

# ANTONIO PALACIOS Y LA ARQUITECTURA DE SU EPOCA

Por F. Javier PEREZ ROJAS

**D**OS de las tendencias arquitectónicas de mayor arraigo en la arquitectura madrileña de la segunda mitad del XIX fueron el clasicismo y el neomudéjar; ambas lograron enlazar el amplio abanico de generaciones y estilos que va del eclecticismo al racionalismo. El clasicismo, después de las altas cotas logradas por Villanueva o Silvestre Pérez, se mantuvo, a lo largo de todo el XIX, restringido sobre todo a la arquitectura de tipo representativo. Hacia el último tercio del XIX el clasicismo ecléctico cobró un fuerte impulso en las obras de Jareño, Ruiz de Salces, Aguado de la Sierra, Velázquez y Bosco y Repullés. Muchos de los jóvenes arquitectos que a principios del XX se incorporaron al modernismo lo hicieron tanto desde el neomudéjar como desde el clasicismo. La preferencia por la arquitectura clasicista constituía además un buen ambiente para que entre las diversas opciones de tipo internacional que ofrecía el modernismo, fuese la secesión la que encontrara un terreno mejor abonado. El influjo centroeuropeo no era nada nuevo, pues el arte de Schinkel y Klenze ya se dejó sentir en la obra de Jareño (1). Además, la amistad germana fue una actitud muy generalizada durante la Restauración tanto por parte de los liberales como de los conservadores.

No todo lo que en España se engloba bajo el estilo secesión es un modelo importado textualmente de Viena. Los más significativos edificios de estilo secesión en Madrid y en gran parte de España son fachadas apilastradas con ventanas en banda y muy frecuentemente con arcos segmentados; el arco segmentado, introducido por los ingenieros del XVIII, tuvo una amplia divulgación. Muchos de los edificios españoles de estilo vienés tienen de esta escuela sólo lo decorativo: los círculos y las líneas paralelas.



Palacios. Interior del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1919-1925.

(\*) Este trabajo fue presentado como ponencia en el V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, noviembre de 1984.



Vista general

Arquitecto de Anasagasti

Anasagasti. Proyecto de Almacenes de depósito. Madrid, 1917.



Proyecto de Palacio legislativo de Montevideo

Vista general del edificio (perspectiva)

Arquitecto español Sr. Mendoza

Mendoza. Palacio legislativo. Montevideo, 1904.



Palacios y Otamendi. Proyecto del Palacio de Comunicaciones. Madrid.

La similitud estructural se explica por el manejo de unos tratados clásicos comunes y la pervivencia del internacionalismo de la arquitectura neoclásica. Los pensionados en Roma, en su contacto con la tradición Beaux-Arts, fueron otra importante vía de penetración de unas composiciones cosmopolitas. Junto a este academicismo internacional, el casticismo del neomudéjar y del neoplateresco representaban en esas fechas otras opciones de gran éxito en un momento en que el nacionalismo arquitectónico era tema de debate.

En este ambiente de la arquitectura madrileña fin de siglo se formó el gallego Antonio Palacios Ramilo (1876-1945), quien con su fuerte personalidad artística dio nuevos perfiles a la arquitectura madrileña. Con Palacios colaboró en los más importantes proyectos el arquitecto de la misma generación Julián Otamendi.

La figura de Palacios, sólo comparable a la de Gaudí en el ambiente hispano, no ha conocido la fortuna de éste. Completamente ignorado por la historiografía internacional, no ha tenido aún todo el reconocimiento que merece por la historiografía nacional. Una importante recuperación de Palacios fue la de González Amezqueta; también le ha dedicado elogiosas palabras Chueca, para quien Palacios: "... es la figura más poderosa de la arquitectura española del primer tercio del xx y la personalidad más difícil de clasificar y encerrar en unos parámetros convencionales" (2). En estas páginas deseamos resaltar las fuertes conexiones que se pueden establecer entre Palacios y la cultura arquitectónica de su época, y su gran influencia sobre los arquitectos madrileños.

Hoy día se acepta que entre el modernismo y el movimiento moderno hay una serie de opciones bastante amplias. Así, por ejemplo, el *art déco*, entendido como un estilo que sintetiza y, a veces, engloba expresiones del período de entreguerras, está cobrando una gran importancia. Desde las coordenadas del *déco* es desde donde debe ser abarcada y comprendida casi en su totalidad la obra de Palacios. Colocarle ahora la etiqueta de *déco* a Palacios no explica por completo su arquitectura, pero sí ayuda a situarla en un contexto más amplio en el que ocupa un lugar de primer orden, a pesar del injusto olvido a que ha estado sometido. En sus primeras obras, Palacios mantiene unas claras conexiones con el modernismo geometrizable y monumentalista de la secesión vienesa y la escuela alemana, pero siempre interpretado con unos acentos personales que, a veces, pueden parecer arcaizantes.

Los influjos de Viena rápidamente se difundieron por toda España a través de las escuelas de Madrid y Barcelona y a través del gran número de colecciones de láminas que reproducían edificios y detalles arquitectónicos austriacos. En 1905, la secesión vienesa era de sobra conocida, según manifestó Landecho en su discurso académico, señalando además ese carácter de transición que representan entre nosotros los influjos de Viena como cierre del modernismo. En un fragmento del discurso "La Originalidad en el Arte", Landecho decía: "El renacimiento de las llamadas artes menores o artes industriales, que coinciden con la importación en Europa del arte japonés, ha producido un sistema de decoración para los muebles y utensilios que se ha llamado arte modernista (*art nouveau, modern style*) que ha sido copiado en arquitectura; y desde Inglaterra, donde parece tener su cuna, se ha trasladado a Bélgica, Francia y Austria, creándose allí la llamada escuela secesionista que, tomando vuelo, pretende sacarnos del marasmo en que, según sus adeptos, nos encontramos.

Mas esta novedad relativa no consigue su propósito más que por corto espacio de tiempo, el necesario para que



Palacios y Otamendi. Palacio de Comunicaciones. Madrid.



Kalinic Gaussef. Palacio de Comunicaciones. Madrid, h. 1918.

el público se entere de que aquellas formas nada tienen que ver con la estructura ni con las necesidades de los edificios en que se aplican; no es, como las anteriores, una lengua muerta, pero puede compararse al volapük o al esperanto, sistemas de lenguaje sin más vida que la que les concede la moda. Y, en efecto, el arte modernista comienza ya a fatigar al público más aún que las formas antiguas" (3).

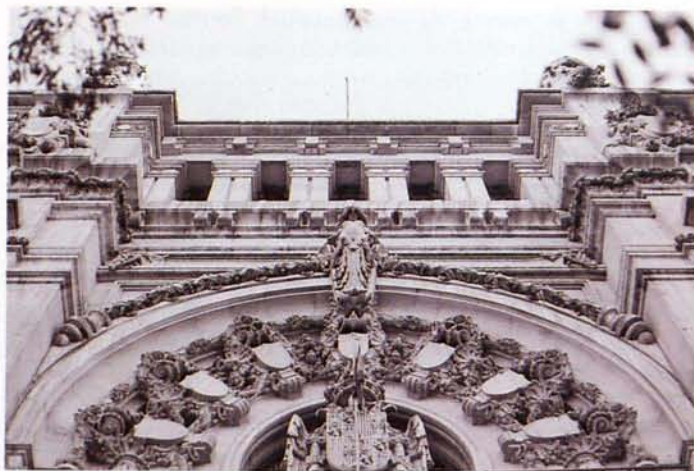
En la primera década del xx, el acercamiento al modernismo y la superación de éste a través de influjos de la secesión dio lugar en España a una arquitectura de gran interés. Anasagasti (4) fue un artista importantísimo en la difusión teórica y práctica de la secesión y de una arquitectura de planteamientos más avanzados. Pero en Anasagasti como en Palacios y en otros arquitectos la secesión más que mimesis fue un ingrediente más en la elaboración de una arquitectura personal. Con una obra más convencional, el arquitecto Francisco Mendoza trajo un triunfo internacional a esta arquitectura española académica con ciertos influjos austriacos. Mendoza obtuvo el segundo premio en el concurso internacional para el Palacio Legislativo de Montevideo (1904) con un aparatoso edificio con ecos de Polaert y cercano en varios aspectos a la arquitectura monumentalista austriaca de esos años. Pero una de las obras más atrevidas de la arquitectura madrileña es la construcción de B. González del Valle, conocida como casa de los lagartos (en realidad son salamandras), en la calle Mejía Lequerica (1911) (5). Los ecos de Viena son reelaborados con un radical purismo más próximo al mundo de A. Loos; la casa Steiner es sólo un año anterior. La casa de los lagartos, construida en un estrechísimo solar, tiene ventanas apaisadas tan empleadas por la escuela de Chicago, pero sus formas curvas son más del gusto de las construcciones racionalistas.

Entre los arquitectos que partiendo del modernismo suponen su liquidación hay que incluir en un destacado apartado a Palacios, con una arquitectura perfectamente acorde con el retorno al clasicismo que se produce a partir de 1906.

### El Palacio de Comunicaciones

La diversa bibliografía sobre el *art déco* es unánime en vincular sus primeros pasos arquitectónicos a Hoffman, con su célebre palacio Stoclet (1904-1911), a cierta producción de Wagner, Loos, Mackintosh, Perret y Behrens. El arquitecto Eliel Saarinen en su famosa estación de Helsingfors anuncia con fuerza ciertas características formales de la suntuosa arquitectura *déco* y, también, en la escuela de Praga los arquitectos Gocar y Chochol se incorporan a una arquitectura geométrica. Aunque la arquitectura *déco* empezó a difundirse a partir de 1914, entre 1905 y 1914 tuvo su momento de gestación. La fecha de 1925, que a veces se conoce como sinónimo de este estilo, no es el punto de partida, sino el momento cumbre que ya ha empezado su declive, pues otras corrientes, como el racionalismo, comienzan a denostar intransigentemente contra aquel arte tan atento a la riqueza decorativa. Sin embargo, querer ver el *déco* exclusivamente en aquellas formas geométricas y almidonadas de la exposición parisina sería tan limitado como pretender ver el barroco sólo donde apareciese la columna salomónica.

A pesar de que Madrid es una capital con un rico panorama de arquitectura *déco*, ha sido por lo general



Palacio de Comunicaciones de Madrid. Detalle de la fachada principal.



Palacio de Comunicaciones. Madrid. Ventanas y escalera lateral.

olvidado. Hace algún tiempo, al citar tangencialmente la figura de Palacios en relación con el Círculo de Bellas Artes (6), indicábamos la necesidad de enfocar este edificio desde las coordenadas del *art déco*, pero hoy retrocedemos en el tiempo y creemos que en las primeras obras de Palacios destella la pujanza de este estilo que se intuye ya en el Palacio de Comunicaciones de Madrid, más conocido como Correos. Aunque este edificio, proyectado en colaboración con Otamendi, no es su primera obra, sí es el primer encargo importante en el que ya se evidencia un genio creador. En el Palacio de Comunicaciones (una de las obras más representativas de Madrid) se da cita la oscilación casticismo-cosmopolitismo muy de moda por esas fechas en la arquitectura y la cultura hispana en general que está reaccionando contra el modernismo y busca, a través de la tradición y el regionalismo, la expresión de un arte nuevo.

La dinámica casticismo-cosmopolitismo, tan frecuente a lo largo de toda la historia del arte hispano, ya estaba planteada en el eclecticismo. La cuestión de un arte regionalista o nacionalista está en plena efervescencia en las dos primeras décadas del xx (7), lo que origina que este tema por un extremo se encuentre e interfiera con el modernismo, a pesar de ser dos temas diferentes, y que en el otro extremo roce y se solape con el *déco* y el racionalismo. El edificio de Comunicaciones (1904-1918) se levantó en un momento en que interfieren diversas corrientes, algunas de ellas aún imprecisas. Los motivos neoplatrescos se centran en los laterales de la fachada de Cibeles, donde quizá los elementos de mayor contraste sean las galerías de arcos de medio punto con columnas adosadas, solución muy divulgada en palacios platerescos castellanos. Al igual que en estas edificaciones, Palacios y Otamendi concentran lo ornamental en la planta superior. En la clave del arco de la puerta principal aparece una figura femenina de indudable aire modernista, pero con el medio cuerpo vegetal tan característico de las figuras y monstruos platerescos. Decoración de una extraordinaria calidad y a mitad de camino entre lo plateresco y lo vienés son los motivos suspendidos de cartelas, águilas, coronas, leones y guirnaldas.

Con todas sus referencias modernistas y nacionalistas, el edificio de Palacios y Otamendi es, sin embargo, una de las primeras obras de la arquitectura española, no muy retrasada respecto al resto de la europea, en la que se puede hablar ya de una cierta estética *déco* conforme se depura y estiliza la construcción respecto al proyecto inicial. El edificio está concebido con un sorprendente rigor formal. En su aparente amalgama de formas diversas hay una valoración exacta de cada línea, de cada elemento; un estricto orden preside todo el conjunto con un claro deseo monumentalista. Es un edificio complejo en el que su planteamiento barroco no impide el más adecuado desarrollo funcional. Pero, junto a estas características, lo que más permite hablar de Correos como un prelude *déco* es: la estilización de todo el conjunto a través de las diversas ornamentaciones, el porte aristocrático, la monumentalidad, la importancia de las masas geométricas y los volúmenes y, lo que es más decisivo a nivel de una definición de estilo, la serie de escalonamientos a que está sometido todo el cuerpo central.

En su conjunto, es una de esas obras modernas en que las referencias tradicionales se combinan con otras actuales, armonización ésta muy del gusto de los arquitectos *déco* que, como a veces sucede en los rascacielos americanos, utilizan y mixtifican la más avanzada técnica constructiva en ambientaciones historicistas (8). La importancia



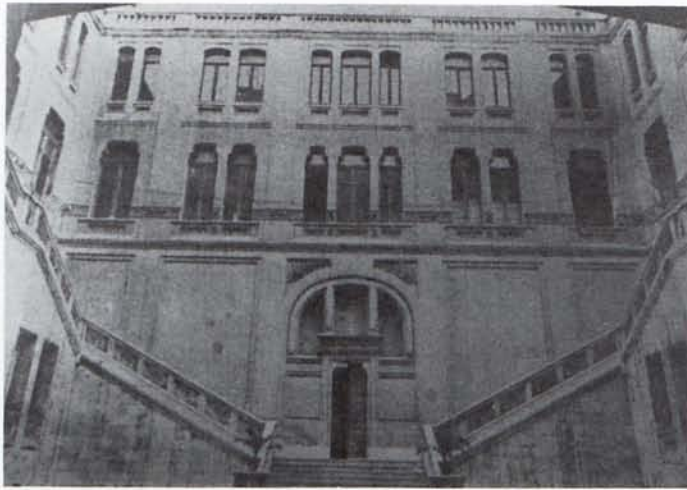
*Palacio de Comunicaciones. Fachada a la calle de Alcalá.*

del acristalamiento fue señalada por el mismo Palacios, quien definía esta obra como un fanal de cristal. El techo del vestíbulo principal, convertido en un gran tragaluz, nada tiene que ver con los acristalamientos modernistas de Horta o de Grases Riera, en los que la iluminación cenital coloreada adquiere un valor esteticista mortecino, una vibración evanescente. La iluminación cenital de Palacios, aparte de su valor funcional, tiene la fuerza expresiva de las edificaciones de Taut, Behrens, Wrigth o Sauvage. González Amezcua señaló la importancia y novedad del uso sin enmascarar de los materiales en el edificio de Correos, dejando al descubierto las vigas de hierro roblonado. Palacios hace una valoración de los materiales también similar a la de Wagner en el casi coetáneo edificio de la iglesia de Steinhof (1903-1907) y de la Postparkasse (1903-1907). Es también interesante señalar el fuerte parentesco que el edificio de Palacios y Otamendi guarda con el Palacio Comunal de Cagliari (1898-1906), de los arquitectos Rigotti y Caselli (9). Es difícil saber si Palacios y Otamendi conocían la construcción de Cagliari; de no ser así, el influjo de Wagner y Rieth y la concepción clásica serían la base de esta similitud. Pero mientras en el edificio madrileño es importante la presencia plateresca, en el de Cerdeña lo es la del gótico. En las fachadas posteriores y patio del Palacio de Comunicaciones llama la atención la valoración de los volúmenes puros y desnudos, muy similares también a los de Rigotti y Caselli.

Motivo anecdótico y caprichoso en el Palacio de Comunicaciones es el dibujo del proyecto donde hay una serie de rayos que arrancan de la torre central; sin embargo, se trata de un detalle revelador que aparece en multitud de diseños y dibujos de los años veinte y treinta aludiendo con ello a cierto cinetismo, al gusto por el uso de los reflectores y rayos como espectáculo de una nueva tecnología; con el simbolismo de un faro se desea presentar al edificio como un centro de irradiación luminosa en la noche de la ciudad. Este motivo del rayo de luz también lo utilizó Anasagasti en su proyecto de Cementerio Ideal (1910) y en el del Real Cinema (1920), tema luminoso que en la Exposición Universal de Barcelona de 1929 se hizo realidad de la mano mágica de Buigas. También Lang, en su famosa "Metrópolis", consigue escenas de gran fuerza y expresividad con el juego de los reflectores.



*Palacio de Comunicaciones. Patio interior.*



Rigotti y Caselli. *Palazzo Comunale. Cagliari (Sardegna). Cortile.*

Los proyectos de Palacios y Otamendi para el Casino de Madrid y el Palacio de Comunicaciones presentan ya el mundo formal que configura los más significativos edificios de Palacios: los arcos rebajados, los arcos escalonados, los grandes pilares, las ventanas termales, las formas gigantes, los materiales nobles, los grandes zócalos de granito, las cartelas decorativas, las plantas desarrolladas en torno a un eje central y los bloques cúbicos. Pero, por encima de cualquier clasificación estilística, el Palacio de Comunicaciones es un edificio que trasluce el clasicismo de la ecléctica arquitectura de Palacios. La distribución casi reticular de bandas de ventanas que aparecen aquí y en otros muchos edificios españoles, es un motivo procedente de ese funcionalismo que mezcla neoclasicismo y medievalismo. Schinkel utilizó las bandas de ventanas en el teatro de Berlín. Este sistema compositivo de fachadas se mantuvo a lo largo del XIX y principios del XX en edificios industriales y públicos, y un buen ejemplo es el famoso garaje de Perret, en la calle Ponthieu de París (1903).

El Palacio de Comunicaciones supone, pues, un preludio de la arquitectura *déco* en una versión muy hispana, pero también se inscribe en el movimiento que buscaba una arquitectura nacional y que acudiría a los más diversos regionalismos como única expresión posible. Paradójicamente, Palacios no tenía mucha confianza en una arquitectura nacional, entendida como *pastiche*: en una conferencia que en 1922 dio en la Asociación de Ingenieros y Arquitectos (10), después de hablar del proyecto de ensanche de Vigo y de la reforma de la Puerta del Sol, comentó lo difícil que era improvisar un arte nacional, ya que ello requería una evolución lenta; lo que sí aconsejó fue "acomodar el estilo de las construcciones a la tradición y el ambiente de la localidad para evitar contrastes inarmónicos".

Simultáneamente al edificio de Correos, Palacios intervino en una serie de obras privadas, entre las que se puede señalar la casa Palazuelo (1908-1911). En ella destaca un fuerte molduraje, muy del gusto de Palacios, y una reinterpretación heterodoxa, "modernista", de elementos clásicos. El resultado fue un edificio muy cosmopolita con un cierto compromiso entre lo francés y lo centroeuropeo.

Una obra poco conocida de Palacios e interesante en esta transición al *déco* a través del influjo de Viena, es una preciosa fuente proyectada por Palacios y construida en mosaico por la casa Maragliano de Barcelona.

## Las obras de la madurez

Palacios y Otamendi trabajaron simultáneamente en una serie de edificios que son lo más logrado de su producción y en los que los matices modernistas ceden ante la fuerza del *déco* que ya es apoteósico en el Círculo de Bellas Artes.

El Hospital Obrero de Cuatro Caminos (1908-1916), como tantos hospitales de la historia, es una fundación piadosa (de doña Dolores Romero y Arnao, viuda de Curiel) desarrollada con la más vistosa monumentalidad. En este edificio aparece de nuevo como una de las soluciones más importantes la distribución en banda de ventanas y un acristalamiento que combina con una magnífica obra de cantería de gran rusticidad y primitivismo. También vuelve a emplear los dinteles, los arcos peraltados con gruesas claves, las balaustradas y las torres. Como elemento decorativo, distribuido preferentemente en los muros superiores, utiliza la cerámica de reflejos metálicos que da un aire lujoso y rutilante. La placas de reflejos metálicos tuvieron bastante aceptación por estas fechas en decoraciones de edificios y de jardines. Como material noble y precioso, Palacios la utilizó en la fuente de Mondariz. Del Hospital de Cuatro Caminos se ha señalado (11) la audacia del puente metálico que une el patio central con el pabellón de cirugía y la similitud de su planta con los hospitales de Santiago, Toledo y Granada. El hospital de Palacios y Otamendi es un interesante ejemplo de edificio de planta estrellada tan difundida en prisiones y hospitales (12). El emplazamiento de la iglesia, de planta de cruz griega, mirando a la calle principal, lo justifican sus autores por tratarse de la parte más monumental del edificio. En las vidrieras de la iglesia se representan el trabajo y los sufrimientos de los obreros, tal como proponían los arquitectos en la memoria. La iglesia, con sus grandes arcos rebajados, acude a la solución del patio de operaciones del edificio de Correos. El Hospital Obrero sigue el esquema compositivo del Palacio de Comunicaciones, pero sintetizando más la ornamentación y poniendo mayor acento en la expresividad y dureza de la piedra poco desbastada y en la estilización de las torres centrales que anuncian las de posteriores proyectos, como la propuesta de reforma de la Puerta del Sol y la iglesia de Panjón. En la iglesia del Hospital, Palacios hace una reelaboración del esquema centralizado, transformando la cúpula en un fanal de cristal. Este y otros edificios de Palacios de planta centralizada no están definidos en sus perfiles exteriores por la cúpula, sino por torres; ello es



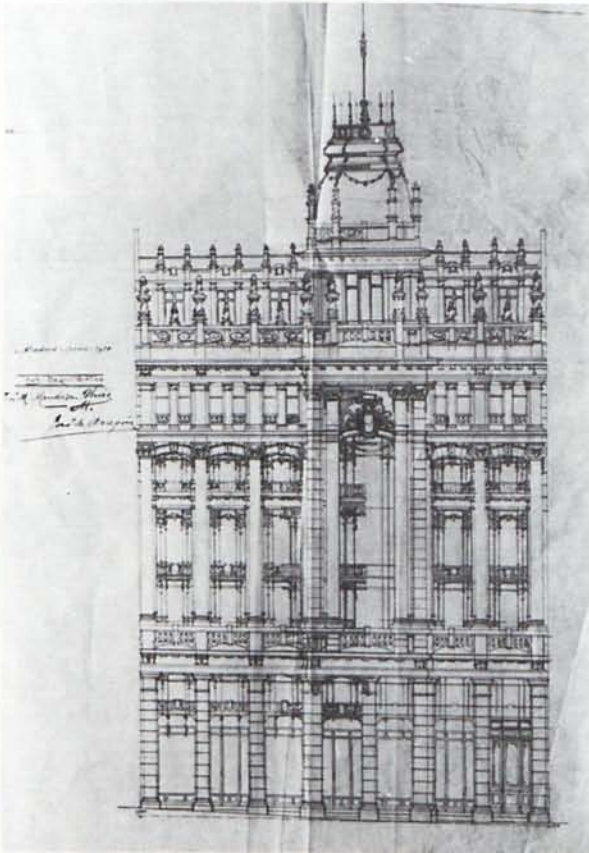
Palacios. *Fuente para la Casa Maragliano. Barcelona, 1911.*



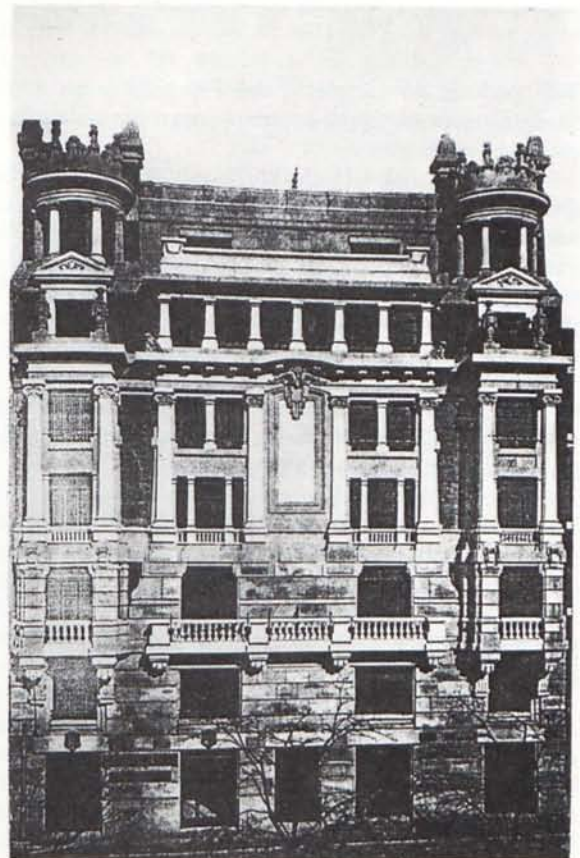
Palacios. *Casa Palazuelo. Madrid, 1908-1911.*



González Villar. *Casa Molina. La Coruña, 1915.*



J. M. Mendoza Ussía y J. de Aragón. *Proyecto para el edificio Meneses. Madrid, 1914.*



G. Iglesias y S. Solórzano. *Casa en la calle de Velázquez. Madrid, 1917.*



Palacios y Otamendi. *Hospital Obrero de Cuatro Caminos. Madrid, 1908-1916.*

bien patente en la iglesia del Hospital y en el Palacio de Comunicaciones, cuya cúpula se transforma en la torre que cierra el edificio.

El Banco del Río de la Plata (1910-1918) (hoy Banco Central) es otro de los edificios que se impone en la zona más vistosa de Madrid. Este edificio canaliza el interés de Palacios hacia un mayor clasicismo de delirios greco-romanos, donde se puede adivinar la impronta de Velázquez y Bosco, Rieth y Serlio. El Velázquez del Casón del Retiro, como señaló Amezcua, pero creemos que también en muy gran medida el Velázquez del Ministerio de Fomento, cuyo vestíbulo entronca con el estilo de Palacios a partir de 1910. Además, Palacios era un entusiasta de la obra de Juan de Villanueva (13).

En el Banco del Río de la Plata aparecen con profusión las columnas gigantes jónicas con láureas en el toro, triglifos, entablamentos, gruesos denticulos y ovas, cabezas de carneros y wagnerianas cabezas de león. Las columnas proyectan sus capiteles sobre unos pilares que se convierten en retropilastras y crean una ambigua relación con el muro acristalado.

La fachada principal se sitúa en el chaflán y está flanqueada por dos grandes cariátides que tienen el antecedente en algunos edificios madrileños oficiales, como el vecino Banco de España, de Adaro, y el antiguo Ministerio de Fomento, de Velázquez y Bosco, pero las cariátides del Banco del Río de la Plata tienen un aire más decididamente arqueológico, Palacios había viajado por Grecia y Egipto. El clasicismo de este Banco se inflama, los volúmenes escalonados del edificio achaflanado tienen un carác-

ter rotundo en su irrupción en la calle de Alcalá. Palacios sugiere en este Banco la fuerza de Machuca, el eclecticismo velazqueño, el decorativismo wagneriano y una grandeza casi piranesiana. La monumentalidad y volumetría del citado Banco influyó en las realizaciones de los nuevos edificios bancarios de Bastida (Banco de Bilbao) y Galíndez (Banco de Vizcaya) en la calle de Alcalá.

En el Círculo de Bellas Artes (1919-1925), Palacios casi materializa la utopía de algunos de sus proyectos ideales. Se trata, sin duda, de uno de los edificios más audaces que se levantaron en España por esas fechas, tanto por su altura, que rompía con las Ordenanzas municipales, como por los muchos aspectos inverosímiles de sus plantas. La original articulación de las formas cúbicas hacen del Círculo el más *déco* de los edificios españoles. Los diversos cuerpos se escalonan desarrollando en sus fachadas un clasicismo vertical; no se trata ya de llevar una cita clasicista al torreón de remate invitando a una lectura en altura como hacían los arquitectos americanos en los rascacielos y que, por estas fechas, Palacios ya conoce, sino que despliega el lenguaje clásico a lo largo del edificio valiéndose de recursos inusitados, estilizando no importa qué elemento. Los proyectos de Saarinen y los de muchos arquitectos *déco* americanos se permiten un mayor desarrollo en altura, pero sus composiciones pueden resultar casi monótonas al lado del Círculo de Bellas Artes. Su planta principal está recorrida por columnas jónicas pareadas de fuste liso con un trozo de entablamento. A partir de este cuerpo, el edificio se depura y se transforma en una superposición de bloques desnudos, columnas, triglifos y pilares. La planta del pri-





Palacios y Otamendi. Banco del Río de la Plata. Madrid, 1910-1918.



M. Galíndez. Banco de Vizcaya. Madrid, 1930.



Palacios y Otamendi. Banco del Río de la Plata. Madrid, 1910-1918.

mer ático se retranquea, permitiendo un medio cilindro en la fachada lateral, que suaviza de manera extraordinaria ese perfil del edificio de la misma manera que en la fachada opuesta del patio manzana lo hace la caja semielíptica de las escaleras flanqueada por otros dos cuerpos semicirculares. Cilindro y elipse se sitúan simétricamente en los últimos cuerpos del edificio. El mediocilindro en la cabecera es una solución que también aparece en el proyecto de Wagner para el Museo Municipal del Emperador Francisco José, aunque, por supuesto, se trata de una combinación de formas geométricas puras muy cara al neoclasicismo. El retranqueo del ático permite además una terraza-comedor con una panorámica privilegiada sobre el centro de Madrid.

En un solar trapezoidal, casi rectangular, establece un sistema tripartito de plantas que le permite individualizar ciertas dependencias y acusarlas al exterior. Palacios juega en la planta con formas elípticas y circulares, como se puede apreciar bien en las escaleras. El planteamiento del Círculo como rascacielos le hace llevar las escaleras y los ascensores al patio manzana con una caja semielíptica. Suprime los patios interiores. Las escaleras están situadas simétricamente a la entrada, al otro lado del gran vestíbulo, con dos tiros laterales y uno central; este esquema se repite lógicamente a lo largo de todas las plantas. Las escaleras con dos tiros laterales se pueden encontrar en edificios barrocos andaluces, como la casa de los Condes de Valverde en Ecija, o la del Marqués de Montaña en Jerez de la Frontera. La borrominesca caja semielíptica aparece también con frecuencia en la arquitectura francesa del XIX (la solución de escaleras y elipses es similar a la que desarrolla en el coetáneo edificio comercial de la calle Mayor y Arenal) (14), que inoportunamente vino a sustituir a la gran pieza barroca del palacio de la Marquesa de Oñate. Hoy no conocemos hasta qué punto Palacios pudo intervenir en la conservación de algunos elementos de la anterior obra barroca o si le fue indiferente.

Las obras de albañilería del Círculo de Bellas Artes fueron realizadas por la casa constructora Manuel Mendoza, con un coste aproximado de un millón de pesetas y el coste total del edificio parece ser que fue de alrededor de cinco millones de pesetas.

El Círculo de Bellas Artes supuso una gran novedad en las tipologías de los casinos españoles, organizados rígidamente alrededor de patios o galerías. Palacios modernizó el tema del casino al incorporarlo al de los rascacielos y al resolverlo de manera individual por plantas creando algunos espacios grandiosos, como el del teatro y, sobre todo, el salón de fiestas como un *belvedere* sobre la calle de



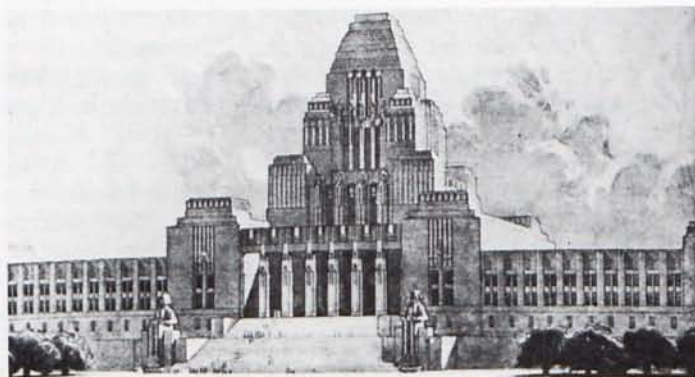
Palacios y Otamendi. *Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1919-1925.*

Alcalá. Las columnas corintias gigantes del salón con la cúpula central, que recuerda unas termas romanas, componen un escenario de gran decorado cinematográfico. El edificio estaba dotado de una serie de detalles muy modernos. En la parte baja había una piscina con columnas cerámicas y bancos a modo de triclinios; este tipo de columnas luego las utilizará en el Banco de Vigo. La torre del edificio de Bellas Artes finaliza en un escalonamiento (hoy oculto por los paneles publicitarios) muy usual en las construcciones de Saarinen y que Palacios empleó también en algunos de sus proyectos posteriores. Las obras del Círculo de Bellas Artes supusieron el máximo reconocimiento de Palacios, ya que poco después fue nombrado académico.

El clasicismo que Palacios desarrolla en el Círculo de Bellas Artes ha de entenderse en el contexto general de la arquitectura hispana. Más contenido que el edificio de Palacios, el proyecto de Zuazo y Fernández Quintanilla para el Círculo de Bellas Artes (que fue el proyecto vencedor) no olvida al Perret del Teatro de los Campos Elíseos (1911), pero sobre todo es una inteligente asimilación del neoclasicismo de Villanueva.

La obra de Palacios, siguiendo el gran eje urbano de la calle de Alcalá, se extendió también por la Gran Vía, la polémica calle proyectada por Carlos Velasco (1886), reformada por J. López Sallaberry y F. Octavio Palacios (1898), y que inspiraría la famosa zarzuela de Chueca (1886) (15). En la Gran Vía, que es una de las calles más americanas de Europa, los edificios números 27 y 34, de Palacios, ponen una nota monumental con aires de Chicago.

Palacios ha dejado también una serie de interesantes edificios en los que se acerca al llamado movimiento moderno y que obligan a incluirlo entre los antecesores del racionalismo español. El edificio de Palacios en la calle de Viriato, 20 (1923-1925), está en la línea de Perret y Sauvage y es de un clasicismo moderno no alejado de lo que se construía en el resto de Europa. El edificio de la calle de Viriato fue reproducido en la revista *Arquitectura* en 1926, el mismo año en que Blanco Soler comentaba el Devonshire House de Londres proyectado por los arquitectos americanos Carrare y Hasting y dirigido por el inglés Reilly. El edificio inglés es de mayores proporciones y de un planteamiento más monumental que el de Palacios, pero no por ello impide detectar una serie de paralelismos en la concepción arquitectónica. Pero, sin duda, el edificio que más acerca a Palacios al funcionalismo de los años treinta es el sanatorio de Fuenfría en Guadarrama, finalizado en 1926 (16), que viene a ser una obra casi única dentro de su producción y en la que se adelanta a proyectos del Gatepac y Gatpac.



E. Saarinen. *Proyecto, 1908.*

### Los proyectos urbanísticos

Los monumentales edificios levantados por Palacios en la calle de Alcalá son simples fragmentos de la idea colonialista que tiene de la arquitectura y de la ciudad. Un buen reflejo de ello son los proyectos de reforma de la Puerta del Sol (1919) (17), el de un Palacio de las Artes presentado en su recepción como académico (1926) y el proyecto de reforma de Vigo (1932). Aunque fue autor de otros muchos proyectos arquitectónicos y urbanísticos en los que se aprecian sus excelentes dotes de dibujante imaginativo, podemos, sin embargo, detenernos tan sólo en estos tres por ser muy significativos.

En el proyecto de la Puerta del Sol, Palacios propone remodelar el centro de Madrid a una escala monumental

creando un espacio representativo. El Palacio de las Artes es una agrupación en la que idea—donde hoy se localiza la plaza del Descubrimiento—un complejo dedicado a la protección y el fomento del arte hispano. En ambos proyectos, los conjuntos arquitectónicos delimitan amplias plazas con edificios compuestos de columnatas de órdenes gigantes, bloques cúbicos horadados por grandes arcos, pórticos que enlazan unos edificios con otros, frisos, esculturas y torres. Son composiciones simétricas cuya monotonía se diluye en multitud de escalonamientos. Los cubos del Palacio de las Artes tienen unas columnas en los remates similares a las del Círculo de Bellas Artes, edificio que, sin duda, influyó mucho en la visión de aquel proyecto, que, en cierto sentido, hace pensar en una versión modernizada del colosal Monumento a Víctor Manuel en Roma (1885-1911) del arquitecto Giuseppe Sacconi. En la reforma de la Puerta del Sol, Palacios propone un curioso sistema de pasos peatonales elevados, acristalados, utilizables también como terrazas. Algunos de los edificios dibujados para la remodelación de la Puerta del Sol presentan una estilización del lenguaje clasicista lleno de posibilidades modernas y cuya lección sin duda aprovecharon otros arquitectos jóvenes, ya que las obras y proyectos de Palacios fueron muy reproducidos en revistas y láminas. Con el proyecto de la Puerta del Sol lo que Palacios pretendía también era conectar esta zona con la Gran Vía, cuyo trazado y edificios son de su pleno agrado, ya que fue un gran defensor de la metrópoli.

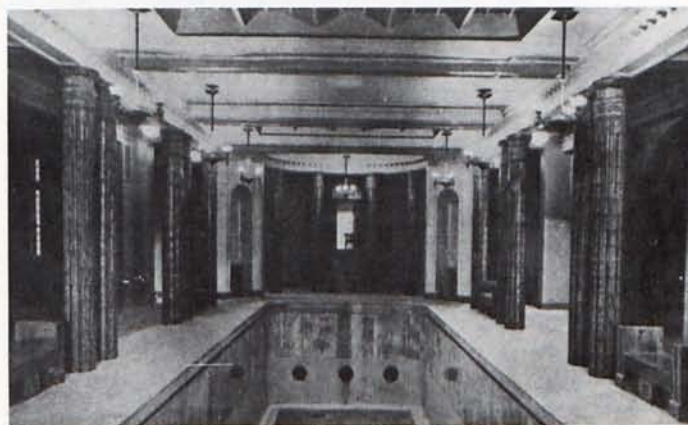
Palacios propone en las viejas ciudades transformaciones drásticas sin contemplaciones erigiendo su propia obra en centro representativo, como sucede en el proyecto de Vigo. De éste dice con precisión Pereiro Alonso (18) que el criterio adoptado para el trazado está “en un término medio, entre Camilo Sitte, que considera a la ciudad como un objeto de arte, y Le Corbusier, que la estudia teóricamente como un útil de trabajo”, llegando así a una difícil armonización de dos teorías completamente opuestas en la historia del urbanismo. Si del racionalismo Palacios toma ciertas nociones prácticas, rehúye, sin embargo, de la monotonía de los espacios rectilíneos, de la cuadrícula; su planta de Vigo tiene mucho del gran urbanismo barroco. Si bien la solución para la avenida central de Vigo hace en parte recordar la propuesta de Wright para el Civic Centre de Los Angeles, aunque el proyecto urbanístico y las arquitecturas de Vigo están muy relacionados con trabajos anteriores de Palacios. La arquitectura del proyecto de Vigo destaca por sus perfiles netamente *déco*, escalonados con mayor rigor; en conjunto se ha americanizado más.

Se ha indicado el influjo de Wagner y Rieth (19) en Palacios y cómo en sus plantas pueden encontrarse referencias al mundo de la ilustración. La valoración de la más elemental geometría y la grandeza formal le viene del neoclasicismo; Palacios, como hemos comentado, es un gran admirador de la obra de Villanueva. Los interiores de edificios como el de Comunicaciones con las grandes vigas de hierro y el juego de luces sugieren un mundo piranesiano modernizado. En Palacios todavía quedan influjos de la tradición Beaux-Arts, como el sentido jerárquico, las plantas centralizadas y la simetría. Pero a este sistema monumental de gran decorado le imprime un matiz moderno liberándolo de anécdotas y aproximándose a ciertas actitudes de la Wagner-Schule y del futurismo.

Las visiones urbanas con grandes avenidas flanqueadas de colosales rascacielos en un trepidante marco de tráfico urbano se asemejan a los futuristas dibujos de Sant'Elia, Sauvage, Hilbersimer, Fernández Shaw o el catalán Ru-



*Círculo de Bellas Artes. Madrid.*



*Piscina del Círculo de Bellas Artes. Madrid.*



*Cúpula del vestíbulo central del  
Círculo de Bellas Artes. Madrid.*

bio i Tuduri. En conjunto, la obra de Palacios no deja de recordar los grandes escenarios cinematográficos, las inverosímiles arquitecturas de las películas de Lang, Griffith o De Mille. Su compleja arquitectura puede ponerse en relación, tanto con la obra de los italianos Arata o Coppédé, como con el sueco Asplund. Al igual que tantos arquitectos y artistas del primer tercio del xx, Palacios da un nuevo aliento al clasicismo. Pero el conjunto de su obra tiene, como la de Anasagasti, una precisión técnica que sería reconocida en su época por los mismos ingenieros (20). Al igual que tantos arquitectos coetáneos, Palacios manifiesta una sensibilidad moderna con elementos tradicionales. En la configuración de la arquitectura de Palacios fue muy decisivo el magisterio de Anibal Alvarez, Velázquez y Bosco y Repullés, al igual que fue importante la inspiración en Wagner y Rieth. La obra de Palacios, intuitiva y muy original, puede, sin embargo, hacer pensar en una extraña síntesis de Garnier, Polaert, Sant'Elia y Saarinen.

#### **Influencia de Palacios en la arquitectura española**

Palacios jugó un papel muy importante en la transición a la arquitectura moderna en la Escuela de Madrid. Algunos de los arquitectos de vanguardia que posteriormente se incorporarían al racionalismo tienen en sus primeras obras un fuerte impacto de la obra de Palacios, en gran parte llegado a través de varios de sus proyectos irrealizados que presentan una estilización del clasicismo, muy atractiva a las nuevas generaciones. Estas generaciones de los años veinte representan con su sofisticada modernidad una de las más brillantes producciones de la arquitectura *déco* hispana. Sin embargo, también la arquitectura de Palacios fue imitada de manera torpe tomándose sólo lo más intrascendente de sus decoraciones neoplaterescas.

Inspirados en la primera fase de Palacios, la dominada por la casa Palazuelo o el Palacio de Comunicaciones, hay edificios destacables de los arquitectos Fernández Quintanilla, Gonzalo Iglesias, Solórzano y Antonio Ferreras. Los



*Sala de Juego del Círculo de Bellas Artes. Madrid.*

arquitectos J. M. Mendoza Ussía y J. de Aragón Pradera recuerdan a Palacios en algunas de sus obras más significativas, como el edificio de la Gran Vía número 6 (1917). Pero de estos dos arquitectos, más interesante y refinado es el edificio de la Platería Meneses (1914), en la plaza de Canalejas: es una construcción de corte académico muy cosmopolita con influjos entre franceses y vieneses; el diseño de sus detalles y en especial los hierros es muy cuidado, y aunque hay notas modernistas éstas son mínimas; es más bien un edificio de transición. El edificio de Mendoza y Aragón, como los de Ribes en Valencia o González Villar en La Coruña tienen en común una misma escuela.

Aunque más inmerso dentro de una arquitectura modernista, el edificio del *Nuevo Mundo* (posteriormente *Arriba*), obra de Jesús Carrasco (1906), tiene un retranqueo y solución de pilares algo similares al Palacio de Comunicaciones. La proximidad del Palacio de Comunicaciones se dejó sentir en el vecino Cuartel General de la Armada (Museo de Marina) (1915-1925) proyectado por José Espeliús y finalizado por F. Javier Luque. Este último es también autor del Ministerio de Educación y Ciencia (1928) en la calle de Alcalá, vecino del Círculo de Bellas Artes. En el Ministerio, Luque emplea los bloques cúbicos, las galerías columnadas y las estatuas clasicistas, pero en un conjunto excesivamente rígido respecto a Palacios.

López Otero, en el chalet-estudio del escultor Blay (h. 1917), evidencia una notable inspiración en el Hospital

Obrero de Cuatro Caminos. El hotel Blay fue premiado por el Ayuntamiento de Madrid en 1915.

Con unos planteamientos mucho más modernos, el Palacio de la Prensa, de Muguruza (1924), en plena Gran Vía, tenía en el proyecto mucho más parecido con el Círculo de Bellas Artes. Aunque después se alteró un tanto la fachada, el gran arco central que la recorre es muy típico de Palacios (21).

Influídos tanto por Palacios como por otros arquitectos del clasicismo del xx están los primeros proyectos de arquitectos tan importantes como García Guereta, Blanco Soler y Bergamín.

Pero, sin duda, uno de los edificios más espectaculares de estas promociones de jóvenes arquitectos de la Escuela de Madrid es el proyecto para la Telefónica de Barcelona, de Agustín Aguirre y Miguel de los Santos en 1926 (22). Este proyecto lleva a una aguda estilización algunos de los esquemas clasicistas apuntados en la obra de Palacios. El remate de la Telefónica de Barcelona, de haberse realizado conforme al proyecto, permitiría hoy comparar su silueta con las más osadas creaciones de Van Alen o F. Lamb en Nueva York. La limpieza de líneas y estructuras de la Telefónica es similar a la de los rascacielos americanos.

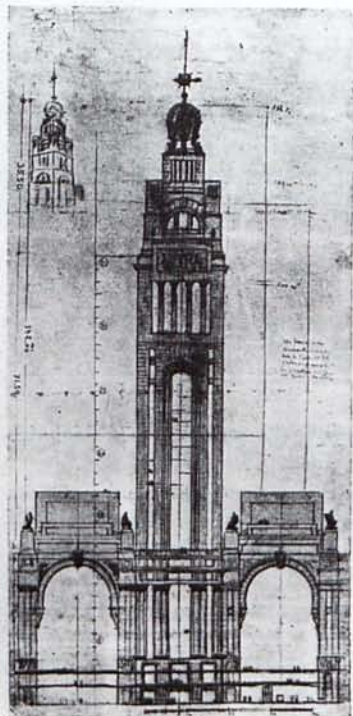
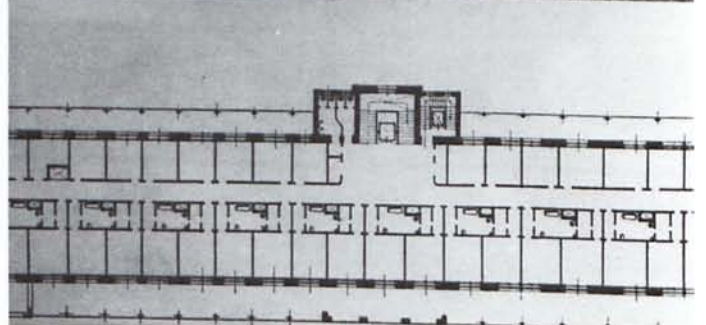
Todavía hay algo de Palacios en el proyecto que Manuel Cárdenas presentó al famoso concurso del edificio Capitol (1930) (23), con una torre muy clasicista en el ángulo. Recordemos también que el arquitecto Pascual Bravo trabajó con Palacios y que un arquitecto tan importante



Palacios. Edificio en la calle de Viriato. Madrid, 1923-1926.



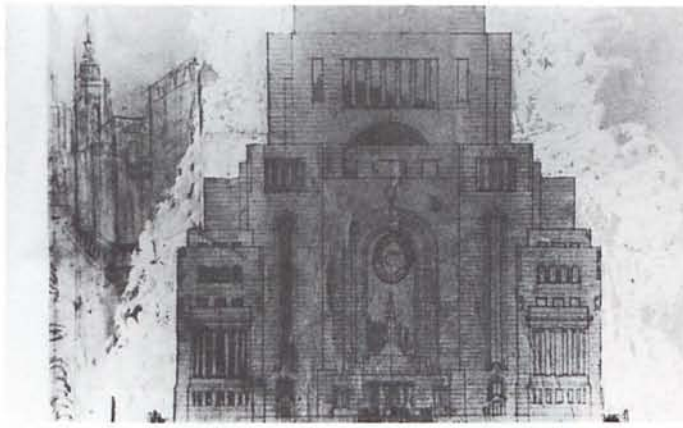
Palacios. Sanatorio de Fuenfría.



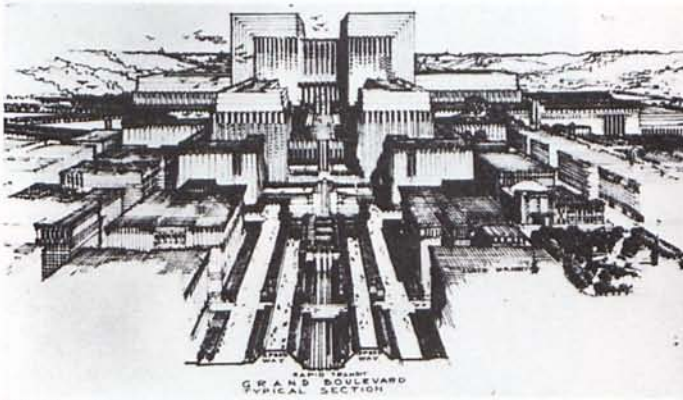
Palacios. Proyecto para la reforma de la Puerta del Sol. Madrid, 1919.



Palacios. Proyecto para un Palacio de Bellas Artes. Madrid, 1925.



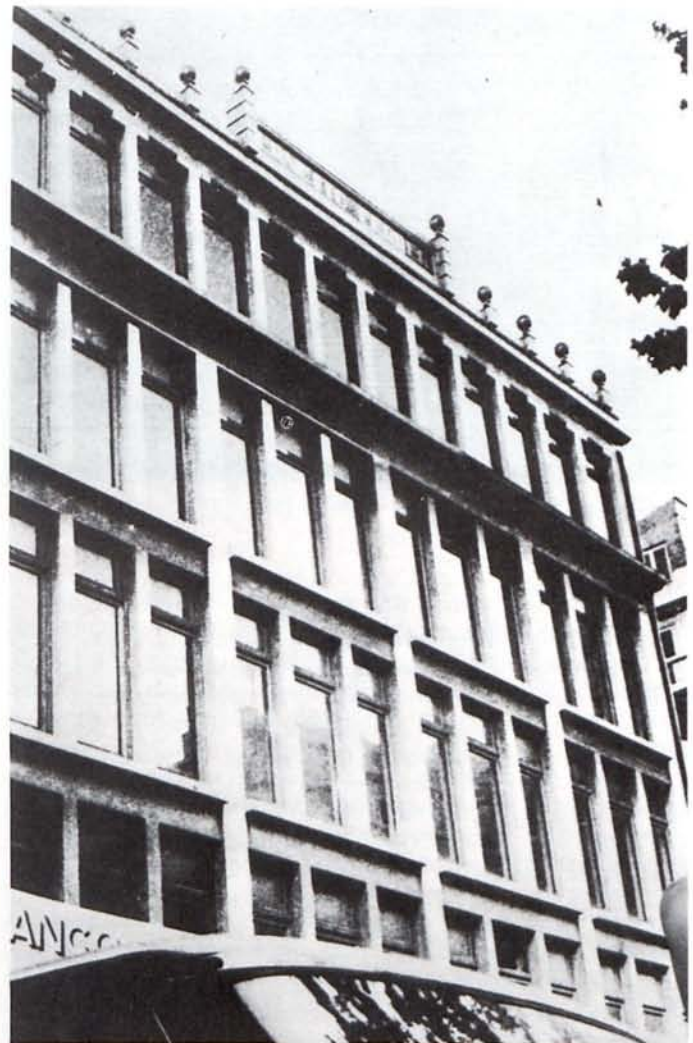
Palacios. Proyecto para la reforma de Vigo, 1932. (Detalle).



Wright. Proyecto del Civic Center de Los Angeles, 1925.



Anasagasti y Jiménez Lalca. "Carmen" Rodríguez-Acosta. Granada, 1921.



J. Espelius y F. J. Luque. Cuartel General de la Armada. Madrid, 1915-1925.

como Secundino Zuazo en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando recuerda sus años de trabajo con Palacios cuando se construía el Palacio de Comunicaciones. El arquitecto Casto Fernández Shaw, estudiado en un interesante artículo por Cabrera Garrido (24), sintió una fuerte admiración por la obra de Palacios, con quien trabajó en el Círculo de Bellas Artes. Este edificio le inspiraría posteriores proyectos e ideas. Fernández Shaw evoluciona la obra de Palacios hacia formas más aerodinámicas y futuristas. Fernández Shaw es el mejor ejemplo de cómo una buena parcela de la arquitectura moderna española tuvo una fuerte vinculación con la fastuosa, intuitiva y culta arquitectura de Palacios; no en vano Fernández Shaw fue el autor de la derribada gasolinera de Alberto Aguilera, considerada como la primera obra moderna de la arquitectura española (1927). En una mesa redonda organizada por la revista *Hogar y Arquitectura*, en 1967, García Mercadal recordó de su juventud: "La formación era irracional y retrógrada, las únicas personas que en nosotros dejaron algo positivo fueron Palacios y Anasagasti por su impulso renovador. Yo conservo un buen recuerdo de Palacios como persona, pero no como arquitecto"; en este mismo coloquio Fernández Shaw dijo: "Yo fui alumno de Palacios y creo que dejó en mí una huella importante. Su capacidad creadora y su inconformismo fueron un notable estímulo." Años más tarde, García Mercadal en otro coloquio de la revista *Boden*, sin embargo, afirmó: "La mayor figura, en mi opinión, y en lo que llevamos de siglo, es Palacios" (25).



D. Ribes. *Estación del Norte. Valencia, 1909-1917.*

La opinión de estos dos importantes arquitectos ilustra bien el papel desempeñado por Palacios en la evolución de un momento crítico de la arquitectura española. Esta significación de Palacios es, por lo general, olvidada por las historias maniqueas, cuyo último fin de la arquitectura es el racionalismo ortodoxo.

Dentro de la escuela madrileña hay que comentar, como caso aparte y excepcional, la intervención de Anasagasti en el "carmen" Rodríguez Acosta, de Granada (1921) (en el que también trabajó Jiménez Lacol); se trata de un refinado edificio en el que mucho tuvo que ver el criterio de su propietario, el pintor José María Rodríguez. Juan de la Encina veía en este edificio una obra morogrecolatina (26) y a Ucha Donate le recordaba el cuadro de Boecklin "La isla de los muertos" (27). Tanto Hoffman como Palacios pueden ser recordados en este carmen, y sobre todo el segundo. Chueca Goitia, aunque enfocándolos como edificios modernistas, advierte varias coincidencias entre el Círculo de Bellas Artes y el carmen granadino: "... volúmenes prismáticos y aristados que se superponen unos a otros como maletas y sombrereras que el azar ha amontonado en el andén de una estación; juego de simetrías y asimetrías, dominadas por una torre excéntrica..." (28). El carmen Rodríguez Acosta, sin embargo, tiene unas formas más desnudas y suaves buscando la armonía con la Alhambra; sus muros blancos escalonados por la colina son como una composición de Falla hecha arquitectura. El carmen Rodríguez Acosta supone en España la realización de esa arquitectura metafórica, eminentemente poética, nietzscheana (29), representada en los dibujos de E. Hoppe o H. Billing. Pero no es el carmen granadino el único proyecto de este tipo en España, también el arquitecto R. Fernández Balbuena dejó algunos croquis esteticistas de arquitectura cúbica, escalonada, dominando cimas rocosas (30). Estos esquemas o visiones arquitectónicas, tan del gusto de la Wagner-Schule, lo encontramos también en el proyecto del arquitecto Luis Menéndez Pidal para un panteón de Cristóbal Colón (1919) (31). En éste, los ingredientes historicistas, beaux-arts y wagnerianos cobran una rotundidad y fuerza en sus perfiles próxima al futurismo, al igual que sucede con el proyecto de Palacios para el Palacio de las Artes.

El arquitecto valenciano Demetrio Ribes, autor de obras como la Estación del Norte de Valencia (1907-1917) y los derribados almacenes Ferrer (1918), se inclina por una arquitectura de influjo centroeuropeo durante sus estudios y posterior estancia en Madrid (32). Creo que para enten-

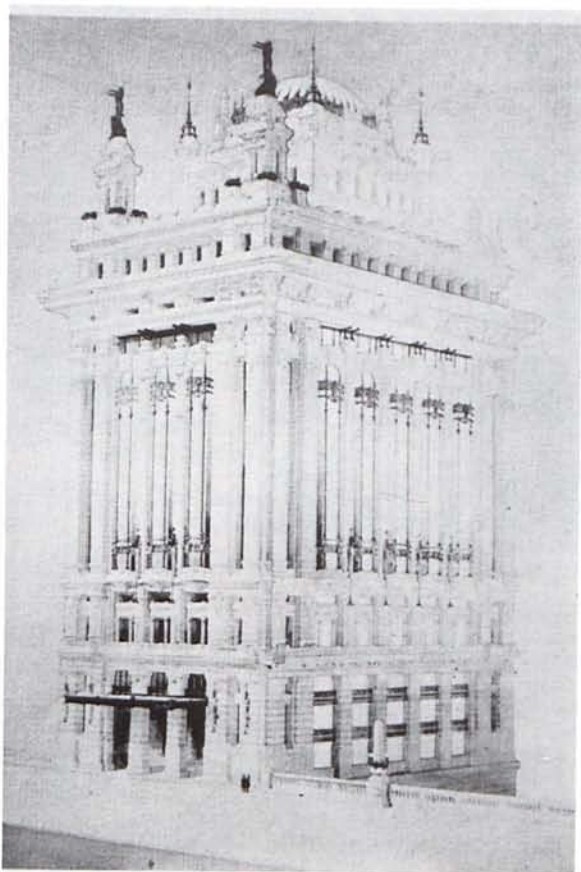


D. Ribes. *Almacenes Ferrer. Valencia, 1918.*



J. Goerlich. *Edificio Oltra. Valencia, 1927.*

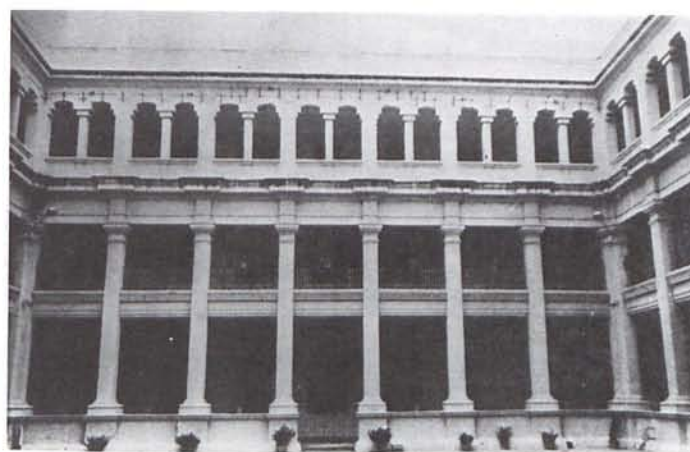




González Villar. Proyecto para el "Chicago Tribune". Chicago, 1922.



Rodríguez Losada. Edificio comercial en la calle de San Nicolás. La Coruña, 1926.



R. Castillo. Patio del Colegio de los H.H. Maristas. Murcia, 1934.

der a Ribes en un contexto más amplio en el que, por supuesto, no es un caso excepcional, hay que ponerlo en relación con arquitectos como González Villar o Palacios (33), quien de alguna manera también influyó en su obra. La Estación de Valencia, con sus bandas de ventanas y arcos segmentados, no es una obra ajena al Palacio de Comunicaciones, al igual que la limpieza estructural de los almacenes Ferrer se aproxima al Hospital de Cuatro Caminos y al proyecto para el Casino de Madrid. El edificio de la Estación, como sucede con el Palacio de Comunicaciones, introduce una geometrización y recuperación formal que anuncia el *déco*. El arquitecto valenciano Javier Goerlich Lleó proyectó, en 1927, el edificio Oltra de la plaza del País Valenciano (34), con soluciones muy inspiradas en los edificios comerciales de Palacios en la Gran Vía madrileña. Los miradores, alojados entre grandes arcos con columnas, proceden de la casa Matesanz de Palacios (1919-1923), en la madrileña Gran Vía, 27.

Sin duda, uno de los arquitectos que más refleja el impacto de Palacios es el gallego González Villar, que tantas obras dejó en La Coruña. En la casa Molina de La Coruña (1915) hay clarísimas referencias a la casa Palazuelo de Palacios. Hay también un dibujo de González Villar muy inspirado en la obra de Palacios, que se ha pensado era un proyecto para el Banco del Río de la Plata (35), y que es un estudio presentado al concurso internacional del *Chicago Tribune* en 1922. En la obra de Villar se conjuga una delicadeza aún modernista, con una exquisitez ya *déco*, estilo al que se adhiere a partir de 1925. Algunos de los proyectos de Villar tienen una atmósfera poética comparable a la de Anasagasti. También el arquitecto de La Coruña Rodríguez Losada (36) tiene en varias obras detalles muy típicos de Palacios. De Rodríguez Losada quizá el edificio más interesante es una vivienda y locales comerciales situados en la calle de Nicolás, 2, de La Coruña (1926), obra comparable en muchos aspectos a los almacenes Ferrer de Ribes, y también con notables influencias de la escuela de Chicago.

En Murcia, el arquitecto Rafael Castillo Saiz, entusiasta cultivador del neobarroco en los años 20, en el edificio de los Maristas, en el Malecón (1934), desarrolla un patio de pilares colosales muy a lo Palacios.

La obra de Palacios, levantada en los puntos más céntricos de Madrid, redefiniendo espacios representativos, evidentemente debió ser como una presencia inevitable, cuyo magnetismo llegó a multitud de jóvenes arquitectos.

- (1) NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Del neoclasicismo al modernismo (la arquitectura)*, vol. V de la Historia del Arte Hispánico, pág. 58, Madrid, 1979.
- (2) GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: "La arquitectura de Antonio Palacios", en *Arquitectura*, número 106, 1967. CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX, las fases finales y España*, vol. VI, pág. 257, Madrid, 1980. Con relación a Palacios, vid., también, catálogo de la *Exposición Antonio Palacios*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1968; ALONSO PEREIRA, J.: "El Palacio de comunicaciones en la arquitectura madrileña", en *Villa de Madrid*, número 66, 1980; TOUZA RODRÍGUEZ, J.: "La arquitectura de Antonio Palacios", en *Estudios e Investigaciones*, números 15 a 19, 1979-1980; GINER DE LOS RÍOS, B.: *Cincuenta años de arquitectura española*, págs. 40-45, Méjico, 1952; Madrid, 1982. UCHA DONATE, R.: *Cincuenta años de arquitectura española*, páginas 93-102, Madrid, 1982, texto publicado en 1954-1955 en el Catálogo general de la construcción; SAMBRICIO, C.: *El siglo XX (la arquitectura)*, vol. VI, Historia del Arte Hispánico, págs. 11-13, Madrid, 1983; SOBRINO MANZANARES, M. L.: "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, págs. 427-431; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, tomo I, 1982; tomo II, 1983.
- (3) *La Construcción Moderna*, 1905, págs. 297-298. Para el modernismo en Madrid, vid. NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Opciones modernistas en la arquitectura madrileña", en *Estudios Pro-Arte*, número 5, enero-marzo, 1976.
- (4) Sobre Anasagasti, vid. APRAIZ, E.: "Un arquitecto vasco olvidado. Teodoro Anasagasti", en *Nueva Forma*, números 90-91, 1960; *Arquitectura*, número 240, 1983, contiene diversos artículos sobre Anasagasti y una amplia reseña bibliográfica; SAMBRICIO, C.: "Influencia en España", en *Arquitectura austriaca, 1860-1930, dibujos de la Secesión vienesa y su influencia en España*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, enero-febrero, 1981.
- (5) La paternidad de González del Valle fue dada a conocer en *Guía de Madrid...*, *ob. cit.*, tomo 1, pág. 191.
- (6) PÉREZ ROJAS, J.: *Casinos de la región murciana, 1850-1920*, página 29, Valencia, 1980.
- (7) Para una relación de la obra de Palacios en el edificio de Correos con la crisis del 98, vid. el citado artículo de Alonso Pereira sobre la arquitectura del regionalismo. VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, 1979.
- (8) TAFURI, A., y DAL CO, F.: *Arquitectura contemporánea*, página 229, Madrid, 1978. MASSOBRIO, G., y PORTOGMESI, P.: *Album degli anni Venti*, Bari, 1976.
- (9) Vid. MARCONI, P., y ZEDDA, N.: "Annibale Rigotti e il Palazzo Comunale di Cagliari", en *L'Architettura*, número 11, 1965; NICOLETTI, M.: *L'Architettura liberty in Italia*, pág. 87, Bari, 1978; PINTUS, M.: *Il rilievo del Palazzo Comunale di Cagliari*, Cagliari, 1981.
- (10) *La construcción moderna*, pág. 157, 1922.
- (11) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (12) BONET CORREA, A.: "El Hospital de Belén, de Guadalajara, y los edificios de planta estrellada", en *Archivo Español de Arte*, número 157, 1967.
- (13) PALACIOS RAMILO, A.: *Ante una moderna arquitectura*, página 24, Madrid, 1954.
- (14) Sobre las citadas escaleras andaluzas, vid. BONET CORREA, A.: "Introducción a las escaleras imperiales españoles", en *Cuadernos de la Universidad de Granada*, XII, 24, 1975. Para el edificio de la calle Mayor, vid. URRUTIA NÚÑEZ, A.: "La evolución del gran almacén", en el cuaderno IV de *Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía*, obra de varios autores editada por la Cámara de Comercio e Industria de Madrid, páginas 76-77, Madrid, 1984.
- (15) NAVASCUÉS PALACIO, P., *ob. cit.*, pág. 93; CORRAL, J. DEL: "La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo II, 1967, págs. 369-389; ALONSO PEREIRA, J. R.: "En torno a la Gran Vía", en *Villa de Madrid*, número 69, págs. 19-28; LORENZO FORNIÉS, M. S.: "La Gran Vía madrileña", en *Storia della Città*, número 23, págs. 47-52, 1982. Cámara de Comercio e Industria de Madrid, *Establecimientos Tradicionales Madrileños. A ambos lados de la Gran Vía* (varios autores), Madrid, 1984, cuaderno IV.
- (16) *Arquitectura*, 1926, págs. 93-97.
- (17) Este proyecto, que data de 1919, Palacios lo vuelve a retomar en 1945, vid. nota 13.
- (18) PEREIRA ALONSO, J. L.: *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*, pág. 78, Santiago de Compostela, 1981.
- (19) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (20) FRANCO, A. L.: "El hormigón armado y los edificios urbanos", en *Revista de Obras Públicas*, 1 de junio de 1923.
- (21) GONZÁLEZ AMEZQUETA, *ob. cit.*
- (22) Reproducido en *El Día Gráfico*, Barcelona, 5 de agosto de 1925.
- (23) *Arquitectura*, 1930, pág. 198.
- (24) CABRERO GARRIDO, J. L.: "Casto Fernández Shaw", en *Arquitectura*, número 189, septiembre, 1974. Del mismo autor, *Casto Fernández-Shaw*, Madrid, 1980.
- (25) Vid. FLORES, C.: "1927, primera arquitectura moderna en España", mesa redonda con Rafael Bergamín, Fernando García Mercadal y Casto Fernández-Shaw, en *Hogar y Arquitectura*, 1967, número 70, pág. 39; "Vigencia, mistificación y fracaso del racionalismo", mesa redonda con los arquitectos García Mercadal, Tarruell y Humanes, en *Boden*, número 16, 77-78, págs. 35-38.
- (26) ENCINA, J. DE LA: "Un carmen, un pintor y una meditación", reproducido en el *Catálogo de la Exposición José María Rodríguez Acosta, 1878-1941*, s/n., Madrid, 1978.
- (27) *Ob. cit.*, pág. 110.
- (28) CHUECA GOITIA, F.: "El carmen del pintor Rodríguez-Acosta", catálogo cit. Sobre Anasagasti, vid. nota 4.
- (29) PEHNT, W.: *La arquitectura expresionista*, págs. 41-42. Barcelona, 1975.
- (30) *Arquitectura*, número 18, pág. 294, 1919.
- (31) TORRES BALBÁS, L.: "Dos proyectos de alumnos de la Escuela de Madrid", en *Arquitectura*, 1919, págs. 71-73.
- (32) AGUILAR, I.: *Demetri Ribes*, pág. 32, Valencia, 1980.
- (33) Las relaciones Ribes-Palacios fueron señaladas por PÉREZ ROJAS, *ob. cit.*, 1980, pág. 116, y CHUECA GOITIA, 1980, pág. 238.
- (34) Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, *Javier Goerlich Ilco*, arquitecto (1886-1913-1972), fig. 1, Valencia, 1982, textos y selección de Julián Esteban Chaparria y José Luis Almazán.
- (35) Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, *R. González Villar e a sua época*, pág. 139, fig. 25, Vigo, 1975.
- (36) MARTÍNEZ SUÁREZ, X. L., y CASABELLA LÓPEZ, X.: *A Coruña, 1890-1940*, Santiago, 1984.