



**MEDITERRANEO ECONOMICO**

## **Ciudades, arquitectura y espacio urbano**

- Sistemas y morfología
- Arquitectura, sociedad y espacio urbano
- Planificación, derecho urbanístico y participación
- Nuevos retos
- Algunos casos particulares de urbanismo





## LA ATRACCIÓN METROPOLITANA EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA (1918-1930) <sup>1</sup>

Javier Pérez Rojas

A comienzos del siglo XX continuaba su desarrollo una intensa transformación urbana que se había iniciado décadas atrás en numerosas ciudades españolas. Muchos de los ensanches vigentes respondían a proyectos aprobados en el último tercio del siglo XIX, pero en 1900 éstos aún se encontraban en plena fase de expansión y de concreción de lo que iban siendo unas nuevas y ordenadas áreas urbanas. La aportación de Cerdá, con su *Teoría General de la Urbanización*, dio las pautas para la mayoría de estos proyectos, pero la solución del ensanche comenzaba a cuestionarse en favor de otras alternativas más abiertas y heterogéneas. Sin embargo, una solución diversa y audaz como la Ciudad Lineal de Arturo Soria fue en realidad un hecho aislado de escasa proyección en otras ciudades. En los albores del siglo XX aún se aprueban algunos proyectos de ensanche importantes como el de Cartagena (1897) de García Faria, Oliver Rolandi y Ramos Bascuñana o el de Palma de Mallorca de Bernardo Calvet (1897), los cuales suponen una mayor flexibilización y variedad de soluciones.

Unas referencias extremas entre el esteticismo y el funcionalismo pueden enmarcar las diversas operaciones y proyectos urbanísticos del primer tercio del siglo XX. La brillante aportación de la *city beautiful* se incorpora con el Plan de Leon Jaussely (1905) para Barcelona. La influencia del urbanismo centroeuropeo que representaban Sitte o Stubben fue recogida fundamentalmente por los regionalistas. Pero en los años treinta, con las propuestas ahora de extensión racionalistas, se impone de nuevo un criterio de uniformidad en los trazados urbanos. Algo que puede ejemplarizarse bien en la propuesta Secundino Zuazo y Herman Jansen para Madrid (1929) o en el Plan Maciá (1933) de Le Corbusier para Barcelona.

Paralelamente, en este intermedio del primer tercio del siglo XX, se ponen en marcha drásticas reformas internas que reescriben amplias parcelas de los centros urbanos, añadiendo con sus actuaciones nuevos materiales al conglomerado de la ciudad moderna. Las aperturas de nuevas vías interiores incorporan un amplio muestrario de arquitecturas eclécticas, las cuales dotan a las ciudades de nuevas referencias monumentales. La más emblemática de este tipo de intervenciones fue la apertura de la Gran Vía de Madrid, la cual, aunque aprobada en 1904, no se iniciaría hasta 1910 siguiendo un proyecto de Andrés Octavio y López Sallaberry. La Gran Vía condensaría la arquitectura más metropolitana de la ciudad durante la primera mitad del siglo

<sup>1</sup> El presente artículo lo hemos sintetizado y reelaborado a partir del capítulo dedicado al tema en mi libro PÉREZ ROJAS, J (1990): *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra.

XX. Actuaciones similares fueron la apertura de la vía Layetana de Barcelona -que venía a enlazar con el frente marítimo de la ciudad a través de la bisagra del nuevo edificio de Correos de Josep Goday- y la remodelación de la bajada de San Francisco en que daría lugar a la plaza de Emilio Castelar, hoy plaza del Ayuntamiento.

La división sectorial de la ciudad, las grandes transformaciones urbanas, la especulación del suelo, la necesidad de ampliar las redes de transportes públicos, la industrialización, la modernización de las infraestructuras urbanas y el problema de las periferias son algunos de los temas centrales de esta nueva décadas. Pero a partir de los años veinte, y sobre todo en los años de la dictadura de Primo de Rivera, se producen grandes operaciones inmobiliarias encaminadas a alcanzar la máxima rentabilidad, para las cuales todavía se acuden a una arquitectura aureolada con el prestigio de la tradición o a repertorios *art déco*, y al igual que en las ciudades americanas, estos estilos se asumían como eufóricos símbolos de la sociedad capitalista moderna. Los nuevos tipos de arquitecturas que impulsan los grupos sociales más poderosos contribuyeron a definir unas flamantes áreas representativas de la ciudad del novecientos. Las compañías comerciales, los bancos o las sociedades anónimas, actualizaron notablemente su imagen arquitectónica, apoderándose con sus flamantes edificios del centro de las más importantes ciudades. De la mercería o la panadería modernistas pasamos, en torno a los años veinte, a los atisbos de rascacielos que surgen al calor de estas iniciativas arquitectónicas.

Aquella ciudad en vías de transformación de finales del XIX, que había traspasado el umbral del siglo XX, ha adquirido un nuevo y bien definido perfil cuando llega a los años treinta, acentuando unos contrastes que hacen ya patente su distancia con el paisaje urbano decimonónico. Los centros de las grandes ciudades españolas experimentaron unos cambios quizás más radicales que los sufridos por esas fechas en otras ciudades europeas. El subtítulo "de Corte a Metrópoli", que Alonso Pereira dio a su investigación sobre Madrid, traduce bien el impacto de estas transformaciones urbanas y arquitectónicas. El primer tercio del XX es en su conjunto un momento de gran actividad de la arquitectura española. Así pues, estas nuevas arquitecturas del centro formaron parte de un nuevo programa de la representatividad institucional o financiera en la urbe del novecientos. Unas arquitecturas que tienen una nueva ambición configuradora, subrayando con el concurso de las bellas artes su valor representativo y monumental.

La presencia del arte va a dignificar, ennoblecer y hasta sublimar unas arquitecturas, en esencia más funcionales, que irán paulatinamente despojándose de los ropajes de signo más académico en favor de otras contundencias formales de signo más moderno, pero que, en realidad, siguen teniendo un significado similar. Es por todo ello curioso constatar que parte de la escultura representativa más importantes de estos años no la vamos a encontrar en las encrucijadas y glorietas, tal como sucedía en el siglo XIX, sino sobrevolando la ciudad. Las nuevas torres del mundo de los negocios son en ocasiones un potente pedestal de esculturas que personalizan esas arquitecturas y las cargan de elementos parlantes y alegóricos. La humilde y entrañable visión de los tejados abuhardillados, por donde andaban los gatos, es sustituida por esta otra visión de un paisaje en alturas poblado de pegasos, aves fénix, genios, minervas o mercurios; un



nuevo Olimpo al que miran con cierto recelo las figuras religiosas que bendecían las ciudades desde las cúpulas y las torres de los templos. Exige la gran ciudad para su completa visualización una mirada a las alturas. Esta escultura aérea se puede contemplar en su unidad escultura-arquitectura sólo desde las perspectivas que proporciona la distancia. Los centros de algunas ciudades españolas inician en estas primeras décadas del XX un notable crecimiento vertical. El modelo americano comienza a consolidar su prestigio en cuanto que se erige en el prototipo más metropolitano. Cuando en 1906 tuvo lugar el gran terremoto de San Francisco en las informaciones de la prensa (valga de ejemplo la de *La Vanguardia* del 24 de abril) leemos como sorprende el hecho de que el edificio del diario Calla, de dieciseis plantas, construido con cemento y acero no se derrumbase, y, aunque ardió posteriormente por un incendio, el armazón se mantuvo en pie. Uno de los primeros rascacielos proyectado por un arquitecto español es el que realiza en 1908 Antoni Gaudí para un gran hotel en Nueva York, que conocemos gracias a los dibujos que posteriormente realizó Juan de Matamala. El proyecto, como observara T. Torii, recuerda de nuevo los palomares africanos que dibujó Ali-Bey, si bien la planta se hermana con el proyecto de Gaudí para las Misiones Católicas de África.

El espíritu de la gran ciudad moderna se deja sentir en proyectos y propuestas de muy diversa índole y consideración que afectan tanto a la propia morfología urbana como al uso y vivencia de la urbe. La construcción de la ciudad siguiendo más de cerca las experiencias americanas, el dinamismo metropolitano, cobran mayor presencia y actualidad a partir de 1918. Las reformas de la Vía Layetana de Barcelona, la Gran Vía de Madrid o la plaza de Castelar de Valencia son asiento de estas nuevas tipologías arquitectónicas de anhelos metropolitanos: grandes edificios de oficinas y viviendas que acogen también en sus bajos cines, bancos o cabarets.

Ramón Gómez de la Serna, en su *Elucidario de Madrid*, indica en distintos capítulos como el espíritu moderno se proyecta sobre estas vías: "La Gran vía conduce por otro tiempo y por otro mundo. Dentro del núcleo de una vieja población se ha hecho el milagro de abrir un camino hacia lo moderno. Lo que vimos a la piqueta real señalar la primera desconchadura. No esperábamos que con abrir un trecho en el viejo mundo se dirigiese la ciudad, más expeditiva y con otros ideales".

## 1. La arquitectura de Antonio Palacios como avanzada propuesta metropolitana

Podemos tomar algunas de las obras y proyectos del arquitecto Antonio Palacios Ramilo como paradigma del nuevo espíritu monumental de una arquitectura estatal y comercial que, al adaptarse a los nuevos requerimientos tipológicos, moderniza considerablemente el proceso constructivo. Palacios realizó una serie de proyectos que se sitúan casi al borde de la utopía en la España del momento, pero no cabe duda que es el arquitecto más representativo de Madrid y

uno de los más influyentes. Entre 1919-1926, aquél emprendió edificios tan significativos como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el edificio Palazuelo de la calle Mayor o la casa Matesanz en la Gran Vía; inició también los trabajos en el metropolitano de Madrid y propuso su primera versión de la reforma de la Puerta del Sol. Palacios acentuó en estos años el carácter simbólico de su obra con arquitecturas fabulosas y proyectos de magníficas ciudades de arte. Su arquitectura no cabe en rincones y solares reducidos; una idea o intervención inicial generan proyectos globales. El conjuro de la metrópoli hechiza al arquitecto con estos grandes y poderosos edificios que hacen posible los nuevos sistemas constructivos. El concepto de monumentalidad no radica ya sólo en los volúmenes y grandes gestos de la arquitectura, sino en las mismas posibilidades expresivas de los materiales, piedra, acero u hormigón.

Una de las empresas que más colaboró en la modernización de Madrid fue la construcción del Metropolitano Alfonso XIII. A finales del siglo XIX y principios del XX hubo algunos intentos para dotar a Madrid de una red metropolitana, pero estos proyectos no pasaron de tales. Años más tarde, el ingeniero de caminos Carlos Mendoza propuso a los ingenieros González Echarte y Miguel Otamendi la construcción de un ferrocarril subterráneo en la capital, cuya concesión solicitaron en mayo de 1914 al Ministerio de Fomento, si bien los trabajos no se iniciaron hasta 1917. En un principio la banca fue reacia a colaborar en la empresa, sólo el Banco de Vizcaya dio un apoyo, concediendo la mitad del capital siempre que el resto se cubriese con acciones. Uno de los principales accionistas de la sociedad fue el rey Alfonso XIII.

La primera línea fue la del Sol-Cuatro Caminos, que se inauguró en 1919, siguiendo la de Sol-Atocha en 1921, con prolongación en 1923 al Puente de Vallecas, y en la primavera de 1924, se inauguraron los trabajos de Sol a Ventas. De este modo se aseguraba una mayor comunicación entre el centro y ciertas zonas periféricas en expansión, reforzando de esta manera también el valor simbólico del centro. Palacios fue el arquitecto de la compañía, encargándose del diseño de los vestíbulos y accesos, así como del proyecto de los distintos edificios de la Sociedad Metropolitana. Se trata de la actividad más dinámica que lo puso en contacto con el mundo de las obras públicas y la ingeniería, como años antes había sucedido con Guimard en París o Wagner en Viena.

En los interiores de estaciones y vestíbulos se siguió una línea decorativa muy unitaria, valiéndose sobre todo del empleo, como material de revestimiento, de azulejos biselados y cerámicas toledanas y sevillanas de tonos dorados y azules. La intención principal en estas decoraciones era conseguir un ambiente grato y alegre en un lugar subterráneo al que no estaba acostumbrado el viajero. Las losetas de cristal se utilizaron para reforzar la iluminación cenital; de hecho el vestíbulo de Sol recibía una fuerte luz cenital. Miguel Otamendi daba en uno de los folletos del metro una exacta descripción del vestíbulo de Sol que era el corazón de toda la red a la vez que el de Madrid:



"Su principal elemento decorativo es un ancho friso de cerámica de Toledo, en altorrelieve, que ostenta los escudos de las regiones españolas; en las claves de sus puertas principales de acceso campean los de la provincia y villa de Madrid, ornamentándose dichas puertas con cerámica que en un intradós forma los característicos encasetonados de puro arte español. Toda esta cerámica está entonada en los finos matices de un gris azulado; los muros están cubiertos con mármol blanco y gris y el conjunto queda iluminado por la clara luz cenital de la amplia claraboya de loseta prismática".

En los vestíbulos de las diferentes estaciones se buscó una cierta diversidad:

"Se ha cuidado también de no caer en el defecto de la mayoría de los Metropolitanos extranjeros, en los que un tipo de acceso pobremente decorado, estudiado desde un punto de vista industrial de mezquina economía, se repite a lo largo de la línea, fabricándolo en serie, como si se dispusiese tan sólo de un molde único para todos los accesos de la red; esta repetición incesante acaba por dar al viajero que penetra en el subterráneo una sensación de fatiga, de monotonía y de agobio, que a toda costa hemos procurado evitar los madrileños".

Se proyectaron para el metro dos tipos de accesos: unos con escaleras a través de corredores y otros con ascensores y pabellones. Destacando en todo el conjunto un lenguaje rotundo y funcional. Los dos únicos pabellones que conocemos fueron los de la Gran Vía y el de Sol, siendo éste último una pieza de gran modernidad concebido como una caja de hierro y vidrio con los ascensores englobados. Según Miguel Otamendi:

"La marquesina va sobre ligeros apoyos de hierro, con objeto de reducir al mínimo el emplazamiento ocupado sobre la vía pública, y se ha decorado el conjunto con fuertes moldurones de bronce, que destacan sus principales elementos constructivos".

Si tenemos en cuenta que esta caja de cristal es sólo tres años posterior al Pabellón de Vidrio de Bruno Taut y a la fábrica de Walter Gropius para la Exposición de la Werkbund de Colonia en 1914, quizás entendamos mejor el potencial y rareza de esta pequeña pieza en la arquitectura española. Es cierto estaban los antecedentes de H. Guimard en París y de O. Wagner en Viena, pero el efecto de la de la estación de Sol es mucho más contundente, anunciando con sus acentuadas y voladas marquesinas las audacias del hormigón. Nadie había realizado antes en España una obra en hierro y cristal tan audaz para resaltar la presencia de un moderno medio de transporte. La intervención en esta empresa es un hecho de suma importancia cuyo alcance último apenas se ha apuntado en nuestras historias de la arquitectura, pero sin duda el metro ayudó a percibir la ciudad desde unos horizontes más amplios, y a suscitar los atractivos de la metrópoli.

## 2. El Círculo de Bellas Artes de Madrid

Otra intervención que creemos necesario destacar, como primer tanteo de edificio vertical de cierta envergadura en España, es el Círculo de Bellas Artes de Madrid, siendo, sin duda, una de sus obras más polémicas por la serie de enconadas oposiciones y entusiastas apoyos que tuvo a lo largo de su difícil historia constructiva. El Círculo de Bellas Artes es un exponente más de los casinos o sociedades recreativas y culturales, que tanto arraigo tuvieron en la sociedad española a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se puede afirmar que el Círculo es una de las máximas expresiones arquitectónicas de esta tipología, pero su planteamiento rompe con los esquemas tradicionales de los centros recreativos, hasta entonces vigentes, consiguiendo una obra moderna y tradicional a la vez que monumental y representativa.

El solar de Casa Riera en la calle de Alcalá fue el lugar elegido para su construcción, para cuya compra se hizo una emisión de obligaciones hipotecarias por valor de 500.000 pts. La suscripción fue ampliamente rebasada, ya que se alcanzaron las 1.818.400 pts. La última petición fue la del personal de la casa, que suscribió 11.000 pts. El solar adquirido de Casa Riera tenía 1.600 metros cuadrados y costó dos millones. En septiembre de 1918 se apremiaba al presidente de la Sección de Arquitectura para que se redactaran las bases del concurso de anteproyectos, en las cuales intervino el arquitecto Teodoro Anasagasti y éstas fueron finalmente publicadas en febrero de 1919. Al concurso se presentaron quince proyectos de arquitectos de diversas ciudades españolas, y el jurado estaba compuesto por Anasagasti, Pulido, Panadero, García Guereta, Repullés, Bellido y Leyva.

El proyecto de Palacios quedó descalificado por no adecuarse a las bases. Sin embargo, fue el elegido por la Sociedad con el apoyo de la mayoría de los socios. Palacios regaló el proyecto al Círculo y aconsejó la construcción por contratos parciales. Como el edificio incumplía las ordenanzas municipales por su altura, este hecho supuso un escollo nada fácil para su construcción. El nuevo edificio había sido declarado por Real Orden "Centro de protección a las Bellas Artes y Entidad de Utilidad Pública". Sin embargo ello no detuvo a la corporación municipal que pidió que se modificase el plan para que se adaptase a las ordenanzas. El presidente de la sociedad alagaba en su defensa el hecho de que se trataba de un edificio de utilidad pública y en una carta al Ayuntamiento le indica que supone que se trata de un error el intento de paralizar las obras. El 31 de mayo de 1921 el Ayuntamiento contestaba que el Círculo no queda excluido del cumplimiento de los preceptos municipales y dictó la suspensión de las obras. El presidente del Círculo, Carlos Arniches, se dirigió entonces al Ministro de la Gobernación exponiendo el caso. El Gobernador Civil de Madrid escribió entonces al Ayuntamiento diciendo que por ser:

“una sociedad con fines culturales e instructivos y de un edificio con especiales condiciones arquitectónicas y artísticas, el centro administrativo competente para decidir acerca de su pública utilidad es el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”.



El Ayuntamiento contestó lamentando que fueran vulnerados sus derechos y desconocidas sus atribuciones, y manifestó que la resolución del Ministerio de Instrucción no era texto legal ni preceptivo que autorizase a incumplir las ordenanzas, y que además el Círculo era una sociedad privada y no de utilidad general. Todavía se alargaron un tiempo estas polémicas entre las altas instancias del Estado y la Corporación Municipal, hasta que por fin se concedió la licencia el 4 de noviembre de 1921. Se trata de un interesantísimo debate administrativo sobre la concepción monumental de la capitalidad por parte del Ayuntamiento y del Estado. El edificio proyectado por Palacios para el Círculo de Bellas Artes responde a un ambicioso programa en el que, como es habitual en sus obras, sincroniza la concepción monumental con un estudio pormenorizado de las diversas funciones, minuciosamente descritas en la memoria presentada. El prestigio que la nueva sede iba a conferir a la Sociedad lo ve reflejado el arquitecto en un considerable aumento de socios que él estimaba en cuatro mil el primer año de funcionamiento. Este alto número, más las personas que acudirán a conciertos y exposiciones, son un punto de partida en el trazado.

La planta del edificio es la culminación de todas las experiencias anteriores del arquitecto y es, sin duda, una de sus obras más fluidas de su autor:

“y múltiples atracciones más, hacen pensar en la necesidad de concebir este edificio no sólo con excepcionales dimensiones, sino también con la amplitud de un firme trazado con fáciles viabilidades, prescindiendo de pasillos, pequeñas escaleras y demás recursos de un mezquino trazado, que harían molestísimo el movimiento de los numerosos Socios y visitantes del edificio, sin perjuicio de dejar aislados y en completa calma todos aquellos departamentos en que estas cualidades son precisas”.

Este alejamiento de la fragmentación excesiva es una de las grandes novedades del Círculo a la tipología de los casinos españoles, mostrando cómo desde los esquemas Beaux-Arts podía todavía ser utilizados con eficacia para resolver la complejidad funcional de un edificio moderno. Las dependencias se estructuran verticalmente a través de una escalera imperial de espíritu barroco y un sistema de ascensores con paradas en determinadas plantas. Cada planta repite un sistema tripartito de núcleos que vienen definidos desde el bajo hasta el segundo ático. Altera esta ordenación un retranqueo que se produce a partir de la primera de las terrazas. Las diversas plantas agrupan ámbitos de similares funciones que evitan interferencias molestas. De todas las plantas del Círculo, cabe destacar por su tratamiento la planta noble, que acoge el salón de fiestas y el teatro, con soluciones realmente sorprendentes por su escenografía y riqueza decorativa:

“A esta planta corresponde, por consiguiente, el ornato del gran Arte en las pinturas murales y los más ricos materiales en mármoles y bronces”.

Palacios retoma el lenguaje decorativo y el gran formato barroco. De nuevo hay una cierta evocación del espíritu Garnier, pero quién mejor que Garnier para sugerir el anhelo barroco de la fiesta burguesa. Todas las variantes de las plantas y núcleos con sus articulaciones de líneas se exteriorizan acusando diversos volúmenes. Ello da como resultado uno de los exteriores más *art déco* de la arquitectura española en una fecha bastante avanzada. Como si fuera una agrupación de diversas edificaciones, el exterior es toda una sinfonía de censuras, simetrías y asimetrías, de armonías y de disonancias. Los diversos cuerpos se escalonan desarrollando en sus fachadas un clasicismo vertical que despliega en todo el edificio valiéndose de recursos inusitados, estilizando no importa qué elemento.

Al asumir Palacios para el Círculo de Bellas Artes una tipología asimilable al espíritu del rascacielos traslada el sentido catedralicio expresionista que varios autores han señalado para los rascacielos americanos. Palacios realiza con el Círculo de Bellas Artes un templo del arte, hermanando a las bellas artes en un edificio en el que lo moderno busca la armonía con los arcanos del mundo clásico. El programa decorativo y la elección del estilo son plenos indicativos de esta intención, mucho más clara aquí que en otros edificios de Palacios susceptibles de ser leídos en clave simbolista. Los temas escultóricos propuestos para el exterior eran la Armonía de las Bellas Artes o El Parnaso en el friso, en los pilonos Pegasos que simbolizan el genio y el ideal, y dominando a todos la gran figura de Palas Atenea que le daba pleno significado al edificio.

La elección de una temática determinada es importante en el concepto del edificio como templo o monumento del arte, sin embargo son mucho más transparentes las palabras del arquitecto sobre la elección del estilo:

"No podíamos adoptar para un edificio de las Bellas Artes ninguno de los estilos: sean nacionales o extranjeros, que pudiéramos llamar genéricamente provisionales, dependiendo de una moda momentánea, sino acudir a aquel canon de belleza permanente e inmortal".

El clasicismo como lenguaje universal por encima de regionalismo o del nacionalismo, pero con un claro sentido simbólico. El Círculo viene a ser en cierto sentido la materialización de una utopía arquitectónica: un fragmento del ideal metropolitano que en tantos proyectos urbanísticos obsesiona a Palacios.

### 3. Otras vertientes de la arquitectura clasicista y monumental de Palacios

Palacios proyecta en fechas próximas al Círculo de Bellas Artes un importante ciclo de edificios comerciales que llevan su obra hacia el corazón del viejo Madrid y al eje de la Gran Vía. Todos ellos resuelven el exterior con órdenes gigantes y potentes miradores, siendo unos edificios de gran plasticidad e impulso barroco. Son muestras de una arquitectura metropolitana en la



que se refleja un conocimiento de la arquitectura comercial americana, como bien se señala en alguna de las memorias. Las plantas se organizan en torno a patios acristalados de líneas curvas barrocas que dan lugar a amplios y diáfanos espacios. La finca Matesanz de la Gran Vía (1921) era, según el arquitecto, un "edificio comercial a la americana" distribuido alrededor de un diáfano patio central comunicado por una escalera imperial. La esquina estaba proyectada con una elevada torre que guardaba ciertas relaciones con la del Círculo de Bellas Artes. Al no haberse finalizado aquella tal como se ideó el edificio tiene un aire más macizo y horizontal. La solución de los chaflanes es para González Amezqueta un ejemplo de la preocupación de Palacios por "definir su exterior como una porción del entorno urbano". La casa Palazuelo de la calle Mayor y Arenal fue concebida como edificio de oficinas, pero se convierte en un punto de partida para la reflexión de una dimensión urbanística que Palacios está madurando a través de sus grandes construcciones. Para la casa Palazuelo propuso un proyecto irrealizado de ampliación, en el que dicha edificación avanza a la Puerta del Sol con un frente torreado. Los edificios de Palacios buscan ya un orden monumental; se sienten oprimidos en las manzanas del viejo Madrid. Del monumento pasa a la visión de un urbanismo monumental en el que la metrópoli asume la imagen de centro urbano.

Esta imagen de la Puerta del Sol presidida por la torre Palazuelo es muy probablemente la idea o visión generatriz del proyecto de reforma de la Puerta del Sol (1919) que es uno de los primeros documentos conocidos del Palacios urbanista. El dinamismo y las perspectivas barrocas, la concepción Beaux-Arts son ingredientes fundamentales en la visión de la nueva ciudad. La reforma de la Puerta del Sol forma parte de un programa con el que el arquitecto pretendía cohesionar los grandes hitos del urbanismo madrileño, especialmente el de la Gran Vía. Sobre una base Beaux-Art actúa una visión moderna, futurista, de exaltación de la gran ciudad y su vertiginoso dinamismo. Un proyecto elaborado a partir de modelos como los de E. Henard, especialmente el de *Une Ville de l'Avenir* de 1910. Aún en construcción, la casa del Círculo de Bellas Artes Palacios realizó otras obras en las que sintetiza claramente su clasicismo y un esquema compositivo que se origina en algunas de las soluciones apuntadas en el Círculo. Su arquitectura tiende a mostrarse más y rígida y geométrica en sus volúmenes. Las composiciones son mucho más compactas y simétricas, con formas escalonadas de netos perfiles y potente verticalidad. Es una arquitectura más concentrada en la que Palacios asimila de manera más evidente esquemas procedentes de la arquitectura americana.

Finalizado el Círculo de Bellas Artes, Palacios obtuvo uno de sus máximos reconocimientos al ingresar ese año (1925) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para esa solemne ocasión presentó un proyecto para Palacio de las Artes. El Palacio de las Artes es consecuencia de la experiencia e ideas desarrolladas en la obra del Círculo y a la vez forma parte de su programa de reforma y remonumentalización de Madrid. La idea era la de crear un centro de producción y fomento artístico que facilitara el encuentro de las artes. Un proyecto claramente asociado conceptualmente a las múltiples propuestas que se habían desarrollado en la Viena de fin de siglo, desde el proyecto Artibus de Otto Wagner (1880), al edificio de la Sezession de Olbrich, pasando por otras distintas propuestas museísticas de Wagner como la Academia de

Bellas Artes (1898 y 1910), la Galería de Arte Moderno (1900), o el museo Francisco José (1903). El punto ahora propuesto para el Palacio de las Artes es el solar de la Casa de la Moneda junto a la Biblioteca Nacional, donde se levantaría una agrupación simétrica de diversos bloques rascacielos unidos por galerías de órdenes gigantes de fuerte horizontalidad.

Otros proyectos vuelven a incidir en el tema de la gran ciudad y su arquitectura. El Plan de Extensión y Reforma Interior de Vigo fue encargado a Palacios en 1930, y durante dos años trabajó en él entregándolo al Ayuntamiento en diciembre de 1932. Se trata de uno de los proyectos más ambiciosos y radicales del arquitecto en el que convergen visiones y teorías muy diversas de la ciudad. Pereiro Alonso estudió este trabajo de Palacios, resaltando las novedades de sus aportaciones. El proyecto debe entenderse dentro de la consideración de Vigo como gran centro industrial de Galicia y uno de los puertos más activos del Atlántico, que había experimentado un gran crecimiento de población en las últimas décadas. Uno de los planteamientos más avanzados del Plan era la división de la ciudad en una variada serie de zonas funcionales y su visión de la extensión comarcal. El proyecto significa ya una ruptura con el ensanche en cuadrícula que había dominado durante el siglo XIX y principios del XX en España. Palacios ideó una serie de vías curvas y serpenteantes adaptadas a la topografía de la ciudad. Sigue un sistema de planta muy cambiante debido a la accidentada topografía de la ciudad. En algunos casos es el propio arquitecto quien fuerza las líneas buscando efectos de perspectiva deudores del urbanismo de Stubben, Unwin o Sitte. Aunque los planteamientos de Palacios son muy diversos a los de Le Corbusier, en ocasiones lo cita.

En el proyecto hay señaladas unas zonas altamente representativas y monumentales donde se localizan los símbolos arquitectónicos. Estos se encuentran en lugares elevados y sobresale de manera especial la zona del Castro presidida por el Palacio Regional. La imagen monumental de la ciudad desde el mar debió ser algo muy meditado por Palacios que coloca prominentemente unos edificios representativos que, con sus iluminaciones, se convierten en puntos de irradiación, en auténticos faros de la ciudad. Pero es la rúa de Galicia una de las propuestas más americanas de Palacios que permite recordar proyectos como el de Wright para el Civit Center de Los Angeles (1925), dibujos de Ferris, los paisajes futuristas del film *Metrópolis* y la ambigüedad futurista de Fernández Shaw.

#### 4. Otros protagonistas de la arquitectura metropolitana de los años veinte

Casto Fernández-Shaw, uno de los arquitectos más versátiles de este momento, hace también de su obra una indagación constante que tiene como tema central el movimiento y la funcionalidad. Un proyecto suyo como el *Monumento a la Civilización a las grandes conquistas de las ideas y a las victorias del hombre sobre la naturaleza* (1919), que tanto evoca a la arquitectura egipcia y mesopotámica, lo concibe como una gigantesca presa, con dos grandes contrafuertes a modo de zigurats, en cuya cima los focos lanzan sus potentes rayos luminosos al



infinito. La relación con cierto espíritu futurista se establece sobre todo en lo que el proyecto supone de exaltación del progreso tecnológico, pero el significado de lo historicista, aun como exaltada fantasía, lo aleja del espíritu de los futuristas italianos. Fernández-Shaw sorprendió con sus *Monumentos a la Civilización*, con la cual obtuvo la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. Pero es de Hugh Ferriss de quien parecen estar más cerca las concepciones monumentales de Fernández-Shaw en los primeros años.

El concurso para el Chicago Tribune de 1922 fue un importante estímulo internacional en el tema del rascacielo. Para este concurso los arquitectos españoles González Villar y Fernández Shaw hicieron proyectos, pero sólo el primero parece ser que lo presentó. Tanto los rascacielos como las arquitecturas aerodinámicas, sobre las que se proyecta una decisiva fase del *art déco*, tienen en España un importante pilar con la obra de Fernández Shaw, autor de proyectos tan desbordantes como el rascacielos *Cruz soñada* (1930) con el que toma el relevo de la gran arquitectura religiosa monumental. Las obras de Fernández-Shaw, al igual que la de Agustín Aguirre o Víctor Eusa, asumen, en ciertos ejemplos, visiones muy similares de una arquitectura fuertemente impulsiva, verticalista y dinámica con componentes más o menos futuristas y expresionistas; creaciones muy atrevidas en el contexto de la arquitectura española aun en aquellos momentos iniciales que aún se mueven en los límites de la tradición. Sus arquitecturas son exaltaciones de una estética generada tanto a partir de la mitificación del mundo de la máquina, de la alta tecnología, como de las evocaciones primitivistas y de las retóricas historicistas. Rayando lo visionario, estos faros, cruces, torres y presas de pantanos de impulsos verticalistas se convierten en símbolos y mistificaciones de progreso, del esfuerzo humano. Espíritus libres, frente a todo dogmatismo y sacralización teórica de la vanguardia, estos arquitectos practican un eclecticismo o síntesis de lo moderno, sin renunciar a las posibilidades que pueden extraerse de la tradición, desde ciertos regionalismos al clasicismo. El dinamismo de la gran ciudad les fascina, concibiendo unas arquitecturas muy metropolitanas, en las que coinciden unas influencias tan diversas como Wright, Ferriss o el magisterio de Antonio Palacios y López Otero.

## 5. La influencia americana y la metrópoli

Las obras que hemos comentado hasta ahora de Palacios no son casos aislados del resto de la producción de su tiempo. La metrópoli y la arquitectura de gran formato de influencia americana, verticalista, es un tema que está en el ambiente europeo, desde principios de siglo. Figuras muy representativas de las líneas más avanzadas de la arquitectura moderna como Berlage o Hilberseimer descubren en la ciudad americana un camino hacia la nueva arquitectura, si bien las lecturas e interpretaciones que se hacen no están exentas de titubeos y ambigüedades. A partir de los años veinte en Barcelona, Hospitalet, Madrid, Bilbao, Valencia, Vigo o La Coruña encontramos proyectos y obras de impulsos más o menos verticalistas. Junto a las influencias de las arquitecturas centroeuropeas o de la Exposición de París de 1925, ésta de los rascacielos en los Estados Unidos deja también significativos ejemplos. ¿A partir de qué altura

se puede hablar de rascacielos? La respuesta puede ser bastante ambigua, pero, en conjunto, el volumen más o menos manejado es similar al de las construcciones de Chicago de 1880. En todo caso habría que hablar de atisbos de rascacielos, pero, aun con todo su impacto en el medio urbano fue bastante fuerte. Un caso temprano es el de la casa de los *Nueve Pisos* de Murcia proyectada hacia 1914 por José Antonio Rodríguez; el nuevo edificio que se levanta sobre el solar de la antigua casa de la seda, cuya portada dieciochesca engloba en el bajo. En Hospitalet se conoce como el *Gratacels* una construcción de diez plantas proyectada por Ramón Puig Gairalt (1931-1933). El edificio del Circulo de Bellas Artes de Madrid, con su torreada silueta, era por aquel entonces la construcción más alta de Madrid, y de ahí los problemas que tuvo por contravenir las ordenanzas municipales. Pero ya en el mismo año de ese proyecto el arquitecto Ramón Fernández Balbuena, cuyos refinados dibujos arquitectónicos ilustraron durante varios años la revista *Arquitectura*, escribe las visiones de un viaje a Nueva York publicado en la revista *Arquitectura*. El texto, aunque largo, es interesante, pues cuestiona muchos de los tópicos de la arquitectura española de su tiempo y refleja la emoción que envuelve la contemplación de la silueta torreada de la ciudad americana.

“La misma preocupación de sencillez se ve en las últimas edificaciones de Nueva York.

Se va, pues, a parar en un tipo arquitectónico exento de todos elementos expresivos tradicionales. ¿Se podrá incluir este tipo en la historia de la Arquitectura?

Ante todo nos preguntamos los que nos hemos educado en el culto de lo tradicional: ¿Eso es arquitectura?

Una ciudad como Nueva York, no tiene, es cierto, la belleza de tantas poblaciones metas aún hoy de arte.

No busquemos en ella la quietud mística de Brujas la muerta; la serenidad de Florencia, la de los crepúsculos franciscanos; el lánguido refinamiento de Venecia, que engendró el apóstrofe de Marinetti: *Uccidiamo il chiaro di luna...*; la belleza, en fin, de las cosas que tienen todo el prestigio del pasado y de la plenitud dormida de una época que no volverá... Más cercana está a las modernas metrópolis europeas, con su actividad febril, con su vertiginoso vivir.

Yo no sé en que categoría estética incluir la sensación causada por esa Babel gigante.

Después de un viaje por el mar, *The trackler water*, en el que parece que vamos dejando atrás el pasado, lo irremediable, nos encontramos en la bahía de Nueva York.



Desde el mar, a medida que se acerca uno a la costa, la impresión de algo nuevo y formidable nos sobrecoge.

Se imponen, tal vez antes que la sensación de tamaño, el color múltiple, atrevido, violento; y si es la noche la que nos envuelve enfrente de la "suprema villa", entonces el espectáculo de millares de ventanas iluminadas a alturas prodigiosas, el incesante pasar de los *erry-boats*, el cruce veloz de los *elevated*, las hogueras inmensas de las fundiciones al terminar la labor diaria, el ruido que flota sobre todo, envuelto con las luces de colores, nos hace sentirnos ante algo que emociona tan intensamente como la contemplación por vez primera de las ruinas venerables de Egipto.

Volvemos de esa locura hacia el quietismo, hacia Castilla, que es extensión y horizonte, que no está todavía martirizada... y no podemos menos que preguntarnos, si en medio de la fiebre dionisiaca, no será nuestra mística inconsciente una postura suicida.

El problema del casticismo viene preocupando a los artistas, filósofos o literatos con intensidad no igualada en épocas anteriores. La serie de novísimos problemas, hasta ahora no planteados en tal cantidad, con tan inusitada rapidez, exigen a cada minuto una palabra nueva, un modo diferente de designación, una forma ignorada de nuestros antepasados que responda a conceptos sin antecedentes, imposibilidad adecuada de expresión dentro de la hasta el día expresada. Este hecho renovado a diario, plantea la pregunta:

¿Es posible una adaptación de las formas expresivas pretéritas a las ideas, problemas y conceptos actuales? ¿Es posible una evolución de la forma nacida como necesidad para que sin pérdida de la justeza de claridad precisa exprese a un tiempo mismo dos conceptos, si no dispares, al menos distantes entre sí considerablemente?"

Los rascacielos comienzan en los años veinte a ser difundidos en las imágenes de Nueva York que aparecen en la prensa ilustrada, siendo objeto de comentarios muy elogiosos, que los presentan como símbolos del progreso de los nuevos tiempos. En 1924 Paul Linder escribe sobre los rascacielos alemanes pero recordando en primer lugar a los americanos:

“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. Se puede afirmar que también entre los jóvenes arquitectos europeos hay quienes poseen valor y aptitudes para ocuparse de los rascacielos”.

Linder establece las diferencias entre los rascacielos americanos y los europeos, y citando a Le Corbusier viene a valorar la obra del ingeniero frente a la del arquitecto. Entre las obras

alemanas que reproduce y comenta destaca la Casa de Chile de Fritz Hoëger. Aunque por esas fechas ya había proyectos y edificios elevados en España, casi nos atreveríamos a apuntar que también fue el cine uno de los grandes potenciadores de los rascacielos y del frenesí metropolitano. La famosa película de Lang *Metropolis* (1925-1927) ha de tomarse como un hito, tanto en la mistificación del rascacielos y de la gran ciudad, como la expresión de una especie de nueva Babilonia.

Pero al igual que la película de Lang es también oportuno citar al director español Nemesio Sobrevila (1889-1969) con su extraña producción *Al Holliwood madrileño* (1927), desgraciadamente perdida: era una película de *sketch*, donde se narraba desde historias costumbristas y sarcásticas a otras de ficción. Uno de los *sketch* de ciencia ficción fue denominado como "futurista" por el director y las revistas de cine. En él se narraba la destrucción de la Ciudad de los cerebros a manos de los Bárbaros de la Mecánica. Sobrevila realizó una maqueta para ello, que fue muy comentada en ese momento por tratarse de un recurso poco usual en el cine español. La modernidad del art déco es la que maneja Sobrevila, como bien se deduce de los carteles y maquetas de su película. Este director era además arquitecto y artista polifacético. La película se exhibió en circuitos minoritarios, pero fue muy comentada en las tertulias de Madrid; llegó a estrenarse en un pase privado en la Callao, pero por lo polémica hizo que los distribuidores no se interesaran por ella; sin embargo, casi todas las publicaciones de cine de la época la comentaron. La revista *La Pantalla*, en el número cuatro, publicó un artículo con entrevista a los autores de esta película, los poetas Miliena y Carranque de los Ríos, junto con el pintor Ricardo Baroja.

En 1929, el arquitecto Eduardo Fuigueroa (conde de Yébenes, hijo del conde de Romanones) dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre los rascacielos americanos, de la que la prensa transcribía entre otras, esta reveladora observación:

“Los rascacielos son, hoy, para nosotros algo obsesionante; antes de que la Telefónica hubiese hecho alzar el suyo en la red de San Luis, nos habían hecho conocerlos las películas y teníamos la sensación de algo extraordinario”.

A partir de los años veinte se puede ya seguir las huellas de una serie de edificios bancarios o comerciales de gran volumen en muy diversas ciudades. En 1919 Julián Otamendi y Casto Fernández Shaw proyectaron los edificios Titanic de Cuatro Caminos para la compañía Metropolitana, que imponía su fuerte presencia arquitectónica en este popular barrio. De 1922 es el del Banco Pastor de La Coruña de los arquitectos Antonio Tenreiro y Peregrín Estellés, que desató cierta polémica por su excesiva altura, pero del que, sin embargo, se ponderaba su adecuado clasicismo. Este edificio, construido con estructura de hormigón, respondía a un esquema compositivo de fachada tripartita. La aprobación del proyecto motivó algunas polémicas pero, como suele ser norma en la historia de estas construcciones, se apeló al carácter artístico y al embellecimiento que supondría para la población.



Otra atrevida propuesta de arquitectura verticalista fue el proyecto de Agustín Aguirre para la *Telefónica de Barcelona* (1922): una torre triangular que convertía el edificio en un símbolo de la compañía por su desconcertante solución. El proyecto, luego realizado por Nebot, perdió al levantarse sus audacias americanistas y palacianas a favor de un clasicismo más severo. De todas maneras la Telefónica de Barcelona es un buen ejemplo del nuevo edificio de oficina y muy probablemente dio las pautas a una gran parte de las construcciones bancarias que conforman la Plaza de Cataluña. Agustín Aguirre aún nos sorprenderá con el *Proyecto de Palacio de España en una Exposición*, presentado en la Exposición Nacional de 1924, y con el cual obtuvo un segundo premio. Se trataba de una propuesta que aproximaba con su estilización estas construcciones de ciertas reminiscencias historicistas al borde del futurismo.

El Palacio de la Prensa (1924-1928) de Pedro Muguruza, en la Gran Vía de Madrid, construido para la *Asociación de la Prensa de Madrid*, presenta un elevado cuerpo frontal recorrido por un gran arco central. Es el primer rascacielos madrileño que acoge en sus bajos un cine. Pero el gran rascacielos que se proyecta siguiendo ya más de cerca los modelos norteamericanos es el edificio para la *Compañía Telefónica Nacional de España* (1925-1929) obra de Ignacio de Cárdenas y Louis S. Weeks. El edificio ocupa un punto estratégico en la calle más moderna de la ciudad. La Telefónica es otro de los alardes constructivos de este momento, pero se viste con un ropaje barroco en las portadas y remates.

Gómez de la Serna, en su ya citada obra *Elucidario de Madrid*, dedica también un capítulo a comentar el contraste entre las casas tradicionales y los rascacielos. Para el escritor de la vanguardia la característica del nuevo Madrid son sus grandes casas, una rara arquitectura que hace de ella la ciudad "más estrambótica del mundo", siendo la que más se parece a Nueva York en Europa, y entre estos edificios destaca el de la Telefónica:

"Como floración que el sol del verano alienta y fecunda, el edificio de la Telefónica se adorna todos los días con un nuevo piñón de ramaje de hierro, apareciendo esa gran araucaria japonesa que es como un esqueleto de pagoda en construcción moderna.

Los que han salido en el ómnibus del "¡Adios Madrid, que te quedas sin gente!", cuando vuelven se encuentran con varios rascacielos, nidos de máquinas de escribir, atalayadores del negocio, archivadores automáticos del mundo".

Las grandes compañías económicas comprenden la idoneidad de estas arquitecturas para proclamar su afianzamiento y prosperidad. López Otero proyectó en 1929 el edificio de *La Unión y el Fénix Español* (1928-1930) que adopta la solución de un cuerpo central torreado que se eleva sobre uno rectangular de menor altura, impuesto para que no oculte la cúpula de la iglesia de las Calatravas; la obra construida es bastante novedosa a pesar de que la sociedad propietaria específica en las bases que "no acepta la arquitectura moderna". La arquitectura americana inspira a inicios de los años treinta otros edificios donde se va abriendo camino una más moderna depuración, cual es el caso del edificio del cine Coliseum de Madrid (1931) de los

ya aludidos Casto Fernández Shaw y Pedro Muguruza, con una fachada reticulada desornamentada, en la que las propias estructuras acentúan su verticalismo. La arquitectura para oficinas como una nueva tipología, pero que adopta el lenguaje clásico al uso, se impone en la vía Layetana de Barcelona con las construcciones de Adolf Florensa (casa Cambó, 1921-1925), Guardia Vial (Compañía Arrendataria de Tabacos, 1929), A. Ferrater, etcétera. El catalán Eusebi Bona realiza en Madrid, para el Banco Vitalicio en la calle Alcalá-Peligros (1932-1935), un rascacielos con ligeros toques clasicistas, en el que adopta la solución escalonada a lo zigurat.

Las visiones metropolitanas y las arquitecturas modernas de gran volumen se van sucediendo tanto en propuestas muy concretas como en otras de un fuerte monumentalismo de difícil viabilidad. Haciendo un breve repaso podemos recordar también el proyecto de Zuazo para la nueva calzada de Ripa en Bilbao (1921), en el cual sitúa junto al río un "bloque constructivo de gran altura". A su vez, el arquitecto catalán Ramón Puig Gairalt idea el ensanche de Hospitalet (1928) como un conjunto de grandes avenidas radiales interconectadas con manzanas donde menudean los rascacielos con sus siluetas torreadas formando escalonamientos.

La gran ciudad y las nuevas planificaciones urbanas acudiendo a modelos que vienen del otro lado del Atlántico se imponen en estos años. Experiencias como las Exposiciones de Barcelona y Sevilla de 1929, con todas sus contradicciones, no dejan de ser muestrarios de la diversidad de un panorama arquitectónico, que el historiador no debe obviar. Los exaltados proyectos metropolitanos se apoderan de la imaginación de muchos arquitectos. N. M. Rubió i Tudurí, conocido sobre todo por sus creaciones de jardinería, realizó propuestas que son como la otra cara de la moneda. En el pabellón de Barcelona presentaron en 1929 N. M. Rubió i Tudurí, junto con Argiles, la *Barcelona futura*, donde ideaba en el bajo Llobregat un desmesurado puente apoyado sobre rascacielos entre los que corren enormes autopistas; una especie de poética de impregnaciones futuristas que canta la deshumanizada metrópoli, con su humeante silueta industrial. Rubió y Tudurí vuelve hacia soluciones similares cuando propone aprovechar los terrenos de la Exposición de Barcelona derribando todos los palacios de la parte baja para sustituirlos bloques y rascacielos que toman como modelo las torres de entrada a la Exposición de 1929 que diseñara Ramón Raventós.

Anasagasti hace dibujos de rascacielos emergentes rodeados de artefactos volátiles en la revista *Anta*, fundada en 1932. La reforma interior de Madrid de Sáinz de los Terreros y L. Díaz Tolosana (1933-1934) se aborda desde una perspectiva metropolitana con edificios de gran formato, y un espíritu similar prima en el proyecto de Reforma Interna de Madrid de P. Muguruza (1934). Si el perfil de significativas zonas urbanas se transforma con la irrupción de estas arquitecturas, no es menor su significado económico con relación al valor de suelo y al negocio de la construcción.



## Bibliografía

- ALONSO PEREIRA, J. R. (1985): *Madrid 1898-1931. De Corte a Metrópoli*, Madrid, pág. 119.
- ALONSO PEREIRA, R. (1980): "En torno a la Gran Vía", en *Villa de Madrid*, núm. 69, pp. 19-28.
- "Arquitectura española contemporánea; los modestos rascacielos españoles y el proyecto de Banco Sobrino Pastor, en La Coruña", *Arquitectura*, 1922, núm. 37, pp. 210-219.
- CAPEL, H. (2002): *La morfología de las ciudades*, Barcelona.
- CASTRO GARRIDO, F. (1980): *Casto Fernández Shaw*, Madrid, pág. 27.
- *Círculo de Bellas Artes. Boletín mensual*, núm. 62-63, 24 abril y 6 junio 1918.
- *Círculo de Bellas Artes. Boletín mensual*, núm. 64, 31 junio 1918, p. 7.
- *Círculo de Bellas Artes. Boletín mensual*, núms. 66-67, 15 de julio 1918.
- *Círculo de Bellas Artes. Boletín mensual* núms. 68-69, 21 octubre; núm. 71, 22 enero 1919; núm. 72, 5 febrero; núm 77, julio 1919; junio y julio de 1919.
- Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *Guía de Arquitectura y Urbanismo*, Madrid, 1982, pág. 138.
- FERNÁNDEZ BALBUENA, R. (1919): "Los rascacielos americanos", *Arquitectura*, núm. 34, pp. 41-64.
- *Gaceta de Madrid*, 18 abril, 1921.
- GALERA, M., ROCA, F., TARRAGÓ, S. (1982): *Atlas de Barcelona*, Barcelona.
- GERETSEGGER, H., PEINTER, M., PICHLER, W. (1985): *Otto Wagner architetto imperiale della città di Viena. Milán*, pág. 238.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1998): *Elucidario de Madrid*. Obras completas volumen XV, pág. 302 y pág. 448.
- JULIÁN, I. (1988): *L 'urbanisme a Barcelona entre dues exposicions (1888-1929)*, Barcelona.
- LAHUERTA, J. J. (1980): "Rubió i Tuduri, jardinero de la otra naturaleza", en *Carrer de la Ciutat*, núm. 11, abril.
- LINDER, P. (1924): "La construcción de rascacielos en Alemania", *Arquitectura*, pág. 319.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, X. L. y CASABELLA LÓPEZ, X. (1984): *Catálogo de Arquitectura a Coruña. 1890-1940*, Santiago de Compostela, pág. 128.
- MOURE, L. (1987): *Zuazo*. Madrid, pág.175.

- MORENO SÁNCHEZ, J. (1971-72): "Los orígenes del modernismo en Murcia y su obra más significativa: la casa de Díaz Cassou", en *Anales de la Universidad de Murcia. Murcia*, curso 1971-1972, vol. XXX, pág. 99.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1984): "El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid", en *El edificio de la Telefónica*. Madrid, 1984.
- OTAMENDI, J.M. (s/f): *El Ferrocarril Metropolitano Alfonso XIII*, Madrid, pp.12-15.
- PEREIRO ALONSO, J. R. (1961): *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*, Santiago de Compostela, págs. 77-110.
- PÉREZ ROJAS, J. (1986): *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura, Murcia*.
- PÉREZ ROJAS, J. (1990): *Art Déco en España*, Madrid, pp. 451-493.
- PÉREZ ROJAS, F. J. y GARCÍA CASTELLÓN, M. (1994): *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid.
- RODRÍGUEZ, J. M. (1928): "La Esfera en Cataluña, impresiones de Hospitalet", en *La Esfera*, núm. 738.
- ROVIRA, J. M. (1987): *La arquitectura catalana de la modernidad*. Barcelona, pp. 205-209.
- SAMBRICIO, C. (1984): "Las promesas de un rostro; Madrid, 1920-1940. De la metrópolis al Plan Regional.", en el catálogo de la exposición *Madrid, urbanismo y gestión municipal 1920-1940*. Madrid, pp. 19-124.
- SEGUÍ, M. (1990): *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Palma.
- SUBIRATS, E. (1985): *La flor y el cristal, ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, pág. 113.
- TAFURI, M. (1978): *Arquitectura contemporánea*. Madrid.
- TERÁN, F. (1982): *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*. Madrid.
- TORII, T. (1983): *El mundo enigmático de Gaudí*. Tomo I, Madrid, pp. 164-166.
- "Una conferencia el conde de Yébenes. El secreto de los rascacielo". *La Esfera*, 1929.
- UNSAIN, J. M. (s/f): *Nemesio Sobrevita, peticuto bilbaino*. Diputación Foral de Guipúzcoa, Ergobia, págs. 19-26.
- ZUAZO UGALDE, S.: "Proyecto de reforma viaria parcial del interior de Bilbao", *Arquitectura*, diciembre, núm. 56.