 1744-1808*, Toulouse.
- BEDAT, Claude, 1982, *Los Académicos y las Juntas. RABASAF. 1752-1808*, Madrid.
- BELLI, Carlo, 1976, "Lettera a Silvia Danesi" en DANESI-PATETTA, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Venezia.
- BERNHARD, Thomas, 1996, *Estinzione: uno sfacelo*, Adelphi, Milano
- BIRAGHI, Marco, 1998, "Tradizione e utopia nell'Architettura di Hans Poelzig", en *Quaderno dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Firenze: Alinea.
- BLANCO OSBORNE, Adolfo, 2003-2004, "Cuando la vida empieza en Roma o el verdadero sentido de la amistad", en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Catálogo Exposición, Academia de España en Roma-Residencia de Estudiantes
- BOHIGAS, Oriol, 1971, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Ed, Lumen
- BOHIGAS, Oriol, 1973, *Arquitectura española de la segunda república*, Barcelona, Tusquets Editor
- BOHIGAS, Oriol, 1998, *Modernidad en la Arquitectura de España en la República*, Barcelona, Tusquets Editor.
- BOITO, Camillo, 1880, *L'Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano.
- BONACCORSO, Giuseppe, MANFREDI, Tomasso, 1998, *I Virtuosi al Pantheon 1700-1758*, Roma
- BONTEMPELLI, M., 1928, "Realismo magico", in 900, luglio 1928
- BONET CORREA, A, 1992, "El viaje artístico en el siglo XIX", en *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*. Exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- BONNET, Corinne, 2004, "Contributi belgi allo studio dell'antichità e della storia delle religioni a Roma", en *Istituto Storico Belga, 1902-2002*, Atti del convegno, Roma, 21-22, XI, 2002, Bruxelles, Roma, 2004.
- BRANDINELLI, Paolo; CONTORNI, Gabriella y LAMBERINI, Daniela, 1983, *Contributi alla cultura e alla teoria del restauro dei monumenti*, Università degli Studi di Firenze, Florencia.
- BRAUDEL, Fernand, 1992, *Civiltà del Mediterraneo*, nº1, gen-giugno, 1992
- BRIHUEGA, Jaime, 1981, *Las Vanguardias artísticas en España: 1909-1936*, Madrid, Istmo.
- BRILLI, Atillio, 2010, *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*, traducción Juan

Antonio Méndez, Anonio Machado Libros, (1º edición 2006)

BROMFIELD, 1920, "Papers of the British School at Rome", en *Anual Reports*, vol.9, pág. 232

BRU ROMO, Margarita, 1971, *La Academia española de Bellas Artes de San Fernando (1873-1914)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

CABELLO LAPIEDRA, Luis Mª , 1898, "El arquitecto", en *Resumen de Arquitectura*, Madrid, 1 de enero de 1898

CALVO SERRALLER, Francisco, 1982, *Las academias artísticas en España*, Madrid.

CANTONE, Gaetana, D'AMATO, Gabriella, 2008, *Dolce agli occhi è la casa di Capri*, Ed. Conchiglia, Nápoles

CAPITEL, A., 1997, *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*, Madrid, Espasa – Calpe

CASADO ALCALDE, E., 1982, "La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)", en *Archivo Español de Arte*, tomo LV, 1982, nº 217, pp.156-164.

CASADO ALCALDE, Esteban, 1987, *La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción*, Tesis Doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid.

CASADO ALCALDE, Esteban, 1990, *Los pintores de la Academia Española de Bellas Artes en Roma: la primera promoción.*, Ed, UCM, Madrid, 1987/ Ed. Lunweg, Madrid.

CASADO ALCALDE, Esteban, 1992, "El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma", Catálogo *Roma y el ideal académico*, Madrid.

CASADO ALCALDE, Esteban, 1998, "La Academia de Roma entre 1900-1936", Catálogo *Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936*. Madrid.

CASADO ALCALDE, Esteban, 1999, "La Academia de España en Roma entre 1936 y 1975", Catálogo *Tradición e innovación en Roma. Pintores pensionados de la Academia de España 1949-1975*.

CASADO ALCALDE, Esteban, 2001, "La Academia de España entre 1975 y 1990", Catálogo *Roma: nuevos caminos de la pintura*, Roma.

CASADO ALCALDE, Esteban, 2003, "Arquitectos de la Academia Española en Roma, s. XIX", en *Arte Español fuera de España fuera de España*, Actas de las XI Jornadas Historia del Arte, Madrid, CSIC.

CATINI, Raffaella, 1999, *I concorsi Poletti 1859-1938*, Accademia Nazionale di San Luca, Ed. De Luca, Roma

CAVEDA, José, 1867, *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San*

*Fernando y de las Bellas Artes en España*, Tomo II. Madrid.

CAZZATO, Vincenzo, 2004, *Ville e Giardini Italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

CASTILLOS CÁCERES, Fernando, 2011, *Madrid y el Arte Nuevo. (1925-1936). Vanguardia y Arquitectura*, Ed. La Librería, Madrid.

CERIO, Edwin, *La Casa nel paesaggio di Capri*, Ed. Alfieri & Lacroix, Napoli, 1922

COLAS HONTÁN, Enrique, 1919, "Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado", en *Arquitectura*, nº 18, Madrid, Sociedad Central de Arquitectos, octubre de 1919, pág. 287.

CREUZÉ DE LEESER, A-F., 1806, *Voyage en Italia et en Sicilie en 1801 et 1802*, Paris.

CUNEO, Paolo, 1986, *Storia dell'urbanistica. Il mondo islamico*, Ed. Laterza.

DA MINERVINO, N., 1910, *L'Accademia Americana in Roma*, Roma.

DA ROCHA, O, DE TORRES, S, 2002. *Arquitectura madrileña. Del Eclecticismo a la Modernidad. Jesús Carrasco-Muñoz (1869-1957)*, Ediciones La Librería, Madrid

DA ROCHA ARANDA, Oscar, MUÑOZ FAJARDO, Ricardo, 2006, *Madrid modernista, guía de arquitectura*, Ed. Tébar.

D'ESPOUY, H., SEURE, G., 1910-1912, *Monuments Antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, Paris.

DE BENEDETTO, Michele, 1911, *L'Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma nel 1911*, Roma.

DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios, 1882, *Cuáles y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1882

DE MARCO, Gabriella, 2002, *Parigi sul Tevere; indagine sui rapporti tra l'Accademia di Francia e la cultura romana negli anni Venti e Trenta del Novecento*, Roma.

DE SETA, C., 1996, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Nápoles, Electa.

DE VECCHI, Pierluigi, CERCHIARI, Elda, 1999, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano.

DIEDO, A., CICOGNARA, L., SELVA, G., 1840, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, Venezia.

DIEGUEZ PATAO, Sofía, 1991, *Arte Norteamericano*, Ed. Akal, Madrid

DIÉGUEZ, Sofía, 1997 A, *La Generación del 25: primera arquitectura moderna en Madrid*,

Madrid, Cátedra, pág. 16.

DIÉGUEZ, Sofía, 1997 B, *Fernando García Mercadal, pionero de la Modernidad*, Ayuntamiento de Madrid.

DIEZ IBARGOITIA, María, 2010, "Metodología para una tesis; Roma, centro internacional para repensar la arquitectura en la Edad de Plata", en *Anales de Historia del Arte, UCM, Madrid, pp. 41-49*.

DIEZ IBARGOITIA, María, 2011, "Los arquitectos de las academias artísticas de Roma (1900-1936): proyectos coincidentes, miradas divergentes", en *La Academia de España, en Roma 2010-2011*, pp-50.59

DIEZ IBARGOITIA, María, 2011, "Pensar Roma y el renacer de Europa: Los arquitectos de las academias de Bellas Artes de Roma: 1900-1939" en *Nomadismi*, Ed. Academia de España en Roma.

DIEZ IBARGOITIA, María, 2012, " Los arquitectos de la Academia de España en Roma. 1900-1940 ", en *A ROMA/DA ROMA*, Ed. Mairea, Madrid , pp.126-141.

DI MARZO, Gioacchino, 1864, *Belle arti in Sicilia dai Normanni fino al sec. XVI*, Palermo.

DREW EGBERT, Donald, 1980, *The Beaux-Arts tradition in French Architecture. Illustrated by the Grands Prix de Rome*, New Jersey.

DUMOULIN, M., 1982, "Hommes et cultures dans les relations italo-belges, 1861-1914" in *Bulletin de l'Institut historique belge de Roma*, t. LII, Roma.

DUPONT, Christine A., 2005, *Modèles italiens et traditions nationales : les artistes belges in Italie (1830-1914)*, Bruxelles ; Rome : Institut historique belge de Rome.

DURAND, 1981, *Compendio de lecciones de arquitectura: parte gráfica de los cursos de arquitectura*, Madrid, Pronaos, traducción de A. Magaz, M. Blanco y J. Girón

ENCINA, Juan, 1936, "Exposition de l'Art Espagnol Contemporain, Jeu de Pomme", París, marzo de 1936.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián, 2007, *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*, Barcelona, Fundación Caja de arquitectos.

ETLIN, Richard, A., 1991, *Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, Institute of Technology, Massachussets.

FANELLI, G., GODOLI, E., 1981, *La Viena di Hoffmann architetto della qualità*. Laterza, Roma-Bari

FANELLI, G.-GARGIANI, R., 1999, *El principio de revestimiento. Prolegómenos a la historia de la arquitectura contemporánea*, Akal Arquitectura, Madrid.

- FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, 1920, “Las láminas y los dibujos de Arquitectura”, en *Arquitectura*, Madrid, nº 21, pp.7-8
- FLORES, Carlos, 1961, *Arquitectura española contemporánea I (1880-1950)*, Madrid, Aguilar
- FOGH, Fredrik, 1985, “Asplund e Italia, classicismo e resan”, en *Il Classicismo nordico. 1910-1930*. Esposizione a Palazzo Balberini, Roma 22 Gennaio-22 Febbraio 1985, Ed. Fratelli Palombi, Roma.
- FONTBONA, Francesç ,2003-2004, *El Modernismo*, vol. 3, Pintura i dibuix, Barcelona, L’Isard
- FRATICELLI, Vanna, 1971, *L’architettura di Roma capitale, 1870-1970*, Roma: Golem.
- FRATICELLI, Vanaa, 1982, *Roma 1914-1929. La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Roma.
- GARCÍA GUATAS, Manuel, 2007, “Una generación de pintores partida por el medio siglo”, en *Artigrama*, núm.22, pág. 633
- GARCÍA -GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier , 2002, “El periodo de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto”, en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Catálogo Exposición, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes
- GARCÍA MERCADAL, Fernando,1980, *Discurso de ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, 2006, “Arte, Arquitectura y Arqueología españolas en la Exposición Internacional de Roma de 1911”, en Congreso Internacional Modernizar España 1898-1914. Proyectos de reforma y apertura en torno a la conferencia de Algeciras de 1906, Cuadernos de *Historia Antigua y Contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid.
- GIOVENALE, G.B., 1908-1909, “Ressaconto morale”, in *Annuario dell’Associazione Artistica fra i culturi di Architettura*, Roma.
- GOETHE, J.W., 1816 (Ed. 1891) , *Viaje a Italia*, Madrid.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 1910, “ Proclama futurista a los españoles”, en *Prometeo*, nº 20
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, 1994, *Il mito del mediterraneo nell’architettura europea*, Nápoles, Electa
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, 1997, *Le Corbusier e l’antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Mostra a Napoli
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, 1998, *Historia del Urbanismo en Europa, 1750-1960*, Ed. Akal Arquitectura, traducción de Jaun Calatrava.
- GUILLOV,E.V., 1969, *Art Nouveau : an anthology of desygn and illustration from The Studio*, New York, Dover Publicatis.

HERNÁNDEZ MATEO, Francisco Daniel, 1997, *La búsqueda de la modernidad en la arquitectura española (1898-1958). Medio siglo de eclecticismo*. Universidad de Córdoba.

HERNANDO, Javier, 1989, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Ediciones Cátedra.

IRANZO, Ubaldo, 1911, "Impresiones sobre el Certamen Internacional de Bruselas en el año 1910", en *Arquitectura y Construcción*, n 223, febrero de 1911

ISAC, Ángel, 1987, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos, 1846-1919*, Diputación Provincial de Granada

JUNG, Wolfgang, 2003, *Konrad Wachsmann a Roma e in Italia, gli anni 1932-1934. Sullo studio della storia dell'architettura nel moderno*, Firenze.

KAHN, Louis, 1931, "The value and aim in Sketching", in *T-Square Club Journal*, Mayo 1931

KAVAFIS, Konstantino, 1981, *Poemas completos*, Júcar, Madrid LA FARGE, Christopher Grant, 1915, *History of the American Academy in Rome*, New York

LA FARGE, Christopher Grant, 1915, *History of the American Academy in Rome*, New York

LAHUERTA, Juan José, 1997, *Le Corbusier y España*, CCCB, Barcelona.

LAIN ENTRALGO, Pedro, 1998, *España en 1898: las claves del Desastre*, Barcelona: Galaxia Gutenberg

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, 1911, "La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos", en *La Construcción Moderna*, Madrid, 15 julio de 1911, nº 13

LA ROCCA, Eugenio, 2000, *Invito all'Eur. Esplorare la Modernità. Ammirare la Classicità*, Roma, Palombi Editori.

LE CORBUSIER, Ed. 2009, *Vers une architecture*, Ed. Flammarion, París.

LOOS, Adolf, 1984, *Dicho en el vacío, 1897- 1900*, Colección de Arquitectura, COAM

LÓPEZ OTERO, Modesto, 1945, "Pasado y porvenir de la enseñanza de la arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 38, febrero 1945.

LÓPEZ OTERO, Modesto, 1951, "Cincuenta años de enseñanza de la arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 116, agosto 1951.

LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago, 2009, "El crucero universitario por el Mediterráneo", en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República: arquitectura y universidad durante los años 30*, catálogo de exposición, 18 diciembre 2008 al 15 de febrero de 2009, Madrid

LORENTE LORENTE, José Pedro, 1990 A, "Sociología de una comunidad artística. La Academia

- española de Bellas Artes en Roma, 1914-1940”, en *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, nº 4, junio 1990, pp. 113-123.
- LORENTE LORENTE, José Pedro, 1990 B, “Las relaciones culturales hispano-italianas: La Academias de Bellas Artes en Roma hasta la guerra civil”, en Fernando García Sanz (Comp.): *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo*, Madrid, CSIC, 1990, pp. 163-177.
- MADERA SÁNCHEZ, Fco. Javier, 1998, *De la Academia a la Escuela; el dibujo en la formación de los arquitectos de Madrid*, Tesis Doctoral, UPM, Madrid.
- MAINER, José Carlos, 1975, *La Edad de Plata*, Barcelona, Los Libros de la Frontera.
- MARAMOTTI, Anna Lucia, 1993, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milán.
- MARCONI, Plinio, 1928-1929, Recensione a “Visione architettoniche di Capri di G.B. Ceas e E. Cerio”, in *Architettura e Arti Decorative*, vol.II, fasc.12.
- MARÍAS, Julián, 1997, *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, Madrid, Espasa Calpe
- MARTORELL, Joan, 1908, “La arquitectura de mañana”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 186, Enero 1908, Barcelona.
- MARTORELL, Joan, 1908 B, “La arquitectura moderna”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 188, Marzo 1908.
- MENDELSSOHN, Erich, 1932, “Il bacino mediterraneo e la nuova architettura”, in *Architettura*, dicembre 1932, pp. 647-648
- MERTENS, Jozef, 1992, “L’Academia Bélgica”, en *Speculum mundi*, Roma.
- MOLEÓN, Pedro, 2003, “Ortega y la arquitectura”, en *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, Departamento de Proyectos, ETSAM, pp.62-71.
- MOLEÓN, Pedro, 2004, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour, 1746-1796*, Madrid, Abada Editores.
- MONNIER, Gérard, 1997, *L’architecture moderne en France*, tome 1, 1889-1940, Picard, París.
- MONNIER, Gérard, 2002, « Les architectes pensionnaires du Gouvernement à l’Académie de France à Rome (1900-1914) », *L’Académie de France à Rome aux XIXe et XXe siècles: entre tradition, modernité et création / actes du colloque organisé par Claire Chevolet ... [et al.] ; coordination éditoriale, Anne-Lise Desmas. Publication Paris : Somogy, Rome : Académie de France à Rome, 2002.*
- MONTIJANO GARCÍA, Juan M<sup>a</sup>, 1998, *La Academia de España en Roma*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
- MORALES, Alfredo, J., 1996, «Patrimonio histórico-artístico. Conservación de bienes culturales»,

en colección *Historia 16*, Cuaderno 13.

MORENO MANSILLA, Luis, 2002, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos

MOYA, Luis, 1957, "Arquitectos olvidados", en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, nº 191, noviembre

MÜNZ, Ludwig, KÜNSTLER, Gustav, *Der Architekt Adolf Loos*, Wien-München, 1964

NAVASCUÉS, Pedro, 1970, "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1971, *Del neoclasicismo al modernismo*, Historia del Arte Hispánico, Vol.V. Madrid, NAVASCUÉS, Pedro, "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", Madrid, en *Revista de Ideas Estéticas*.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1973, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1975, *Opciones modernistas en la arquitectura madrileña.*, Barcelona, Estudios Pro- Arte, nº 5.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, "De la Academia de Bellas Artes a la Escuela de Arquitectura", en *Arquitectura española (1808-1914)*, Madrid, Espasa-Calpe, págs.45-63.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1993, *Arquitectura española (1808-1914)*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Summa Artis, vol XXV.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1994, "La Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)" en *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1991-1993)*, Madrid, 1994, págs. 10-17.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, 1996, "La creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid", en *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la escuela de arquitectura*, Comunidad de Madrid.

NAVASCUÉS, Pedro, 2002, "Antonio Flórez: de la Escuela a la Academia", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Catálogo Exposición Residencia de Estudiantes

NERI, M<sup>a</sup> Luisa, 2007-2009, "Panorama architettonico romano del primo dopoguerra", en *Anuario Accademia d'Ungheria in Roma*, Roma.

OLIN, Laurie, 2004, "L'architettura del paesaggio presso l'Accademia Americana a Roma (1915-1940)", pág. 197, en CAZZATO, Vincenzo, *Ville e Giardini Italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome*, Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

ORDIERES, Isabel, 1995, *Historia de la restauración monumental en España, 1835-1936*, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid

- ORTEGA, Andrés, 2012, *Vanguardia y mundo clásico grecolatino en España*, Ed. La Casa de la riqueza, Marid.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1963, "La obra nueva", *Revista de Occidente*, núms.8 y 9
- PAGANO, Giuseppe, 1931, "Architettura moderna di venti secoli fa", in *La Casa Bella*, 47, Milán, novembre di 1931
- PANTORBA, Bernardino de, 1980, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid
- PAOLETTI, Ermolao, 1837-1840, *Il fiore de Venezia ossia i quadri, i monumento, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artista ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia; T. Fontana.
- PEREZ ROJAS, Javier, 1994, *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Silex.
- PIACENTINI, Marcello, 1921-1922, "Il momento architettonico all'estero", en *Architettura e Arti decorative*, fasc.1
- PIACENTINI, Marcello, 1923-1924, "Notiziario Corrispondenza dalla Germania", en *Architettura e Arti Decorative*, vol.I fasc.12
- PIERCE, Rowland, 1922, "A Rome letter" en *The Architectural Association Journal*, September 1922, pág. 69.
- PIQUERO LÓPEZ, Blanca, 1985, *Segundo inventario de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Real Academia de San Fernando.
- PRIETO GONZÁLEZ, J.M, 2000, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid. (1844-1914)*, Madrid, CSIC.
- PIGAFETTA, Giorgio, MASTRORILLI, Antonella, 2004, *Paul Tournon Architect. (1881-1964). Le "Moderniste sage"*, Belgique.
- PINON, Pierre, 1984, "Gli envois de Rome: tradizione e crisi", in *Rassegna*, Anno VI, Roma.
- PIZZA, Antonio, 1997, *Joseph Luis Sert y el Mediterráneo*, Barcelona, COAC.
- PONTI, G., 1941, "Architettura Mediterranea", in *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, Milano.
- PRATESI, Ludovico, RENDINA, Laura, 2001, *Roma Liberty. Fascino e storia di uno stile*, Palombi Editori, Roma.
- PEREZ ROJAS, Javier, 1990, *Ard decó en España*, Ed. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid
- QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, 1983, *La Arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Xarait, Madrid
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 1998, *La metáfora de la colmena: de Gaudí a Le Corbusier*, Ed. Siruela

- RAVA, Carlo Enrico, 1931, "Di un'architettura coloniale moderna", in *Domus*, 41, Milán
- RANZENHOFER, O., 1909, "Nuevos rumbos de la arquitectura impuestos por el material moderno de construcción", en *Arquitectura y Construcción*, febrero 1909, nº 199
- RECCHI, Mario, 1929, "Esposizioni d'arte dell'Accademie straniere", en *Annuario Associazione artistica delle Accademie straniere*, Roma.
- REGIN, Cornelio, 1998, *Tesoro di carta. Guida agli archivi e alle collezioni degli istituti membri dell'Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma*, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma
- RENATO, Nicolini, 2002, "Novecento e Mediterraneo", en COLISTRA, Daniele, *La città del mediterraneo*, Roma, Edizioni Kappa.
- REPULLÉS, Enrique M<sup>a</sup>, 1902, "Actualidades", en *Arquitectura y Construcción*, nº 118, mayo 1902
- REYERO, Carlos, 1990, "La disyuntiva Roma- París en el siglo XIX. Las dudas de Ulpiano Checa." *Anuario de Arte*. Universidad Autónoma de Madrid vol.II: pp.217-228.
- REYERO, Carlos, 1993, "El mundo clásico y la pintura en la Academia española en Roma, 1900-1936", en *La Visión del mundo clásico en el arte español*, Actas de las VI Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, 1993, pp.389-401.
- REYERO, C., 1993 B, "La Academia de roma y la tardía modernización de la pintura en España." *Anuario de Arte*. Universidad Autónoma de Madrid V: pp.143-156.
- REYERO, C., 2004, *La escultura del eclecticismo en España: cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Madrid.
- RIBAGORDA, Álvaro, 2009, *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- RIVAS QUINZANOS, Pilar, 1980, *La Enseñanza de la arquitectura en España. La Escuela de Arquitectura de Madrid 1844-1923*, Memoria de Licenciatura, Madrid, UCM
- RIZZO, G., 1902, *Guida Taormina e dintorni*, Catania.
- ROMANA STABILE, Francesca, 2001, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Ed. Librerie Dedalo, Roma.
- ROUSSEL, Pierre, *Delos*, Les Belles Letras, París, 1925
- ROVIGATTI, María, 1984, "Tony Garnier e la didattica dell'Ecole des Beaux-Arts", en *Rassegna*, anno VI, marzo 1984, pp.11-21.
- RUCABADO, Leonardo y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal, 1915, "VI Congreso Nacional de Arquitectos", en *La Construcción Moderna*, Barcelona.

- SAINZ, Jorge, 2005, *El Dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Ed. Reverté, Barcelona.
- SAINT-NON, 1781-1786, *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, París.
- SALERNITANO, Romualdo, 1914-1935, *Chronicom*, 1178, Ed. Bologna.
- SAMBRICIO, Carlos, 1980, "El siglo XX. Primera Parte, Arquitectura", en *Historia del Arte Hispánico*, Alhambra, Madrid.
- SAMBRICIO, Carlos, 1983, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Madrid, 1983
- SAMBRICIO, Carlos, 2003-2004, "Arquitectos españoles pensionados en la Roma del primer cuarto del siglo XX", en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Catálogo Exposición, Academia de España en Roma-Residencia de Estudiantes, 2003-2004
- SAN ANTONIO GÓMEZ, C, 1996, *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*, Comunidad de Madrid, Madrid
- SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, 2000, *El Madrid del 27. Arquitectura y Vanguardia: 1918-1936*, Madrid, Consejería de Educación.
- SAN ANTONIO, Carlos de, 2001, "La etapa fundacional. Las ideas y los protagonistas" en Catálogo de Exposición, *Revista Arquitectura [1918-1936]*, COAM
- SAN GERMANO, Ricardo, 1216-1227, *Chronica*.
- SANTOS ZAS, Margarita, 2010, *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936). Edición, anotación, índices y facsímiles*, Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela
- SEKLER, Eduard, F., 1972, "Gli schizzi del viaggio in Italia di Josef Hoffmann e Josef Olbrich", en *Artista austriaci a Roma*, Roma.
- SERT, Joseph Luis, 1935, "Raíces mediterráneas de la Arquitectura Moderna", en *AC*, nº.18
- SHOWERMAN, Grant, 1925, "American Academy in Rome", en *Art and Archaeology. The Arts Throughout the Ages*, vol.XIX, nº 2, February 1925.
- SICA, Paolo, 1978, *Storia dell'Urbanistica, . Il Novecento 1º*, Ed. Laterza
- SIDNEY, P., 1633, *Profitable Instructions:: Describing what Special Observations are to be Taken by Travellers in all Nations, Status and Countries*, London.
- SIMEOFORIDIS, Yorgos, 1997, "Dall' Athos alle Cicladi: la scoperta del paesaggio", en GRAVAGNUOLO, *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Mostra a Napoli.
- SCULLY, Vincent, 1956, *American Architecture and Urbanism*, Ed. Thames and Hudson, London

- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, 1976, « La Arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía », en *Arquitectura*, Madrid, nº 199, pp. 19-30
- SORALUCE BLOND, José Ramón, 2007, “La búsqueda de un estilo : la tradición interpretada”, en *Antonio Tenreiro, 1893-1972, obra arquitectónica*, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, pp. 37-89.
- STENDHAL, 1987, *Viaggio in Italia partendo da Parigi e ritornandovi attraverso la Svizzera e Strasburgo. Itinerario e note dettate da Henry Bayle*, Milano.
- TEMES, J.L, 2000, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Alianza Editorial, pág.254
- TORRES BALBAS, L, 1918, “Mientras labran los sillares”, Madrid, en *Arquitectura*, nº 2
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1919 A, “Ensayos. Las nuevas formas de la arquitectura”, en *Arquitectura*, Sociedad Central de Arquitectos, Madrid, nº 14, Junio, pp. 145-148.
- T., 1922, “Los trabajos de pensionado del Sr. Fernández Balbuena”, en *Arquitectura*, Enero de 1922, pág.27.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, 1934, “La vivienda popular en España”, en CARRERAS CANDI, Francesc, *Folklore y costumbre de España*, Ed. Alberto Martín, Barcelona.
- TORSELLO, Paolo, 1985, *Restauro architettonico. Padri, teoria, immagini*, Franco Angeli, Milán.
- TROCME, Helene, 1983, *Los americanos y su arquitectura*, Madrid, Cátedra
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, 1996, *Medio Siglo de Cultura Española 1895-1936*, Madrid, Tecnos
- UCHA DONATE, 1980, *Cincuenta años de arquitectura española*, vol. I, Adir Editores. Archivos y Documentos, Madrid
- UNAMUNO, Miguel de, 1988, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Alianza
- UNWIN, Raymond, 1984, *La práctica del Urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*. Prólogo de Manuel de Solá-Morales y Rubió. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- URRUTIA, Ángel, 1989, *Arquitectura española del siglo XX*, Ediciones Cátedra
- USTARROZ, A., Ed. 1997, *La lección de las ruínas: presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*, Barcelona, Fundación caja de Arquitectos.
- VANNICELLI, L, 1971, *San Pietro in Montorio e il Tempietto del Bramante*, Roma Tipografía Centenari
- VÁZQUEZ, Mónica, 2007, “La arquitectura vernácula como laboratorio de experimentación y vía de modernización para la arquitectura moderna”, en *Arquitectura vernácula en el mundo*

*ibérico: actas del Congreso Internacional sobre arquitectura vernácula*, Pontevedra

VEGA MARCH, Manuel, 1901 , “Regeneración Artística”, en *Arquitectura y Construcción*, nº 5.

VEGA MARCH, Manuel, 1902, “La Exposición de Turín”, en *Arquitectura y Construcción*, nº122, septiembre 1902

VENUTI, R., 1763, *Descrizione Topografica delle antichità di Roma*, II

VIDARTE, Juan Simeón, 1973, *Todos fuimos culpables*, México, Fondo de Cultura Económica.

WAGNER-RIEGER, Renate 1972, “Il soggiorno romano dei borsisti dell’Accademia di Belle Arti di Viena”, en *Artista Austriaci a Roma. Dal Barocco alla Secessione*, pág. 1, Museo di Roma: Palazzo Braschi, Marzo –Abril 1972

WALLACE-HADRILL, Andrew, 2001, *The British School at Rome. One Hundred Years*, Rome.

WINHOLZ, Angela, 2008, *Et in academia ego. Ausländische Akademien in Rom Zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation*, ( Accademie straniere a Roma come luoghi di personale ricerca artistica e rappresentazione nazionale (1750-1914), Ed.Schnell Steiner, Regensburg,. En preparación la edición y traducción italiana.

WOODWARD, Chistopher, 2008, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l’arte e la letteratura*, Ugo Guanda Editore, Parma (1ª ed. 2001).

YXART, Joseph, 1878, *La descoberta de la gran ciutat*, París