

DIBUJO Y FORMACIÓN EN EL ARQUITECTO ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO
U. POLITÉCNICA DE MADRID - E.T.S.A. MADRID

Constituye la figura de Antonio Flórez una representativa aplicación del ideario regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza a la formación de arquitectos, particularmente en lo que al dibujo -como medio de aproximación al objeto arquitectónico- toca.ⁱ Su posición militante, junto a las que defenderían Anasagasti o Torres Balbás, constituye un claro registro del intento de renovación de la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid de los años veinte, en paralelo a la aparición de las primeras vanguardias.

Junto al quehacer de Flórez como arquitecto (de nueva planta, pero también comprometido con la conservación del patrimonio) es sobresaliente su interés por la renovación de la enseñanza; y enseñanza no acotada al caso de los futuros arquitectos sino extendida -con reconocible sentido social- a la del ciudadano en general: el legado de Flórez reside en la confiada y expresa formulación del valor de la enseñanza. Tuvo la oportunidad de casar lo uno con lo otro y ofrecer su propia arquitectura de grupos escolares (que, a veces, se ha querido juzgar como desfasada respecto a la vanguardia de sus planteamientos ideológicos) como instrumento de esa transformación. Formado en el seno de la Institución Libre de Enseñanzaⁱⁱ (y autor de sus más emblemáticos edificios: los bloques gemelos de la Residencia de Estudiantes y el pabellón *Transatlántico*), constituye uno de los nombres más significados en el intento de regeneración de la enseñanza de la arquitectura en el siglo XX.

En 1904, el mismo año en que se titula en la Escuela de Arquitectura de Madrid, obtuvo la plaza de pensionado -hasta 1908- en la Academia de España en Roma. Esta experiencia articularía aspectos de importancia en la posterior formulación de la teoría de Flórez acerca de la enseñanza de la arquitectura, muy ligados a las tendencias docentes del ámbito *institucionista*: la vindicación de la formación integral del arquitecto (de amplia base cultural y humanista, tendente a la convivencia y convergencia de distintas materias, alejada de la limitación *especialista*), la atención a la práctica del dibujo como herramienta para la aprehensión de lo arquitectónico, la defensa de los viajes de estudio como medio privilegiado de encuentro con la realidad, son, todas ellas, cuestiones que, imbricándose en aquellos años, llegaron a trabar con coherencia y rara lucidez el pensamiento de Flórez.

ⁱ Con motivo de la exposición que sobre Antonio Flórez acaba de organizar la Residencia de Estudiantes de Madrid, fui invitado por el comisario de la misma, Salvador Guerrero, a participar en su catálogo con la aportación «El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto» (en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002; pp. 37-53). Con este trabajo emprendí una investigación centrada en el dibujo de arquitectura, mirando tanto a la formación de entonces en la Escuela de Arquitectura de Madrid y su extensión -en el caso de Flórez- en la Academia de España en Roma, como a su ulterior labor como enseñante en dicha Escuela. Pretende esta comunicación reparar en el papel que el dibujo de arquitectura (incluyendo aquí también usos no estrictamente proyectuales: dibujo del natural, levantamientos, restituciones...) desempeñó en este estado de cosas; así como en la teoría de Flórez -junto a su labor como profesor de dibujo en la Escuela- acerca del valor formativo de la acción gráfica.

ⁱⁱ Realizó el bachillerato en Madrid, en el seno de la Institución Libre de Enseñanza, llegando a tener por profesores a Francisco Giner de los Ríos y a Manuel Bartolomé Cossío

La Academia de Roma propiciaba naturalmente la convivencia entre los creadores de distintos campos artísticos; pero el caso de Flórez parece de especial intensidad, por cuanto mantuvo una estrecha cercanía y colaboración con sus compañeros pensionados no arquitectos.ⁱⁱⁱ Probablemente la propensión de Flórez a este tipo de convivencia tenía más que ver con su natural talante y formación,^{iv} extraños al establecimiento de fronteras, que con la atmósfera que se respirara en el seno de la Academia;^v sea como fuere parece claro que este espíritu de participación es el que animó a Flórez en sus posteriores propuestas de estructuración de la enseñanza de los arquitectos (en concreto, cuando defendiera la organización de los estudios en el marco de una Escuela de Bellas Artes, en la que habría años comunes para todos los alumnos).

Mucho tendría que ver la práctica del dibujo con este estado de cosas. Si en los años en que se educó Flórez en la Escuela de Arquitectura era el dibujo algo consustancial a la formación de los arquitectos, la estancia en Roma explicitaría tal relación, enfatizando el hecho de enfrentarse directamente al objeto arquitectónico con la herramienta gráfica. En el caso de Flórez despertaría este método claras resonancias de las pautas de la tendencia regeneracionista, favorecedora siempre del encuentro inmediato con la realidad (lo que en ese ámbito se denominaba «intuitiva») y del ejercicio de la manualidad.^{vi} El programa de trabajos gráficos a realizar -los *envíos* a la Academia-^{vii} seguía cierta tradición en sus escalas de aproximación al objeto arquitectónico (por lo general monumentos de la Antigüedad clásica o del Medioevo), requiriendo sucesivamente: estudios, análisis y detalles previos al levantamiento de un edificio completo; la restauración, luego, de un monumento; y, por último, como trabajo final, la ideación de un proyecto propio.^{viii}

Esta *manualidad* del dibujo conviene a la idea de Flórez: instrumento para analizar, desentrañar, asimilar formas...; no se trata de buscar el efecto plástico del dibujo *acabado*, se trata más bien de la propia

ⁱⁱⁱ Fundamentalmente, los pintores Antonio Ortiz Echagüe, José Ramón Zaragoza y Francisco Llorens y los escultores Eugenio Martín Laurel y José Capuz (con este último colaboraría años después en algunos concursos y proyectos muy significativos en la trayectoria de ambos autores). La apertura de Flórez más allá del estricto marco de lo arquitectónico se extendería de modo natural fuera del recinto de *San Pietro in Montorio*; sería particularmente determinante su frecuente asistencia a las reuniones de artistas que organizaba en su estudio el pintor jerezano, afincado en Roma, José Callegos Arnosca (con cuya hija, Consuelo, se llega a casar Flórez en Roma, en 1909).

^{iv} Junto a la formación plástica de Flórez es destacable la musical. Resulta, por otra parte, significativo el hecho de que previera su propia esquila funeraria de manera que a su nombre sólo acompañara la palabra «artista».

^v No hay que olvidar la expresiva -acaso exagerada- descripción que, años después, haría Teodoro Anasagasti acerca del modo en que los arquitectos, escultores y pintores pensionados en Roma habitaban un mismo edificio pero con las «puertas atrancadas» entre sí. Teodoro ANASAGASTI, *Enseñanza de la Arquitectura. Cultura moderna técnico-artística*, Madrid, Calpe, 1923; pp. 23 y 24.

^{vi} Es el espíritu que, años después, jóvenes profesores comprometidos con el reformismo (entre ellos, el propio Flórez) instaurarían en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Vid. Leopoldo TORRES BALBÁS, «La enseñanza de la Historia de la Arquitectura», *Arquitectura* (Madrid), 46, febr. 1923; p. 40.

^{vii} Su «envío de primer año» consistió en el levantamiento y toma de datos de la basílica de San Marcos de Venecia (la vista del conjunto, con el estupendo detalle de una de las portadas de esa fachada, hace un uso preciso del color, como valor descriptivo, como una variable más de la *geometría* del objeto arquitectónico). En el segundo año realizó un trabajo de hipotética restauración de la policromía de la fachada de la *Ca d'Or* en Venecia. Entre 1906 y 1907 realizó el proyecto de restauración del antiguo teatro de Taormina, en Sicilia (trabajo que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1908, ganando la Primera Medalla).

^{viii} Emprendió, como envío final (1908), la ideación de un proyecto que tomaba un expresivo título: «Proyecto de parque conmemorativo a un héroe muerto en combate naval»; el planteamiento del conjunto nos recuerda, en tantos aspectos, el que muy poco después realizaría Anasagasti desde Roma -sucediéndole en la Academia de España- con su célebre «Proyecto de Cementerio Ideal dedicado a una Catástrofe Marítima».

acción del *dibujar* (que, como lenguaje propio del arquitecto, establece una viva correspondencia entre el pensamiento y la acción). Los dibujos realizados por Flórez en su etapa de pensionado son buena muestra de esta razón del dibujo -y esta consciencia de para qué se dibuja-; más allá de la alta cualidad plástica que lleguen a tener -esas magníficas acuarelas «que por sí solas acreditarían a un gran pintor»-.^{ix} interesa el método y pensamiento arquitectónico que los anima; a la vista de sus dibujos (vistas, apuntes, detalles, levantamientos, restituciones...) encontramos el limpio valor y sentido constructivo del *dibujo de arquitectura*.^x Adelantan ya estos dibujos y acuarelas el acento que Flórez, años más tarde, como docente, sabría poner en el valor del dibujo.

El interés de Flórez por la enseñanza le llevó en 1908, nada más terminar su etapa romana (que le había servido también para viajar por otros países europeos), a incorporarse a la Escuela de Arquitectura de Madrid como profesor auxiliar de *Historia de la arquitectura y Dibujo de conjuntos arquitectónicos*.^{xi} Más tarde, en 1915, obtendría la plaza de catedrático de *Copia de elementos ornamentales del natural*^{xii} -los célebres *cachos*-. Al frente de esta asignatura propiciaría, en un intento de corrección de los excesos tecnicistas del nuevo Plan de Estudios de 1914 (del que él mismo, junto con Anasagasti, fue uno de sus más activos críticos) un entendimiento de la práctica del dibujo como vínculo natural entre las distintas materias.

El Plan de 1914 (clara muestra de la fe que se había puesto -tras las grandes crisis nacionales y europeas- en la ciencia como *panacea* y en la conversión de los ingenieros en la nueva *oligarquía cultural*)^{xiii} incorporaba a la carrera buen número de asignaturas técnicas, alcanzando gran extensión: dos años de Ingreso y seis de carrera. La contestación a este Plan estuvo muy ligada al Reformismo regen-

^{ix} Modesto LÓPEZ OTERO: «Contestación de Modesto López Otero» en A. FLÓREZ, *Discurso leído en el acto de su recepción...*, Madrid, 1932, 37-52; p. 40.

^x Convienen al caso las palabras de López Otero: «Un día del año 1908, don Manuel Aníbal Álvarez corregía los trabajos de sus discípulos en la Escuela de Arquitectura. Era para él la acuarela cosa imprescindible en la expresión de la idea arquitectónica, hasta el punto de que, artista con gran sentido pictórico, se olvidaba muchas veces, en sus observaciones críticas de la verdadera finalidad del proyecto, de sus problemas estructurales y funcionales, para entusiasmarse con una lección de técnica de aquel medio de expresión que como nadie dominaba. Estaba yo entre tales discípulos, y, al final de la corrección, me habló con elogios no frecuentes en su carácter difícil y exigente, de las acuarelas que constituían el trabajo de un arquitecto, pensionado en Roma, que a la sazón se exhibían en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Me faltó tiempo, terminada mi tarea, para ir al palacio del Retiro y contemplar la obra ensalzada por el maestro: un proyecto de restauración del teatro de Taormina, cuyos planos eran, en efecto, unas magníficas acuarelas de arquitecto, brillantes y entonadas, sin pérdida de la línea y con clara manifestación de la forma. La admiración no me impidió adivinar también, a pesar de mi escasa competencia, el estudio sólido del problema histórico y constructivo, y, por lo tanto, suponer a su autor marchando de frente a la completa posesión del profundo concepto de la Arquitectura». (M. LÓPEZ OTERO, *op. cit.*; pp. 39 y 40).

^{xi} Estas plazas de auxiliares en la sección artística de la Escuela de Arquitectura de Madrid se convocaban para antiguos pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma.

^{xii} En 1912 se presentó a la oposición de la plaza de catedrático de *Historia de la arquitectura y Dibujo de conjuntos* en la Escuela de Barcelona; pero, ganada la oposición, renunció a la plaza.

^{xiii} Julio VIDAURRE JOFRE: «Panorama histórico de la enseñanza de la Arquitectura en España desde 1845 a 1971» en Antonio FERNÁNDEZ ALBA (dir.), *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Túcar, Madrid, 1975; p. 58.

^{xiv} Resulta elocuente la descripción que haría un alumno tan significativo en el dibujo de arquitectura como Luis Moya: «Entonces había una simbiosis espontánea entre las enseñanzas de cátedra de la Historia del Arte y la Historia de la Arquitectura, la Construcción, y los tres cursos de dibujo: "cachos", detalles (con modelado) y conjuntos. Con ello los alumnos adquiriríamos un sentido vivo de la Historia, que así venía a ser nuestro verdadero fondo humanístico. Claro que para ello contaba mucho la personalidad de los profesores: don Vicente Lampérez, don Antonio Flórez, don Carlos Gato, don Juan Moya, don Manuel Zabaleta, y sucediendo a éste, don Teodoro de Anasagasti». (L.MOYA BLANCO: «Comentario a "Sobre un intento de reforma didáctica (en la Facultad de Arquitectura en Roma" de Rafael Moneo», *Arquitectura* (Madrid), 61, enero 1964; p. 47).

eracionista que representara Flórez; fue entonces cuando se dejó sentir en la Escuela la incorporación de las primeras promociones de profesores formados en torno a las ideas *institucionistas* y la Residencia de Estudiantes: junto a Florez, figuras de la talla de Anasagasti, Torres Balbás y López Durán (discípulos estos dos del propio Flórez).

En la Escuela de entonces surgiría un renovado ímpetu del dibujar, alentado por Flórez y otros profesores que procuraban una enseñanza no compartimentada, en la que el dibujo -como nexo entre los distintos campos- desempeñaba un claro protagonismo; pero esta dinámica por ellos impartida, que cosía transversalmente las asignaturas, sólo vendría a paliar la letra escrita del Plan. ^{xiv}

En 1922 presentó Flórez al Claustro de la Escuela un informe para una posible reforma en la enseñanza de la arquitectura; ^{xv} en él recogía meridianamente su ideario: en no pocos aspectos, resulta de aprovechamiento y actualidad en nuestros días (entre otros aspectos, en lo que mira -o debiera mirar- a la relación fluida entre *proyectos* y las asignaturas teóricas). ^{xvi}

Detecta Flórez cómo la incorporación de nuevos estudios a la enseñanza de la Arquitectura «se ha hecho de un modo incoherente, sin comprender la relativa importancia de cada una de las materias, sin trabazón general»; denuncia cómo la «amalgama de estudios en que cada asignatura no mira más que a su contenido» produce un plan con el oscuro propósito de formar profesionales especialistas en todos los aspectos de la construcción y pretendidamente capaces, por otro lado, para encarar la globalidad del hecho arquitectónico. ^{xvii}

Convencido de la conveniencia de reunir los estudios de las distintas artes plásticas expone un boceto de lo que podría ser Escuela de Bellas Artes: un tronco común para todos los alumnos, previo a la definitiva opción por uno de los tres estudios especiales -pintura, escultura, arquitectura-. ^{xviii} Cifra la formación específica de arquitectos -de manera no muy distinta a los intentos de los actuales planes de estudio- en dos grupos bien definidos de materias: un taller que «comprendería y desarrollaría de un modo cíclico, en cuatro grados y con profesor único en cada uno de ellos, todas las materias teóricas y prácticas, que formarían un conjunto armónico de lo que hoy, sin cohesión alguna, se estudia en las asignaturas de Proyectos, Construcción, Tecnología, Composición, etc.» ^{xix}; y un grupo de asignaturas teóricas auxiliares.

Se acerca también a los actuales planteamientos cuando defiende la necesidad de proyectar *desde el primer día*, de manera progresiva, empezando por el diseño de lo pequeño y elemental: «La habilidad del maestro está precisamente en encontrar, con motivos tan fútiles al parecer, ocasión de plantear todos

^{xv} Publicado al año siguiente en la revista *Arquitectura*, de la Sociedad Central de Arquitectos: Antonio FLÓREZ URDAPILLETA: «Notas para una posible reforma de enseñanza en la carrera de arquitectura», *Arquitectura* (Madrid), 47, marzo 1923; pp. 64-71.

^{xvi} Coincidiendo en muchos aspectos con Flórez, la contestación de Anasagasti conocería mayor difusión, recogida en su justamente célebre *Enseñanza de la Arquitectura*, libro publicado en 1923 que incorporaba una ponencia redactada por Anasagasti en 1918.

^{xvii} Antonio FLÓREZ URDAPILLETA: *op. cit.*; p. 67.

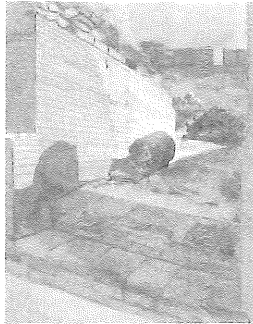
^{xviii} *Ibid.*; p. 69.

^{xix} *Ibid.*

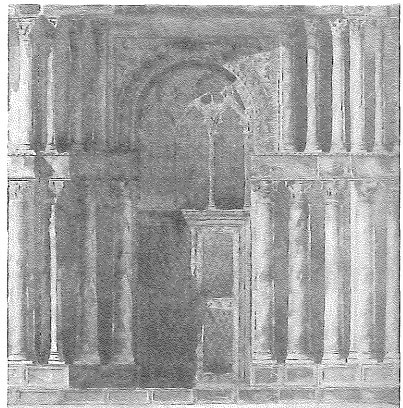
los problemas, de hacer que sus discípulos lleguen a ser capaces de formar en esos cursos un perfecto proyecto, explicándoles su parte constructiva, decorativa, económica (hasta la formación de un presupuesto exacto...)»^{xx}.

La actitud de Flórez, abiertamente crítica con el ensimismamiento -hoy persistente- de las asignaturas, nos habla de una formación esencial, en la que los conocimientos teóricos son encauzados -naturalmente descritos en el dibujo- en el hecho de proyectar. Cabe aportar su entendimiento del dibujo como instrumento de pensamiento -ideación de la arquitectura, pero comprensión también de lo existente-^{xxi} frente a las recientes y frecuentes reducciones del hecho arquitectónico a un gesto gráfico.

Transcurridos muchos años desde su formación en Roma, Antonio Flórez llegaría a un reencuentro formal con la Academia, al ser nombrado miembro numerario de la misma (1932);^{xxii} nada tiene de extraño que escogiera como motivo para ese acto de ingreso (motivo, como es costumbre para tales discursos, siempre significativo) el de la enseñanza -y mejor aún, el *aprendizaje*- de la arquitectura.^{xxiii}



1. A. Flórez: *Apuntes del natural de ruinas romanas* (1904-1908)
Acuarela sobre papel; 34'5 x 24'5 cm; 28 x 21'5 cm
Colección particular



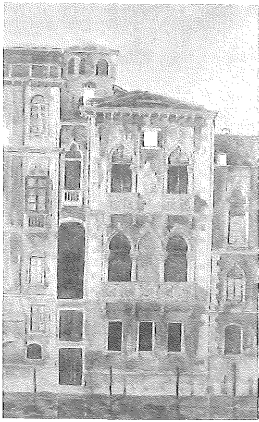
2. A. Flórez: *Puerta de la fachada de San Marcos de Venecia* (1905-1906)
Acuarela sobre papel; 63 x 62 cm
Colección particular

^{xx} *Ibid.*; p. 70.

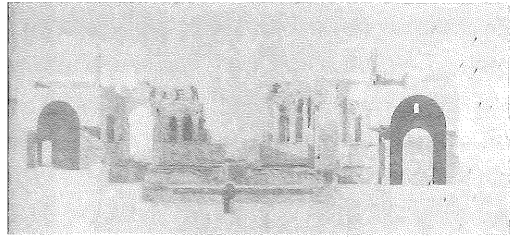
^{xxi} Vid. Gabriel RUIZ CABRERO: «Dibujo y pensamiento. Flórez en la Mezquita» en Salvador GUERRERO (dir.) *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2002; pp. 146-163.

^{xxii} No son muchos los arquitectos que, habiéndose formado en sus primeros años profesionales como pensionados en la Academia de Roma, ingresarían luego en la Real de Bellas Artes; junto a Antonio Flórez: Manuel Anibal Álvarez (1874-77), Manuel Zabala (1878—81), Teodoro Anasagasti (1909-13), Fernando García Mercadal (1923-27), José María García de Paredes (1955-57) y Rafael Moneo (1963-65). Flórez ocuparía en la Academia la vacante, precisamente, de Anibal Álvarez.

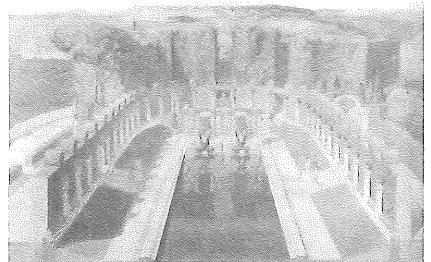
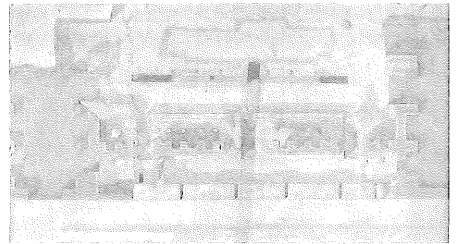
^{xxiii} Antonio FLÓREZ URDAPILLETÁ, *Discurso leído en el acto de su recepción...*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1932; pp. 37-52.



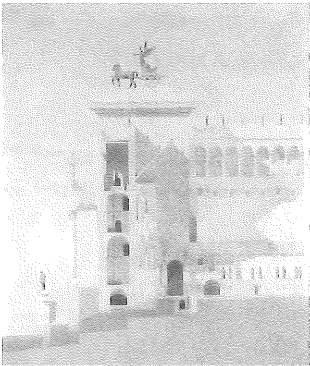
3. A. Flórez: **Fachada veneciana** (1905-1906)
Acuarela sobre papel; 81 x 55 cm
Colección particular



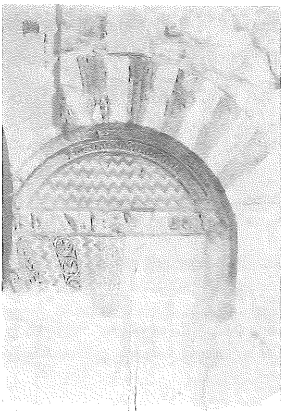
4. A. Flórez: **Levantamiento del teatro de Taormina** (1906-1907)
Tinta y acuarela sobre papel; 70 x 174'5 cm; 76 x 134 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



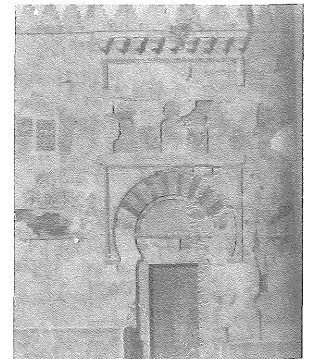
6. A. Flórez: **Perspectiva del «Proyecto de parque conmemorativo a un héroe muerto en combate naval»** (1908)
Acuarela sobre papel, 69 x 121'5 cm
Colección particular



5. A. Flórez: **Restitución del teatro de Taormina** (1906-1907)
Tinta y acuarela sobre papel; 153'5 x 133'5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



7. A. Flórez: **Puerta de la mezquita de Córdoba** (ca. 1903)
Acuarela sobre papel, 64 x 49 cm
Colección particular



8. A. Flórez: **Puerta de la mezquita de Córdoba** (ca. 1903)
Técnica mixta sobre papel, 117 x 100 cm
Colección particular