

El momento en que empieza a desarrollarse la obra de Antonio Palacios corresponde a una situación de reorganización de los métodos habituales de la arquitectura española, a su vez, dentro de una reorganización general de la arquitectura mundial.

Puede muy bien relacionarse la actitud de la arquitectura española de principios de siglo con los empeños del resto del arte. Dentro de una soterrada busca de originalidad, el factor común es el resurgimiento de una cierta conciencia nacional y, como consecuencia, de un nacionalismo casticista que busca reelaborar y exaltar los rasgos autóctonos de la producción artística.

Desde la mayor parte de la literatura de la generación del 98 a la pintura de un Zuloaga o un Nonell, contemporáneos casi exactos de Palacios, el "leit motiv" de toda metodología artística es el ahínco en la expresión de los valores vernáculos.

A esta situación corresponde en arquitectura la dogmática busca del estilo nacional, que, en el fondo, es una manifestación de la insatisfacción por los planteamientos arquitectónicos habituales. Esto supone, en las circunstancias de un país renqueante durante siglos, colonizado artísticamente, la rotura completa con la tradición inmediata y una investigación casi puramente literaria sobre las disponibilidades estilísticas del acervo nacional.

El resurgimiento de los estilos nacionales, como manifestación de una busca de nuevo estilo, en general, que aparece, en mayor o menor grado, en todo el panorama de la arquitectura decimonónica, adquiere en España una fragilidad teórica mayor que en otras partes, y reviste el aspecto de una pura formalidad ornamental. La situación tecnológica, realmente retrasada en el centro de la nación, junto con el desinterés por los programas nuevos, programas, por otra parte, casi inexistentes, facilita el planteamiento convencional de centrar todos los problemas arquitectónicos en el "estilo", que con la ausencia total de mentalidades teóricas se convierte en un simple problema de lenguaje ornamental, que, en los casos de mayor profundidad y enjundia, se extiende a un análisis de composición y a la elaboración de una gramática original.

La innegable alienación, junto con el original empuje, de que se reviste casi todo el arte de la generación del 98 acunó el desarrollo de la arquitectura de Antonio Palacios.



Zuloaga: Torerillos de pueblo.

El panorama de la arquitectura española en los años de cambio de siglo podría resumirse en dos capítulos coexistentes y pocas veces entrecruzados.

Casi toda la arquitectura de un pretendido empaque, la de mayor aliento y potenciales presupuestos, persigue grandiosidad y representatividad por un historicismo más virtuosista y confusamente erudito que riguroso. La ampulosidad formal es casi siempre su característica más central, llegando a conseguir en los ejemplos de mayor calidad edificios no exentos de valores lingüísticos, plásticos o espaciales, pero sin el menor rasgo progresista, ya que todas sus especulaciones se cierran en un círculo vicioso de manejo de los mismos factores: estilo, proporción, claroscuro, etc.

La representatividad perseguida, producto directo de la alienación en que se encierra una arquitectura cultural y tecnológicamente enclenque, llega a ser un problema casi exclusivamente literario y simbólico, de asociaciones metafóricas al repertorio formal utilizado. El enclaustramiento en la propia situación condujo casi ineludiblemente a la busca de unos valores específicamente nacionales y a una serie de indagaciones en torno a un posible "estilo" español, resuelto, como era inevitable, con sofismas literarios. Este fue, más o menos, el itinerario que condujo a una fuerte implantación del neo-plateresco con toda su teoría de simbologías heráldicas y sus semblanzas históricas.

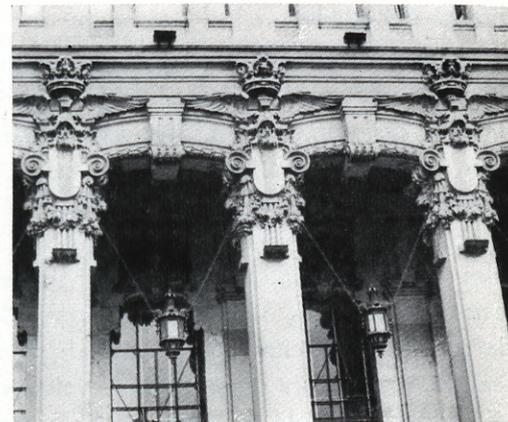
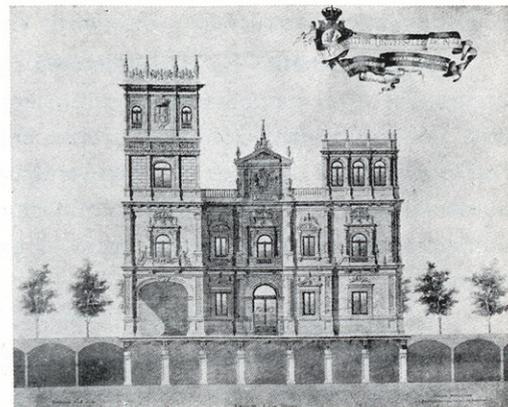
Desde el pabellón español de Urioste en la Exposición de París de 1900 hay una línea continua fácilmente indagable a través de múltiples obras, a veces de calidad, como alguna de López Otero o Muguruza, con derivaciones hacia la arquitectura regionalista, especialmente la montañesa, hasta el historicismo imperial de la posguerra española. Si este último episodio se nos presenta como una pura alienación, las actuaciones del siglo XIX y principios del XX se imponen en los mejores casos gracias a un excelente oficio y, lo más fundamental, a que disponían exclusivamente de unas estructuras de producción consecuentes con el método historicista.

Gran parte de la primera obra de Palacios se inserta en esta situación, empeñada también en la busca de lo nacional, girando más o menos alrededor del plateresco y su simbología, aunque la potencia personal de Palacios y quizá su comprensión del verdadero sentido del acto llegasen a convertir la ornamentación simbólica en puro signo, al desprenderla de casi toda su representatividad figurativa. Tal es el "plateresquismo" de Correos o el más parcial del Banco del Río de la Plata y del Hospital de Cuatro Caminos.

Pero, por otro lado, Palacios impone una desarticulación de todo el entramado teórico de esta actitud—si así puede llamarse a lo que en realidad no es sino ausencia de control teórico—por medio de un cierto sentido de la "naturaleza de los materiales", con lo que llega a distorsionar todo el sistema ornamental y figurativo hasta convertirlo en un proceso tecnológico; proceso tradicional, por supuesto, a pesar de las incorporaciones de nuevos materiales que aparecen en su lenguaje.

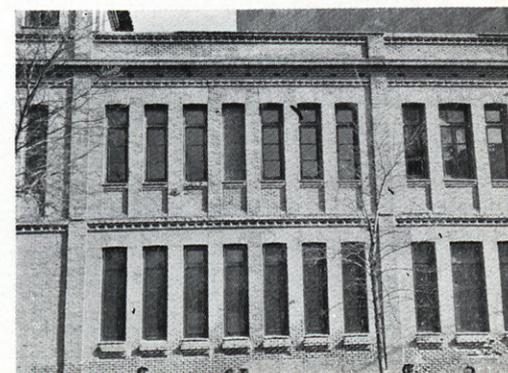
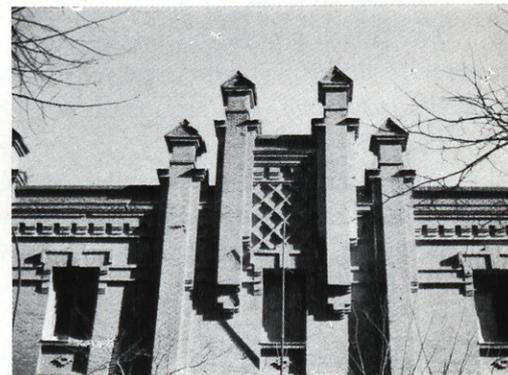
Aparte de este grupo de arquitectura que absorbe casi todas las aspiraciones "artísticas"—en su sentido decimonónico—coexiste con él otro grupo quizá más extenso, aunque con mucha menor repercusión académica, teórica y didáctica. Esta parcela de la arquitectura española de estos años es la que se implica con mayor trascendencia en problemas realistas de economía y, por tanto, actúa con un enfoque constructivo esencialmente artesanal y sin virtuosismos dibujísticos "de tablero". El tema que la define con más claridad es el empleo casi exhaustivo del ladrillo como único instrumento condicionante de la construcción y de un proyecto ligado estrechamente a ella. Esta arquitectura de ladrillo, que a falta de otra denominación más adecuada podemos definir como neo-mudéjar, puesto que tampoco está exenta de una intencionalidad historicista nacionalizante, es la corriente en todo el nivel medio de la arquitectura española de esta época, y abarca desde la mayoría de las casas de vecindad no de lujo, hasta talleres, conventos, colegios, asilos, iglesias modestas, etc.

Cuando, años más tarde, empiezan a aparecer en España ejemplos de una arquitectura proto-moderna, abierta a unos desarrollos posteriores ya ligados, más o menos superficialmente al "movimiento moderno", dichos ejemplos—como pueden ser los de Antonio Flórez o Gustavo F. Balbuena—surgen mucho más relacionados a este segundo grupo que al de la arquitectura representativa y "cultura", o "artística" si se quiere; cosa lógica, puesto que son el



J. Urioste: Pabellón español en la Exposición de París.
Edificio de Correos.

Madrid: Colegio La Salle.
A. Flórez: Grupo escolar Cervantes.



procedimiento constructivo y el análisis funcional los que centran su renovada metodología.

Lo problemático de la difícilmente clasificable postura de Palacios es que, aun actuando dentro del nivel monumental y culturizante de la arquitectura española, como dijimos, emplea una instrumentación más propia del segundo nivel, el de la arquitectura económica, casi popular, de ladrillo. Y, efectivamente, su ejecutoria, que al principio abarca lo más monumental y representativo de la arquitectura de Madrid va, por específicas exigencias metodológicas del propio Palacios, hacia la expresión desculturizada de la pura construcción artesanal.

Ya el Hospital de Cuatro Caminos, en la época en que Palacios absorbía y revulsiona el meollo de la arquitectura de las academias, los centros oficiales y la plutocracia, es una muestra rotunda y excelente de cómo el arquitecto gallego tendía a cambiar los hábitos arquitectónicos acercándose a la expresión ruda, nada purista y olvidada del "buen gusto", de un proceso constructivo artesanal, y a la proyección expresionista de lo que pasaba en el interior del edificio.

Paradójicamente es esta inmersión en los datos constructivos y funcionales lo que hace que cada vez aparezca menos en la obra de Palacios la busca de originalidad por medio del empleo de elementos tecnológicos modernos, como apareciera en Correos, en el Hospital o en sus primeros edificios de oficinas. El hierro y el cristal presentados como decisivos elementos lingüísticos en su primera obra fueron desapareciendo más que nada porque no respondían a la situación del país que por muchos años, casi hasta hoy mismo, andaba muy lejos de ofrecer una cultura tecnológica e industrializada. En este sentido la obra de Palacios muestra una trayectoria descendente en cuanto a su actuación progresista, comparada con los desarrollos internacionales; pero, en cambio, aparece cada vez más coherente y realista, más segura de su propia evolución y, podríamos decir, que también de una evolución específicamente española tendente a obtener una renovación arquitectónica desde su propia instrumentación operante.

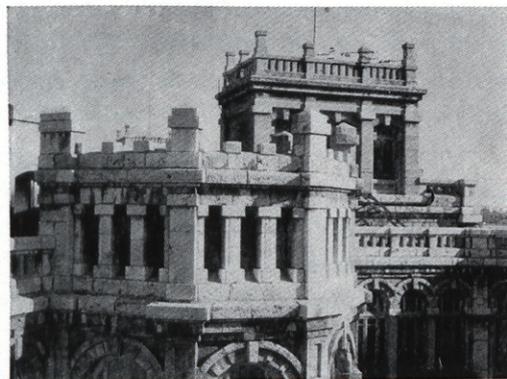
Mientras la arquitectura menor de ladrillo, tanto la de filiación históricamente conocida como la anónima, va evolucionando dispar a las corrientes internacionales, pero va teniendo puentes poco claros, sin conexiones rotundas, hasta una arquitectura efectivamente moderna, de un modo un tanto análogo, es decir, oscura e inconexamente, la arquitectura de Palacios va permaneciendo impermeable a las irrupciones del "movimiento moderno" en España, aislada geográfica y culturalmente, pero no exenta de coherencia con el medio y llena de potencialidades que la historia posterior anuló prácticamente.

No es fácil precisar las razones por las que una obra que empezó con un empuje renovador fortísimo no llegó a formular una arquitectura realmente moderna. Los motivos primordiales se deben, con seguridad, a la situación económica y social del país, que, con una industrialización casi inexistente, no pudo ofrecer un asidero a la busca de salidas en que estaba empeñada la arquitectura. No se puede achacar a Palacios el haber permanecido adicto al estilismo; fue el medio el que le faltó. Por ello, con justas razones culturales, la arquitectura de Palacios sólo pudo plantear su renovación en el terreno tradicional: el del estilo formal, apoyado en una técnica también tradicional.

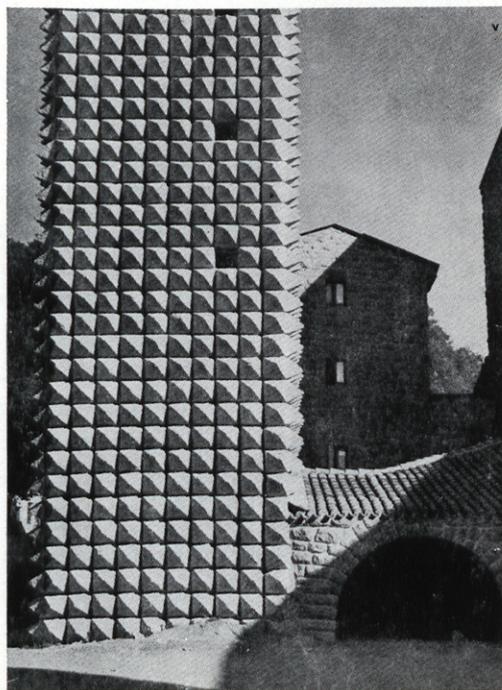
Si puede resultar aparentemente desolador comparar, por ejemplo, el Templo de Panjón con las obras contemporáneas del GATEPAC, al extender el campo de visión y analizar todo el entorno de estos episodios, puede muy bien afirmarse que el primer racionalismo europeizante español era más que nada un extraño impacto sobre la atención, una interjección puesta en un ambiente que no estaba preparado para producir esta arquitectura—aparte de las diferencias entre Cataluña y el Centro en esta época—. Hay que pensar que una parte, pequeña quizá, pero no despreciable, del olvido y dispersión de esta primera arquitectura "moderna" en España se debe a su utopismo y a su desconexión con los datos reales de la coyuntura cultural y tecnológica de nuestro país en aquella época.

En cambio puede ser significativo comparar los términos finales de la evolución palaciana con las búsquedas de coherencia metodológica en los datos constructivos y en el servicio—popularizante en muchos casos—al planteamiento funcional, propios de la primera generación de posguerra, aislada culturalmente del resto de la arquitectura. Resulta interesante

Hospital de Cuatro Caminos.



Monasterio de la Visitación.
Sáenz de Oiza y Laorga: Basílica de Aranzazu.



yuxtaponer la iglesia de Carballino o la portería de la Visitación a la basílica de Aránzazu, de Oiza y Laorga (siete años posterior a aquéllas), una de las primeras piedras de la arquitectura española de posguerra; o bien a la expresión de los materiales en la primera obra de Sota, Fisac o Fernández del Amo.

De todas maneras, toda posible conexión ha sido indiscutiblemente inexistente, aparte de por la ruptura generacional que se produjo, por el reaccionarismo estilista aparente en la obra de Palacios, más superficial en su exhibicionismo externo que objetivamente existente.

Por ejemplo, el Banco Mercantil, más o menos contemporáneo a los primeros aires de renovación de la posguerra, permaneció completamente ignorado por esta nueva generación; sin duda por su superficial historicismo. La barrera se ha establecido casi sólo por tener capiteles y molduras en su faz externa, cuando sus más sustanciales detalles corresponden a un verdadero análisis de los materiales y de las funciones e, incluso, muestra un vocabulario tecnológico moderno más avanzado que todo lo que se hacía entonces en España. Basta citar su mirador central, sus escaleras de granito o el techo del portal con la construcción metálica elevada a un grado de dignidad expresiva superior al de cualquier ornamento historicista. Y, dicho sea de paso, fue proyectado y construido en aras de una efectiva economía.

Como en otras muchas ocasiones al analizar la trayectoria de la arquitectura española reciente—y, como parte de ella, de la de Palacios—en relación a la de la arquitectura occidental contemporánea llega un momento en que es preciso separarla de esta última, porque también la coyuntura cultural, económica y tecnológica de España sustantiviza las diferencias desde el momento en que la arquitectura occidental empieza a deducir sus poéticas centrales de la industrialización y socialización. La arquitectura española sigue siendo "tradicional" mucho tiempo después de que la arquitectura "moderna" se ligara a la tecnología moderna, no sólo constructiva, sino también figurativamente.

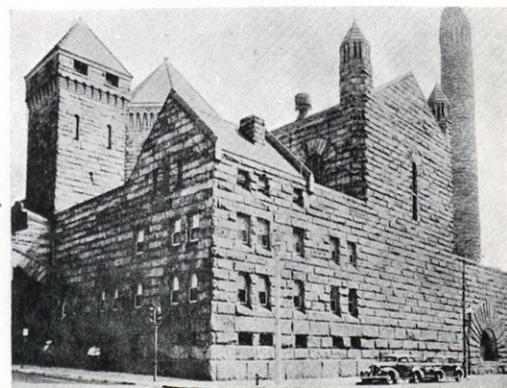
Por estas razones la obra de la primera época de Palacios es mucho más asimilable al discurso de la arquitectura mundial contemporánea suya, y con ella coincide en varios puntos, lo que no ocurre más tarde. Algunos rasgos generales de la arquitectura de avanzada anterior a 1914 se presentan en la primera obra de Palacios e, incluso, continúan en ella cuando ya las tendencias del racionalismo maquinista habían inclinado la evolución de la vanguardia internacional.

Dos rasgos son primordialmente los que muestran a la primera obra de Palacios empujada en un progresivo avance: uno referente al lenguaje plástico; otro, a la concepción del papel de las funciones. El primero es aquello a lo que nos referíamos como un cierto sentido de la "naturaleza de los materiales" que le lleva a una nueva teoría figurativa con abandono del virtuosismo dibujístico en aras de un virtuosismo constructivo, y, sobre todo, a la absorción de los nuevos materiales con su peculiar expresividad. En múltiples ocasiones aparece la preocupación de Palacios por encontrar un lenguaje del hierro y del cristal.

La concepción de las funciones como algo capaz de condicionar el proyecto, con preferencia al ropaje formal externo, aparece sintetizado quizá más claramente en la importancia que Palacios concede a la tipología de los edificios más novedosos y representativos de la nueva época con que se enfrenta: los edificios urbanos de oficinas. Palacios es el introductor en España de un nuevo tipo de edificio comercial análogo, aunque reducido en su desarrollo vertical, a los que centran la evolución de la arquitectura americana y que aparecen también, más esporádicamente, en la europea en el período final y principio de siglos.

Tanto las arcadas o los órdenes gigantes como los miradores, tomados indiscutiblemente de la "bay window", aparecen constantemente con parecido esquema compositivo en la arquitectura americana, en Chicago y Boston principalmente, así como en la inglesa. No sé si Palacios llegó a conocer directamente la labor de Sullivan y la Escuela de Chicago, ya que las publicaciones de estas obras eran prácticamente nulas entre nosotros y no parece probable un viaje de Palacios a América. No obstante las afinidades metodológicas son bastante claras, lo cual es completamente lógico, pues, en definitiva, se trataba de concretar los esque-

Nueva York. Condict Bldg. Kellum & Son.
Chicago. Fine Arts Building. S. S. Beman.
Richardson: Corte de Justicia de Pittsburgh.



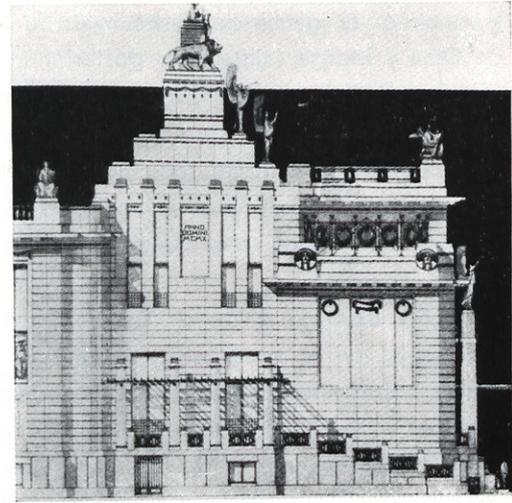
mas tipológicos correspondientes a unas nuevas funciones y su expresión, dentro de una coherencia compositiva y distributiva esencialmente académica.

Algo semejante, quizá más relacionado con el primer punto antes dicho, ocurre con la rotunda manipulación textural de H. H. Richardson y a veces de Berlage. Los almacenes Marshall Field y sobre todo la Corte de Justicia de Pittsburgh son hermanos mayores de muchas obras palacianas. El centro de convergencia es el papel concedido a un cierto brutalismo de los materiales. Lo mismo puede decirse, en relación a los aspectos más refinados y decorativos, de la documentada afinidad de Palacios con Otto Wagner y su escuela vienesa.

Ocurre, pues, que desde un momento, en el que se presentan indicios de una cierta crisis, cuando surgen las obras más convencionales y conformistas de Palacios, la época del Círculo de Bellas Artes y el ingreso en la Academia, se va verificando un cambio de actitud en la producción palaciana, fundamentado en la valoración del entorno condicionante. De un cierto entusiasmo progresista, un tanto ingenuo, vertido hacia aquellos elementos materiales y constructivos o programáticos que parecían más "modernos" va pasando a una postura más tradicional, menos llamativa y más ceñida a las condiciones culturales de su entorno.

Es significativo también, sin que haya por qué sacar conclusiones gratuitas, que esta inflexión de la trayectoria de Palacios coincida en fechas muy aproximadamente con las primeras presencias en España de la arquitectura racionalista europeizante. 1927 es el año en que aparecen las primeras obras "modernas" en España: la casa del marqués de Villora, la estación de gasolina de Fernández Shaw, y el Rincón de Goya. Consta que Palacios conoció la arquitectura internacional de entreguerras y la rechazó en su cuerpo doctrinal, afincándose cada vez más en su propia indagación tradicional y aparentemente conservadora, aunque nunca dejase de reelaborar su lenguaje descoyuntándolo de un modo crítico y con una actitud básica que no deja de asemejarse a la de la arquitectura manierista del "cinquecento".

La mayor coherencia y seguridad que adquiere la obra palaciana en su segunda etapa es la consecuencia de haber hecho converger su portentosa habilidad y su ingenio desbordante sobre un terreno más restringido y definido, eludiendo las fragilidades de la labor experimental de sus principios. Por ello, en esta época, puede mostrarse más explícitamente lo que constituye realmente la medula del caso Palacios: la presencia conflictual de unas facultades asombrosas dentro de una situación crítica.



Otto Wagner: Estudio de arquitectura.

Banco Mercantil.

