

Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)

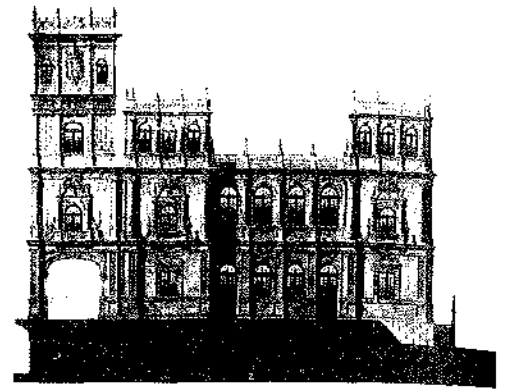
A Alberto Villar

Una de las facetas más atractivas de la que se ha llamado «Edad de Plata» de la cultura española es, sin duda, el fenómeno regionalista en sus dos niveles básicos: el político y el cultural. Sin embargo, la fundamental aportación de la arquitectura a la hora de diseñar el cuadro físico de aquel proceso y de definir sus imágenes, sigue siendo ignorada por quienes han hecho la historia del primer tercio del siglo XX. Ignorancia esta vez culpable por cuanto que una reciente y seria bibliografía pone a su alcance situaciones que servirían para argumentar más sólida y ampliamente el soporte y la encarnadura social del regionalismo. Los historiadores vienen apoyándose, habitualmente, en testimonios literarios, pictóricos y musicales para argumentar sobre «el redescubrimiento de una España plural», como escribe certeramente Jover (1), uno de los pocos historiadores, por no decir el único, que entiende y utiliza la experiencia arquitectónica como ingrediente de la Historia. Pero, en general, se olvida a menudo que el marco de la ciudad, la vivienda, el lugar de trabajo o la arquitectura del ocio tuvieron tanta o más resonancia y significación que la novela de Pereda, un paisaje de Beruete o las Danzas de Granados. Aquí, una vez más, la arquitectura vuelve a comportarse como matriz de la Historia, en la que ésta se condensa y solidifica. Es más, el amplio proceso regionalista español (ideológico, político, literario, etc.), iniciado bajo la Restauración y acrecentado durante el reinado de Alfonso XIII, quedaría incompleto si no llegamos a conocer el brillante colofón de la arquitectura regionalista.

En efecto, en ningún otro campo de expresión, incluyendo el político, se presenta el regionalismo tan matizado y rico como en la arquitectura. El número y la calidad de la obra producida, su significación y alcance social, la intención del proyecto, su componente artesanal, la diversidad geográfica más allá de las tópicas regiones lingüísticas, su participación en la construcción de un nuevo paisaje urbano, etc., hacen del regionalismo arquitectónico un episodio cultural de gran alcance cuyo

reconocimiento no puede dilatarse más. Este hecho se agrava cuando pasamos de la Historia, con mayúscula, a la particular historia de la arquitectura, donde sus relatores, en recientes visiones generales de nuestro siglo XX, todavía permanecen miopes ante este hecho capital. Aún tienen asumido con cierto temor el prejuicio del pintoresquismo folklórico y marginan como «arquitectura maldita» todo un legado arquitectónico de gran peso específico, pleno de resonancias políticas, cromáticas, literarias y musicales propias, que sucumbieron ante el empuje arrollador y supra-regional del Movimiento Moderno. Afortunadamente contamos con meritisimos trabajos, como el de Villar Movellán (2), que venciendo el tradicional desprecio hacia la que se entendía como arquitectura anecdótica, reivindicaron para la arquitectura regionalista el protagonismo que le corresponde como una de las facetas «modernas» de la actividad edilicia de los primeros treinta años del siglo.

La aparente paradoja que pudiera derivarse de esta última afirmación se desvanece cuando pensamos que se trata de la respuesta arquitectónica a un problema político-sentimental que planteó serias inquietudes al Estado en una etapa de reorganización administrativa. Aunque nunca lo he visto señalado, entiendo que hay una clara vinculación entre la arquitectura regionalista y aquel estado de opinión generalizado en torno a un principio de autonomía regional, que se derivaba de un proyecto de ley iniciado por Maura que cristalizaría en el Real Decreto de 18 de diciembre de 1913. Por él se autorizaba la formación de las Mancomunidades de Provincias y la redacción de un Estatuto que, aunque sólo incluyera aspectos administrativos, suponían, sin duda, un principio de autonomía regional. Surge así la posibilidad de configurar una arquitectura propia, alimentada en la tradición local, de acuerdo con unos rasgos diferenciadores que hoy todos entendemos mejor desde una configuración autonómica del Estado. Salvando cuantos matices sugiera el lector, puede afirmarse que se dan en la actuali-



dad algunas analogías, en ese afán —muchas veces distorsionado— que busca las señas de identidad de cada comunidad autonómica, con la situación arriba descrita, planteándose de nuevo la tentación hipotética del resurgimiento de una arquitectura vernácula, «adaptada», como se decía hace setenta años, a las necesidades de la vida moderna.

Señas de identidad

Una de las cuestiones iniciales más problemáticas se refiere al origen del regionalismo arquitectónico, que cuenta con claros antecedentes literarios, lingüísticos, ideológicos y políticos en el siglo XIX. En efecto, la «cuestión regional» es un hecho en los últimos veinticinco años del siglo XIX, y bastaría citar los nombres de Mañé y Flaquer, Víctor Balaguer, Oliver, Pedreira, Prat de la Riba, Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Albéniz y Granados, para observar cómo, antes del Desastre del 98, hay un clima propicio para el desarrollo de una posible arquitectura regional. Sin embargo, nuestra arquitectura vivía en aquellos momentos la euforia católico-burguesa de la Restauración, haciendo el recuento estilístico de la historia de la arquitectura, al tiempo que ensayaba la nueva tecnología del hierro en puentes, estaciones y mercados (3). Entre ambas posturas, y muchas veces connaturalizado con ellas, aparece como actitud dominante el eclecticismo, símbolo de una época tolerante que permitía, sin escándalo, integrar en el proyecto elementos que desde otras ópticas hubieran resultado heterodoxos (4).

No obstante, el eclecticismo no dejaba de ser visto por los propios arquitectos como algo necesariamente pasajero, en tanto se encontrara aquella arquitectura que todos anhelaban, pero que ninguno acertaba a definir. ¿Cuál y cómo era esa arquitectura que toda Europa buscaba, desde su respectivo país? Esto, que inicialmente era un problema de «estilo», acabó convirtiéndose en una cuestión nacional. Nada más elocuente que releer el conocido artículo «En busca de una arquitectura



nacional», de Luis Domenech y Montaner, publicado en *La Renaixença* en 1878, un año después de aparecer *Las nacionalidades* de Pi y Margall. Entonces, el gran arquitecto catalán se preguntaba: «¿Por qué no cumplir con nuestra misión? ¿Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirémosnos en las tradiciones patrias...» (5). Dos años más tarde Camillo Boito escribía «sullo stile futuro» de la arquitectura italiana, el cual debía ser por encima de todo un estilo nacional, enlazándose «libremente con un único estilo italiano del pasado (...), máxime ahora que Italia se ha hecho nación» (6). Con éstos y otros testimonios análogos viene a cerrarse en el siglo XIX todo un capítulo cuyas inquietudes resume bien el título del artículo de Domenech: en busca de una arquitectura nacional. Capítulo que, a su vez, tiene su origen en otro conocido escrito de Goethe, «Von Deutsche Baukunst» (1772), en el que el poeta se extasia, sí, ante la belleza de la catedral de Estrasburgo, pero no menos de conocer que su arquitecto, Erwin de Steinbach, era un alemán, proponiendo cambiar el nombre de arquitectura gótica por el de arquitectura alemana (7).

La nostalgia del Imperio

Este entusiasmo y la vinculación entre arquitectura y nación, de honda raíz romántica, se mantuvo viva hasta bien entrado el siglo XX. El propio Miguel de Unamuno escribe desde su ciudad de Salamanca aquellas *Andanzas y visiones españolas*, dedicando un capítulo a «La torre de Monterrey a la luz de la helada», donde con una emoción análoga a la de Goethe, dice: «Esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español y que afirme que si la vida es sueño, no es más que digestión que pasa, como pasan el dolor y el goce, el odio y el amor, el recuerdo y la esperanza...» (8).

El testimonio de Unamuno es un buen exponente de aquella identificación entre estilo español y arquitectura plateresca, la

2 cual, de algún modo se consagró como «estilo nacional» en la Exposición Universal de París de 1900, donde el comité organizador había pedido a los distintos países la elección de la que pudiera entenderse como su más característica arquitectura nacional. Aquí se encargó el proyecto del pabellón español a Urioste, quien no dudó en buscar en «el florido período del arte español de la época del Renacimiento» los elementos necesarios a través de los cuales resucitaron, fragmentariamente, el palacio de Monterrey, la Universidad de Alcalá de Henares, el Alcazar de Toledo, la Casa Zaporta de Zaragoza, etc., en el deseo de recordar la poderosa España de Carlos V, a través de una recreación de la arquitectura plateresca, «y ya que perdimos colonias y prestigios políticos, que el arte y la industria allí representados, levanten nuestro decaído espíritu en presencia de las demás cultas naciones» (9). Estas palabras, escritas por el arquitecto y crítico Luis María Cabello, al año siguiente del Desastre del 98, explican el alcance anímico de aquel neoplateresquismo. El éxito del pabellón de Urioste en París, generó entre nosotros una ola de «arquitectura Monterrey» que no sólo se repitió en el pabellón español en la Exposición Internacional de Arte de Roma (1911) y en otros edificios singulares, sino que en un proceso de identificación dio lugar a bloques de viviendas revestidos con las más variadas

1 Pabellón español en la Exposición Universal de París de 1900. Urioste, arquitecto.

2 Un anuncio de la época. De *Arquitectura y Construcción*, 1918.

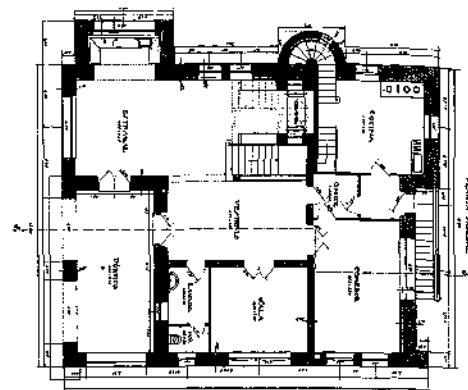
formas extraídas del arsenal decorativo plateresco. Pero conviene hacer aquí una observación urgente, y es que no cabe identificar, como algunos han hecho erróneamente, centralismo y arquitectura «española» en el sentido que venimos indicando, ni que la arquitectura regionalista surja como respuesta a este «estilo español», puesto que éste fue aceptado libremente y nunca impuesto.

En resumen, hay una componente nacionalista en la arquitectura del primer tercio del siglo XX, importante y de muy honda repercusión, que tiene sus orígenes ideológicos en el pasado siglo y que plantea, en definitiva, un problema de estilo como compromiso con la historia propia frente a la historia de las demás naciones. De este modo era como el arquitecto e historiador don Vicente Lampérez entendía aquel nacionalismo, del que fue público defensor en una conocida serie de conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid en 1911: «Si a la arquitectura española contemporánea le falta la unidad de miras que puede llevar al estilo futuro, propio del siglo XX, *el único camino es el nacionalismo...*» Tres años más tarde el propio Lampérez ganaba el concurso abierto por el Círculo de Bellas Artes de Madrid sobre «La casa antigua española», al tiempo que los Ayuntamientos premiaban las nuevas casas «platerescas» que dieron lugar a un estilo renacimiento, llamado irónicamente «remordimiento» por lo tortuoso de sus elementos decorativos que alcanzaron igualmente al mobiliario y decoración interior, creando aquel incómodo estilo español que médicos, abogados y militares, entre otros, adoptaron en sus consultas, bufetes y cuarteles (10).

Lo regional como recurso

Lo dicho hasta aquí sobre el nacionalismo en la arquitectura tiene una fácil aplicación al fenómeno regionalista, puesto que ambos no sólo tienen los mismos resortes, sino que los protagonistas y los clientes coinciden igualmente. Ello sin olvidar la correspondencia o identificación que de hecho se da entre los conceptos de

- 1 y 2 Proyecto de casa para don José de Argumosa en Torrelavega, 1915. Rucabado, arquitecto. De *Arquitectura y Construcción*, 1918.
- 3 El Palacio de Artes e Industrias de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Anibal González, arquitecto.

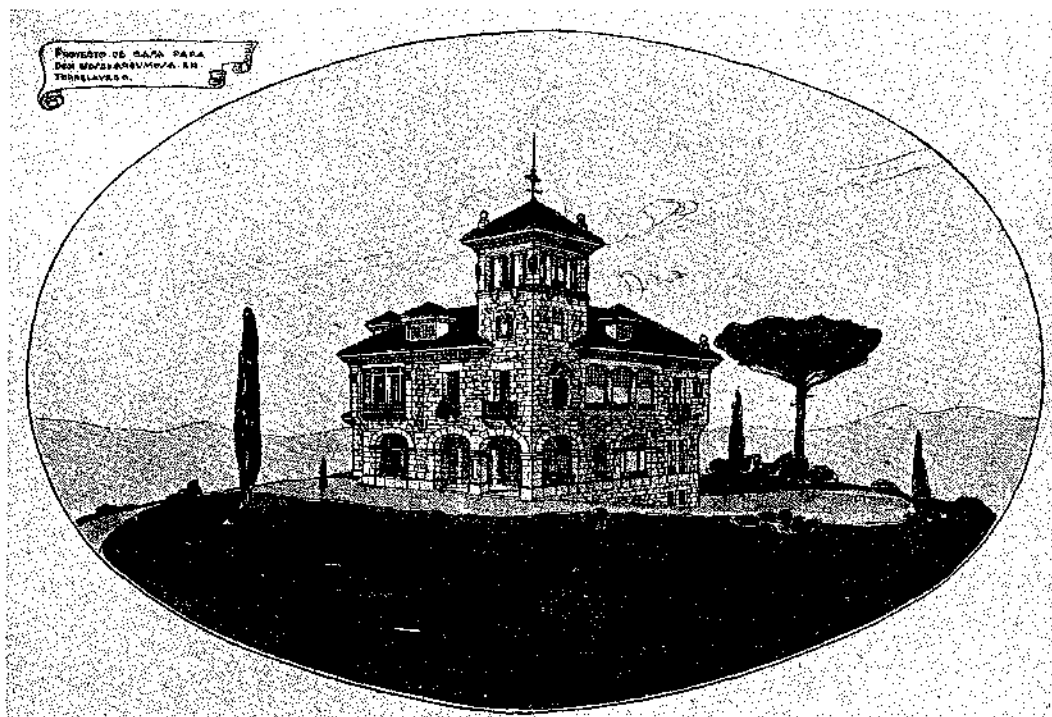


1

nación y región, cuyos matices varían mucho según cuándo, cómo y quién los utilice. Al margen ahora de los motivos circunstanciales que pudieron alentar el regionalismo arquitectónico, estimo que el regionalismo era la salida final y única de las arquitecturas nacionales. Es decir, cuando el siglo XIX había agotado la revisión de los grandes «estilos» que en el mundo han sido, y experimentada la solución nacionalista, no cabía sino explorar el propio paisaje y la historia local para utilizar sus elementos en una nueva recreación. Al fin y al cabo se trata del último «revival» de la serie iniciada por el neoclasicismo. La otra solución sería la ruptura con la geografía y la historia como hará el racionalismo.

Que nacionalismo y regionalismo arquitectónicos tienen un mismo núcleo queda de manifiesto en 1915, año en que se celebra el VI Congreso Nacional de Arquitectura, en San Sebastián. Allí se produjo una importante polémica cuyos ecos tardarían algunos años en apagarse. Dicho Congreso reunió a los dos arquitectos más destacados del regionalismo español en aquel momento, aunque no los únicos, me refiero a Leonardo Rucabado (11) y Anibal González (12), quienes encabezan lo que debiéramos llamar escuela montañesa y andaluza respectivamente. Dos grupos de gran coherencia interna, muy localizado en Sevilla capital el andaluz y más disperso el montañés por Cantabria, País Vasco y Asturias. Ambos arquitectos presentaron una ponencia al Congreso de San Sebastián que podemos considerar como auténtico manifiesto del Regionalismo, dado el tono beligerante con que está redactada. El tema objeto de la ponencia no deja lugar a duda sobre sus intenciones: «Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional.» El breve texto de Rucabado y González terminaba con unas conclusiones, cuyos diez puntos no se aprobarían íntegramente, comenzando por el que resumía toda la filosofía del escrito:

«1.º Por dignidad nacional, se impone la necesidad de un resurgimiento del Arte español arquitectónico...» (13).



2

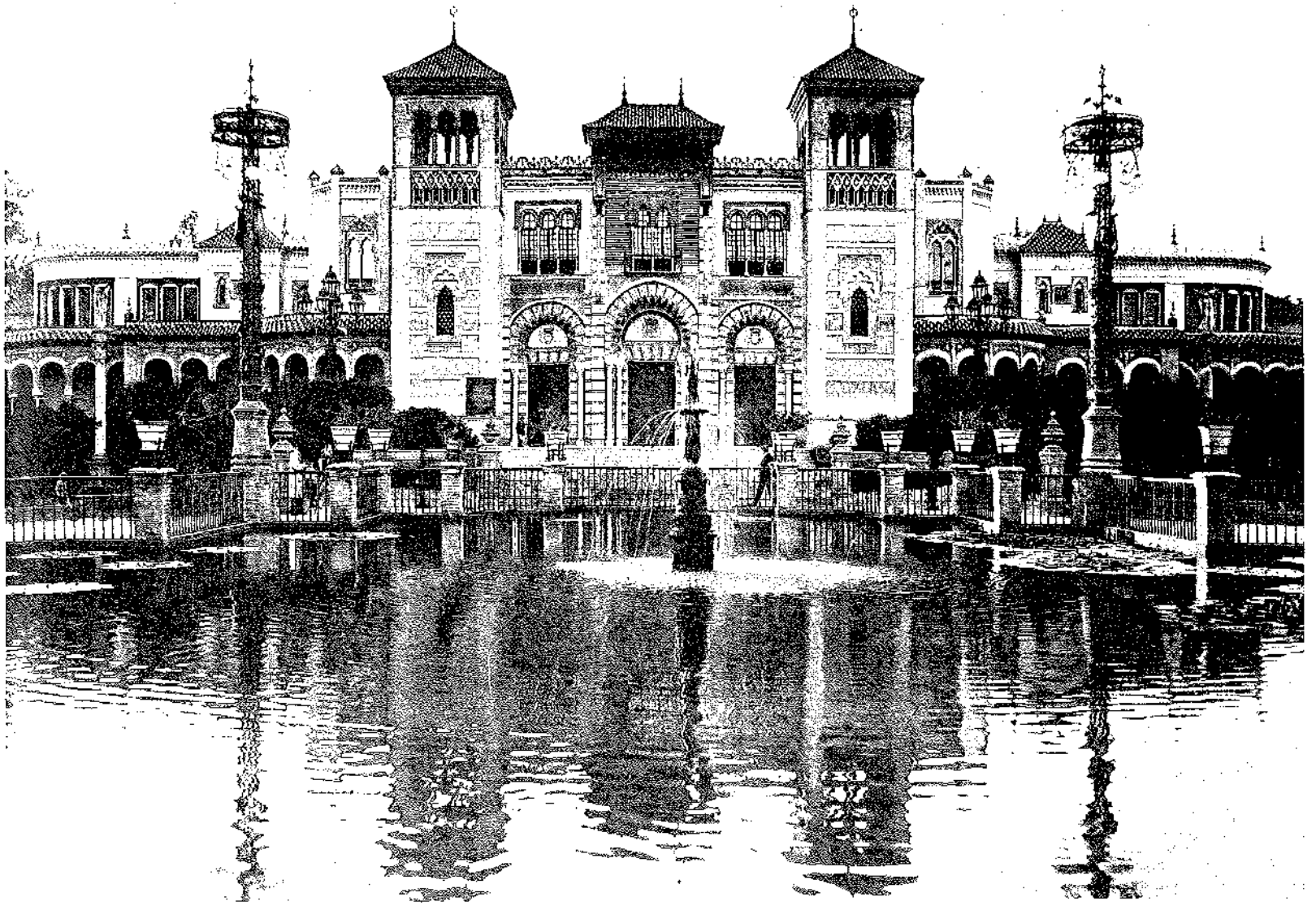
Aquel texto fue discutido y muy especialmente por Demetrio Ribes (14), quien plantea, como luego veremos, la arquitectura nacional al margen de los estilos tradicionales, y desde luego pidiendo, en cualquier caso, libertad de expresión en la arquitectura. Dicha tesis prevaleció y el Congreso de San Sebastián hizo públicas sus conclusiones encabezadas por esta declaración de principios de libertad, omitiendo —afortunadamente— los tres primeros puntos de la ponencia de Rucabado y González, y asumiendo con ligeras modificaciones los demás.

El siglo XX reivindicado

Esta solución no satisfizo a Rucabado, quien escribió un largo artículo, dedicado a Lampérez, sobre «La tradición en la Arquitectura», pero dirigido a Ribes, como continuación de la polémica de San Sebastián (15). Rucabado, asido a un planteamiento conservador, insiste en sus puntos de vista y termina citando un texto de Menéndez Pelayo sobre Balmes, lo cual expresa su actitud ideológica, sin que esto pueda entenderse como crítica a su gran

talla de arquitecto, dibujante y erudito. No tardó mucho Demetrio Ribes en contestarle afirmando que ya existía un arte Nacional, por lo que resultaba inútil resurgirlo, «y será bueno o malo, pero no es mejor ni peor que el que en la hora actual corresponde a nuestra patria» (16). Ribes, más preocupado por el mecanismo de la arquitectura que por el ropaje ornamental, al no estar determinado «por el problema constructivo ni por el utilitario del edificio», accede, sin embargo, a que «en aquello que es accesorio, en lo que está en nuestra mano tratar con mayor libertad, nos orientemos en el sentido de que queden en los edificios de la época presente muestras del nivel alcanzado por las restantes artes plásticas y de los progresos que nuestra civilización ha aportado al desarrollo de las artes decorativas».

Al tiempo que Ribes va desgranando sus argumentos, da entrada a otras críticas ejercidas contra el casticismo regionalista, como la del joven Leopoldo Torres Balbás, quien en el primer número de la revista *Arquitectura* (1918) ya había advertido sobre el error del casticismo que imita obras



3

de artistas que no fueron castizos (17), aplicando aquí ideas y conceptos leídos muy probablemente en Unamuno («La tradición eterna») y Azorín («Casticismo»).

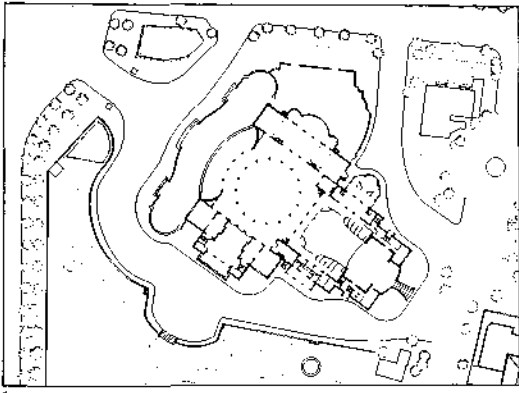
Montañeses y andaluces

El citado Congreso de San Sebastián sirvió así de catalizador, en el que reaccionaron dos posturas irreconciliables, pero no supuso el comienzo ni el fin del regionalismo, sino en todo caso una reflexión en voz alta que no afectaría al desarrollo de la arquitectura regionalista. Esta contaba con su propia clientela en un amplio estrato social de signo conservador bien representado en aquella benemérita «Sociedad Española de Amigos del Arte» que, en 1910, comenzó a publicar una magnífica revista con el título de *Arte Español*. Fue precisamente esta sociedad la que, junto a la Central de Arquitectos, organizó el Primer Salón Nacional de Arquitectura en 1911, con los proyectos presentados a un concurso sobre tipología de viviendas (palacio, casa de pisos, casa de campo y reforma de una fachada), que debían resol-

verse en términos «tradicionales». El jurado premió entonces el «Proyecto de Palacio para un Noble en la Montaña», obra, magnífica sin duda, de Rucabado. A partir de ese momento la arquitectura montañesa tomó carta de naturaleza en nuestra arquitectura, siendo reconocida oficialmente, a través de Rucabado, en sendos premios de las Exposiciones Nacionales de 1913 y 1917. Al margen de otras manifestaciones, el año de la muerte de Rucabado (1918) se celebró la «I Exposición Artística Montañesa», en la que intervinieron los arquitectos que tomaron el relevo y que hasta fechas muy recientes han sido injusta e ignorantemente tratados. Bastaría citar el nombre de Javier González de Riancho (18), entre los de Lavin Casalis, Lavin del Noval, Emilio Torriente, Sainz Martínez, etc., para comprender la importancia de su contribución al proceso regionalista montañés y el talento de la obra producida. A todo esto, y en una vertiente que quiere definirse como vasca, hemos de añadir el grupo de arquitectos bilbaínos que encabeza de modo excepcional Manuel María Smith (19), al tiempo que el menos «puris-

ta» regionalismo asturiano (Manuel del Busto y Casariego, entre otros) se suma al empeño de aclimatar en la ciudad la torre, el soportal y la solana. Se trata de todo un proceso de «adaptación sagaz», como señalaba Lampérez al referirse a Rucabado en la revista *Arquitectura* (1918), pues nadie como éste había sabido adaptar hasta entonces «el *hall* inglés al estragal santanderino; el *window* a la solana, la *loggia* al pórtico y la silueta del *cottage* o del *hotel* a la de la casona hidalga o a la casuca pasiega». Ello da medida del paradójico influjo inglés en gran parte de esta arquitectura montañesa, la cual se distribuye con frecuencia sobre programas ampliamente difundidos por las revistas inglesas, arropados con elementos autóctonos.

Si el Salón de Arquitectura de 1911 puede tomarse como primera manifestación pública de la arquitectura montañesa, el regionalismo andaluz tiene como punto de partida el concurso de construcción y reforma de fachadas de estilo sevillano, convocado por el Ayuntamiento hispalense en 1912. Ello no quiere decir que con anterioridad a las dos fechas mencionadas



no haya obra regionalista, pero sin duda es a partir de entonces cuando este regionalismo va más allá del capricho de los clientes y del entusiasmo de los arquitectos, al encontrar un apoyo institucional que en el caso del Ayuntamiento de Sevilla se tomaría en otras ciudades como modélico. Aquella iniciativa municipal buscaba unificar criterios y estimular una arquitectura grata a los visitantes que la ciudad esperaba con motivo de la Exposición Hispano-Americana, cuya inauguración estaba inicialmente prevista para 1914. En las bases del concurso se puntualizaba sobre la necesidad de ajustarse a «los estilos característicos de nuestra ciudad en sus distintas épocas», lo cual era una amable invitación a un eclecticismo local, en-

dogámico, del que sólo el talento creador sabría salir airoosamente. Si en la arquitectura montañesa la gramática se reducía a torres, solanas, aleros, soportales y el manejo de la piedra con entramados de madera vistos, todo ello dentro de unos parámetros que van de lo popular a soluciones entre herrerianas y barrocas, en la arquitectura sevillana encontraremos el predominio del ladrillo en paramentos cuidadosamente aparejados y animados con azulejería, sin excluir la piedra, y cuya fisonomía dominante se mueve entre un claro mudejarismo de varia especie y los cultismos procedentes de su pasado renacentista y barroco.

Como un «estilo» no cabe crearlo por decreto y a plazo fijo, el sevillanismo

ofrece un desigual espectáculo hasta que empiezan a ejercer una fuerte influencia los modelos de los mejor dotados, como fueron Aníbal González, Juan Talavera (20), José Espiau (21), sin excluir a los Gómez Millán, entre otros. Pero al margen de la actividad de estos hombres, lo que mantuvo viva la llama regionalista en Sevilla fue la gran Exposición, tanto en su etapa hispano-americana (desde 1911) como en la ibero-americana (1922-1929), y todo lo que ello arrastró desde el concurso de fachadas ya mencionado, pasando por el cualitativamente más importante del Hotel Alfonso XIII (1916) y sin dejar de lado la celebración en Sevilla del VII Congreso Nacional de Arquitectos (1917), donde de nuevo surgió la «cuestión regional», aun-

1 y 2 El Casino-Teatro de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Vicente Traver, arquitecto.

3 La Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Las gradas de Santiago de Compostela en el *Pueblo Español*.



3

que esta vez no fuera objeto de debate, si bien Lampérez llegó a pronunciar una conferencia sobre los «Antecedentes históricos de la arquitectura rural en España».

A través de la obra de Aníbal González para la Exposición, cabe observar una cierta evolución de este sevillanismo que partiendo de una imagen pintorescamente neohistoricista (Proyecto del Gran Casino, 1911), mejora en el Pabellón Mudéjar o de Arte Antiguo de la Plaza de América y madura en el conjunto de la Plaza de España (1914-1928), donde el arquitecto dice haberse inspirado de nuevo en el renacimiento español, y que para mí significa el canto del cisne no tanto del regionalismo/nacionalismo, como del eclecticismo historicista en clave monumental. La gran

Exposición se inauguró en 1929 y en su recinto había algo más que sevillanismo, pues el propio certamen dio cita a otros regionalismos. En Sevilla el pabellón de las Vascongadas (Basterra), Asturias (Rodríguez Bustelo), Cataluña (Sagnier), Canarias (Pelayo López y Martín Romero), Galicia (Durán-Salgado), etc., ofrecían el estado de la cuestión en orden al regionalismo español y donde, en definitiva, se ponía en juego la capacidad del arquitecto ante un programa que para todos pedía los estilos más característicos de la provincia o comarca representada. Así, mientras Yarnoz, en el pabellón de Navarra, o Sánchez Núñez, en el de Castilla la Vieja, hacían un «collage» de sus respectivas arquitecturas históricas, Torres Balbás hacía para Gra-

nada un pabellón ejemplarmente moderno sin renunciar a las esencias de la arquitectura nazari.

Un casticismo inducido

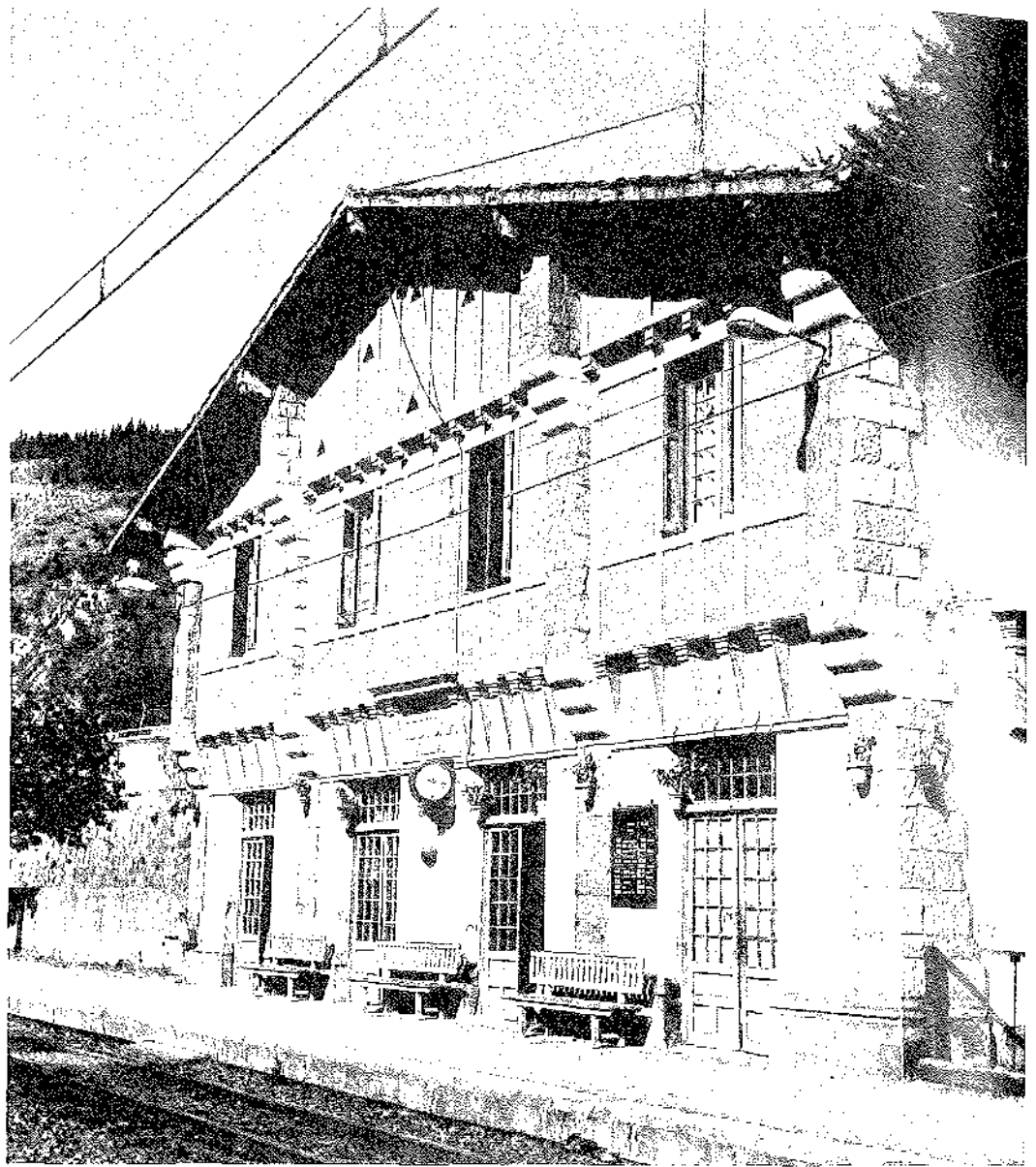
Si se nos permite insistir en la cuestión del apoyo institucional del regionalismo recordaré dos situaciones que podrían extenderse a otros muchos concursos de estos años, que contribuyen a mejor entender la coherencia del regionalismo ante determinadas tipologías. Valga, en primer lugar, el concurso para centrales de Correos en las distintas provincias españolas, cuyas bases se publicaron unos meses antes de la celebración del Congreso de San Sebastián. En él se pedía a los participantes que incluyeran en sus fachadas «los

1 La estación de Cestona-Villa en el Ferrocarril del Urola, 1924. Cortázar, arquitecto.

2 y 3 Casa de campo en Moncada, Barcelona, hacia 1917. Doménech Mansana, arquitecto.

estilos históricos nacionales y, sobre todo, los típicos de la localidad en la que el nuevo edificio se haya de construir», pues de este modo se contribuiría «al resurgimiento artístico de nuestra arquitectura» y a la desaparición del «exotismo» (22). A este llamamiento acudieron Zuazo y Quintanilla con una arquitectura montañesa para el edificio de Correos de Santander, Anasagasti con un modelo meridional para el de Málaga, Agustín Eyries inspirándose en la arquitectura gallega para El Ferrol, e incluso el propio Ribes presentó para Castellón un curioso edificio de carácter neomudéjar, que seguía siendo el tópico básico del «estilo español», como el andalucismo lo era de la «música española», ya se trate, por ejemplo, de «Asturias» o de «Cádiz» en la *Suite Española* de Albéniz.

A la hora de implantar nuevos servicios en las ciudades españolas, se recurrió casi siempre a este sentimiento del regionalismo, aunque se tratara de edificios de carácter industrial. El ferrocarril, de capital inicialmente extranjero, había impuesto unos modelos de estaciones de origen francés ajenos por completo a nuestro paisaje arquitectónico y siempre cansinamente iguales. Ganivet, en *Granada la bella*, había censurado ya aquella monotonía y se preguntaba: «¿Esto es una nación o un hospicio? (...) Si la ciudad es gótica, que la estación de ferrocarril sea gótica, y si es morisca, morisca» (23). Esto, escrito en 1896, si bien ya contaba con antecedentes en la línea Sevilla-Huelva, adquiere cierta aplicación en la estación sevillana de Plaza de Armas, pero culmina como tal arquitectura regionalista en la magnífica estación de Jerez de la Frontera, excelente muestra del estilo sevillano, y en la muy curiosa de Toledo (1916-1920), ciudad mudéjar por excelencia, que anticipa al viajero su «genius loci». No faltaron versiones montañesas y vascas, como sucede con la magnífica colección de estaciones de ferrocarril del Urola, en Guipúzcoa, donde el arquitecto Cortázar proyectó, en 1924, dos tipos de estaciones, coincidiendo según su categoría con la gran casona solariega



(Azpeitia, Zumaya, Cestona-Balneario) o con la imagen popular del caserío vasco (Cestona-Villa, Iraeta) (24).

Pintoresco, sobrio, majestuoso o alegre

Podríamos llenar muchas páginas añadiendo testimonios y datos como los anteriores, pero terminaré con uno, ciertamente curioso, como es el de la Compañía Telefónica Nacional de España, hija de la multinacional I.T.T., fundada aquélla en los años del fervor regionalista que, para mejor ganarse las voluntades de instituciones y futuros abonados, planteó una estrategia edilicia en la que intervinieron muchos arquitectos, si bien fue Ignacio de Cárdenas quien estuvo al frente del llamado Departamento de Edificios. Este arquitecto escribía en 1927, lo siguiente: «La idea nacional de nuestra Compañía se afirmará en las fachadas de sus edificios, los cuales pretendemos siempre que armonicen con el carácter peculiar de cada población, y así se levantó en Santander la primera Central de marcado estilo monta-

ñés. Los edificios de Barcelona, Zaragoza y Bilbao son sobrios, clásicos y fuertes. Alegres y luminosos el de Valencia y la sucursal de El Grao. En el de Sevilla se empleará toda la riqueza decorativa del arte antiguo y moderno sevillano. En Las Arenas, en Vizcaya, haremos una central que se asemejará a un pintoresco caserío vasco, y el de la Gran Vía de Madrid, imponente, fuerte, majestuoso y muy español y muy madrileño...» Añadamos que para la Telefónica trabajaron hombres tan significativos como Aníbal González, Talavera, Hernández Rubio, Guerrero Strachan y otros análogos, con lo cual es fácil de intuir el carácter marcadamente regionalista de aquellas centrales telefónicas (25).

Como reflexión final querría hacer notar la ausencia del potente foco catalán, dentro de este regionalismo de tendencia periférica, cuya arquitectura ha sido incluida por la historiografía tradicional, bien en el «Modernisme», bien en el «Noucentisme». Sin embargo, quiero ver, sin ánimo de polémicas estériles, muchas obras y mu-

