

INFLUENCIA FRANCESA EN LA ARQUITECTURA MADRILEÑA DEL SIGLO XIX: LA ETAPA ISABELINA

POR

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

La arquitectura madrileña, que tradicionalmente había respondido a esquemas propios que fueron definiéndose como imagen cortesana desde finales del siglo xvi y durante el xvii, sufrió con mayor fuerza que ninguna otra ciudad española el embate de la Academia y el de su credo neoclásico, así como la nueva estética destilada por la arquitectura de los Reales Sitios. Desde Felipe V el arte de Corte iba a dar entrada a pautas y comportamientos inicialmente gestados en Italia y Francia, convirtiéndose en frecuente la presencia entre nosotros de arquitectos y proyectos franceses e italianos. Así, los nombres de Robert de Cotte para el palacio del Buen Retiro y el de Juvarra para el Palacio Nuevo, no son sino el comienzo de una efectiva postergación de nuestros arquitectos cuya formación estaba muy lejos de proporcionar a los monarcas el escenario exigido por la nueva etiqueta real.

Si bien la línea italiana de Juvarra-Sacchetti-Sabatini es conocida de todos, no lo es tanto la de aquellos arquitectos franceses que a lo largo del siglo xviii trabajaron sobre todo para las grandes familias de la nobleza española, como pudieran ser Marquet, traído por el Duque de Alba, y que luego pasó al Real Servicio, Guilbert, Dugoure, Bélanger y Mandar, entre aquellos que a finales de siglo estuvieron al servicio de familias como los Alba, Osuna, Godoy, etc. Es decir, la vieja aristocracia buscó generalmente arquitectos franceses para sus residencias y «hoteles» y ello habría ido en aumento de no haberse producido la entrada de las tropas de Napoleón y el consiguiente conflicto bélico. Esto hizo que a la vuelta de Fernando VII la arquitectura española, y concretamente madrileña, renunciando a sospechosos modelos franceses, se nutriera de sus propios recursos para lo cual contaba con el apoyo de la escuela de Villanueva, prolongándose así un neoclasicismo que la guerra truncó

en sus posibilidades y que el romanticismo quebró en su rigor. Su vida prácticamente viene a coincidir con la del monarca absolutista.

Bajo Isabel II se produjo un primer hecho de gran alcance en el campo de la arquitectura como fue la creación de la Escuela de Arquitectura que saliendo de la Academia, aunque tutelada por ella, pretendía convertir la enseñanza de la arquitectura en una «carrera científica», según dice el proyecto de ley que la reina confirmó en 1844¹. En los primeros años de la Escuela fueron los antiguos académicos quienes se hicieron cargo de las enseñanzas, en una forma muy parecida a como se habían impartido en la Sala de Arquitectura de la Academia. Algunos de sus profesores como Juan Miguel Inclán, llegaron a publicar sus cursos como las «Lecciones de Arquitectura Civil»² si bien, en general, los libros de texto de autores españoles escaseaban y ello obligó a traducir o utilizar textos de autores extranjeros. Éstos, al menos desde 1850, los fijaba cada centro³ y eran aprobados por Real Orden que publicaba la «Gaceta de Madrid». Estas relaciones de libros tienen un interés extremo para lo que aquí tratamos ya que puede comprobarse que, en su gran mayoría, se refieren a autores franceses. Escogiendo una de ellas, perteneciente a la etapa isabelina, que fija los textos oficiales para los años escolares de 1864 a 1867, encontramos los siguientes nombres: Olivier, Adhemar y Vallée (Geometría Descriptiva); Lefebure de Fourcy (Geometría Analítica); Navier y Boucharlat (Cálculo Diferencial); Salneuve (Topografía); Poisson y Boucharlat (Mecánica); Fourier (Mecánica Aplicada); Adhemar y Leroy (Estereotomía); Demanet y Brognis (Construcción); Reynaud (Teoría del Arte y Composición); L'Achet (Óptica, Acústica e Higiene); y Viollet (Composición). Si a ello se añade la amplia bibliografía francesa reunida en la Biblioteca de la Escuela y muy especialmente las revistas, entre las que destaca la *Revue Général de l'Architecture* (1840-1880), de César Daly, donde tantas veces bebieron nuestros arquitectos, puede hacerse una idea aproximada del peso específico de lo francés en la formación de los futuros profesionales de la arquitectura, que no tiene parangón con el casi nulo estímulo de autores alemanes, ingleses e italianos.

Aquella primacía de lo francés sobre otras corrientes de origen europeo se vio asimismo confirmada por la propia práctica de la arquitectura, y por la presencia de proyectos y arquitectos franceses reclamados.

¹ Presentado el 15 de septiembre de 1844, por el Ministro de Gobernación Pedro José Pidal, que a su vez era Académico de Bellas Artes de San Fernando, en la Sección de Arquitectura. Vid. *Real Decreto, Ordenes y Reclamaciones para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*, Madrid, Imp. Nacional, 1845.

² Juan Miguel Inclán Valdes, *Lecciones de Arquitectura Civil leídas a los alumnos de su Escuela Especial en el presente año académico de 46 a 47*, Madrid, Imp. de Eusebio Aguado, 1847.

³ *Reglamento de la Escuela Especial de Arquitectura, aprobado por su S. M., en 8 de enero de 1850*, Madrid, Imp. de Santos Compagni, 1850.

una vez más, por la nobleza o por la nueva aristocracia del dinero que el capitalismo engendró, llegando de ese modo a una situación análoga a la que habíamos conocido a finales del siglo XVIII. Esta actitud produjo, lógicamente, el rechazo unánime de los arquitectos españoles que otra vez se veían postergados en aras de aquella moda que, en Europa toda imponía el gusto francés impulsado políticamente desde el Segundo Imperio. La presencia de Eugenia de Montijo en la Corte de Versalles, de algún modo influyó para que lo francés perdiera entre nosotros la sombra de sospecha que bajo Fernando VII había tenido. Sin embargo nuestros arquitectos vieron de mal grado aquel favoritismo hacia los modelos franceses y el siguiente testimonio, tomado literalmente de *La Arquitectura Española* (1866), en relación con el palacio de Uceda, es enormemente elocuente: «Respecto al estilo de esta construcción debemos decir que se hace notable por esa extravagancia sui generis que a toda costa quieren introducir entre nosotros los adornistas franceses, y que es, a lo que parece, el tipo definitivamente adaptado por nuestros magnates. Nosotros no podemos menos de sentir el lamentable olvido de las más triviales reglas del buen gusto que en éste y en otros edificios del mismo género observamos. No nos cansaremos de repetir, aun a riesgo de que nuestras leales e interesadas insinuaciones se interpreten torcidamente, que el indicado estilo es un verdadero desvarío, una de esas aberraciones que indican hasta qué punto está pervertido el sentimiento artístico de los que tales obras proyectan y de los que a tales artistas patrocinan. La extravagancia y el mal gusto son en este edificio tan notables, que bien podemos decir que compiten con lo peor y más absurdo que en la coronada villa puede contemplarse. Examínese, en efecto, la fábrica citada y las que del mismo género se han levantado recientemente por esos «soi-disant» artistas que de allende los Pirineos han caído como una plaga sobre nosotros...»⁴.

La crítica excesivamente dura, tanto hacia los artistas como a sus mecenas, es sin duda injusta puesto que el correcto palacio de Uceda (1864), luego del marqués de Salamanca y finalmente de Medinaceli, ofrecía una noble imagen, donde todo era francés hasta incluso la piedra de sillería que, procedente de Angulema, llegó a Madrid por vía férrea. El proyecto está firmado por un tal Mariano Andrés de Avenoz, portorriqueño, que se dice recién llegado de París. Sin embargo, mucho me temo que aquí como en otros casos los firmantes encubran al verdadero autor debido a que los arquitectos extranjeros no podían dirigir obras ni presentar proyectos para su tramitación legal ante el Ayuntamiento correspondiente, buscándose para estos casos un arquitecto español que dirigiera las obras y firmara los planos. Lo verdaderamente interesante al final de todo este proceso no es que nuestra aristocracia, vieja o nue-

⁴ *La Arquitectura Española*, 1866, núm. 8, pág. II.

va, gustase de la arquitectura francesa de estilo Luis XIII, lo cual no tendría especial relieve, sino que revela un mimetismo social al asumir la misma actitud que por aquellos años se está dando en el propio París de Napoleón III, cuando por un lado se derriban los viejos y auténticos hoteles Luis XIII - Luis XIV en la remodelación de Hausmann, al tiempo que se levantan «falsas» mansiones a los François Mansart, como ya demostró en su día Hauteœur, por encargo de poderosas familias, a cuya moda no fue ajena la propia emperatriz Eugenia de Montijo ⁵.

En los últimos años del reinado de Isabel se levantaron efectivamente varios hoteles a la francesa de los que deseo recordar aquí el del Marqués de Portugalete o palacio de los Duques de Bailén, por haber per-

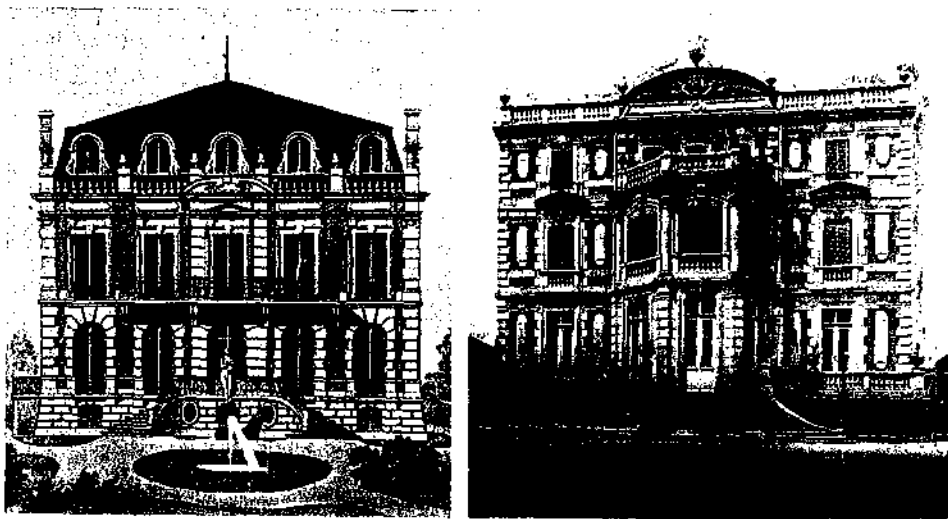


Fig. 1. «Maison Louis XIII» (Isabey et Leblau: *Villas...*, París, 1854). — Fig. 2. Palacio de Iudo (?)

tenecido a la familia del General Castaños, desgraciadamente también derribado y que, de análogos caracteres estilísticos, proyectó el arquitecto francés Adolfo Ombrecht (¿Ombre?) establecido en Madrid ⁶. A este mismo arquitecto podría atribuírsele el palacio de Ayete de San Sebastián, residencia de verano de la Duquesa de Bailén y que debía estar terminado ya en 1878. La composición general del edificio, diseños de sus huecos, mansardas, etc. están dentro del lenguaje que Ombrecht y otros arquitectos franceses utilizaron en los palacios madrileños, entre

⁵ L. Hauteœur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, t. VII, París, 1957. Sobre este tema vid. el reciente artículo de Cl. Mignot «Eclipse, survivances et avatars au XIX^e siècle des langages architecturaux du XVII^e», en la revista *XVII^e Siècle* (París, 1980, núm. 129, págs. 433-445).

⁶ Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y Arquitectos madrileños, del siglo XIX*, Madrid, 1973, págs. 133-134.

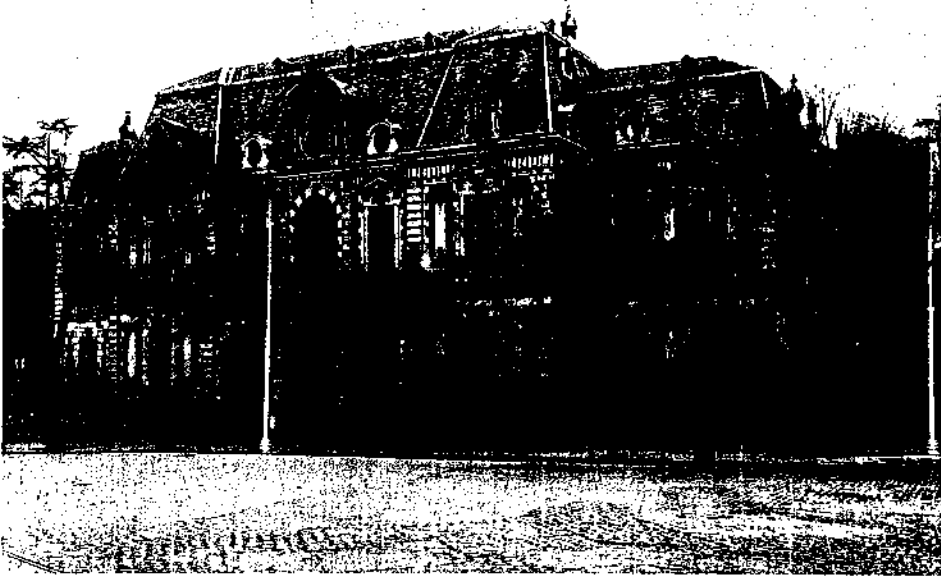


Fig. 3. Palacio de Uceda, Avenaza. — Fig. 4. Palacio de Portugaleta, A. Ombrecht

los que fueron igualmente notables los de Campo e Indo, a muchos de los cuales se les llamaba irónicamente «casas de requiem», por su cubrición a base de negras mansardas, aquellas que en «Francia fueron en su principio una trampa legal más o menos feliz e ingeniosa» y han venido «en España con el tiempo a ser un tipo de distinción y un miembro obligado de nuestros ilustres próceres»⁷.

Pero no fue ésta la única imagen foránea que vino a instalarse en nuestra ciudad, sino que hubo intentos aún más arriesgados y comprometidos como el llevado a cabo por el arquitecto igualmente francés Boeswilbad. Éste hizo, por encargo de Xifré Downing, el palacio que frente al Museo del Prado llevó el nombre de Xifré y que luego pasó a ser propiedad del duque del Infantado. Posiblemente se trate del más característico pastiche neoárabe que se ha hecho en nuestro país, sin que ello suponga un juicio peyorativo por nuestra parte. Por el contrario es, a mi juicio, un modelo acabadísimo de la peligrosa alianza del dinero con la historia, ya que Xifré invirtió una fortuna verdaderamente extraordinaria en su edificación y acondicionamiento interior. Para ello costeó a varios especialistas franceses una expedición a Oriente para que durante un año reunieran antigüedades «árabes», tapices, muebles, etcétera que luego vestirían el interior del palacio proyectado por Boeswilbad, y cuyas obras se llevaron a cabo entre 1862 y 1865. El rigor histórico-arqueológico del palacio estaba asegurado desde el momento en que Casas Downing, que pasaba buena parte del año en París, buscó en la capital francesa al arquitecto neomedievalista de más exigente erudición, Boeswilbad, que formaba parte, junto con Viollet-le-Duc, Questel, Durban, etc., de aquel plantel de arquitectos que «ayant fait de l'architecture du moyen-âge une étude toute spéciale», acometieron las primeras restauraciones dentro de la orientación dada por Luis Vitet y Próspero Mérimée a la recién creada «Comisión de Monumentos históricos»⁸. Al finalizar la etapa isabelina (1868), la Real Academia de San Fernando nombraba a Viollet-le-Duc académico de honor, lo que venía a ser el reconocimiento de su valor en el campo de la arquitectura medieval, cuyos ecos en nuestro país iban a estar presentes en un doble aspecto. Por un lado a la hora de enfrentarse con la restauración de la catedral de León para la que fue nombrado el arquitecto Juan de Madrazo, y por otra, en el terreno de la nueva arquitectura, que de algún modo siguió el racionalismo neogótico propugnado por Viollet, y del que es buen ejemplo el Palacio del Conde de la Unión de Cuba (1866), obra del mismo Madrazo. Si bien su arquitectura resultaba muy distinta, por su carácter y tratamiento, de los palacios de Uceda o Portu-galete, no por ello deja de ser igualmente una arquitectura en cierto

⁷ *La Arquitectura Española*, 1866, núm. 8, pág. II.

⁸ Françoise Bercé, *Les premiers travaux de la commission des monuments historiques, 1837-1848*, París, 1979, págs. 13-14 y 437.

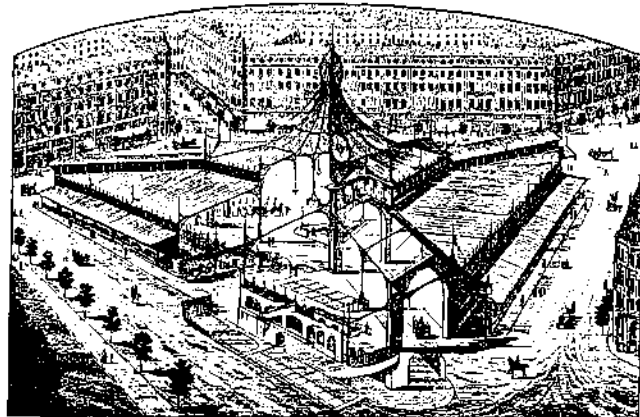
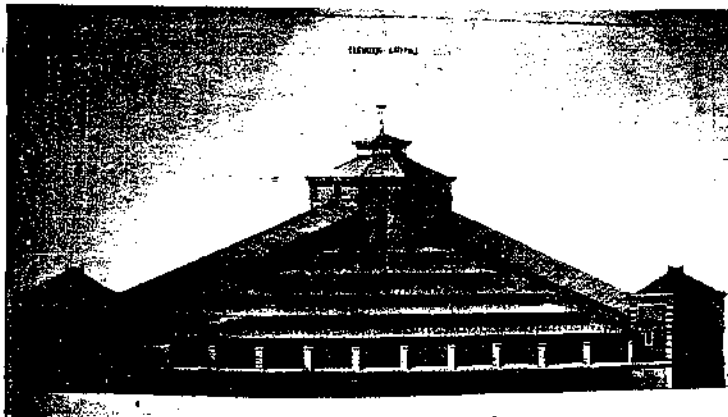


Fig. 5. Palacio Xifré. Boeswilbald. — Fig. 6. Palacio del Conde de la Unión de Cuba. Madrazo. — Fig. 7. Proyecto de Mercado para Madrid. Trélat. — Fig. 8. Proyecto de mercado para Madrid. Horeau

modo foránea que debe su imagen a las exigencias de Viollet, resultando de gran novedad en el caserío modrileño, y llegando incluso a desconcertar a sus contemporáneos si nos atenemos a ciertas críticas aparecidas en la prensa especializada: «Entre los palacios notables que actualmente se construyen en Madrid, ha llamado nuestra atención un palacio situado en la plazuela de Santa Bárbara, propio del señor conde de Villa Gonzalo, y cuyo proyecto y dirección se deben a... don Juan Madrazo... el palacio en cuestión, está aun por terminar, y el juicio de que su valor artístico puede hacerse hoy forzosamente ha de tener algo de aventurado... no podemos adivinar los principios que en materia de arte guían a su autor; no descubrimos la ley estética a que sus concepciones obedecen; y como conocemos su ilustración —la de Madrazo— y no concebimos que un hombre de tan buen entendimiento se deje llevar a merced del capricho o la fantasía, de aquí nuestra curiosidad... por conocer de lo que el Sr. Madrazo piensa en arte»⁹.

El propio Viollet parece haber hecho algunos encargos para España, uno pedido por el marqués de Guadalcazar para un altar y capilla en Córdoba (1857), y otro, que data de 1861, para un monumento que se erigiría en Carabanchel a la duquesa de Alba, muerta en París el año anterior. Este proyecto que debía ejecutar el arquitecto Sureda fue retrasándose hasta el punto de que en 1867 Viollet vuelve a él para darle fin¹⁰.

Con todo, el momento de mayor influjo de Viollet se daría bajo la Restauración en hombres como Aparici, Cubas e incluso Repullés. Pero hay todavía algunos nombres de primerísimo orden, dentro del período que aquí nos ocupa, que nos permiten acercarnos a una de las expresiones más genuinas de la arquitectura del siglo XIX, cual es la arquitectura del hierro. Nada voy a decir ahora de la intervención de los ingenieros franceses que proyectaron nuestros primeros puentes colgantes¹¹ o de las primeras armaduras de las estaciones ferroviarias¹², ya estudiadas en otro lugar. En cambio no es tan conocido el que arquitectos como Émile Trélat o Hector Horeau, figuras capitales de la arquitectura francesa del Segundo Imperio, diseñaran sendos mercados para Madrid, cuyas propuestas entran dentro de lo más atrevido en este campo.

Émile Trélat (1821-1907) es una de las personalidades más curiosas de la arquitectura francesa del Segundo Imperio, figurando en el grupo

⁹ *La Arquitectura Española*, 1866, núm. 2, pág. II, «Crónica de las Construcciones» (anónimo).

¹⁰ P. M. Auzas, París, 1979, pág. 159, y *Catálogo de la Exposición de Viollet-le-Duc*, París, 1980, págs. 392-393; E. M. Repullés, «Exposición de las obras de Viollet-le-Duc en París», *Anales de la Construcción y de la Industria*, 1880, núm. 11, pág. 174.

¹¹ P. Navascués, «La arquitectura del hierro en España durante el siglo XIX», *Revista CAU*, Barcelona, 1980, núm. 65, págs. 42-64.

¹² P. Navascués, «Las estaciones y la arquitectura de hierro en Madrid», en *Las Estaciones Ferroviarias de Madrid*, Madrid, COAM, 1980, págs. 41-102.

que preconizó, junto con Viollet-le-Duc, un cambio de orientación en la enseñanza de la arquitectura tal y como venía haciéndolo la Escuela de Bellas Artes. Trélat y Horeau fueron de los pocos arquitectos que felicitaron a Napoleón III cuando éste se decidió introducir la reforma propugnada por Viollet (1863), si bien las presiones y clima creado por el sector más conservador de «l'École des Beaux-Arts» decidirían al propio Viollet a dimitir como profesor del Centro (1864), a pesar del apoyo incondicional de Próspero Mérimée y de Trélat. Éste, que era a su vez profesor de construcción en el conservatorio de Artes y Oficios, fundó por su cuenta una Escuela Central en la que pretendía aplicar aquellos criterios reformistas que la Academia rechazaba para la Escuela de Bellas Artes. El propio Viollet donó algunos modelos (1866) para la Escuela de Trélat lo cual indica la proximidad entre uno y otro arquitecto. En este sentido resulta muy significativa la censura de Ganier dirigida a Trélat (1872), a quien acusaba de cultivar en su Escuela un simbolismo literario, cuando en realidad Trélat exigía para los futuros arquitectos unas nociones técnicas indispensables a tenor del progreso de las ciencias¹³.

Pues bien, coincidiendo con aquel año crítico de 1863, Trélat hizo un proyecto de «Halles Centrales» en hierro para Madrid, muy posiblemente pedido por el propio Ayuntamiento que, haciéndose eco de toda una corriente de opinión¹⁴, tenía puestos los ojos en las Halles de Baltard que entonces se estaban levantando en París, y veía igualmente la necesidad de centralizar la venta de alimentos hasta entonces repartida por varias calles céntricas de Madrid. El proyecto en cuestión, firmado en París el 25 de enero de 1863, estaba concebido para situarlo al final de la calle de Hortaleza¹⁵, y supone uno de los primeros modelos de mercados con estructura férrea, en cuyo cálculo y diseño intervinieron igualmente dos conocidos ingenieros franceses, Molinos y Pronnier, especializados en construcciones metálicas y autores de uno de los textos más utilizados en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, tanto por arquitectos como por ingenieros¹⁶. El resultado final fue el de una imagen de fuerte carácter industrial, formando un volumen piramidal en el que el hierro como material de construcción domina tanto el interior como el exterior, relegando la obra de fábrica, a base de piedra y ladrillo, a las cuatro entradas en esquina del mercado. De haberse construido sería

¹³ La figura de E. Trélat está aún por estudiar, si bien pueden recogerse algunos datos en la obra citada de Hauteceueur, t. VII, págs. 3 y 296-297. Aunque este autor no lo cita, Trélat escribió algunas obras como *Le Théâtre et l'Architecture*, París, 1860, y *Études architecturales à Londres en 1862*, París, 1862.

¹⁴ (Anónimo), «Madrid Moderno», *El Museo Universal*, 1863, núm. 20, págs. 158-159.

¹⁵ Archivo Municipal de Madrid, Sign. 0,59-22: «Ville de Madrid. Projet de Halles Centrales. 1863».

¹⁶ L. Molinos y L. Pronnier, *Traité théorique et pratique de la construction des ponts métalliques*, París, 1857, 2 vols. (texto y láminas).

éste el primer edificio que inauguraría entre nosotros una nueva tipología edilicia que estaba llamada a conocer un gran auge en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Si bien el proyecto no se llevó adelante, el Ayuntamiento de Madrid siguió en contacto con otras casas, arquitectos e ingenieros franceses, regiéndose sus nombres en las actas de la corporación especialmente a partir de 1867¹⁷. Al año siguiente (1868) otro singular arquitecto francés, Hector Horeau¹⁸, terminaba otro proyecto de mercado en hierro para Madrid, esta vez para situarlo en la plaza de la Cebada. La concepción de este mercado rompe con todo lo proyectado y ejecutado hasta entonces, mostrando soluciones absolutamente originales que superan con mucho las realizaciones de Baltard para los mercados parisienses. Frente a los esquemas rígidos de éste, o del propuesto anteriormente por Trélat, en los que además se daba una multiplicidad de apoyos que restaba visualidad y espacio útil al interior, Horeau diseñó un mercado absolutamente revolucionario al suspender su gran cubierta como si se tratara de una carpa de circo, al tiempo que reducía al mínimo el número de soportes en su interior. Si a ello se añade la original forma triangular que dibuja en planta el mercado, tendremos ante nosotros un modelo absolutamente excepcional en el que Horeau, como en otros proyectos del final de su vida, roza la visión utópica¹⁹.

Por esta misma razón el Ayuntamiento prefirió encargar al arquitecto Manuel Calvo y Pereira sendos mercados en hierro, para las plazas de la Cebada y de los Mostenses, cuyos proyectos fueron aprobados por la corporación en marzo de 1868. En estos mercados Calvo y Pereira siguió con fidelidad el modelo parisién de Baltard, con lo cual se seguía manteniendo viva aquella influencia de lo francés en la arquitectura isabelina, y en este caso no sólo el diseño imitaba a las Halles Centrales de la capital francesa²⁰, sino que incluso el material empleado en los mercados de la Cebada y de los Mostenses, venía de la fundición «Camne y Compañía» de París. No obstante la Revolución de Septiembre de este mismo año 1868, impediría la realización inmediata de estas obras, retrasándose su inauguración (1875) hasta la Restauración Alfonsina, etapa ésta en la que los «estilos de los Luises» prolongarían la moda de lo francés entre nosotros.

¹⁷ Archivo Municipal de Madrid, *Libros de Actas*, año 1867, núm. 306, fols. 196 y sigs.

¹⁸ F. Boudon y F. Loyer, *Hector Horeau (1801-1872)*, París, 1979.

¹⁹ El proyecto fue publicado por vez primera en la *Gazette des Architectes*, 1868-1869, pág. 147, recogido luego y difundido por la bibliografía alemana en el *Handbuch der Architektur*, Parte IV, t. III, 2.º vol., Leipzig, 1909, págs. 375-376.

²⁰ B. Lemoine, *Les Halles de Paris*, París, 1980.