

ARQUITECTURA Y DESARROLLO URBANO DE CANTABRIA EN EL SIGLO XIX

Luis Sazatornil Ruiz

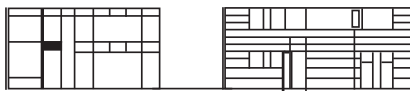


ARQUITECTURA Y DESARROLLO URBANO DE CANTABRIA EN EL SIGLO XIX

Luis Sazatornil Ruiz



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CANTABRIA



**Fundación
Marcelino Botín**

Sazatornil Ruiz, Luis

Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX / Luis Sazatornil Ruiz. — Santander : Universidad de Cantabria [etc.], 1996

ISBN 84-8102-146-6

1. Arquitectura Moderna - S. XIX - España - Cantabria 2. Urbanismo - España - Cantabria - S. XIX

I. Universidad de Cantabria II. TITULO

72.035(460.13)

711(460.13) “18”

© Luis Sazatornil Ruiz

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria
Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria
Fundación Marcelino Botín

ISBN: 84-8102-146-6

D.L.: SA-531-96

Imprime: Gráficas Calima

A Susina

*“las cosas que están muy cerca,
pensando verse cada día,
suelen dejar de verse muchas veces”*

Lope de Vega

A G R A D E C I M I E N T O S

Este libro ha sido elaborado a partir de la investigación presentada como Tesis Doctoral en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y aprobada con la máxima calificación (Apto “cum laude”), en diciembre de 1992, por el Tribunal formado por los profesores: Dr. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos-Presidente del Tribunal (Universidad Autónoma de Madrid), Dr. Carlos Sambricio (Universidad Politécnica de Madrid), Dra. María de los Santos García Felguera (Universidad Complutense de Madrid), Dr. José Luis Morales y Marín (Universidad Autónoma de Madrid) y Dr. Miguel Angel Aramburu-Zabala (Universidad de Cantabria). He de agradecer sus generosas aportaciones que han colaborado a mejorar sustancialmente el texto original.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo prestado por todos los coleccionistas particulares y responsables de archivos y bibliotecas que han soportado pacientemente mis visitas. Entre los primeros deseo mostrar mi agradecimiento más sincero a la marquesa de Santa Cruz y duquesa de Santo Mauro y a D. Alvaro Fernández Villaverde, duque de San Carlos (Las Fraguas), a la marquesa de Puebla de los Infantes (Comillas), a la familia González de Riancho y a los coleccionistas Manuel Arroyo, Pedro Casado Cimiano, Luis Cascante Dávila, Lorenzo Correa (Comillas), Rufo de Francisco Marín (Laredo), Alejandro Gándara (de la colección Samot), Francisco González-Camino (Esles de Cayón), Angel de la Hoz, Ricardo López-Dóriga (Revilla), Rodolfo Maza-Madrado, Miguel Angel Montes (Laredo), Adela Pellón, José de Regules y Jesús Vallina (Comillas).

Deseo agradecer, asimismo, las diversas contribuciones de los investigadores Pedro Navascués Palacio, Juan Bassegoda Nonell, José Rogelio Buendía, María del Carmen González Echegaray, José Luis Casado Soto, Ramón Maruri Villanueva, Bernardo Riego, Isabel Ordieres Díez, Antonio Sama García y Victoria Cabieces. Imprescindibles han sido la amistad y el apoyo desinteresado de mis compañeros del Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria y, muy especialmente, los innumerables datos y aportaciones con que Miguel A. Aramburu-Zabala me ha enriquecido constantemente.

Mi especial agradecimiento a los responsables del Colegio de Arquitectos de Cantabria, la Fundación “Marcelino Botín” y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, que acogieron la idea de publicar este trabajo, y, sobre todo, al Director de la Tesis Doctoral, Dr. Wifredo Rincón García, por su continua atención y experimentadas sugerencias en el desarrollo de la investigación.

Luis Sazatornil
Universidad de Cantabria

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	17
Un siglo de proyectos	17
El problema del estilo y las arquitecturas parlantes	20
 PRIMERA PARTE	
Nacimiento y expansión de la ciudad contemporánea	35
I. EL DESARROLLO URBANO	37
La Montaña, mar de Castilla	38
Santander, el puerto y la Nueva Población	45
Santoña: el Gibraltar del Norte	50
El eje cantábrico	52
Los ensanches de Santander: de Molnedo a Maliaño	55
El crecimiento de Torrelavega	66
Las villas costeras: de Castro a San Vicente	71
Las ciudades-balneario	74
Properidad rural: indianos, jándalos y otros prohombres	84
II. EL ESPACIO PÚBLICO	87
La articulación del espacio urbano: del Paseo al kiosco	87
Equipamientos públicos	94
El centro urbano: arquitectura administrativa y comercial	94
Arquitecturas para el ocio: teatros, circos y plazas de toros	103
Balnearios, hoteles y casinos: entre la salud y el ocio	107
Higienismo y arquitectura: espacios escolares, asistenciales y represivos	117
Arquitectura religiosa	128
Conservación y rehabilitación: la Comisión de Monumentos	129
Templos, capillas, conventos y monasterios	134
Una arquitectura para la muerte: cementerios y panteones	141
Arquitecturas suburbanas	146
Arquitectura industrial y del hierro	147
Puentes, faros y otras obras públicas	150
Arquitectura ferroviaria	152

III. EL ESPACIO PRIVADO	157
Moral doméstica: familia y arquitectura	157
La casa de vecindad	158
La casa y la calle	159
Orden y norma en el ensanche	166
El ámbito íntimo	171
El triunfo del ornamento	175
“Hoteles de familia” y villas suburbanas	186
 SEGUNDA PARTE	
Arquitectura y arquitectos de la Ilustración al Modernismo	193
IV. FORMACIÓN ARTÍSTICA Y REGLAMENTACIÓN PROFESIONAL	195
La formación de los arquitectos	195
La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando	195
La Escuela Especial de Arquitectura de Madrid	197
Las transformaciones en el diseño	199
La reglamentación profesional	202
La polémica entre Arquitectos, Ingenieros y Maestros de Obras	202
Arquitectos Municipales	204
Arquitectos Diocesanos	206
Arquitectos Provinciales	207
V. ILUSTRACIÓN Y ACADEMICISMO	209
El marco artístico y cultural en torno a 1800	209
La Arquitectura ilustrada: José Alday Fernández y su obra	211
Los difíciles primeros años del siglo XIX	216
José F. de Peterrade	219
Cristóbal de Bernaola	219
El tradicionalismo en el medio rural	219
VI. EL PERIODO ISABELINO	221
La nueva perspectiva histórica y cultural	221
La renovación romántica: Antonio de Zabaleta	222
La pervivencia del modelo neoclásico	230
Manuel Ángel de Chavarri	230
Ignacio María de Michelena	231
Severiano Cecilia	231
Juan Morán Lavandera	232
Manuel de Heredia y Tejada	232
La primera generación romántica	233
Juan G. Ansell	233
Manuel Gutiérrez Vélez	234
Antonio Ruiz de Salces	237

VII. LA ÉPOCA DE LA RESTAURACIÓN	239
Panorama histórico y cultural de la Restauración	239
Los factores de la renovación alfonsina	239
La “Edad de Oro ” de La Montaña	240
Arquitectura y arquitectos	241
Atilano Rodríguez Collado	242
Severino de Achúcarro	246
Joaquín Rucoba	248
Alfredo de la Escalera	253
Casimiro Pérez de la Riva	259
Emilio de la Torriente	264
José María Bastera	266
Valentín R. Lavín Casalís	269
Eladio Laredo	276
Otros profesionales	282
Los ingenieros civiles: formación e ideología	282
La Jefatura de Obras Públicas de Santander	284
Los Maestros de Obras	288
VIII. COMILLAS, ENTRE EL ECLECTICISMO Y EL MODERNISMO	293
El marquesado de Comillas y la arquitectura	294
Antonio López y López, primer marqués de Comillas	294
Veraneos regios y arquitecturas efímeras	296
Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas, y Eusebio Güell	300
La Capilla-Panteón	302
El Palacio de Sobrellano	307
Otras arquitecturas	310
Los Jesuitas y el Seminario Pontificio	312
El Capricho de Gaudí	318
IX. EL FINAL DE UNA ÉPOCA	329
La opción inglesa: de Wornum al palacio de La Magdalena	329
La opción regionalista: de Doménech a Rucabado	334
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	337
Fuentes gráficas	337
Fuentes manuscritas	338
Fuentes impresas y bibliografía	338
Prensa y publicaciones periódicas	338
Fuentes impresas y bibliografía anterior a 1930	339
Orientación bibliográfica sobre Cantabria	341
Orientación bibliográfica general.....	343
ÍNDICE ONOMÁSTICO	345
ÍNDICE TOPOGRÁFICO	349

P R Ó L O G O

La trayectoria investigadora del profesor Luis Sazatornil puede calificarse de rigurosa y constante, con diversas y muy estimables preocupaciones en el marco de su Cantabria natal, especialmente en lo que a arquitectura y urbanismo del siglo XIX se refiere.

Nuestro conocimiento data de cuando este joven historiador visitaba asiduamente la biblioteca del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C. Fue entonces, en 1989, cuando publicó su novedoso trabajo sobre la ciudad balneario y el caso de El Sardinero santanderino en la prestigiosa revista *Archivo Español de Arte*, y cuando me propuso que dirigiera su tesis doctoral, el trabajo que ahora se publica, aceptando de muy buen grado.

Tal y como se puso de relieve por los diversos miembros del tribunal que en la Universidad Autónoma de Madrid juzgó la investigación presentada para obtener el grado de doctor, con el título *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, se trataba de un estudio realizado con una moderna metodología y desde aspectos pocas veces contemplados en profundidad, sin olvidar la revisión de otros ya tratados, aunque no desde la visión que Sazatornil lo había hecho. Efectivamente, uno de sus logros más sobresalientes, ha sido el planteamiento del trabajo, fuera de unas coordinadas meramente tipológicas, biográficas o cronológicas como viene siendo usual en la mayoría de los estudios españoles del siglo XIX. En general estos trabajos, correspondientes a un ámbito geográfico determinado, se han dirigido más a los periodos ecléctico o de fin de siglo, evitando las décadas románticas que median la centuria, olvidando prácticamente importantes tipologías como balnearios, escuelas u hospitales y descuidando la arquitectura religiosa.

Sazatornil, por el contrario, ha conseguido fusionar satisfactoriamente todos los sistemas de que podía partir y elaborar esquemas muy válidos, analizando en la primera parte del estudio el problema del desarrollo tipológico desde el urbanismo y la organización del espacio público hasta el espacio privado, con capítulos que consideramos de gran validez y enormemente útiles como los relativos a la arquitectura del ocio y de la salud o los que conciernen a las zonas suburbanas, sin olvidar la adaptación a fenómenos de normativas oficiales como la respuesta al ensanche de la ciudad. En la segunda parte pasa a ocuparse de la biografía de los artífices, de los arquitectos, ordenándolos coherentemente en periodos cronológicos fundamentales (Ilustración, Arquitectura Isabelina-románticos y tardoacadémicos- y Arquitectura de la Restauración), y siempre desde una actitud de traducción de las características y significación de cada etapa, dándonos así una visión muy ajustada de la realidad social que en todo momento sustenta, aunque, en cierto modo, soterradamente, cualquier producción arquitectónica.

Tampoco olvida la formación de esos arquitectos, la reglamentación profesional en la que se mueven ni el medio ambiental en lo que se refiere al momento histórico y cultural en el que funcionaron.

A lo largo y ancho del trabajo presentado vamos descubriendo la importancia de Santander desde el reinado de Carlos III como primer puerto del norte de España, hecho que habría de consolidarse, precisamente, en

el periodo que aquí se estudia. Conocemos también como, al mismo tiempo que se desarrollaba una importante actividad económica -fluctuante-, se producía una intensa labor de caracterización de La Montaña que, dejando de ser eminentemente rural, se proyectaba como un espacio de vocación europeísta, dejando a un lado tópicos pintoresquistas y sentimentalismos cantábricos en el marco de lo que podría denominarse regionalismo estético a la manera de las novelas de Pereda o de las pinturas de Riancho. Y de este modo, Cantabria se convertía en esta centuria en una de las zonas de mayor interés en el aspecto arquitectónico debido a la demanda doméstica de una incipiente pero sólida burguesía procedente de la temprana implantación industrial o balnearia, junto a la vuelta de indianos enriquecidos y algunos aristócratas de nuevo cuño como el marqués de Comillas.

Por último, resultan de gran novedad las visiones sobre Comillas, la influencia de la arquitectura inglesa y la opción regionalista montañesa (de Doménech a Rucabado), con la que concluye el trabajo, desde un prisma sólidamente asentado en la problemática nacional sobre la arquitectura “fin de siglo”, de estimulantes resultados a la hora de entender el papel jugado por el norte español en los tumultuosos años del cambio de siglo.

El libro ha sido dado a la imprenta tres años después de la defensa de la Tesis, y esto, en mi opinión, viene a resultar una ventaja para el autor, a diferencia de otros trabajos de esta índole académica cuya edición en muchos casos resulta demasiado apresurada. De este modo, y en este tiempo, Sazatornil no sólo ha podido reflexionar y dar nuevas luces a algunos problemas y planteamientos, sino también matizar e incluso rectificar otros, dejando fuera divagaciones literarias y sancionando cada propuesta con un aparato crítico de la mayor consistencia.

Resumiendo, cabe afirmar que el presente trabajo está llamado a constituir un hito relevante en la cada vez mas fecunda y esclarecedora bibliografía sobre la arquitectura española de la casi penúltima centuria, línea de investigación en la que al historiador Luis Sazatornil se le abre un prometedor y sólido futuro científico.

Wifredo Rincón García

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Madrid, junio de 1996*

I N T R O D U C C I Ó N

UN SIGLO DE PROYECTOS

Cuando José Amador de los Ríos reclamaba, en 1846, la necesidad de escribir la historia de la arquitectura española, justificaba esta necesidad en dos hechos. Primero, en *“los beneficios que naturalmente emanan para la historia de la civilización de estos estudios”* y, a continuación, en el problema de su destrucción, pues *“nunca ha habido mayor peligro de que los materiales, los monumentos que han de contribuir a formar dicha historia, desaparezcan ante nuestra vista”*¹. Hoy, ciento cincuenta años después, poco más puede decirse; parecidos son los problemas e idénticos, creemos, los beneficios. Poco a poco vamos perdiendo nuestro patrimonio arquitectónico. Las obras de los arquitectos que nos enseñaron la importancia de conservar nuestro pasado, que comenzaron a estudiarlo y que idearon las Comisiones de Monumentos y los inventarios, van desapareciendo o, simplemente, quedan sumergidas por el crecimiento, al parecer imparable, de nuestras ciudades.

No se trata, desde luego, de conservar por conservar. Es cierto que el siglo XIX, como cualquier otra época anterior, construyó sus ciudades sobre la negación de lo inmediatamente anterior, aplastando la ciudad preexistente o, al menos, ignorándola. Pero también lo es que muchos de estos conjuntos son hoy lo mejor de nuestras capitales, por su escala, por su coherencia y por su personalidad. A menudo, el monumento representativo de la ciudad –eso que Bruno Taut llamaba la “corona de la ciudad”–, es uno de estos productos típicamente decimonónicos, locuaces y ale-

gres: la torre Eiffel, el Parlamento de Londres, la Estatua de la Libertad, la Sagrada Familia en Barcelona o, en Santander y guardando las distancias, el Palacio de la Magdalena (ya del siglo XX pero heredero de esta misma tradición).

Estos conjuntos, desde ensanches y ciudades-balneario a pequeñas ermitas u hotelitos de familia, son hoy parte inseparable de nuestro patrimonio artístico. Un patrimonio que no podemos leer individualmente. En su mayoría no son grandes monumentos, completos en sí mismos, sino miembros de un conjunto bien trabado, en el que todos están implicados; por separado pueden resultar escuálidos, incomprensibles y fuera de contexto, todos juntos nos cuentan una historia. Una historia contradictoria y esquiva, como todas las historias humanas.

Decía Pierre Chaussard que *“La arquitectura impone un examen más severo que las otras artes, porque de todas las necedades una necedad en piedra es la que más cuesta y la que más tiempo dura”*². Afirmaba así lo que es obvio: escribir en piedra es caro, por eso la piedra no suele engañar. Cuando un burgués, un aristócrata, una congregación religiosa o una corporación municipal proyectan “su” edificio, lo hacen meticulosamente, sabiendo lo que cuesta, aprovechando cuidadosamente cada metro cúbico para explicar a todos, quiénes son y para qué construyen. Además, cada uno de estos edificios o palabras arquitectónicas, se implantan en un conjunto para dar lugar a frases, coordinadas y subordinadas, a párrafos, a barrios, a ciudades, a toda, o casi toda la historia arquitectónica de un lugar. Y por fin, insistimos de nuevo, cada vez que no

¹ AMADOR DE LOS RÍOS, José: “Sobre la necesidad de escribir la historia de la arquitectura española, y sobre la influencia de este estudio en el de la civilización española”, en *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, p.101.

² *Journal des Bâtiments*, n.º22, año IX, p.7.

Nada en absoluto sobre arquitectura de Cantabria en el primer estudio general sobre arte español del siglo XIX, debido a J. A. Gaya Nuño (*Arte del siglo XIX*, ARS HISPANIAE, vol. XIX, Madrid, 1958). Nada tampoco, en la *Arquitectura del siglo XIX* de M. Gómez-Morán ("Historia de la Arquitectura Española, t.5, Zaragoza, 1987). En el notable intento sistematizador de P. Navascués Palacio (*Arquitectura. Del Neoclasicismo al Modernismo*, "Historia del Arte Hispánico", t.V, Madrid, 1987, pp.3-146), sólo breves comentarios sobre El "Capricho" y la Universidad de Comillas. Nada de nuevo en "Arquitectura y Urbanismo" (*Historia de España*, T. XXXV. *La época del Romanticismo (1808-1874)*, Las Letras. Las Artes. La vida cotidiana, Madrid, 1989, pp.571-676). J. Hernando en su *Arquitectura en España (1770-1900)* (Madrid, 1989) sólo se detiene en Comillas. J. Arcechea menciona la iglesia de Santa Lucía en Santander en su estudio sobre *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, 1989. En la reciente síntesis de P. Navascués (*Arquitectura Española, 1808-1914*. Tomo XXXV. SUMMA ARTIS. Madrid, 1993) ya se dedica una notable atención a la obra de Rucabado, Laredo, Rucoba, Zabaleta y Riancho y a los trabajos de Gaudí y Doménech en Comillas.

4

NAVASCUÉS, P.: "La Arquitectura española del siglo XIX: Estado de la Cuestión", en *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte*. U.A.M., nº 2 (Madrid, 1990), pp.27-42.

5

MORALES SARO, M.C.: *Javier González de Riancho. Arquitecto (1881-1953)*. Oviedo, 1983.

6

BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la Arquitectura Montañesa*. Bilbao, 1986. También ORDIERES DÍEZ, I.: *Album de Apuntes de Leonardo Rucabado*. Bilbao, 1987.

7

RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*, Santander, 1987. Del mismo autor: "Los lenguajes históricos en la arquitectura moderna de Santander", en *Bol. del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, 1982, pp.155-201; "Temas Urbanístico-Arquitectónicos en la historia contemporánea de Santander", en *Urbanismo e Historia Urbana en el mundo hispano*, Madrid, 1985, pp.1321-1353.



LEONARDO RUCABADO. Ángel neoeipicio en el panteón de la familia Del Sel, Cementerio de Castro Urdiales.

sotros, ahora, tachamos una de estas palabras, colaboramos a hacer esa historia más entrecortada, menos coherente y, en definitiva, más pobre. Tachamos un registro de nuestra memoria. Todo eso es lo que pretende ser este libro, un capítulo de nuestra memoria, una historia entrecortada, con lo que queda y con lo que sólo se conserva en viejas fotografías o documentos, un cúmulo de datos más o menos ordenados y un intento de interpretación.

Como, además, estamos hablando del siglo XIX –probablemente el más locuaz de los siglos–, ese grupo de ejemplos puede darnos más información. Nos puede contar, desde luego, la historia de la construcción contemporánea del pequeño territorio que hoy llamamos Cantabria y que entonces era la provincia de Santander o, simplemente, La Montaña. Pero también podemos ir más allá y leer la información en su contexto, preguntándonos, como Gustavo Morales en su libro *"La Montaña. Añoranzas"* (1919), "¿Por qué razón,

si observamos detenidamente un pequeño grupo humano como modelo, como ejemplo, no hemos de poder también inducir análogos sentimientos, esperanzas, creencias, ilusiones en los demás grupos esparcidos por el planeta?". Encontramos entonces el pulso del siglo XIX, el siglo de la industria y el ferrocarril, de las catedrales de los negocios, los balnearios y los hospitales, la vida burguesa, los indianos y las modas victorianas, los grupos ilustrados y los viajeros románticos, ingenieros contra arquitectos, obras públicas y ensanches, casinos y cementerios. Todo ello desfila por Cantabria, en un pulso con el siglo por no perder el tan manido tren del "progreso", por entrar en el mapa, por abrazar la vida cosmopolita. Si utilizamos la Cantabria del siglo XIX como "ese pequeño grupo humano/modelo" que reclamaba Morales, veremos aparecer, con puntualidad ejemplar, casi todos los paradigmas del siglo: puertos, focos industriales y ciudades balneario; indianos, burgueses y aristócratas; palacios, hoteles de familia y casas rurales; visitas regias, guerras, catástrofes diversas y un sinfín de obras y proyectos, desde teatros y bancos, a catedrales y faros.

Sin embargo, nada de esto aparece reflejado en los no muy numerosos trabajos generales sobre arquitectura del siglo XIX en España³. Y ésto resulta extraño si atendemos a la riqueza de los materiales, con obras de Gaudí, Doménech y Montaner, Wornum, Ruiz de Salces, Zabaleta, Martorell, Alday, Laredo, Rucoba o Achúcarro, conjuntos tan notables como el ensanche de Santander, El Sardinero o Comillas y un disperso grupo de obras debidas a arquitectos locales que, por sí solas, ya serían merecedoras de detallado estudio.

En realidad, tampoco existía ningún estudio del conjunto de la arquitectura del siglo XIX en Cantabria que facilitara su acercamiento a los investigadores nacionales; y esta carencia se hacía más evidente a medida que las bibliografías regionales crecían hasta cubrir casi por completo el panorama nacional, dado el creciente interés por la arquitectura del siglo XIX. Pedro Navascués ha recogido recientemente este fenómeno en un útil trabajo crítico⁴.

Este autor cita, para Cantabria, los estudios monográficos sobre Javier González Riancho⁵ y Leonardo Rucabado⁶ y el completo estudio de Ramón Rodríguez Llera sobre la arquitectura regionalista montañesa⁷. Después comenta que "En todo caso faltaría ahora retroceder en el tiempo y buscar las obras y los hombres de los años de Isabel II y la Restauración que

*tanto en la costa como en el interior dejaron obras muy singulares*⁸.

En realidad, ninguno de los trabajos citados por Navascués pertenece estrictamente a la bibliografía sobre arquitectura del siglo XIX, todos ellos tratan temas y personajes que tuvieron su desarrollo en el XX, aunque fueran consecuencia de la teoría decimonónica. La Arquitectura del siglo XIX en Cantabria se nos presentaba así como un inmenso campo de estudio apenas explorado.

Más recientemente se han publicado algunos trabajos que sí se centran en el área y cronología del tema que nos ocupa. Se trata de los estudios de Isabel Ordieres sobre Joaquín Rucoba, Eladio Laredo y la conservación del patrimonio cultural en Cantabria⁹ y los que el autor de estas líneas ha dedicado a Antonio de Zabaleta y a algunos aspectos concretos del Santander del siglo XIX¹⁰. Asimismo, en el curso de nuestra investigación supimos de la existencia de otra Tesis Doctoral aún en realización, de la que es autor Antonio Sama García y cuyo tema es la arquitectura de la Renaixensa en Comillas¹¹.

Igualmente útil nos ha sido el plan de catalogación monumental que está llevando a cabo el Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, en el que ya se incorporan los contenidos documentales y valorativos que permiten superar la fase de "Inventario" en que se encontraba el Patrimonio Regional¹².

Asimismo, entre los precedentes inmediatos del periodo estudiado, encontramos algunas publicaciones recientes de gran valor. La transición del Barroco a la Ilustración ha sido tratada por M.A. Aramburu-Zabala¹³ y el urbanismo dieciochesco también ha merecido la atención de geógrafos y especialistas en historia urbana¹⁴.

La escasez de estudios nos inclinó pues a preocuparnos por un tema que se nos revelaba denso, estimulante y profundamente amenazado. El trabajo planteado abarca un amplio periodo y pretende adentrarse en el tema de forma integral. Podría haberse optado, como en otras regiones, por estudios parciales que incluyeran solo la arquitectura doméstica, la pública o la del ocio. Creemos, sin embargo, que la arquitectura del siglo XIX debe presentarse como un fenómeno necesariamente global. Un fenómeno ligado a la demanda burguesa, que al proyectar sus barrios, sean estos urbanos o suburbanos, atiende integralmente a la producción de toda su arquitectura: religiosa, pública o do-

méstica. Queríamos, y así intentamos reflejarlo en el texto, atender por igual a la conformación del espacio urbano con sus implicaciones públicas y privadas, al papel de las tipologías, al problema del estilo en arquitectura, al ámbito cultural, legal, formativo e institucional sobre el que se levantaban los edificios y a los límites creativos con los que se enfrentaba el arquitecto en su labor.

En su presentación actual el trabajo pretende reunir todos estos aspectos en dos partes bien diferenciadas. La primera atiende al nacimiento y expansión de las villas y ciudades de Cantabria en época contemporánea, que alternan prosperidad y adversidad en su desarrollo urbano. Se da cabida aquí al problema de la construcción del espacio regional, la capitalidad, las estrategias territoriales y el desigual desarrollo urbano, desde los núcleos de sostenido crecimiento (Santander y Torrelavega), hasta otros que conocen suertes alternativas (Laredo, Santoña o Castro Urdiales), pasando por los que, siendo menores, acuden como ejemplos de las diferentes respuestas posibles al problema urbano (Santillana, Reinosa, La Cavada, El Astillero o San Vicente de la Barquera). Se estudian en estos núcleos los proyectos urbanísticos que, en el caso de Santander, han de retrotraerse hasta mediados del siglo XVIII. Junto a esto, la delimitación funcional del ámbito público y del privado nos introduce en la articulación del espacio urbano y la especialización tipológica, desde la renovación de la arquitectura religiosa a los nuevos tipos: ayuntamientos, bancos, casinos, teatros, balnearios, estaciones, mercados, industrias o cementerios. Todo se cierra con el espacio privado, desde el palacio al inmueble y los hoteles de familia.

Sentadas las bases sobre las que se construye el entramado de la arquitectura cántabra del siglo XIX, pasamos, en la segunda parte del trabajo, a estudiar la arquitectura y los arquitectos presentes en la región desde la Ilustración al Modernismo. En una breve introducción se aborda la formación de los arquitectos (Real Academia de San Fernando y Escuela de Arquitectura de Madrid) y el marco legal en el que se desenvuelven sus carreras.

Posteriormente, analizamos la biografía y principales obras de los arquitectos presentes en Cantabria durante el periodo estudiado, organizados cronológicamente en torno a la Ilustración, el periodo isabelino y la época de la Restauración e introducidos por el marco cultural y social que soporta ideológicamente el

⁸ NAVASCUES, P.: "La Arquitectura española del siglo XIX...", 1990, pp.34-35.

⁹ ORDIERES DÍEZ, I.: *Joaquín Rucoba. Arquitecto (1844-1919)*, Santander, 1986; ELADIO LAREDO. *El historicismo nacionalista en la arquitectura*, Bilbao, 1992; *Historia de la conservación del Patrimonio cultural de Cantabria (1835-1936)*, Santander, 1993.

¹⁰ SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander, 1992; "Semántica de la ciudad-balneario: El caso de El Sardinero en Santander, 1840-1900", en *Archivo Español de Arte*, nº248 (Madrid, 1989), pp.421-434; "La ciudad de Santander después del Machichaco", en *La Catástrofe del Machichaco*, Santander, 1993; "San Francisco: La nueva parroquia y su entorno urbano...", en *San Francisco. De Convento a Parroquia*, Santander, 1994; *El Palacio de la Magdalena. Arquitectura y veraneos regios*, Santander, 1995; SAZATORNIL, L.; ALONSO, B.; MARTÍN, A.: *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto*, Santander, 1995.

¹¹ Antonio SAMA es además autor de una Memoria de Licenciatura titulada *Gaudí y el Modernismo en Comillas*, Universidad Complutense de Madrid en 1987.

¹² Se han publicado ya los Catálogos Monumentales de Suances (GÓMEZ MARTÍNEZ, 1991), Ribamontán al Monte (ARAMBURU y otros, 1993), Bárcena de Cicero (MAZARRASA, 1994), Soba (POLO-ARAMBURU, 1995) y Liérganes (ARAMBURU y otros, 1996). Presentados ya como Memorias de Licenciatura los de Junta de Cesto (MAZARRASA, 1994) y ayuntamientos de Marina de Cudeyo, Riotuerto y Entrambasaguas (GIL AGUIRRE, 1995), estando en curso de realización los relativos a Junta de Voto y Medio Cudeyo y un amplio trabajo sobre la Historia Urbana de Torrelavega.

¹³ ARAMBURU-ZABALA, M.A.: "La Arquitectura Barroca en Cantabria", en *Altamira*, t.XLVIII (Santander, 1989), pp.113-142. Que se interna en las obras del ensanche y la arquitectura de Alday.

¹⁴ Véase el número especial de la revista *Ciudad y Territorio* (nº 62, Oct.-Dic. 1984), dedicado a "Cantabria. Los procesos de construcción de un espacio regional". También POZUETA, J.: *Santander. El Puerto y su Historia. 1785. Bicentenario del Consulado del Mar*, 1985, Santander, 1985.

programa arquitectónico. Por fin, nos ocupamos brevemente de la importante labor de ingenieros y maestros de obras.

En capítulo aparte se trata el tema de Comillas, considerado como un fenómeno peculiar por su localización en el tiempo y el espacio. Un conjunto coherente, situado entre el eclecticismo y el modernismo, ligado, desde luego, a la “Renaixensa” catalana, pero también a la demanda indiana y a la personalidad histórica de los marqueses de Comillas.

Por fin, con un breve Epílogo final se conecta el estudio con los ya citados trabajos sobre regionalismo y con algunas otras corrientes como el modernismo y la arquitectura inglesa que, aún desarrollándose ya en los primeros años del siglo XX, tienen su origen en la época aquí estudiada.

Desde luego, este estudio no pretende agotar tema tan extenso y rico, sobre el que habrá que seguir trabajando largamente, profundizando en cuestiones que aquí sólo quedan esbozadas. Creemos, no obstante, que la visión general que presentamos colaborará, como hemos visto tantas veces, a salvaguardar un patrimonio que, por ignorancia y desconocimiento, se ve continuamente amenazado.

Esta, como toda investigación, ha estado plagada de inconvenientes: la dispersión documental, las deformadas tradiciones tejidas en torno a determinadas obras, la confusa valoración del patrimonio urbanístico y arquitectónico contemporáneo, el descontrolado desarrollo de los núcleos costeros, etc. El trabajo de archivo aparecía, por tanto, como puntal básico de nuestra investigación, pese a la citada dispersión documental. La labor de recopilación nos ha llevado desde el Archivo Histórico Provincial de Cantabria, la Biblioteca Municipal de Santander, la Biblioteca Menéndez Pelayo y los ricos archivos municipales de Santander, Torrelavega, Laredo o Castro Urdiales a otros más lejanos con información más especializada. Para el tema del urbanismo acudimos al Archivo General de Simancas, el Archivo General de la Autoridad Portuaria de Santander, el Servicio Geográfico del Ejército y el Servicio Histórico Militar. Para la arquitectura religiosa han sido de gran utilidad el Archivum Romanum Societatis Iesu, el Archivo Diocesano y algunos archivos parroquiales. Para la arquitectura en torno a 1800, el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid y, desde luego, el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, igualmente útil al estudiar la formación de los

arquitectos. Sobre Comillas hemos recogido material en la Cátedra Gaudí de Barcelona. Para conocer la labor de los ingenieros era inexcusable la consulta del Archivo de la Dirección de Obras Públicas de Santander. Otros centros, como el Archivo Histórico Nacional, la Biblioteca Nacional o el Archivo General de Palacio del Patrimonio Nacional, nos han aportado informaciones puntuales sobre temas concretos. Asimismo, se ha puesto particular cuidado en la selección de material gráfico con especial atención a los testimonios visuales de la época, bien sean fotografías procedentes de los fondos fotográficos regionales (Archivos Fotográficos Municipales y colecciones particulares) y nacionales (Biblioteca Nacional, Fototeca del Patrimonio Nacional), bien proyectos arquitectónicos procedentes de los archivos consultados. Por último, muchos particulares han puesto a nuestra disposición con absoluta generosidad documentos y fotografías.

EL PROBLEMA DEL ESTILO Y LAS ARQUITECTURAS PARLANTES

Nadie hoy defiende ya, en arquitectura, los límites estrictos del siglo XIX. 1800 y 1900 no son años significativos pues, como es lógico, las articulaciones de la historia coinciden raramente con la arbitraria división en siglos. En arquitectura las rupturas e innovaciones son más numerosas en los años 1765-70, 1835-40 y 1920-30. De todas maneras, la idea de “arquitectura del siglo XIX” viene aceptándose como una cómoda simplificación que abarca más que el siglo, desde la Ilustración y su herencia a los inicios del Movimiento Moderno. Numerosos autores, desde Mignot a Navascués, han utilizado esta convención cronológica¹⁵.

Luciano Patetta, en su libro sobre la arquitectura del eclecticismo¹⁶, defiende que, bajo esta denominación, deben situarse todas las experiencias arquitectónicas desde 1750 a finales del ochocientos, es decir, desde la crisis del clasicismo a los orígenes del Movimiento Moderno. Para Patetta este arco de tiempo coincide con la consolidación del poder burgués, el desarrollo de la ciudad industrial, la interrelación entre la cultura romántica y los valores nacionales e historicistas y la definición del nuevo papel profesional del arquitecto.

En cualquier caso, Patetta señala el carácter convencional de la fecha 1750, que Loyer prefiere trasladar a 1830, definiendo el periodo 1830-1930 como “el siglo

¹⁵ Véase MIGNOT, C.: *L'architecture au XIXe siècle*, Friburgo, 1983. LOYER, F.: *Paris. XIXe siècle. L'Immeuble et la rue*, Paris, 1987; *Le siècle de l'Industrie, 1789-1914*, Paris, 1983. NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973; “La arquitectura española del siglo XIX...”, *Anuario...*, 1990.

¹⁶ PATETTA, L.: *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, 1975. Este autor repite las mismas conclusiones en “Los revivals en arquitectura”, en *El pasado en el presente* (Coord. G.C. ARGAN), Barcelona, 1977, pp.129-163.

del eclecticismo". Con este arco cronológico Loyer ajusta aún más los límites del particular tránsito de la arquitectura europea desde la unidad a la diversidad estilística. Para Loyer *"Desde la ruptura de la unidad estilística, en el periodo romántico, a su recuperación en el lenguaje 'moderno' del siglo XX (en el que la coherencia formal es incontestable), nos parece más conveniente no ver más que un movimiento, unido sobre tres generaciones: los racionalistas de la Escuela moderna bajo el Segundo Imperio, los eclécticos del fin de siglo y los regionalistas, nacidos del modernismo, a comienzos de nuestro siglo"*¹⁷.

Queda claro que existe cierto acuerdo en considerar este periodo como un hiato entre dos unidades –el neoclasicismo y el movimiento moderno– dos unidades con vocación universal, separadas por un periodo que, ya en la época, se consideró de espera e indefinición. Un periodo marcado por la progresiva fragmentación de las teorías arquitectónicas, desde la unidad universal de principios propugnada por el neoclasicismo, a las doctrinas nacionales y, por fin, a los regionalismos, pasando por la larga serie de derivaciones exóticas. La "Babel of styles" a la que se refería Germann.

Para Collins la tendencia que caracteriza la arquitectura del periodo es la revitalización de los estilos históricos pues, para este autor *"...lo específico del historicismo del siglo XIX, comparado con los renacimientos anteriores, es que revivió varios tipos de arquitectura al mismo tiempo"*¹⁸. Este ideal historicista es producto del "fervor arqueológico" que, según Patetta, caracteriza a todo el siglo. La fiebre enciclopédica heredada de la ilustración, unida a la fiebre restauradora o, mejor dicho, restituidora, provoca la explosión arqueológica. A los estudios sobre Grecia, Roma o Sicilia, seguirán los de Siria, Persia, Egipto y sobre todo la Edad Media. Todo esto provoca un acercamiento cada vez más estricto a las fuentes de la arquitectura antigua. La extensión de las excavaciones de británicos, franceses o alemanes y el creciente número de publicaciones arqueológicas propicia la revisión de los supuestos de la tradición clasicista y, sobre todo, de Vitruvio. La comparación de los cinco órdenes "académicos" con los órdenes "auténticos" supone un golpe mortal para el clasicismo. Los estudios de Hittorff y Semper sobre el color en la arquitectura griega, la escandalosa exposición de los dibujos de Paestum realizados por Labrousse o los paralelos entre diferentes órdenes publi-

cados por el español Zabaleta pretenden demostrar la inexistencia de una estricta "norma" clásica, tal y como la habían expuesto el Renacimiento o el Neoclasicismo. Las campañas y publicaciones arqueológicas suministran modelos nuevos y alientan el interés de los arquitectos por otros estilos. Así, los resultados publicados por los artistas que acompañan a Napoleón a Egipto ponen de moda el "estilo egipcio" o la creciente información recibida desde el lejano oriente introduce las "decoraciones exóticas".

En torno a 1830, la revolución bibliográfica y el progreso de la arqueología, unidos al punto de vista pintoresco, han roto ya el mito de la identidad entre tradición antigua y naturaleza. En Inglaterra, desde principios del siglo XIX, comienzan a oírse con fuerza las voces que defienden la adopción del revival gótico como medio para la regeneración "moral" de la sociedad y en el continente el problema de la restauración de las Catedrales colabora a incrementar el interés por la arquitectura medieval.

Este es el momento de la famosa polémica entre académicos y partidarios del gótico que conoce su momento culminante en París en 1844. Antonio de Zabaleta, presente en la polémica, se encarga de traducir para España los términos del debate en un magnífico artículo publicado en la revista *"El Renacimiento"*¹⁹. El panorama expuesto se aleja bastante de la pretendida "unidad" pues, aunque la arquitectura pretende recuperar el "carácter de universalidad" de las grandes épocas del arte, se halla *"fraccionado en sistemas opuestos"*. A primera vista parece que allí se enfrentan dos paradigmas: lo antiguo y lo medieval; se critica incluso en Viollet-le-Duc y sus compañeros que tan sólo pretendan sustituir un "orden" por otro, el templo antiguo por la iglesia gótica, creando un nuevo arquetipo de carácter universal y no dudando en instrumentalizar la historia.

Sin embargo, el asunto es bastante más complicado. En la polémica de 1844 convergen varias tendencias y el uso de términos se revela azaroso. Por un lado, la Academia, aunque reconoce la superioridad de la arquitectura griega, acepta la mezcla de *"elementos diversos de todos los estilos"*, bajo pretexto de aplicarse a nuevos usos. Un planteamiento ecléctico cercano al de la obra de Victor Cousin, adoptado a la arquitectura por Thomas Hope y criticado en amplios sectores por miedo a producir *"conjuntos monstruosos, compuestos de informes amalgamas"*. Por su parte, los defen-

¹⁷ LOYER, F.: "Ornement et caractère", en *Le siècle de l'Eclectisme. Lille 1830-1930*, París, 1979, p.68.

¹⁸ COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 1977 (Londres, 1965), p.57.

¹⁹ ZABALETA, A.: "Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia", en *El Renacimiento*, Madrid, 1847. Entrega 1ª, pp.3-5 (Recogido por SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta...*, 1992, pp.163-167). También traduce y publica el texto de Raoul ROCHETTE ("Consideraciones sobre la cuestión de determinar si es conveniente construir iglesias de estilo gótico en el siglo XIX", en *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, pp.66-68 y 74-76) y la contestación de Jean-Baptista LASSUS (*B.E.A.*, nº 9-12). Véase la selección de textos realizada por PATETTA, L.: *La polémica fra i Gotici e i Classicisti dell'Accademia dei Beaux-Arts*, Milán, 1974.

sores de la Edad Media alaban en el gótico su carácter nacional y su “*racionalismo constructivo*”, modelo de ciencia de la construcción. Por último, el grupo que Zabaleta denomina “*escuela ecléctica*” ese que la historiografía francesa designa como “*néo-grecs*” o simplemente románticos (Duban, Labrouste, Daly, etc.), se muestran partidarios de “*la libertad en el arte*”, convencidos de la existencia de un “*clasicismo suprahistórico*” con su punto culminante en el renacimiento –síntesis de lo antiguo y lo medieval– y defensores, también, del racionalismo constructivo y la innovación tecnológica.

Simplificando las cosas podrían agruparse dos tendencias. Los que preconizan el desarrollo de un estilo del pasado (historicistas) y los que quieren poder servirse de todo para crear otra cosa (eclécticos). Aunque ambas tendencias –entonces y ahora– tiendan a confundirse.

En realidad, todos ellos, con sus peculiaridades, coinciden en la aceptación de una serie de principios específicamente románticos: el talante historicista, defendiendo uno u otro estilo, pero apoyándose siempre en la recuperación de arquitecturas del pasado; la búsqueda del racionalismo constructivo, que desembocará en la aceptación del hierro (presente en Viollet-le-Duc, desde la óptica gótica, o en Labrouste desde la “néo-grec”); y la búsqueda de la imagen “nacional” en arquitectura (omnipresente en “góticos” y eclécticos, en alemanes, franceses, ingleses, españoles, etc.). De todas formas, sobre todos estos principios prevalece el de la búsqueda de la “*libertad en el arte*”, verdadero caballo de batalla del romanticismo. Bajo esta bandera se instala la defensa de la figura del “arquitecto-artista”, con derecho a crear, sin reglas rígidas, siguiendo sólo su “genio” artístico. La defensa de la libertad artística está profundamente relacionada con la generalización del liberalismo político como método social. Así, los románticos enfrentan al criticado “*exclusivismo clasicista*” su “*espíritu de tolerancia*” que lleva a Aníbal Álvarez a afirmar “*que no voy a sostener, ni a dar preferencia a género alguno de arquitectura*”²⁰ y a Zabaleta a recomendar el estudio de “*todos los estilos y las obras maestras de todas las edades, y de todas las naciones (...) no excluimos ni el griego, ni el romano, ni el bizantino, ni el llamado gótico, ni el del renacimiento...*”²¹.

La independencia, la tolerancia y la conciliación de estilos serán, a partir de este momento, las directrices dominantes, obviando, en lo posible la “*servil imitación*” de estilo alguno.

La reacción romántica alcanza su objetivo y, en 1845, Cesar Daly ya declara que “*es en nombre de la libertad del artista, de los derechos de la inteligencia, de la libertad del genio creador, que se han golpeado y quebrado las viejas leyes clásicas*”²². No obstante, la proclamada libertad estilística romántica es, asimismo, un código, donde la aparente diversidad formal refleja los principios de diferenciación sobre los que se basa el sistema. Es precisamente la diferenciación formal la que indica la especificidad de cada ser arquitectónico en el conjunto urbano, así lo que realmente interesa es la correlación entre programa y estilo.

A este respecto las afirmaciones son contundentes: “*tengamos muy presente que el primer elemento de belleza es la conveniencia, esto es, la relación armoniosa del edificio con su destino especial...*”²³. Tras la noción de conveniencia, derivada del antiguo concepto de “*decoro*”, se esconde el viejo problema de la expresión arquitectónica, clave para la estética romántica. En el siglo XVIII ya se debatían tales cuestiones y Milizia aconsejaba que las formas debían guardar estrecha relación con “*el destino particular de cada edificio, el cual ha de esgrimir siempre su fin clara y distintamente*”²⁴. Formulación repetida más tarde por teóricos tan importantes como Etienne-Louis Boullée: “*Nuestros edificios, sobre todo los edificios públicos, deberían ser de alguna manera, poemas. Las imágenes que ofrecen a nuestros sentidos deberían suscitar en nosotros sentimientos análogos al uso a que estos edificios se consagran*”²⁵. Se trata, en definitiva, de producir “*arquitecturas parlantes*” –según expresión atribuida a Vadouyer– o “*poesías petrificadas*” (Lammenais) capaces de sugerir “*asociaciones mentales*”²⁶ o sentimientos análogos al destino de los edificios. En cierto modo, estas ideas provocan el talante claramente literario, profundamente narrativo, de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Todo ello llevará finalmente a remarcar el “carácter” tipológico de los nuevos hitos urbanos (bancos, iglesias, cementerios, balnearios, ayuntamientos, teatros, etc.). Estas tipologías, unas nuevas y otras renovadas, conocerán tanto una especialización funcional como una especialización representativa. La funcional es clara, se trata de atender a un mayor número de fun-

²⁰ ÁLVAREZ, A.: “Exposición del sistema adoptado para la enseñanza de las teorías del arte arquitectónico por el profesor de esta asignatura en la Escuela de Arquitectura”, B.E.A., 1846, p.98.

²¹ ZABALETA, A.: “Arquitectura. Aplicación...”, 1847, pp.3-4.

²² DALY, C.: “Des gares de chemins de fer”, *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, T.VI, 1845, p.509. Cit. BOWIE, K.: “*L'Ecléctisme Pittoresque*” et l'Architecture des Gares Parisiennes au 19^{ème} siècle, Tesis Doctoral, Université Paris I, 1986.

²³ ZABALETA, A.: “Arquitectura. Aplicación...”, 1847, pp.3-4.

²⁴ MILIZIA, Francesco: *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio March, Barcelona, 1823 (Ed. facsímil, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1987, p.45).

²⁵ BOULLÉE, E.-L.: *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*, Barcelona, 1985, p.40.

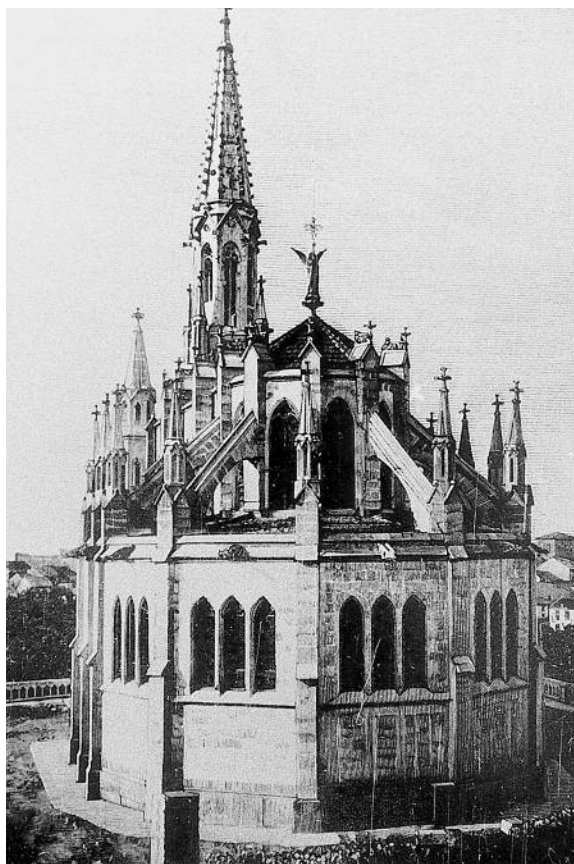
²⁶ GERARD, Alexander: *An Essay on the Taste*, 1756. Cit. PATETTA, L.: “Los revivals...”, 1977, p.130.

ciones con un diseño interno cada vez más racionalizado, los nuevos materiales y técnicas posibilitan un nuevo encuentro con la estructura interna de usos del edificio. La especialización representativa es más compleja. Trata de solventar la distancia entre arquitectura y observador mostrando según una serie de claves el uso y características del edificio; el cartel anunciador es el método más fácil y directo, pero el destino del edificio ha de mostrarse también en el ornamento y en la estructura. El tema del ornamento elocuente centrará, por tanto, gran parte de la tratadística decimonónica.

Fruto de esta actitud es lo que ha dado en llamarse *eclecticismo tipológico* que atribuye a cada tipología funcional un estilo idóneo; así, en la segunda mitad del siglo XIX y siempre de forma general, los edificios públicos son “clásicos”, las viviendas “renacentistas”, las iglesias “medievales”, las plazas de toros “mudéjares”, los balnearios “orientales”, los panteones “egipcios”, etc.

Esta utilización de los historicismos con fines puramente lingüísticos difiere de la fase anterior, netamente arqueológica y escasamente creativa. En realidad, cuando los historicismos irrumpen con fuerza en la arquitectura de Cantabria, ya se ha superado esa primera fase y las teorías eclécticas se han adueñado de la composición arquitectónica, con lo que las recuperaciones históricas a las que nos enfrentamos están frecuentemente teñidas de eclecticismo.

A partir de este momento, la gran pregunta que se hacen constantemente los arquitectos del siglo XIX es si “¿Puede pedirse a nuestro siglo una arquitectura que le sea propia?”. La mayoría responden negativamente, considerando que, ante la imposibilidad de crear un arte enteramente nuevo, el único recurso es emplear y desarrollar un arte anterior: “*La historia y la crítica filosófica son, sin duda alguna, la tendencia de nuestra época... sigamos, pues, la tendencia de nuestra época y hagámonos críticos e históricos ya que no podemos ser creadores*”²⁷. Zabaleta, traductor al español de los textos anteriores, también se muestra pesimista sobre la posibilidad de encontrar un “estilo” arquitectónico del siglo, dado que “*la arquitectura es un arte que reproduce con demasiada exactitud el estado de las costumbres y de la sociedad, para que de nuestra época, época de indiferentismo, época sin creencias de ninguna clase, pueda surgir una creación dotada de tales caracteres y de tal vida, que logre personificar lo que realmente no existe*”. Para Zabaleta, las grandes revolucio-



JUAN MARTORELL. Capilla-Panteón de los Marqueses de Comillas, 1878-1881, Comillas.

nes arquitectónicas son producto “*de los siglos en que todo un pueblo aparece sometido a una misma creencia*”.

Esta visión, típicamente romántica, es producto de la convicción hegeliana en la existencia de un “espíritu del siglo” (Zeitgeist) que abraza estrechamente arte y sociedad. Tal concepción –omnipresente en los textos de Cesar Daly, Lassus, Viollet-le-Duc, Pi y Margall o José Amador de los Ríos– ya había llevado a Zabaleta a afirmar que “*De todos los monumentos del arte... los que mejor representan toda una civilización con su culto, sus costumbres, su industria y su ciencia, son sin duda alguna los monumentos de arquitectura*”.

Por el contrario Cesar Daly presenta, desde Francia, la otra visión, la que sí aprecia “unidad de carácter” en la sociedad de su tiempo, un carácter basado en la industria y el comercio “*los dioses de nuestros días*” que, con el tiempo, contribuirán a la formación de un nuevo lenguaje arquitectónico:

²⁷ El pregunta es de J.B. Lassus y la respuesta de Louis Vitet, ambos textos fueron bien conocidos en España a través de las traducciones de Antonio de Zabaleta: LASSUS, J.B.A.: “Reacción de la Academia de Bellas Artes contra el arte gótico”, *Boletín Español de Arquitectura*, I (1846), p.89. El texto de Louis VITET (“Des monuments de Paris”, *Etudes sur les Beaux-Arts*, Paris, 1847, pp.280-1) fue parcialmente plagiado por Zabaleta en “Arquitectura. Aplicación...”, 1847, p.3-5.



¿RALPH SELDEN WORNUM? Capilla de San Jorge, h. 1899, Las Fraguas.



Portal neogriego en la Avenida de los Infantes, El Sardinero.

“Las dos cualidades opuestas de rugosidad y variación súbita, ligadas a la de irregularidad, son las causas más eficaces de lo pintoresco”. Price reconoce que la suavidad o tersura (“smoothness”) es el fundamento de la belleza, pero la rugosidad protege contra la insipidez y además provoca la irritación *“la fuente de uno de los placeres más vivaces”*. Por su parte, la complejidad puede definirse *“como esa disposición de los objetos que, por disimulación parcial e incierta, excita la curiosidad, el principio más activo del placer”*³⁰.

En base a esto, Karen Bowie defiende que lo pintoresco no es una estética específicamente británica, sino que la estética pintoresca corresponde a una sensibilidad general provocada, en parte, por ciertas arquitecturas del siglo XVIII, ligadas a los jardines pintorescos y a las evocaciones exóticas: India, China, Egipto, civilizaciones islámicas, mediterráneas o nórdicas, recrean, sobre todo, la experiencia “panorámica” del viaje pintoresco. Las obras “exóticas” indican, en definitiva, que el dominio de su propietario puede ser el mundo entero³¹.

Por su parte, la noción de eclecticismo tiene sus raíces en el pensamiento filosófico de Víctor Cousin, que en uno de sus cursos –publicado en 1853 con el título “La Verdad, la Belleza y Dios”– defiende el principio según el cual nadie debe aceptar un único sistema filosófico en perjuicio de los demás, sino que, muy al contrario, debía decidir racional y libremente que hechos filosóficos (o históricos, o arquitectónicos, etc.) empleados en el pasado pueden ser útiles para la época presente. Este método –que no sistema– filosófico era conocido en Francia desde 1830 y ya Thomas Hope, en 1835, había intentado trasladarlo a la arquitectura animando a *“...recoger de cada uno de los estilos arquitectónicos del pasado lo útil, ornamental, científico, de buen gusto y reunirlo con nuevas formas y disposiciones”*. El texto de Hope era bien conocido en España desde 1846³².

No obstante, sería difícil encontrar en la época teóricos que justificaran la aplicación del término eclecticismo, demasiado “peyorativo” y sospechoso de oportunismo. Desde luego, nadie niega su utilidad, aunque casi todos reconocen su carácter fragmentario y transitorio. Daly acepta que *“el eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte, pero por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hasta la arquitectura del futuro”*³³. Casi cuarenta años después, en 1882, el español Rada y Delgado aún con-

*“...nuestra sociedad tiene un carácter que la distingue netamente de épocas anteriores, que este carácter debe encontrar su expresión en el arte contemporáneo, y que los artistas modernos, usando del derecho a la libre creación, deben buscar con prudencia y sagacidad, en el ejemplo de sus predecesores de la Edad Media y de la Antigüedad, las formas del nuevo lenguaje arquitectónico conveniente a los nuevos tiempos”*²⁸.

Algunos autores han considerado que el romanticismo no tuvo una expresión estilística propia en arquitectura. Sin embargo, para Meeks es justamente la *“visión pintoresca”* que sugiere un punto de vista anti-clásico, en oposición directa con el academicismo, la que puede definir el romanticismo en arquitectura²⁹. Aunque todo esto es producto de la típica concepción bipolarizada que opone “clásico” a “romántico”. Llegados a este punto, la pregunta es si podemos tomar el eclecticismo como el denominador común de la producción arquitectónica del siglo XIX, como el “estilo del periodo”.

Como hemos visto, Patetta y Loyer están de acuerdo. También Meeks considera una unidad el periodo 1790-1914, introduciendo la noción de *“eclecticismo pintoresco”* como característica de toda la producción arquitectónica. Este autor se apoya en la noción de *“lo pintoresco”* definida por Sir Uvedale Price, para quien

²⁸ DALY, C.: “Des gares de chemin de fer...”, 1845, p.509.

²⁹ MEEKS, C.L.V.: “Picturesque Eclecticism”, *The Art Bulletin*, sept. 1950, vol.32, n.º3, p.226.

³⁰ PRICE, U.: *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1794, t.I, pp.37-40. Citado también por PEVSNER, N.: “The Picturesque in Architecture”, *Journal of the R.I.B.A.*, nov.1947, pp.55-61.

³¹ BOWIE, K.: *L'Eclectisme Pittoresque...*, 1986.

³² HOPE, T.: *An Historical Essay on Architecture*, 1835. Citado por Manuel de ASSAS y José AMADOR DE LOS RIOS (*Boletín Español de Arquitectura*, 1846, pp.60 y 101) como “obra digna del mayor estudio” y por José CAVEDA: *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, vol.II, Madrid, 1867, p.313. Sobre la importancia de los textos de Cousin y Hope en la arquitectura española, véase NAVASCUES, P.: “El problema del eclecticismo en la Arquitectura Española del siglo XIX”, en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 114 (1971), pp.112.

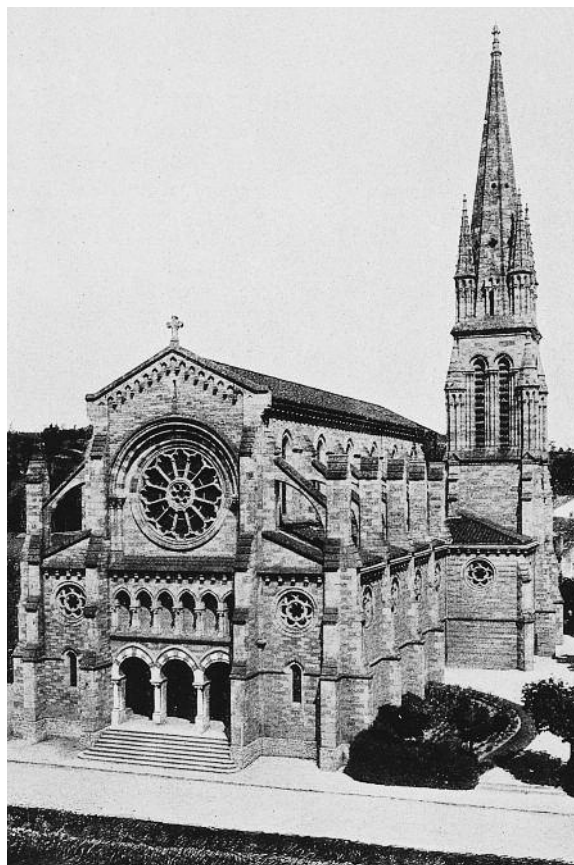
³³ Cit. COLLINS, P.: *Los ideales...*, 1965, p.119. Sobre Daly, véase SABOYA, M.: *Presse et Architecture au XIX^e siècle*. César Daly et la Revue Générale de l'architecture et des Travaux Publics, Paris, 1991.

sidera el eclecticismo “la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el periodo de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares características de originalidad”³⁴. En el plano filosófico, Menéndez Pelayo considera que no es sistema sino tendencia, y para uno de los personajes de Pérez Galdós es tan sólo “una rama seca y deshojada del árbol del racionalismo”³⁵. Menéndez Pelayo acusa a Cousin de ser “...filósofo de ocasión, que va haciendo su sistema a pedazos, según lo exigen las necesidades del momento, obedeciendo hoy a su curiosidad erudita, mañana a un interés social, casi siempre a su genialidad oratoria, pocas veces o ninguna a los dictámenes de la pura razón”³⁶. Con parecidos criterios Camillo Boito critica en los arquitectos eclécticos “...la lujuria de lo nuevo (...) Y todo, salvo alguna rara excepción, sin ningún propósito. No hay otra guía que el carácter extravagante del propietario o el genio charlatán del arquitecto”³⁷.

En realidad, en la época, el eclecticismo no se considera un estilo, sino un método, producto del indiferentismo social, que Zabaleta ya señalaba, y del individualismo traído por el romanticismo y el liberalismo político. Algunos, como Doménech y Montaner, prefieren sumarse abiertamente a este indiferentismo ideológico, procurando “...la práctica de todas las buenas doctrinas” y declarándose “convictos de eclecticismo”³⁸. Para Paul Planat el eclecticismo no es cuestión de reglas, ni un estilo uniforme aceptado por todos, en el que el artista queda atrapado por leyes que se imponen a todos, él tiene total libertad de invención aunque, a veces, no invente nada, pues “*El individualismo está en el arte como en las costumbres*”³⁹.

Precisamente, tanto Loyer como Patetta se apoyan en este punto para argumentar en favor de la unidad de un sistema social basado en la diversidad, una “sociedad de contrastes” marcada por la oposición formal entre sus componentes. Ambos consideran todo el siglo como “una unidad morfológica” que, siguiendo el principio hegeliano, “expone” su esencia espiritual. El eclecticismo será, en arquitectura, la expresión de esa diversidad.

Vemos pues como existe cierto acuerdo en analizar como una unidad el periodo 1830-40 a 1920-30, aunque muchos de los autores colocan sus raíces teóricas en la segunda mitad del siglo XVIII.



JOSÉ MARÍA BASTERRA. Iglesia parroquial de la Asunción, 1891-1901, Torrelavega.

Bajo esta aparente unidad algunos autores han querido distinguir diversas fases o métodos. Mignot distingue dos principios fundamentales, a menudo simultáneos: el *eclecticismo tipológico*, que subordina la arquitectura al programa, y el *eclecticismo sintético* que combina de manera nueva soluciones y motivos de épocas diferentes⁴⁰. En realidad Mignot sigue suavemente el esquema sugerido por Meeks, que distingue las típicas fases de un estilo: temprana o del eclecticismo simbólico (1790-1860), media o eclecticismo sintético (1860-1890) y tardía o eclecticismo creativo (1890-1914). Para Meeks el eclecticismo “simbólico” consiste en la simple yuxtaposición de estilos diferentes en un conjunto arquitectónico. Se trata de evocar civilizaciones lejanas provocando ciertas reflexiones en el espectador. El eclecticismo “sintético” permite una mayor libertad, combinando las características de muchos estilos en un solo edificio y no es necesario repro-



¿ELADIO LAREDO? Panteón de Dña. Concepción Pico, Vda. de Amestoy, Cementerio de Castro Urdiales.

³⁴ RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Cual es y debe ser el carácter propio de la Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1882.

³⁵ PÉREZ GALDÓS, B.: *Episodios Nacionales*. Narváez, firmado en Santander, Julio-Agosto de 1902.

³⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, vol. II, Bilbao, 1974, 4ª ed. p.428.

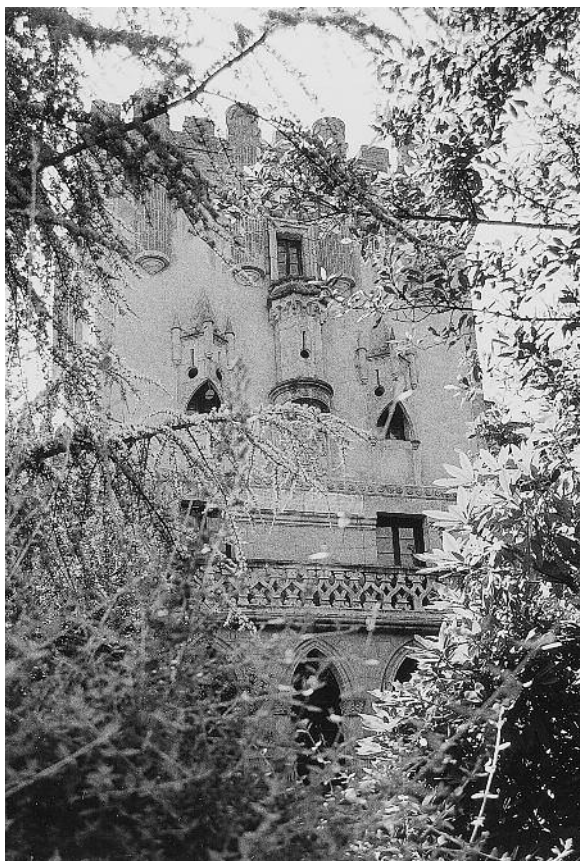
³⁷ BOITO, C.: “Rivista delle Belle Arti”, en *Politécnico*, 1866. Cit. PATETTA, L.: *Historia de la Arquitectura. Antología Crítica*, Madrid, 1984, p.236.

³⁸ DOMÉNECH Y MONTANER, L.: “En busca de una Arquitectura Nacional”, en *La Renaixensa*, 1878. Puede consultarse en *Cuadernos de Arquitectura*, 1963, nº 52-53, pp.9-11; o en *Lluís Doménech i Montaner. Arquitecto, 1850-1923*, COAM, Madrid, 1981.

³⁹ PLANAT, P.: “Moderne (architecture)”, *Encyclopédie de l'Architecture et de la construction*, Ed. P. Planat, t.5, 1891 pp. 689-691.

⁴⁰ MIGNOT, C.: *L'Architecture...*, 1983, p.100.

Castillo Villegas, h. 1890,
Cóbreces.



ducir el estilo con precisión arqueológica. Con el eclecticismo “creativo” el acento se pone sobre la originalidad en utilizar las formas del pasado para crear alguna cosa nueva.

Vemos pues como, en torno a la arquitectura del siglo XIX, existe cierto embrollo terminológico. El debate sobre el “estilo” pretende encontrar un término que identifique la “unidad” arquitectónica del periodo. Quizá la arquitectura del siglo XIX es, a un mismo tiempo o alternativamente, romántica, pintoresca, historicista y/o ecléctica. Con esta introducción sólo pretendíamos confirmar la complejidad de un devenir ideológico que, con demasiada frecuencia, se quiere reducir a denominadores comunes que cambian traidoramente de significado según los casos. Creemos que argumentar en favor de la unidad teórica de la arquitectura del siglo XIX significa perder el pulso del dinamismo social de la época. Quizá, la dimensión auténtica del pensamiento decimonónico es, precisamente, el

indiferentismo individualista, la diversidad y la tensión entre idealismo y positivismo.

La dificultad en aplicar la noción de estilo deriva del hecho de considerar a todo el siglo como “una unidad morfológica” que parece seguir una idea hegeliana según la cual cada aspecto de una civilización “expone” su esencia espiritual. Sin embargo, cabe preguntarse como, en un siglo tan dispar como el XIX, todas las formas creadas son expresión de una esencia espiritual, cuando además todas esas formas siguen una evolución aparentemente independiente de las circunstancias históricas⁴¹.

Desde luego, todos estos debates e incertidumbres, llegan también a España, convertida, cada vez más, en un centro secundario. Las innovaciones y debates europeos son trasplantados por los arquitectos practicantes del “Grand Tour” de aprendizaje –primero desde Roma, después desde París, Londres, Munich o Viena– y los tratados –primero– y las revistas –a partir de 1840–. En Cantabria se acentúa, lógicamente, el carácter periférico y las conclusiones a los debates arquitectónicos llegan amortiguadas y tardías, pese a contar, en determinados momentos, con figuras bien integradas en la problemática internacional como Antonio de Zabaleta o Luis Doménech y Montaner. La ausencia de foros de debate locales y la centralización harán que, casi toda la información llegue, salvo curiosas excepciones, vía Madrid.

En cualquier caso, introducirnos en el estudio de la arquitectura del siglo XIX en Cantabria sin detenernos en el debate sobre el estilo, hubiera supuesto perder la perspectiva. Resulta imposible disociar la arquitectura montañesa de sus precedentes europeos inmediatos, ni de las polémicas estilísticas, ni de los tratados, ni de la obra de los grandes arquitectos, ni, incluso, de las grandes obras de la historia de la arquitectura universal. Todo ello llega a Cantabria con una fluidez que no se había conocido anteriormente y por la región pasan arquitectos ingleses, franceses, vascos, catalanes, madrileños o andaluces. Hay que contar, además, con el inevitable retraso con que las novedades, polémicas y tendencias llegan a la región. Así lo que en los centros creadores de París, Roma, Viena, Londres o Munich se está discutiendo en torno a mediados de siglo, constituye el soporte teórico para la arquitectura montañesa del último tercio del siglo XIX.

Las cosas no siempre ocurren de este modo y, en ocasiones, algunos arquitectos consiguen crear obras

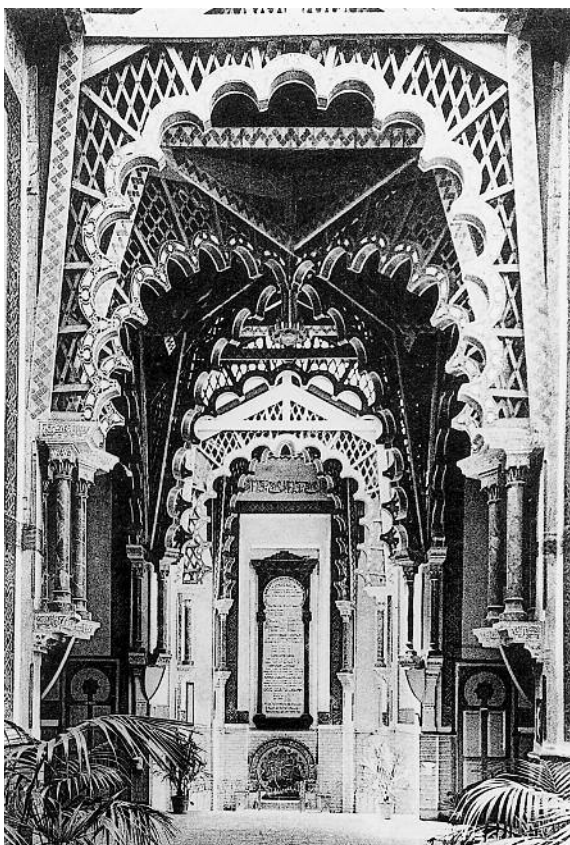
⁴¹ Contra la convicción pevsneriana en la existencia de un inconsciente colectivo (Kunstwollen) que “olvida el papel del individuo como fuerza creativa o significativa” ya ha argumentado David WATKIN en *Moral y arquitectura en los siglos XIX y XX*. Barcelona, 1981 (Londres, 1977), 3ª Parte “Pevsner”. La crítica al sistema hegeliano, adoptado por Pevsner, Wölfflin y Meeks, en PODRO, M.: *The critical historians of Art*, Yale University Press, 1982-83.

que se sitúan en la vanguardia de la arquitectura española, bien por su interés estilístico, por el tecnológico o por ambos. Quizá el caso más interesante se produce en época de Isabel II, con la llegada a Cantabria de Antonio de Zabaleta, que traslada a Santander las polémicas que había conocido en Francia: la cuestión de estilo, la búsqueda de una arquitectura nacional, la introducción de nuevos materiales como el hierro, el interés por el color en la arquitectura, etc.

Con Zabaleta llegan los primeros intentos por incorporar los valores y problemas de la vanguardia europea e introducir las recomposiciones historicistas. La pequeña *Pescadería de Atarazanas en Santander* (1839) es uno de los primeros ejemplos españoles de recuperación gótica que, siguiendo la conocida división de Pedro Navascués⁴², podríamos incluir dentro del momento *goticista*, fase inicial del neogótico español. Con el *Mercado del Este* (1839) introduce el tema de la galería comercial y con la *iglesia de Santa Lucía* (1854) concibe ya un temprano e interesante ejemplo de eclecticismo renacentista-paleocristiano o, más genericamente, de clasicismo romántico, inspirado, sin duda, en el proyecto de Klenze para la Catedral católica de Atenas (1844).

No obstante, la inercia clasicista es aún muy fuerte. Varios arquitectos formados en la Academia de San Fernando mantienen formas heredadas de la ilustración, desde el *Ayuntamiento de Reinosa* (Peterrade, 1829) a numerosas manzanas del ensanche de Santander.

Las formas clásicas acabarán incorporándose también al ideario historicista, pero sin la corrección arqueológica que había caracterizado al neoclasicismo. De la crisis del “exclusivismo” de los lenguajes académicos surgen otros modos de hacer que, sin embargo, mantienen el sustrato clásico, con buenos ejemplos de arquitectura neogriega en *El Sardinero* o en los ensanches de Santander y Laredo. El caso de la *iglesia de San Pelayo de Arredondo* (Manuel Gutiérrez, 1852-1860) es clara muestra de este clasicismo romántico, inspirado, en este caso, en el nuevo Congreso de los Diputados de Madrid. Esta misma relación historicismo-clasicismo se sostiene, aunque con otras claves –por su origen inglés–, en la *Capilla de San Jorge en Las Fraguas* (Ralph Seldem Wornum, h.1899). Por fin, un caso extremo en las recomposiciones clasicistas, ya totalmente inmerso en la conciliación ecléctica –e incluso cercano al modernismo–, es el palacete italianizante *Toki Eder en Castro Urdiales* (Eladio Laredo, 1901).



CARLOS VELASCO.
Galería de baños del balneario
de Solares, 1899.

Más frecuentes son las creaciones inspiradas en modelos medievales, desde el gótico hasta la arquitectura árabe, pasando por el prerrománico europeo, la arquitectura paleocristiana o la mudéjar. Desde luego, el primer impulso en la recuperación de los estilos medievales se dirige hacia el gótico que, desde sus inicios goticistas a partir de 1836, conoce un éxito gradual. Testimonio del arraigo gótico en el periodo estudiado es la progresiva asimilación del estilo a distintas tipologías y el desarrollo paralelo de estéticas medievalistas en el plano literario y cultural. A partir de la Restauración alfonsina y con el impulso del movimiento neocatólico, es un hecho que, en España, “...la arquitectura religiosa quedaba adscrita a los estilos decididamente ‘cristianos’; eso sí, pudiendo oscilar desde la sobriedad de las basílicas paleocristianas a la riqueza y monumentalidad gótica”⁴³.

En los ejemplos presentes en Cantabria está claro el carácter “cristiano” de este tipo de edificios; aun- que

⁴² NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños...*, 1973, pp.199-204. Navascués distingue un primer momento “goticista” a partir del decenio 1830-40, y una segunda fase “neogótica” a partir de la recepción de Viollet-le-Duc como académico de San Fernando en 1868.

⁴³ PANADERO, N.: “Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino”, en *Goya*, nº 203 (Madrid, 1988), p.269.



Kiosco árabe, Treto.



no es tan clara la reivindicación nacionalista que había ido aparejada a este tipo de recuperaciones en Inglaterra, Francia y Alemania, e incluso, según parece, en Cataluña. Por el contrario, a nuestro entender, el neogótico montañés –salvo, quizá, el caso de Comillas– llega cuando este tipo de contenidos se han diluido un tanto, para dar paso a otros de raíz burguesa y talante puramente imitativo. Aunque con considerable distancia en el tiempo, son los contenidos que Vitet ve en el gótico los que prevalecen en el neogótico urbano de Cantabria:

“La arquitectura gótica tiene como principio la emancipación de la libertad, el espíritu de asociación y el sentimiento ciudadano, regional y nacional. Es burguesa y además francesa, inglesa, alemana...”⁴⁴.

Es pues este espíritu burgués e internacionalista el que va a dar lugar a la construcción de un importante número de iglesias neogóticas en los focos urbanos en desarrollo, necesitados de nuevos lugares para el culto. El neogótico, además, asegura una fuerte representatividad urbana –protagonismo de las torres, marcado talante decorativo– y una relativa economía de medios, garantizada por el fiel cumplimiento de los principios

de la “Church Building Society” que propugnaba las baratas –pero efímeras– decoraciones pictóricas para la ornamentación de las enormes naves góticas de estructura férrea encubiertas con ladrillo enlucido o, posteriormente, con hormigón (véanse las decoraciones pintadas por Eduardo Llorens para la **Universidad Pontificia de Comillas**, 1891, o las del alemán Enrique Immencamp para la iglesia de los PP. Jesuitas de Santander, 1926).

Quizá los mejores ejemplos de neogótico arqueológicamente riguroso en Cantabria, con todos los elementos tópicos del género y una presencia pétrea, de sillería bien escuadrada, son la **Capilla-Panteón del Marqués de Comillas** (Juan Martorell y Montells, 1878-1881), que refleja una mentalidad ecléctica deseosa de mostrar formulaciones modernas desde principios medievales inspirados en el gótico centroeuropeo de Ulm o Friburgo (con una clara comprensión de los principios racionalistas de la escuela de Viollet-le-Duc); y la **iglesia de la Asunción de Torrelavega** (José María Bastera, 1892-1901), que sigue los principios tópicos del estilo, categorizados por los arquitectos implicados en la *polémica eclesiológica francesa* de los años cuarenta del siglo XIX y desarrollados aquí para buscar la

⁴⁴ VITET: Informe para el Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno Francés, 1830. Cit. PATETTA, L.: “Los revivals...”, 1977, p.150.

LORENZO ROJÍ. Villa "El Retiro", 1872, Liérganes.



"Hotel Suizo", Hoznayo.



Casa "Dos Hermanas", Solares.

recuperación ambiental gótica que tanto había influido la obra religiosa de Basterra en Bilbao.

Más frecuente es, sin embargo, encontrarnos con obras influidas por los principios edificatorios de la "Church Building Society". Básicamente los efectos que a juicio de Luciano Patetta tuvo esta sociedad fueron tres: la "practicidad" constructiva, la rapidez de ejecución, y la extrema economía⁴⁵. Estos principios tienen como efecto la consecución de un tipo de edificios extremadamente simples en su composición, contruidos en un estilo pseudo-gótico sobre una estructura férrea cubierta de ladrillo, frecuentemente enlucido, y con elementos ornamentales simplificados al mínimo. El producto resultante es, por tanto, una iglesia cajón con pretensiones de contenedor social muy simplificada en lo decorativo. La solución más barata es acudir a un pintor-decorador que dignifique a bajo precio el pobre producto arquitectónico sin entrar en conflicto con el estilo establecido por el edificio. A este principio es al que responden iglesias como la de los Jesuitas (P. Leocadio Pasagartundúa y José María Baste-

rra, 1888-1903), Salesas (Joaquín Rucoba a partir de 1898), Carmelitas (José Ramón Ortiz, 1903) y Redentoristas (proyectos de Lavín del Noval, 1920, y González Riancho, 1927), todas ellas en Santander.

Siguen también este mismo principio, aunque con matices, dos edificios levantados, muy próximos entre sí y casi simultáneamente, en Cóbrecos: la **iglesia de San Pedro Advíncula** (1891-1910), más simplificada en su concepción geométrica y muy austera en la decoración, bebiendo, en su disposición general, de muchas fuentes (quizá las iglesias de Caen para el alzado de la fachada, la Catedral de Erfurt para la cabecera); y el **Monasterio Cisterciense Viaceli** (1906-1910) que reproduce, con toda la exactitud que permite el uso del hormigón, los oportunos modelos cartujos.

La educación religiosa también admite las formas góticas aunque, por ser su momento álgido algo más tardío, introduce ya un menor rigor en las recomposiciones historicistas adoptando elementos procedentes de otros estilos. El edificio que marca la pauta es la **Universidad Pontificia de Comillas** (Martorell-Cascante-

⁴⁵ PATETTA, L.: *L'architettura dell'eclettismo...*, 1975, p.151.

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA.
Banco Mercantil, 1900,
Santander.



Doménech, 1883-1899) que, tras las intervenciones de Luis Doménech y Montaner, adopta un aire neomudéjar que completa el goticismo inicial del proyecto de Martorell hasta lograr el definitivo eclecticismo gótico-mudéjar que caracteriza el edificio. Por su parte la primera fase de la construcción del Colegio de M^a Auxiliadora de los PP. Salesianos en Santander (Emilio de la Torriente y Aguirre, 1894-1908) elabora una copia casi literal del Seminario de Comillas, aunque con menos medios y sustituyendo el ladrillo por pintura roja. Igualmente influido por este edificio, aunque ahora en razón de su cercanía, está el Seminario Menor de Comillas (José María Basterra, 1909-1912) que ha sustituido la piedra y el ladrillo vistos por el ladrillo enfoscado y que presenta ya, tan sólo, un lejano aire medieval, sujeto a la regulación clasicista derivada de la influencia del edificio central de la Universidad de Deusto, en cuyas obras Basterra había tenido un papel protagonista.

Sin abandonar el lenguaje gótico, otros lenguajes medievales irán progresivamente haciéndose sitio dentro del discurso religioso. Nos encontramos así con productos inspirados en la arquitectura prerrománica –iglesia parroquial de Rehoyos (Alfredo de la Escalera, 1896)–, neobizantinos –torre del Palacio Episcopal de Santander (Joaquín Rucoba, 1900)–, neorrománicos –capilla del Palacio Ocharán en Castro Urdiales (Eladio Laredo, h.1910)–, o nórdicos –capilla de la Virgen del Carmen en Suances (Luis Sanz, 1919), que es, en realidad, una correcta versión de la *Chapelle impériale de Biarritz*⁴⁶–.

Según vaya acercándose el final de siglo los medievalismos rebasarán el marco religioso para adentrarse en la arquitectura doméstica; bien siguiendo tendencias neogóticas (Palacio de Sobrellano, en Comillas, 1881; Casa de los Condes de Torreánaz, en Torreánaz 1881) o estudiando la arquitectura civil medieval (Castillo Villegas en Cóbreces, h. 1890, copia la torre del homenaje del Alcázar de Segovia, como en el Castillo de Butrón; Castillo Ocharán en Castro Urdiales, 1914). El lenguaje medieval va tomando forma en multitud de detalles arquitectónicos y adoptando todo tipo de soportes, y así nos encontramos una delicada tracería gótica realizada en hierro en el Pabellón anexo a la Casa del Conde de Moriana en Las Fraguas o similares formas pintadas sobre las desnudas paredes de la Capilla del Colegio de San José en Cóbreces. Sin embargo, lo medieval no pierde sus raíces románticas y una muralla artificialmente semiderruida rodea La Coteruca de Comillas (1870) abriéndose en impensables ventanas apuntadas de ladrillo.

El otro polo de las recuperaciones medievales está representado por el orientalismo, que se asienta sobre la doble tradición artística del medioevo español (cristiana y musulmana). Aunque su magnitud fue mucho menor que la del neogótico, sí llegó a teñirse de contenidos nacionalistas y alcanza además cierta trascendencia teórica e investigadora al sustentar la recuperación y estudio de materiales y técnicas dotadas de amplias aplicaciones creativas.

El neoarabismo conoce una aplicación esencialmente ornamental en el ámbito de la arquitectura doméstica y del ocio. En la arquitectura doméstica las realizaciones neoárabes alcanzaron notoriedad al teñirse de un contenido simbólico muy claro: la condición de “jándalo” de su dueño, de montañés que ha vivido en Andalucía; es el caso de la Casa Cortiguera en Santan-

⁴⁶ Realizada por Emile Boeswillwald y publicada en la *Revue générale de l'architecture* en 1877. Véase MIGNOT, C.: *L'architecture...*, 1983, p.135.

der (Atilano Rodríguez, 1888), de la Torre de la Casa de Cacho en Liérganes (también obra probable de A. Rodríguez, h.1890) o del proyecto de Joaquín Rucoba para su propia Casa en la calle del Sol nº 8, en Santander.

Sin embargo, donde el arabismo alcanza sus mayores cotas decorativas es en los interiores, con objeto de distinguir especialmente algún apartado de la casa. Ejemplo de ello son el Salón árabe existente en el nº 33 del Muelle de Santander (Manuel de Heredia y Tejada, 1868) o la Capilla de la casa de Dolores de los Heros en Castro Urdiales (Eladio Laredo, 1899).

Por último, citar cómo esta opción adquiere un especial carácter exótico, efímero y lúdico, en la arquitectura vinculada al ocio. Magnífico ejemplo de ello es el Balneario de Solares (Carlos Velasco, inaugurado en 1899) que sigue una tradición con amplia representación en toda Europa desde mediados de siglo. En realidad, lo árabe había conocido un creciente significación a través de las Exposiciones Universales, donde se configura como una opción ligada a los contenidos más lúdicos. Este es un contenido al que no es ajena la propia condición técnica del neoarabismo, que permite espectaculares improvisaciones en materiales baratos (maderas, telas, estuco, etc.). A estos principios parece responder el Kiosco árabe levantado por Antonio Gaudí en los jardines de Ocejo en Comillas, en tan sólo tres semanas, para la visita de los Reyes en agosto de 1881. Incluso, este carácter lúdico y exótico, unido a la fascinación del joven Gaudí por lo árabe, aparece también en el Capricho de Comillas (1883-1885), con un algo de ecléctico florilegio arquitectónico, en una versión “vegetal” del más “caprichoso” de los *revivals* decimonónicos.

Como un ejemplo más, aunque aislado, de este gusto por lo exótico, podría citarse el Salón japonés del antiguo Casino de El Sardinero (h.1890), fruto de la valoración del arte del Extremo Oriente realizado a partir de las Exposiciones Universales.

Otra de las grandes facetas de la recuperación de los estilos medievales es el neomudéjar. En este caso se trata de una opción puramente española aparejada por un estudio riguroso de los monumentos del mudéjar español, especialmente de Toledo. Las recomposiciones de Lorenzo Álvarez Capra (*Pabellón español para la Exposición Universal de Viena*, 1873) y Rodríguez Ayuso (*Antigua Plaza de Toros de Madrid*, 1874) ponen de actualidad el uso del ladrillo y una inagotable fuente de combinaciones técnicas que aportaban al estilo



ELOY MARTÍNEZ DEL VALLE.
Teatro Pereda, 1916,
Santander.

una gran riqueza formal y una fuerte representatividad nacionalista⁴⁷. Pronto lo neomudéjar se adscribe a tipologías características, especialmente a temas taurinos, quedando como ejemplos la Plaza de Toros de Santander (Alfredo de la Escalera, 1889-90; en su versión original alterada durante las obras por el propio Escalera) y la Plaza de Toros de Castro Urdiales (Eladio Laredo, 1908-1910). Estas obras pese a adoptar formas neomudéjares no utilizan el ladrillo, que se había constituido en elemento característico del estilo. Sí lo hace sin embargo, y extensamente, Eladio Laredo, que lo combina con estructuras neomudéjares en los Mataderos de Castro Urdiales y Laredo y en el Mercado de Laredo (Eladio Laredo, h. 1897 la primera obra, las otras dos de 1899).

El ladrillo, las técnicas y, más episódicamente, las formas neomudéjares también conocieron aplicaciones a la arquitectura industrial. Ejemplos de ello son el Depósito de Tabacos de Santander (1899) y las instalaciones de la Electra de Viesgo en Astillero, aunque el segundo caso pueda ponerse en relación con la convivencia entre hierro y ladrillo en la arquitectura industrial catalana en la que parece inspirarse el edificio.

Hemos visto como algunos lenguajes –sobre todo neoárabe y neomudéjar– venían acompañados de una fuerte reivindicación nacional. Sin embargo, como reacción, aparece, cada vez con más fuerza, la voluntad metropolitana de crear, a través de la arquitectura, un vínculo que confirme la pertenencia de esa misma so-

⁴⁷ Respecto a la recuperación del ladrillo en la arquitectura española del siglo XIX, no debe olvidarse, la importancia del mismo en la arquitectura alemana; realidad conocida en España a través de la obra de Francisco Jareño y de la traducción, en 1875, de la obra de F. Fleschinger y A. Becker: *Arquitectura de ladrillos* (Véase ARRECHEA, J.: *Arquitectura y Romanticismo...*, 1989, pp.121-123).



RALPH SELDEN WORMUM.
Palacio de los
Hornillos, 1899-1904,
Las Fraguas.

ciudad a un entorno cultural universal⁴⁸. Nos encontramos así, dispersos por la geografía cántabra, edificios de inspiración inglesa, francesa, normanda, greco-alemana, vienesa, árabe o japonesa; un cúmulo de experiencias arquitectónicas diferenciadas que refuerzan la autocomplacencia metropolitana de una sociedad que pugna por asentarse en el mapa europeo. Los indianos y un gran sector de la burguesía mercantil son particularmente afectos a este tipo de productos.

Desde la década de 1840 empieza a ser frecuente la importación de muebles y decoración extranjera (autómatas, pintura, vajillas, etc.) con orígenes que van de París a Nueva Orleans. En arquitectura ocurre algo muy similar. Lógicamente, esta demanda metropolitana se va a centrar, sobre todo, en la arquitectura doméstica. A mediados de siglo el modelo más prestigioso es la “villa” clásica de tradición mediterránea. En Cantabria encontramos ejemplos tanto en su versión palladiana (Villa “El Retiro” en Liérganes, Lorenzo Rojí, 1872), de marcado “estilo Adam”, como en la versión villa renacentista (Csa MH en Renedo de Piélagos, 1860). Pronto, sin embargo, comienzan a hacerse sitio otros lenguajes. Primero es la arquitectura alpina o “suiza”, relacionada también con los balnearios (Hotel Suizo de Hoznayo) y lo doméstico –a través de los famosos “chalets” (Quinta “San Diego” en Cabezón de la Sal, 1901)– y, como el neoárabe, vincula- da a espectaculares improvisaciones en madera. Des-

pués vendrá lo que la misma prensa de la época llama “arquitectura greco-alemana”. Es éste un modelo urbano, derivado de la obra neogriega de Schinkel en Berlín y, sobre todo, de Klenze y Gärtner en Munich, que en ecléctica fusión con el neorrenacimiento acabará caracterizando la mayor parte de los ensanches (Palacio Carasa y Casa de las Témperas en Laredo, h.1870; última Casa del Muelle de Santander, nº36, Atilano Rodríguez, 1875).

Poco a poco, estos modelos de raíces clasicistas conocerán una auténtica operación ecléctica, en la que, al rígido esquema inicial, se van sumando toda la larga serie de elementos aportados por revistas y libros de modelos: mansardas, miradores, “bow-windows”, “se- rres”, cubiertas de pizarra, detalles férreos, etc. Aparece así lo que, ya en la época, solía denominarse “estilo francés moderno” y, actualmente, en un exceso de simplificación, arquitectura ecléctica. El arquitecto juega con una mezcla selectiva de formas características de diferentes estilos históricos (abundancia de vanos, cornisas, molduras, balcones, etc.), con especial preferencia por el Renacimiento, Manierismo y Barroco. Es común el uso de formas ampulosas, llenas (cúpulas, torres circulares, etc), en torno a las cuales se organiza la planta buscando, a menudo, efectos de perspectiva al colocar las torres en primer plano uniendo dos alas en ángulo muy abierto. Progresivamente el uso de sillería deja paso al ladrillo visto y, sobre todo, a las superficies enlucidas, con clara preferencia por los materiales fácilmente moldeables para la decoración (yeso, estuco, etc.) y, para el interior, se aprecia un claro gusto por los espacios escenográficos (grandes salones con espejos, lámparas, enormes chimeneas, un mobiliario ampuloso, generalmente de procedencia extranjera, etc.).

Aunque, inicialmente, este lenguaje sintético encuentra su mejor expresión en la arquitectura doméstica de los ensanches (Palacio Pombo, Atilano Rodríguez, 1875; Casa para Isidra del Cerro en Castro Urdiales, Achúcarro, 1899; Casas en la calle Castelar de Santander, Lavín Casalís, 1902-6), pronto triunfará, con toda su festiva locuacidad, en la arquitectura pública (Banco Mercantil de Santander, Pérez de la Riva, 1900; Estación de Santander, Achúcarro, 1903), y especialmente en la vinculada al ocio (Hotel Roma, Lavín Casalís, 1901; Casino del Sardinero y Teatro Pereda, Eloy Martínez del Valle, 1913 y 1916; Hotel Real, Javier G. de Riancho, 1916). El principio de diferenciación funcional de los edificios, que está en la base del “có-

⁴⁸ A este respecto véase SOLÁ-MORALES RUBIO, I.: *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Catalunya*, Barcelona, 1980, pp.18 y ss.

digo de conciliación” ecléctico, se configura como la principal virtud de un sistema que se irá convirtiendo, para el burgués medio, en sinónimo de “bon goût”. En realidad, se repetía en las ciudades el mismo proceso que ya habían conocido las Exposiciones Universales. Allí se convirtió en práctica común el sistema de ocultar la estructura bajo una cerrada decoración ecléctica, que podía ser retardataria pero resultaba también más elocuente.

La base ecléctica permite seguir asumiendo, con absoluta continuidad lingüística, nuevos modelos dados a conocer por revistas y repertorios. Las más adaptables son las formas modernistas de base francesa (art nouveau) o vienesa (sezession). Sin estridencias, van incorporándose al repertorio ecléctico hasta formar conjuntos que, sólo superficialmente, son modernistas (Ayuntamiento de Santander, Julio M^a Martínez Zapata, 1897; Gran Hotel del Balneario de Solares, 1902).

Nos encontramos pues como, en torno al fin de siglo, conviven muchas tendencias y lenguajes, desde el neogótico a las formas modernistas, pasando por estilos orientalizantes, alpinos o vagamente franceses y alemanes. El último de estos estilos metropolitanos en incorporarse es el inglés. La popularidad del “cottage” que es, a un tiempo, pintoresco recuerdo rural y “gentlemen’s house”, exporta un modelo social, el del potente imperio británico. La aristocracia española, desde Gibraltar al País Vasco, busca asimilarse las virtudes del “gentlemen” británico. En Cantabria comienzan a importarse modelos, bien contratando a uno de los arquitectos más populares entre los británicos de Biarritz, el inglés Ralph Selden Wornum, que trabaja para el duque de Santo Mauro (Palacio de los Hornillos en las Fraguas, proyectado en 1897), bien trayendo planos del anglófilo foco jerezano (Chalet para el duque de Almodóvar del Río en Comillas, Hernández-Rubio, 1899-1902). Poco después, la opción inglesa se hará muy popular, a partir de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg en 1906 y la construcción del Palacio de la Magdalena (González de Riancho y Bringas, 1908-1912).

Por fin, tanto modelo extranjero acaba por provocar reacciones. La búsqueda de alternativas arquitectónicas nacionales y regionales preside los primeros años del siglo. Primero es el famoso “estilo Monterrey” que basa su popularidad en España e Iberoamérica en el éxito del pabellón español en la Exposición Univer-



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
Quinta “Los Pinares”,
1916, El Sardinero.

sal de París de 1900 (José Urioste y Velada) y que encontrará buena acogida como alternativa doméstica para la burguesía y la pequeña aristocracia (Casa Pardo, Javier G. de Riancho, 1915; “Los Pinares”, Lavín Casalís, 1916; ambos en El Sardinero). Éste prepara el camino del éxito al regionalismo montaños, con Leonardo Rucabado como protagonista, aunque muchos arquitectos abiertamente eclécticos se sumen con entusiasmo a la propuesta. Con el tiempo se sumarán también ejemplos neovascos y vagos regionalismos nórdicos.

A lo largo de los capítulos veremos, en definitiva, como las teorías e innovaciones estilísticas se suceden. Veremos terminarse el ensanche de Santander que pasa por la teoría tardobarroca de los ingenieros militares y por la arquitectura doméstica de la Ilustración hasta arraigarse en el neorrenacimiento que, desde 1850, se había convertido en toda Europa en la “directriz dominante en las grandes planificaciones urbanísticas”⁴⁹. Conoceremos la interesante arquitectura balnearia, el desarrollo de la arquitectura industrial y ferroviaria y la aparición de los nuevos materiales (con tempranos ejemplos de obras construidas íntegramente en hierro –Mercado de la Ribera en Santander, 1864– u hormigón –Monasterio Cisterciense Viaceli en Cóbrecas, 1906–). Veremos reunirse, en torno a Comillas, a un grupo de arquitectos de indiscutible importancia, que desarrollan en la pequeña villa costera uno

⁴⁹ PATETTA, L.: “Los revivals...”, 1974, p.158.

de los capítulos cruciales en la conformación del pensamiento modernista catalán.

Veremos pues cómo la arquitectura del siglo XIX en Cantabria es deudora de sus precedentes europeos aunque atienda también a condicionantes locales, sociales y climático-topográficos. Veremos igualmente cómo aparecen representadas en la zona la mayor parte de las corrientes arquitectónicas europeas durante este periodo, aunque con una espontaneidad y

calidad variables. Veremos, por último, que son los temas históricos, en la mayoría de sus vertientes, los que dominan la arquitectura del periodo. Aunque, por la evidente ausencia de focos de reflexión crítica, sean los métodos de composición eclécticos los que organicen esa recuperación arquitectónica del pasado, dentro de un clima social que valora mucho la expresión externa de valores estéticos universales aunque, a menudo, no los comprenda.

PRIMERA PARTE



NACIMIENTO Y EXPANSIÓN DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

I. EL DESARROLLO URBANO

*“Santander especialmente tiene una proporción admirable para hacer de ella la imagen de otra segunda Barcelona, y llamar allí el comercio marítimo del Océano. Santoña, pudiera ser otro remedo. Laredo, sacando su muelle más al mar será el puerto mejor de pesca que hay en la Europa. En Ysla a muy poco costa, podría formarse otro tan abundante en pesca como el de Bermeo”*¹.

Así de optimistas veía las cosas, a mediados del siglo XVIII, Miguel Antonio de la Gándara, un montañés de Liendo. Sus *“Apuntes sobre el Bien y el Mal de España”* son un típico producto de la literatura proyectista de la Ilustración. Aunque el “proyectismo” viene considerándose generalmente como algo consustancial al Siglo de las Luces, podría afirmarse que en el siglo XIX pervive una cierta mentalidad proyectista, ansiosa de progreso y de grandes soluciones, dispuesta a rediseñar una y otra vez el país, la provincia, el municipio, etc. En realidad, muchos de los proyectos decimonónicos son herederos directos de los iniciados en la España ilustrada; otros, a menudo frustrados, resucitan periódicamente.

Con esta mentalidad, muchas ciudades españolas proyectan, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, obras de ensanche en su casco urbano. Las viejas villas superan así los límites del recinto amurallado para proyectar una ciudad nueva que es, a un tiempo, *“negación dialéctica del núcleo existente”* y ciudad *“alternativa”*². Carlos Sambricio señala que la diferencia con anteriores intervenciones urbanas radica en que, por primera vez, se pretende el embellecimiento del espacio productivo *“...ahora es el programa económico el que determina la naturaleza de la ciudad”*. Ensan-

ches como los de Barcelona, Santander, Tarragona, Málaga, Ferrol, Cartagena, Vigo, Coruña o Alicante, buscan definir el papel de la ciudad en la nueva política económica nacional; su objetivo es lograr el enriquecimiento del país. La Ilustración concebirá un ensanche de dimensiones precisas, a la medida de unas necesidades actuales; frente a este modelo, el siglo XIX aplicará la idea de una ciudad cada vez más ilimitada en su crecimiento.

A partir de 1850, prácticamente todas las capitales españolas están ya inmersas en programas de ensanche. Entre ellos destacan, por su enorme trascendencia posterior, los proyectos para Madrid (Carlos M^a de Castro, 1860) y Barcelona (Ildefonso Cerdá, 1858). Un complejo conjunto de legislación urbanística regula estos ensanches. Por R.O. de 25 de julio de 1846 se ordena que los ayuntamientos de *“crecido vecindario”* hagan *“levantar el plano geométrico de la población, sus arrabales y paseos, trazándolos según su estado actual en escala de 1 por 1.250; que en el mismo plano se marquen con líneas convencionales las alteraciones que hayan de hacerse para la alineación futura de cada calle, plaza, etc.”*, quedando la elaboración de estos planos a cargo de los arquitectos titulares de cada municipio, debiendo recurrir, en su defecto, *“a los de otros pueblos, a ingenieros u otros facultativos reconocidos”*. Esta última e indefinida frase dará lugar a múltiples controversias y usurpaciones que, como veremos en el caso de Torrelavega, complicarán en gran medida la redacción de algunos planos. Se dictarán entonces varias Reales Ordenes aclaratorias. La del 20 de febrero de 1848 sobre los titulados *“legalmente autorizados”* para

¹ GÁNDARA, Miguel Antonio de la: *Apuntes sobre el Bien y el Mal de España*, Madrid, 1759, p.61 (B.N. Ms. 10403). Edición y estudio preliminar de Jacinta Macías Delgado, Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1988, p.118.

² SAMBRICIO, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. 2 vols. Madrid, 1991. T. I, p.261.

ejecutar estos trabajos. La del 3 de noviembre de 1848, relativa a los planos de las plazas de guerra.

Se publican, por fin, la “*Ley de Ensanche de poblaciones*” de 29 de julio de 1864 y el “*Reglamento*” para su ejecución de 25 de abril de 1867, que siguen sin delimitar claramente los facultativos autorizados, pero que contienen importantes disposiciones para la formación de dichos planos, partes de que debe constar el expediente y formas de tramitación. El objetivo fundamental de la Ley de 1864 es el fomento de la vivienda. Se subordina la ordenación a las necesidades de rápida urbanización, favoreciendo a los constructores. Como es habitual en las legislaciones urbanísticas del siglo XIX, la expropiación forzosa se convierte en el instrumento básico de actuación. A partir de esta Ley se crean las Juntas de Ensanche y se arbitran medidas de apoyo económico a los ayuntamientos, que acabarán recibiendo la mayor parte de las atribuciones en materia de ensanches. Posteriormente esta Ley se completará con las de 1892 y 1895.

En Cantabria, es la villa de Santander la que conoce un crecimiento más importante. En cierto modo, la vitalidad económica y social de la burguesía santanderina, capaz de crear un espacio racionalizado y a su medida con el nuevo ensanche, es una de las causas que más colaboran al florecimiento de la antigua villa. Santander concebirá dos zonas de ensanche. Primero, el ensanche del Este, producto de sucesivos rellenos y progresivamente ampliado, extiende su construcción desde los primeros diseños de los ingenieros militares en 1765 hasta su culminación, en torno a finales del siglo XIX. Paralelamente, desde 1850, se proyecta, en el otro extremo de la ciudad, el ensanche de Maliaño, ambicioso proyecto prácticamente frustrado por los problemas del trazado del ferrocarril y la tremenda explosión del vapor “Cabo Machichaco” en 1893, que arrasó gran parte de la ciudad.

Otros núcleos, como Torrelavega, Santoña y Castro Urdiales, planean también proyectos de expansión urbana. Desde el fracaso del programa para Santoña, al arrollador crecimiento de Torrelavega, pasando por el sosegado ensanche castreño, las respuestas son múltiples. Una y otra vez se programan planes de expansión y modificaciones urbanas. La capacidad de estas villas para dar rápida respuesta a estos proyectos de modernización urbana, incidirá en su posterior desarrollo económico y social.

En otros casos no hay un plan aprobado, pero sí notables intentos por renovar la trama urbana; en Laredo las acciones se concentran en torno el puerto, en San Vicente perviven formas de urbanismo tradicional. Caso similar al de San Vicente, por su condición de poblaciones-camino, es el de Reinosa, que se configura como punto geográfico clave en la conexión con Castilla. Por último, frente a los núcleos que ven cortada su expansión urbana por la ausencia de actividad industrial, caso de Santillana o Laredo, otros, como Astillero, basan en ésta su desarrollo (minería).

Aparecen, además, otras realidades menores en pequeños núcleos de sosegado fluir urbano. Allí, la modernización no se produce a partir de un ambicioso plan propuesto por el Estado o por un potente Municipio, sino que comienza con aportaciones coyunturales respaldadas por hombres de negocios locales enriquecidos por el comercio indiano o por la industria y que van desde las importantes aportaciones de Comillas o Las Fraguas, hasta las puntuales transformaciones de Arredondo, Suances, Cóbreces, Carrejo o Limpías.

Son realidades, en fin, que transforman profundamente los modos de vida tradicionales y se insertan en la ciudad cambiando su fisonomía y logrando, por ese vehículo, el del urbanismo, la transformación de la sociedad, la modernización de las costumbres y la preparación para el vertiginoso crecimiento urbano del siglo XX.

LA MONTAÑA: MAR DE CASTILLA

La actual provincia de Cantabria era, en la primera mitad del siglo XVIII, una estructura territorial fuertemente ruralizada, en la que las comunicaciones entre concejos y Juntas se articulaban a partir de una sumaria red de caminos, concebida como la suma de las iniciativas individuales de esos mismos concejos o Juntas.

Era, además, una zona excepcionalmente bien dotada para el desarrollo tecnológico en la fase eotécnica, en la que el agua y la madera son las fuentes de energía primordiales³. El clima húmedo, el curso rápido de los ríos y la abundancia de madera, favorecieron la multiplicación de ferrerías. Por su importancia productiva y estratégica destaca la Fábrica de Cañones de Santa Bárbara, activa desde 1621 en Liérganes y desde 1634 en La Cavada⁴. Consideradas los primeros altos hornos del país, las fábricas de Liérganes y La Cavada eran “Fa-

³ Véase MAISO GONZÁLEZ, J.: *La difícil modernización de Cantabria en el siglo XVIII: D. Juan F. de Isla y Alvear*, Santander, 1990, pp.92-93.

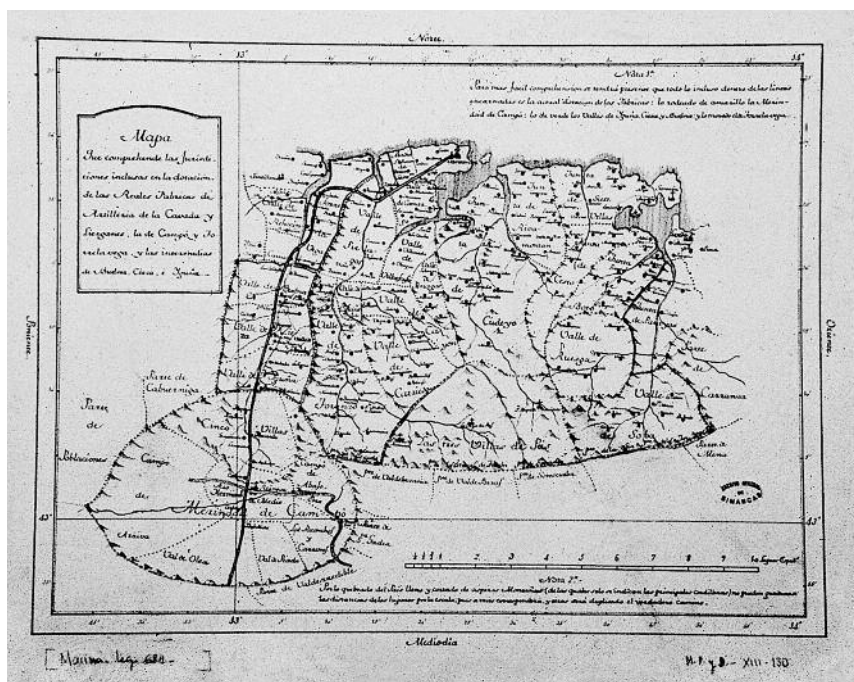
⁴ La historia de las Reales fábricas de Liérganes y La Cavada se halla ampliamente recogida en RIBAS DE PIÑA, M.: “Las Fundiciones de Liérganes”, *Altamira*, 1951; GONZÁLEZ-CAMINO, F.: *Las Reales Fábricas de artillería de Liérganes y La Cavada*, Santander, 1972; ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, J.: *Historia de una empresa siderúrgica española: los altos hornos de Liérganes y La Cavada, 1622-1834*, Santander, 1974; GONZÁLEZ ECHegaray, M.C.: “Nuevas aportaciones al estudio de las Fábricas de Cañones de Liérganes y La Cavada”, *Altamira*, 1981-82, pp.147-169.

mosas en toda Europa” y configuraban, junto con el cercano Astillero de Guarnizo y el puerto de Santander, un triángulo estratégico –cuyo centro era la bahía– de amplias repercusiones en la economía regional y papel clave en la política naval española.

Una serie de caminos mayores soportaban este entramado, articulando los contactos comerciales entre “economías complementarias” como las de Castilla y el litoral cantábrico. En 1590 se había mejorado notablemente el camino tradicional que desde Santander iba a Reinosa, continuando al sur del actual Pantano del Ebro hacia el norte de la provincia de Burgos (camino más importante que el que conducía a Palencia)⁵. Pero el camino a Burgos por Reinosa no era el único. Desde antiguo existía otro camino por el portillo de Lunada que en 1691 había sido reabierto “de manera que ya se comercia esta tierra y la de Castilla con carros y todo genero de rrecauje”⁶. Este camino que atravesaba Liérganes y Rubalcaba fue ganando importancia a medida que se desarrollaba el importante centro siderúrgico de las Fábricas de Artillería de Liérganes y La Cavada. También el ayuntamiento de Puenteansa hace, entre 1741 y 1742, obras de rompimiento desde las rías navegables de San Vicente de la Barquera, Tinamayor y Tinamenor hasta el concejo de Tudanca, atravesando cuatro leguas. Después se completa el camino desde Tudanca hasta el valle de Polaciones y, por fin, entre 1749 y 1750, hasta conectar con Cervera de Pisuerga, consiguiendo así un camino de carro continuo desde Castilla hasta el mar, cumpliendo las órdenes dadas por D. Juan de Isla y Alvear, que necesitaba conseguir madera para la construcción de 24 navíos de línea. En 1758 se ha verificado la utilidad del camino, sobre todo en momentos de escasez para Castilla, lo que demuestra que estos caminos pretendían sobre todo favorecer la economía complementaria.

Desde principios del siglo XVIII diversas razones van a provocar la evolución desde una estructura reticular de caminos a otra centralizada y radial. El crecimiento demográfico de Cantabria y Castilla-León va a multiplicar las relaciones entre ambas. Comienza, además, a gestarse la idea de arrebatar a Bilbao el monopolio de la exportación de lanas castellanas, dada la resistencia bilbaína a integrarse en un sistema fiscal común. La política del Gobierno se dirige entonces a potenciar el puerto de Santander. Para algunos autores la razón de este cambio reside en el creciente protagonismo que algunos montañeses adquieren en el Esta-

“Mapa que comprende las jurisdicciones incluidas en la dotación de las Reales Fábricas de Artillería de La Cavada y Liérganes”, s.f.



do Central (Patiño, Campillo o el Marqués de la Ensenada), verificándose ciertos privilegios que, a la larga, suponen el despegue de Santander como pujante núcleo urbano. Para otros, se trata simplemente de una decisión administrativa, tomada unidireccionalmente por el gobierno central, que además subvenciona económicamente el proyecto, pretendiendo con ello racionalizar la economía del país y aumentar los ingresos fiscales relanzando el puerto de Santander a costa del de Bilbao, que no pagaba impuesto por sus fueros⁷.

Sea como fuere, el caso es que durante el reinado de Carlos III se favorece al puerto de Santander con desgravaciones fiscales que culminarán con la prerrogativa para comerciar con las colonias americanas, que se niega a los puertos vascos (“Pragmática de Comercio con las provincias americanas”, 1778). Además se impulsa la renovación de las comunicaciones entre la Meseta y el Cantábrico, mediante la apertura de nuevas vías y la mejora de las ya existentes. La novedad estriba en que ahora las obras quedan a cargo del Estado y existe un proyecto uniforme para todo el trayecto, superando la vieja concepción de los caminos como la suma de obras individuales. La mejora de las

⁵ ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca...”, 1989, p. 132.

⁶ ARCHIVO DE LA CASA DE LOS CAÑONES, Leg.14, ante Domingo de la Cárcova Rubalcava. Liérganes, 20-IV-1691. Cit. ARAMBURU-ZABALA, M.A. (dir.): Catálogo Monumental del Municipio de Liérganes, 1996.

⁷ Véase PALACIO ATARD, V.: *El comercio de Castilla y el puerto de Santander en el siglo XVIII*, Madrid, 1960; MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander, de villa a ciudad...*, 1983, pp. 37-52; MAISO, J.: *La difícil modernización de Cantabria...*, 1990, pp. 101 y ss.



Vista de la plaza mayor de Reinosa. Finales de siglo.

comunicaciones es, desde luego, el puntal básico del proyecto y por ello no es extraño que los primeros esfuerzos del gobierno vayan en esta dirección. El marqués de la Ensenada –siguiendo el proyecto iniciado por D. José Campillo y D. José Patiño– encarga al ingeniero flamenco Sebastián Rodolphe el estudio de dos posibles alternativas: Burgos-Santander por Reinosa y Burgos-Laredo/Santoña por el puerto de Los Tornos⁸.

La existencia de estas dos alternativas era producto de una realidad natural, pues se trataba de las dos mejores bahías de la costa. Pero además incidía en la vieja polémica por la capitalidad costera. Tradicionalmente, la residencia del corregidor de la “Hermandad de las Cuatro Villas de la Costa de la Mar” (San Vicente de la Barquera, Santander, Laredo y Castro Urdiales, que se repartían la jurisdicción costera de la actual región de Cantabria) era, en teoría, itinerante. Pero, al menos desde 1629, estaba instalada de hecho en Laredo, aunque nunca se reconociera tal capitalidad pues la “Hermandad” se basaba precisamente en la paridad de las cuatro villas. Esta situación, mantenida a lo largo del siglo XVII y parte del XVIII, va a comenzar a removerse hacia 1727 cuando, en los dos fallidos intentos por establecer la “Provincia de Cantabria”, las Juntas se celebren en Santander, como localidad más céntrica y cómoda para la concurrencia de los diputados (en atención sobre todo a los diputados de las Asturias de Santillana). La realidad económica, además, apuntaba ya la decadencia de Laredo (cuyo puerto comenzaba a cegarse) frente a la creciente primacía del puerto de San-

tander, en parte debida a la demanda de los productos castellanos (vino y harinas) que, desde Tierra de Campos, estaba basculando hacia la vía Campoo-Santander como salida natural al mar. En este momento y en este aspecto la política real es clara y cuando, en 1734 se crean los regimientos de milicias, el del corregimiento de Cuatro Villas irá a Santander, tomando este nombre⁹. Después vendrá la concesión de la sede episcopal.

Asimismo, en el tema del camino, los mayores intereses residen en el proyecto de Santander y por eso la opción Laredo-Santoña pierde la partida, pese a las mejores condiciones del proyecto (más corto y más barato). Las condiciones del puerto santanderino y su primacía entre todos los puertos cántabros (anterior a la reapertura del camino), justifican la elección del camino Burgos-Santander por Reinosa. En 1748 se aprueba el proyecto de Rodolphe y en 1753 se terminan las obras de mejora del tramo Santander-Reinosa.

No acaban aquí los efectos de la política favorecedora del Estado para Santander. En 1754 se convierte en sede de la diócesis desgajada del arzobispado de Burgos (una vieja aspiración sistemáticamente denegada por la sede metropolitana). Al año siguiente la antigua villa recibe el título de Ciudad de manos de Fernando VI. Además, a partir de 1765, se generaliza el comercio con las Antillas y, por fin, el Real Decreto del 12 de Octubre de 1778 permite habilitar varios puertos, entre ellos Santander, para el libre ejercicio con Ultramar. La antigua villa de pescadores se transforma en ciudad comercial y cosmopolita, donde los antiguos comerciantes de “tienda abierta” se convierten en inversores y acaudalados. Junto a ellos aparece un numeroso contingente de negociantes extranjeros –sobre todo franceses– y un nutrido grupo de castellanos y vascos. Todos ellos van a conformar la burguesía comercial santanderina, con nuevas ideas y necesidades. La aparición de este nuevo grupo social rompe el equilibrio estamental establecido entre la puebla alta y la baja. Las necesidades de habitación y representación del nuevo grupo hacen necesaria la creación de un espacio urbano diferenciado del viejo caserío. Así lo recomienda también el crecimiento demográfico de la ciudad (2.700/2.900 hab. en 1753, según estimación de Martínez Vara; 4.000 en 1768; 8.000 en 1808; 13.950 en 1850)¹⁰. Por todas las razones apuntadas, desde 1765 se trabaja en la “Nueva Población” de Santander, cuya compleja elaboración se extiende por todo un siglo de

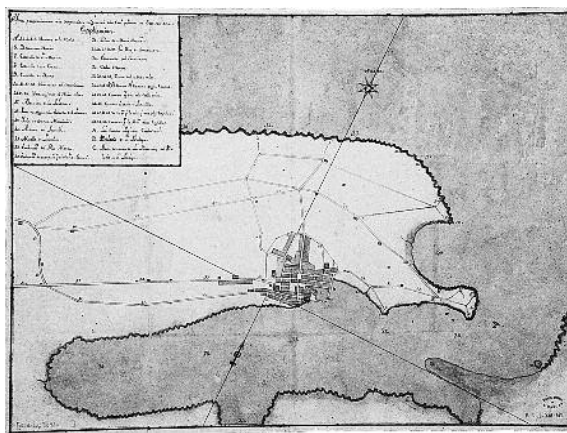
⁸ A.G.S., M.P. y D. XXI-55, Leg. 917. “Mapa ideal en que se demuestran los caminos desde la ciudad de Burgos a las Villas de Laredo, Santoña y Santander con distinción de los Pueblos que se encuentran en ellos distancias que hay de unos a otros y significación de sus terrenos”, Sebastián Rodolphe. Burgos, 14 de octubre de 1748. Véase en IZQUIERDO DE BARTOLOMÉ, R.: “El Puerto de Santander: despegue comercial y comunicaciones terrestres”, en *Santander. El Puerto y su Historia*, 1985, pp.111-117.

⁹ Sobre el problema de la capitalidad véase CASADO SOTO, J.L.: “La Provincia de Cantabria. Notas sobre su Constitución y Ordenanzas (1727-1833)”, en *Altamira*, 1978, pp.123-195.

¹⁰ Véase MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander. De villa...*, 1983, p.165; MARRURI VILLANUEVA, R.: *La burguesía mercantil...*, 1990, p.56.

la historia urbana santanderina, como veremos más adelante.

En el otro extremo del camino, Reinosa también conoce una fase de crecimiento sostenido que la convierte en población “...de numeroso vecindario y gentío”. Especialmente a partir de 1770 se acometen numerosas obras de embellecimiento urbano, como la ampliación, en 1778, de la plaza de la iglesia, obra “...que requería la calidad del pueblo”¹¹. A partir de estas fechas y, sobre todo, en la década de los 70 y 80 se documenta la construcción de numerosas casas de “nueva planta”, lindantes con el camino Real (actual calle del Puente); estas casas después se arriendan en su mayoría al creciente contingente de comerciantes castellanos y vascos que está instalándose en la villa. Son edificios en la tradición barroca desornamentada seguida por el maestro Gandarillas en las obras realizadas para Luis de los Ríos en Naveda, generalmente edificios de pisos para arrendar, con escudo y realizados en piedra de sillería. Sin embargo, la ocupación francesa detendrá en parte este proceso y, entonces, el progreso urbano de Reinosa, consolidado a finales del siglo XVIII, se ralentizará. En cualquier caso, la apuesta estatal no se limita al camino de Reinosa. En 1763 el gobierno de Carlos III, ante los buenos resultados de las Fábricas de Cañones de Liérganes y La Cavada y temiendo la suerte que la instalación pudiera correr en manos particulares, decide adquirir el conjunto de las fábricas por cinco millones y medio de reales. A partir de este momento comienza a beneficiarse de los nuevos proyectos del reformismo ilustrado. En 1774 el Ministro de Marina expone que es estrictamente necesario mejorar el camino entre Liérganes y Espinosa de los Monteros, por el portillo de Lunada, al objeto de abastecer el complejo industrial de Liérganes y La Cavada. Se estimaba que así se atraería a los comerciantes de La Rioja y Castilla “lo que hará feliz aquella montaña”¹². Esta idea conoce un nuevo impulso en 1783 cuando el arquitecto de Marina don Francisco Solinís, responsable de las construcciones de La Cavada haga un nuevo proyecto, más ambicioso, que ahora se completa con dos ramales, uno hacia Burgos y otro hacia La Rioja, con un proyecto de prolongación hasta Santander y estudiando, incluso, la posibilidad de construir sendos ramales a Laredo y Castro Urdiales. Se piensa, además, ampliar la anchura del camino a 24 pies con lo que pasaba a convertirse en una vía no exclusivamente industrial, dedicada al transporte de madera para las fá-



“Idea proporcionada a la disposición general de la ciudad y puerto de Santander”, s.f.

bricas de La Cavada y Liérganes, pues “el que se propone puede servir para comercio, ahorrándose mucho camino en las rutas de Rioja y Castilla al Puerto de Santander”¹³.

Se pretende así fortalecer, aún más, las comunicaciones de Santander con Castilla y el Valle del Ebro, incorporando las Fábricas de La Cavada y Liérganes a la estrategia de vertebración del territorio en torno a Santander. Sin embargo, Laredo no da la partida por perdida y en 1762 protagoniza una jugada magistral. Cuando Santander solicite al rey que permita repartir los costos de mantenimiento del Regimiento de Milicias de Santander entre todos los lugares de la región, Laredo se ofrece a hacerlo cargando con todos los gastos. Entonces “Hecho el plan o arreglo de las milicias provinciales en 1762, se invitó a Laredo para que admitiese su capitalidad con las prerrogativas y cargas afectas a ella, y habiendo accedido, resolvió S.M. que lo fuese como cap.(ital) de todo el ‘bastón de la costa del mar de Cantabria’, no contentándose con levantarle las cargas anejas a la capitalidad, sino que edificó a su costa un cuartel para los provinciales que han llevado su nombre desde entonces...”¹⁴. El, ahora, Regimiento de Milicias de Laredo se instala en esta villa, convirtiéndose en la baza fundamental en el pleito por la capitalidad, pese a que pronto Laredo reparte los gastos del regimiento entre todos los lugares del partido¹⁵.

La competencia entre ambas localidades se centra entonces en las obras públicas (caminos, muelles). A partir de este momento se preparan diversos proyectos que tenían por objeto convertir a Laredo en el gran puerto del Cantábrico, en comunicación directa

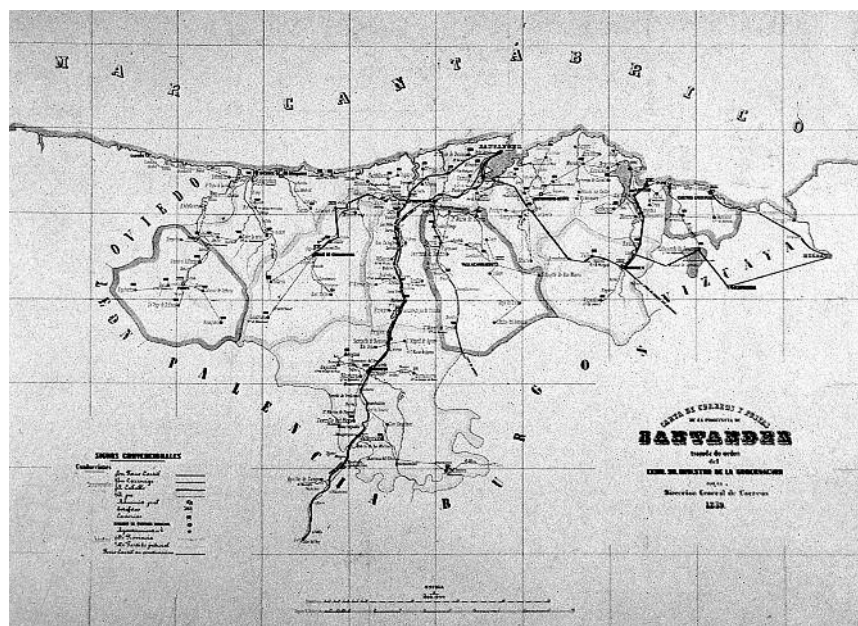
¹¹ Para ello han de derribarse tres casas, quedando la obra a cargo de Carlos Gandarillas e Hilario Alfonso de Jorganes, especialmente activos en la zona, sobre todo el primero (A.H.P.C., Secc. Protocolos, Leg. 4081, fol. 241. Año 1778. Véase también GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C. y otros: *Artistas Cantabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991, p.226).

¹² A.F.G.C., Leg.3, doc.15. Cit. ARAMBURU-ZABALA, M.A. (dir.): *Catálogo monumental de Liérganes...*, 1996.

¹³ Id.

¹⁴ MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850 (Ed. facsímil. Santander, Valladolid, 1984, p.133).

¹⁵ CASADO SOTO, J.L.: “La Provincia de Cantabria...”, 1978, pp.152.



Carta de Correos y Postas de la provincia de Santander, 1859, Dirección General de Correos.

con Castilla y con el Mediterráneo. Con este objeto acude en 1776 a Laredo el director del canal de Aragón, Ramón de Pignatelli, “para levantar el plano y formar el proyecto de comunicación de la ensenada”¹⁶ y, de paso, “a estudiar los medios de comunicación necesarios para llevar a cabo la unión de los mares Cantábrico y Mediterráneo, desagüando el canal de Aragón en la ría de Treto”¹⁷.

A estas alturas Santander ya se ha dado cuenta de la magnitud de su error al ceder el Regimiento a Laredo. En 1774 un grupo de representantes acude al rey para solicitar, de nuevo, su traslado. Nos interesa aquí, especialmente, el tipo de argumentación de los representantes santanderinos, oponiendo la decadencia de Laredo al desarrollo de Santander y esgrimiendo méritos urbanos. Los edificios públicos, el desarrollo urbano, las buenas comunicaciones, las obras de infraestructura, la vitalidad del comercio se convierten en los argumentos para solicitar la capitalidad. Se señala “*q^e la villa de Laredo es un reduc^{do} lug^r en total decadencia sin vías ni camino y (?) puerto se allenado de arena q^e apenas en las plenas mareas llegan las lanchas de pescar a sus muelles que esta en el extremo de toda la montaña que para llegar a ella es necesario pasar*”, un viaje que es “*insufrible sin comodidad de las gentes y soldados*”. Por el contrario, Santander:

“esta en el Zentro y medio de la costa, con proporcion para q^e se concurra a ella con facilidad prontitud descansos y menos costes. es la unica Ziu^d (ciudad) de la Montaña con Residencia de su R^{do} obispo y con Cathedral y numeroso Cav^{do} ecc^o (Cabildo eclesiástico); es plaza de Armas (...) tiene el mas famoso Puerto con proporcion de estenderse q^{to} se quiera dentro de la misma Ziu^d q^e facilita y promete el m^{or} (¿mejor? ¿mayor?) comercio de todas las Nazon^s residiendo ya y estando establecido (...) Abunda en artesanos de todos oficios y es pueblo de las mas faciles y prontas Probidenz^s pues sin embargo del gran comercio de Nazon^s extrangeras y del comercio detodo el Reyno, spre ha havido Abudante surtim^{to} de biberes sin berificarse escasez (...) tiene Quarteles Capaces para quatro batallones y edificios q^e ofrecen como Aloxam^{to} (...) tiene en su Inmediacion los Ingenios de Lierganes y la Cabada donde se funde la Artilleria balas y bombas Para los nabios de la R^l Armada y Plazas del Reyno y en su Ria el R^l Astillero de Guarnizo Pudiendo en caso de Imbassion ser quemados estos y desechos aquellos Por obra sorpresa no residiendo en Santd el Rexim^{to} de milizias pues sera tarde quando pueda llegar otra tropa de maior distanc^a (...) tiene tres Castillos excluso el de S. Ph^e p^a defender la entrada de su Ria y Cubrir los expresados Ingenios y Astilleros asegurar los mercaderes que tienen considerable comercio a q^e contribuye el R^l manificio cam^o (camino) construido a expensas del R^l herario q^e facilita la comunicac^{on} y trafico con las Castillas (...) tiene factoria de Tabacos (...) la Administrac^{on} de Aduanas (...) y se exp^{er}a depositar en ella las R^l contribuc y la Administr^{on} Pral de Tabaco (...) Actualm^{te} es el unico Puerto de cuantos mantiene la costa de Cantabria capaz (...) siendo tan Antigua conocida y recomendable su bentaxossa constituc^{on} que George Braun en su zelebre obra (...) impresa en Colonia (...) obra onorifica descripcion de esta Ziu^d y añadiendo otra exsacta Carta topographica informada de ella y de su expaciosa Ría y Puerto entre Muelles siendo el unico Pueblo de Aquella costa de Cantabria q^e merecio del Actor esta men^a en dha su Zelebrissima obra”¹⁸.

El gobierno hace caso omiso de la solicitud y en 1786 el ingeniero de la Marina Miguel de la Puente redacta el proyecto para la reparación y prolongación de los muelles de Laredo de Sur a Norte y de Norte a Oeste. En 1790 ya está terminado el Plano del Camino de Laredo a Castilla por el puerto de Los Tornos¹⁹, quedando aprobado en 1798 y comenzando las obras en 1799, aunque en 1828 aún se está trabajando. Además, dado el enorme esfuerzo económico que suponen las obras del camino y “*por las rivalidades de Vizcaya y otras corporaciones, se entorpeció la del muelle hasta 1801 que se mandó continuar*”²⁰.

¹⁶ MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.133.

¹⁷ BASOA OJEDA, M.: *Laredo en mi espejo. Villante, la ciudadela y la villa del Bastón*. Laredo, 1932, p.67.

¹⁸ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 2954, fol.5-6.

¹⁹ A.H.N. Consejos, Leg. 2715, exped.

²⁰ MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.133.

Mucho más activas parecen las obras en las comunicaciones de Santander. En 1788 se autoriza la construcción del camino Santander-La Rioja por Lunada, con cargo al erario público. La posibilidad de tener una comunicación más directa con Burgos y La Rioja hace que el camino de Reinosa cambie de signo. En 1791, una vez finalizado el tramo Reinosa-Quintanilla de Cabría, se dejan en suspenso las obras hacia Burgos, estudiando la conveniencia de abrir una nueva ruta hacia Palencia por Herrera de Pisuergra. Las ventajas eran evidentes: dar salida al creciente negocio de los granos castellanos, conectar con el Canal de Castilla y acortar las distancias a Madrid. Los vinos riojanos y las lanas burgalesas podían ir por Lunada.

Sin embargo, el proyecto de camino a La Rioja por portillo de Lunada conoció los habituales retrasos, que motivaron la modificación del proyecto para llevar el trazado por los valles de Pas y Toranzo al Puerto del Escudo²¹. El camino quedará abierto en 1805 mientras que, en 1829, el Consulado de Santander aún solicita al rey la aprobación de los arbitrios necesarios para continuar la obra del camino de Lunada.

Una de las razones para la pérdida de interés en el camino de Lunada era la franca decadencia de las fábricas de cañones de Liérganes y La Cavada. Ésta se debía, en parte, a la consunción de los recursos madereros de la zona, pese a los intentos de Wolfango de Mucha por introducir el carbón. Pero, sobre todo, procedía de la crisis económica española gestada en la década de 1790. Aún se mantuvo la producción durante la guerra de la Independencia pero con las guerras carlistas se traslada la artillería a Santander. Después su obsoleta tecnología hará que sea incapaz de competir con los modernos altos hornos vizcaínos. En 1826 se abandonan las instalaciones que, en 1835, Mendizábal incluye entre los bienes desamortizables del Estado. Basta para comprender la decadencia de La Cavada el desolador paisaje que describe Madoz a mediados del siglo XIX, cuando aún quedaban testimonios del antiguo esplendor de la villa:

“No hay pluma que baste a pintar los destrozos que este sitio ha sufrido de pocos años a esta parte. En la última decena de años del pasado siglo se presentaba cerrado con una muralla que le daba el aspecto de un basto par- que. En él había 4 hornos altos de fundición y uno de reverbero, fraguas, grandes carboneras, presas, cauces de piedra labrada de enorme altura y espesor, obradores de moldeo, barrenos, carpintería, escuelas de mineralogía,



Colegiata de Santillana
(foto J. Laurent).

metalurgia, matemáticas y dibujo, buenos edificios para los empleados con sus huertas de recreo, capilla, tinglado, y en fin, todo lo necesario a una bien montada fábrica de fundición, pues era obra de Carlos III (...) Calculá- banse sus gastos en 300.000 rs., incluso los de conservación de las máquinas, edificios y demás que hay en la fábrica inmediata de Liérganes (...) Se han labrado en el espacio de unos 40 años sobre medio millón de quintales de hierro colado, en cañones, morteros, carronadas, bombas, balas, cilindros, cañones de fontanería para los reales jardines de Aranjuez, y otras diferentes obras así públicas como de particulares para las fábricas de Juvia, Guadalajara, Rivadeo y otras de más o menos importancia (...) Hoy nada queda. Las famosas obras de presas, cauces y demás han sido arrebatadas por las corrientes (...) En el sitio sólo han quedado las casas de las máquinas, el cuartel, el palacio, la capilla, el reloj puesto en una torrecita, que está parado, y varias mesas de hierro colocadas en diferentes puntos para juego, refresco, etc. El llamado palacio, es un edificio de mampostería de un solo piso; tiene muy buenas salas donde estaban las escuelas de matemáticas, metalurgia, mineralogía y dibujo, y las oficinas de comisaría, contaduría, secretaría y demás; el balcón del palacio es corrido; divídile en su parte media una puerta de hierro, materia de que se compone todo él; tiene la particularidad de poderse recoger en piezas por ser su trabazón de tornillos con tuercas. El cuartel es también muy pequeño pero con bonitos cuartos para oficiales y sargentos (...)”²².

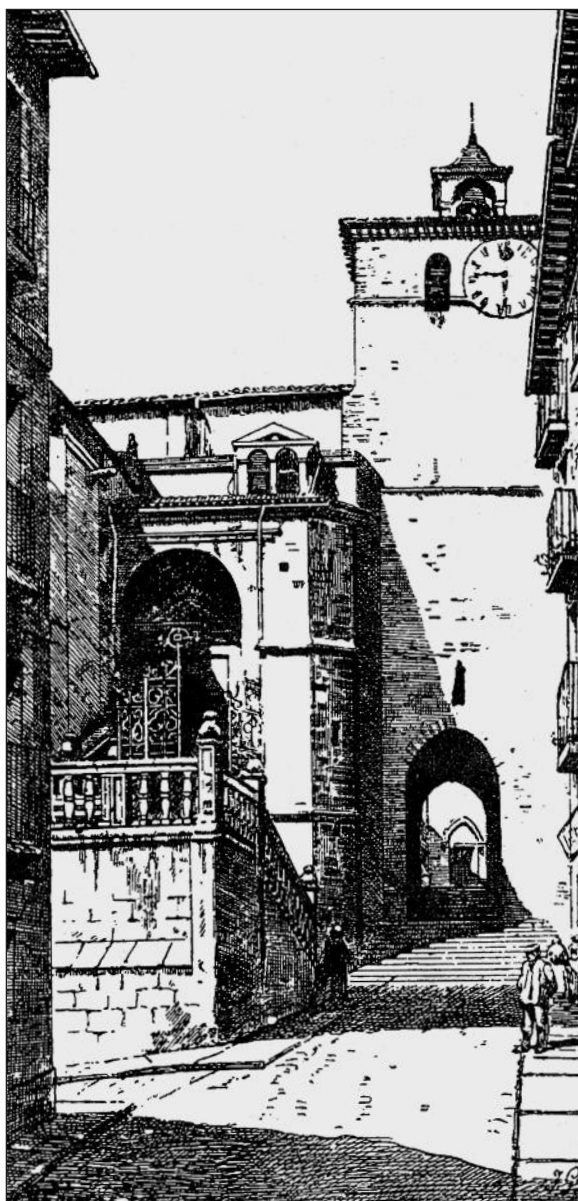
El Astillero de Guarnizo corre parecida suerte.

Entretanto la situación administrativa de la provincia se soluciona definitivamente, frustrando las expectativas de Laredo. En 1801, Santander es nombrada

²¹ Véase IZQUIERDO, R.: “El puerto de Santander. Despegue comercial...”, 1985, p.113.

²² MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.63. Véase también SAMBRI- CIO, C.: *Territorio y ciudad...*, 1991, pp.383-384. El citado autor reseña la abundante documentación existente sobre las fábricas de La Cavada y Liérganes en el *Archivo del Museo Naval* Mss. 438, 449, 1.613, 2.238 y planos n° 302, 640 y 690.

Escalera barroca de la Catedral de Santander.



²³ BASOA, M.: *Laredo...*, 1932, p.69.

²⁴ ESPERÓN, Antolín: "Impresiones de viaje. Santander y provincias vascas", en *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp.227-230.

²⁵ A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 3138, fols. 270-272. Publicado en GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "Cara y cruz de la villa de Santillana (Cantabria) en el paso del siglo XVIII al XIX", en *El Arte Español en épocas de transición. Actas IX Congreso español de Historia del Arte*, vol.II. León, 1992.

capital de la provincia marítima de su nombre. Desde esta fecha comienza a ausentarse de Laredo el Gobernador, no obstante sigue nombrándose la villa como "capital" y actuando el Alcalde Mayor como Corregidor, manteniéndose este estado de cosas aún durante un tiempo. En 1820, Santander es designada sede de la diputación provincial, en 1822 se fijan los límites provinciales y, en 1833, se constituye la Provincia de San-

tander. Así, Laredo pierde el Bastón "que había empuñado durante 600 años"²³ y con él el corregimiento y todas las oficinas de las administraciones civiles y militares, que pasan a Santander.

De hecho, a estas alturas, Laredo debía contentarse con disputar a Santoña ser la sede del partido judicial (que finalmente se instaló en esta segunda villa). Constantemente las villas más activas compiten con las viejas capitales de las merindades que se empeñan en airear supuestos derechos históricos. Lo nuevo contra lo viejo; esta es la impresión que saca Antolín Esperón cuando compara Santander y Santillana: "*Santander es una antítesis de Santillana: aquí todo es viejo y antiguo; allí todo nuevo y moderno: las mejores casas, el teatro, los mercados cubiertos, etc.*"²⁴. Y así siempre: Santoña contra Laredo, Torrelavega contra Santillana.

Este segundo ejemplo es elocuente. En 1813, ante la prevista reestructuración de la división en partidos judiciales, el Ayuntamiento de Santillana redacta un memorial en el que se ennumeran los méritos "urbanos" de la villa abacial, desde los servicios materiales (sanidad, comercio) y espirituales (los dos conventos y la Colegiata), hasta los culturales (escuelas públicas de Primeras Letras, y de Filosofía y Teología). Se menciona, asimismo, "*la hermosura de población en su exterior, con preciosos edificios colocados en el mejor orden*" y se insiste en la calidad de las familias que la habitan, hechos todos que convierten a Santillana en el lugar ideal para vivir "*en sociedad y más racionalmente*". Desde este planteamiento, tan ilustrado, la corporación se lamenta de haber sido relegada al olvido, teniendo en cuenta la importancia histórica de la villa y su localización como cruce de caminos que hacía que, aún en 1821, tuviera que hacer frente a numerosas deudas "*contraídas en el tiempo de la dominación francesa, a causa de hallarse este pueblo en una situación topográfica tan crítica que repetidas veces tenía, en un mismo día, que suministrar raciones y otros auxilios a las tropas españolas y enemigas*". Todo esto queda expuesto en el interesante memorial firmado por la corporación municipal en 1813²⁵:

"Se ha visto que esta referida villa, después de ser una de las más abentajadas poblaciones por todas sus circunstancias y que la hacen muy acrehedora a ser la capital del (partido) de su demarcación, ha sido considerada sin este miramiento, dejándola en el olvido y poniendo de caveza otra población que no la iguala con grave esceso ni puede proporcionar las comodidades que Santillana

ofrece y devieran ser atendibles en el caso. Situada como a la distancia de cinco leguas de la ciudad de Santander, es el lugar primero después de ésta que ofrece las mejores conveniencias al ser social, no sólo por las corporaciones que comprende y la hacen sobresalir entre todos los del Partido o Bastón de Laredo, sino también por la hermosura de población en su exterior, con preciosos edificios colocados en el mejor orden, limpieza de sus calles, con otras singularidades que una continuada policía ha producido y le han hecho siempre recomendable sobre todos los del país. Así es que es un pueblo de los más civilizados y cultos y en que tienen su asiento y residencia multitud de familias y de las de mayor ilustración y fortunas, como que en él encuentran la reunión de aquellas cualidades que busca el hombre moral y de gusto y que no proporciona otro alguno (...) Por estas consideraciones, no sin motivo, fue Santillana la capital de la Merindad de Asturias de su demarcación, extendiéndose y abrazando su demarcación, por el oriente, hasta los valles de Camargo, Cayón, Villaescusa, Penagos, situados a las cercanías de Santander, Y en los gozes de ser tal capital estuvo hasta el siglo quince, en que por inesperadas ocurrencias se la separó de esta regalía; pero, aún después de estos tiempos, siempre tubo el miramiento de ser considerada como acrehedora a ponerse en ella juez de letras...”.

Pese a las protestas de Santillana, la sede del partido se fue a Torrelavega, que se había convertido en la encrucijada entre el camino de Reinosa y el camino costero, beneficiándose de la instalación de industrias relacionadas con ambos. Lo que había pasado era claro: *“Cartes y Viérnoles, como Santillana, murieron de puro viejos, teniendo que renunciar poco a poco a sus historias hidalgas que fue recogiendo La Vega donde en sus anchuras iban cruzando en todas direcciones, vías y carreteras, savia de la nueva civilización moderna”*²⁶.

Santander, el puerto y la Nueva Población

Pese al frecuente olvido del que es objeto la puebla vieja de Santander, ésta, como la mayor parte de las ciudades españolas, presenta un urbanismo medieval, un urbanismo renacentista y otro barroco que, lógicamente, afecta al ensanche de la segunda mitad del siglo XVIII.

La población medieval se agrupaba en torno a la Abadía, junto con su castillo roquero (San Felipe) y rodeada por las murallas; junto a la Abadía se situaban las rúas nobles, mientras que en la Ribera estaba el barrio de pescadores. Los conventos quedaban originalmen-



“Santander. Plaza Vieja”. El Santander de la edad moderna se reúne en torno al antiguo Ayuntamiento y al palacio de la familia Riva-Herrera.

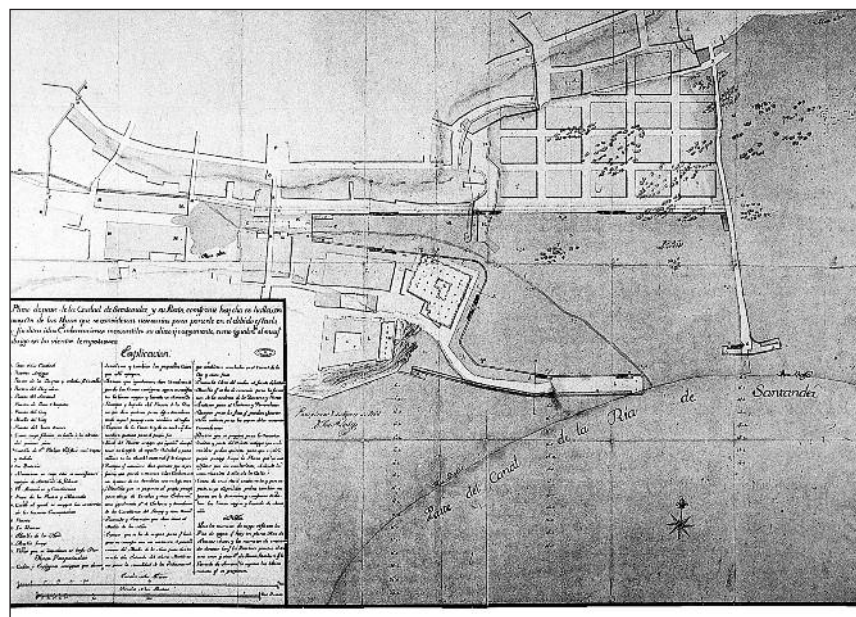
te extramuros, en los arrabales y junto a los caminos de salida de la villa. A finales del siglo XVI y, sobre todo, en los primeros años del siglo XVII la actividad portuaria se relanza, distanciándose del resto de villas costeras (Laredo, Castro Urdiales y San Vicente de la Barquera). El primer hecho importante es la ampliación de los muelles y el emplazamiento de los nuevos núcleos de poder en el entorno portuario; así, alrededor de la Plaza Vieja se instalan el Ayuntamiento, el Colegio de Jesuitas y la Casa-Palacio de los Riva-Herrera, familia que controlaba la actividad portuaria y que, hasta ese momento, había residido en su torreón de Pronillo, un altozano extramuros de la villa desde donde se divisaba todo el ámbito de la bahía²⁷.

Durante el siglo XVII se acomete la consolidación de la ciudad conventual (San Francisco, ampliación de Santa Clara, Santa Cruz la Real y el citado Colegio de Jesuitas) que, como ya se ha estudiado para otras capitales españolas, afectará enormemente a la configura-

²⁶ “De la Tierruca”. Cartes. Sus torreones y su importancia, por Logoma (II), reproducido en *El Diario Montañés*, 15-XII-1933.

²⁷ Véase ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO, B.: *Santander. Un puerto para el Renacimiento*, Santander, 1994.

FRANCISCO LLOVET. “Plano de parte de la ciudad de Santander y su puerto, con proyecto de las obras que se consideran necesarias para ponerle en el debido estado...”, 1765.



²⁸ Sobre el urbanismo barroco, véase ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca en Cantabria”, en *Altamira*, t. XLVIII (Santander, 1989), pp.113-142. También MUÑOZ JIMÉNEZ, J.M.: “Juan de Naveda y la arquitectura del manierismo clasicista en la villa de Santander (1600-1630)”, en *Altamira*, t. XLV (Santander, 1985), pp.189-210.

²⁹ Sobre la creación del Real Consulado, véase BARREDA, F.: “El engrandecimiento de la ciudad y el Real Consulado santanderino”, en *Altamira*, n° 1-3 (Santander, 1955), pp.243-287.

³⁰ El texto forma parte de la respuesta del real y Supremo Consejo de Castilla que, en ese momento, aún ostentaba la responsabilidad máxima en cuestiones de Arquitectura. Cit. SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.187.

³¹ Id., p.188.

³² SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Sídon Ibero*. Santander, 1956, p.65.

³³ El 7 de agosto de 1765 Llovet firma en Pamplona el “Plano de parte de la ciudad de Santander y su puerto conforme hoy día se halla, con proyecto de las obras que se consideran necesarias para ponerle en el debido estado y facilitar a las embarcaciones mercantiles su alijo y cargamento como igualmente el mayor abrigo en los vientos tempestuosos”

ción del espacio urbano en los siglos XVII y XVIII. A este respecto, el hecho clave es el intento de transformación de la antigua Abadía en Catedral (culminado en 1754). El viejo edificio abacial, volcado a la vida retirada e interior, intentará abrirse al exterior, relacionándose con la trama urbana para adaptarse a su nuevo papel social, tan alejado de su tradicional aislamiento; varias obras, como la apertura de una Portada y Escalera monumental hacia la calle del Puente, revalorizan el entorno de la nueva Catedral²⁸.

Mediado el siglo XVIII, la remodelación del camino de Castilla por Reinosa (1753), la creación del Obispado de Santander (1754), la concesión del título de Ciudad, la libertad de comercio con Ultramar (1778) y la creación en 1785 del Real Consulado de Mar y Tierra de Santander²⁹, son los hechos que van a marcar el punto de inflexión de la historia contemporánea santanderina. Se hará entonces necesaria la construcción de una “Nueva Población” capaz de absorber el enorme crecimiento demográfico y dar respuesta a las necesidades de dignificación social de la burguesía. El sostenido crecimiento económico del periodo 1750-1850 permitirá su compleja elaboración.

El nuevo lenguaje arquitectónico de la burguesía no se basará ya en la profusión de escudos o en el uso de estilemas retardatarios, que resalten la antigüedad

de la familia. Aparece, por el contrario, un criterio más sutil, de pertenencia a un grupo social netamente diferenciado de la masa popular y del rancio abolengo hidalgo. Una sociedad racional, ilustrada y moderna que ya no construye su casa sobre el viejo solar familiar, sino en tierra de nadie, en los terrenos ganados al mar, su fuente de riqueza. Todas las casas serán iguales, testimonio (progresivamente roto) de la igualdad social de sus habitantes. Una ciudad ordenada, igualitaria y nueva. De hecho, poco después, ya se señala, por primera vez, la importancia de la elaboración de un plan técnico, en las recomendaciones dictadas para Santander, en 1757, por el Obispo Diego de Cartagena:

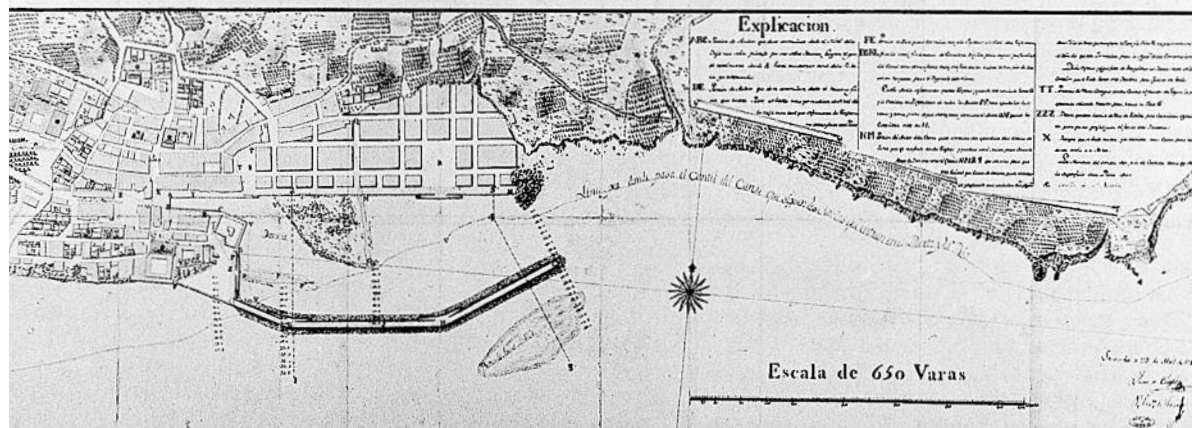
“...en caso de que se vayan haciendo nuevas fábricas y renovando las antiguas, será muy conveniente hacer un plan o mapa de la población y de lo que pueda aumentarse en los solares de su inmediación, con el mayor arreglo posible a las fábricas antiguas, especialmente de iglesias, para que lo que se fabrique de nuevo quede con simetría y perfección, así las calles como lo exterior de los edificios, conforme a dicho mapa, sin permitir que nadie exceda de la uniformidad que conviene y que continúe el desaliño con que se ven los pueblos antiguos”³⁰.

Aparece ya, por tanto, la idea ilustrada del urbanismo entendido como “simetría y perfección”, sobre todo a partir de un rígido orden de alineaciones. En esta misma línea de actuación el bando de policía de 1763 señala que en “...las obras y casas nuevas o derribo de las antiguas, queden anchas y derechas las calles”³¹.

La década de los 60 supone un notable impulso reformador para la Ciudad, impulso basado en los principios de “higienización urbana” y de construcción de grandes obras públicas, característicos del reinado de Carlos III. En 1758 ya se habla de “...reparar los muelles” y, sobre todo, a partir del incendio de 1763, se trabaja en la recomposición de los mismos. En 1764, el intendente D. Antonio Pérez Delgado habla de un plano, “...ejecutado para la limpieza de muelles, fábrica, demolición y reforma de ellos y demolición de algunas casas”³². El 25 de marzo de 1765, el ingeniero Francisco Llovet es comisionado para iniciar las obras de mejora del puerto, para las que ha de levantar un plano.

El plano, aprobado el 19 de noviembre de 1765, contempla la ampliación del puerto y la construcción de una nueva población de quince casas sobre los terrenos ganados al mar³³. En abril de 1766 comienzan

PLANO SEGUNDO DE LA CIUDAD DE SANTANDER SV DARCENA
y porcion de la Costa adjasente que con los Perfiles que le acompañan manifiesta vn nuevo Proyecto de Darzena capaz de abrigar Na-
vios y Fragatas de Gverra yva gran numero de Embarcaciones de Comercio con la comodidad de avmentar la Ciudad cuya Espacio mvi
Ventajoso por su Extensionisituacion sin detrimento de los Edificios que actualmente la componen.



JUAN DE ESCOFET Y FERNANDO DE ULLOA. "Plano Segundo de la Ciudad de Santander y su Dársena...", 1780.

las obras, de acuerdo con los planos ejecutados por Llovet. Se confirma, por tanto, el crecimiento de la ciudad hacia el Este con la construcción de un nuevo barrio, organizado mediante una retícula ortogonal con manzanas de 20x40 metros, que llegará hasta el muelle del Martillo. El proyecto contempla la desaparición de la muralla del Cantón del Mar, por la parte de la puerta llamada del Arcillero, y la utilización de los terrenos ganados al mar, la creación de un muelle septentrional y el trazado de las primeras cinco manzanas de casas.

La aportación de Llovet a la arquitectura y el urbanismo santanderinos supone la definitiva ruptura con lo tradicional. Llovet, formado probablemente en la Escuela de Ingenieros de Barcelona, es nombrado Ingeniero Extraordinario a finales de 1726. Nos encontramos por tanto con un profesional experimentado, que en Barcelona habría recibido la influencia de la ingeniería militar francesa de Vauban, absorbida a través de la obra de Belidor³⁴. A partir de 1752 Llovet interviene en gran parte de los ensanches que las ciudades más pujantes están llevando a cabo. Así, entre 1751 y 1753 trabaja en La Coruña, para pasar de allí a dirigir las obras del arsenal de Ferrol, donde permanece hasta 1764, en que se traslada a Pamplona. En 1765 pasa a dirigir el muelle santanderino y se ocupa de algunas obras en Asturias. A partir de esta fecha alterna las visitas a Ferrol, Santander y Cartagena, hasta que en 1774 es nombrado Ingeniero Jefe en Cataluña³⁵. El resultado para las obras santanderinas de las idas y venidas de

Llovet por los más importantes ensanches españoles del ochocientos, es que el nuevo barrio hunde sus raíces en el barroco militar francés.

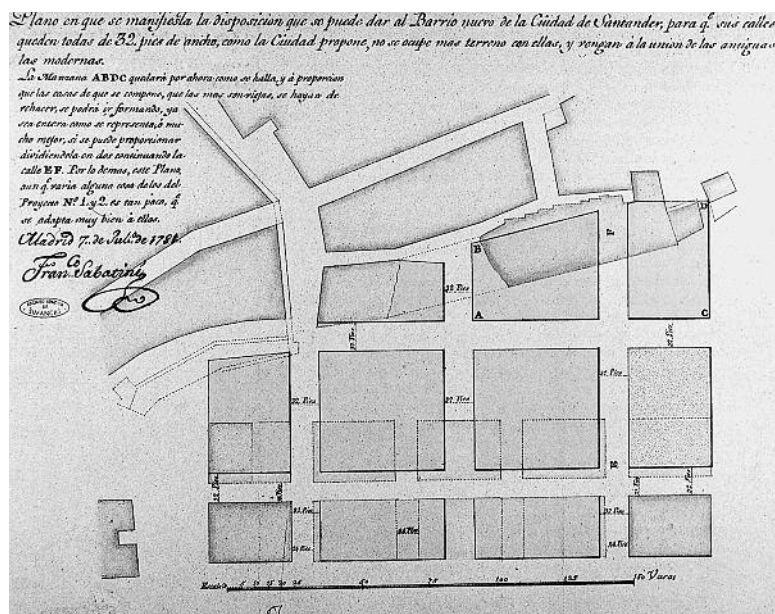
Respecto a la participación de los ingenieros militares en los proyectos urbanos de la España ilustrada, debemos señalar que ésta es, y de ahí su importancia, eminentemente práctica. La reorganización del Cuerpo de Ingenieros Militares que llevó a cabo Próspero de Verboom respondía claramente al modelo francés. Ha de resaltarse como hecho fundamental la extrema movilidad de los ingenieros, que unen al gran número de proyectos realizados bajo su responsabilidad en este periodo, su presencia en la mayoría de las magnas obras de desarrollo urbano realizadas en los puntos más dispares de la geografía española, lugares donde la penetración del pensamiento académico era casi inexistente, y que comenzaban así su particular proceso de renovación arquitectónica a la sombra de la tarea de los ingenieros. Por otra parte, dado que el principal impulso venía del grupo catalán, su vinculación con las innovaciones francesas era directa y mucho más profunda que la de los arquitectos, quedando en ellos un poso de funcionalidad mucho mayor y más adecuado a la demanda. Es precisamente este sentido de lo funcional lo que explica la rigurosa racionalidad de sus proyectos, basados en la máxima economía de medios y costes de producción, proporcionados por la repetición uniforme de elementos. El modelo generador se muestra elocuentemente en los diseños, creados a base

(A.G.S. M. P. y D. II-61. Marina, Leg. 390). Este plano se completa con los diseños, en planta y alzado, para las Casas del nuevo Barrio, firmados también en Pamplona el 27 de septiembre de 1766 (A.G.S. M. P. y D. IV-44 y IV-48. Marina, Leg. 390). Aún levantará varios planos más sobre el estado de las obras en 1766, 1767, 1768 y 1769 (A.G.S. M. P. y D. II-62, IV-50, IV-51, V-45, V-46. Marina, Leg. 390). Véase MEER LECHAMARZO, A.; ORTEGA VALCARCEL, J.: "Santander, el Puerto y la ciudad moderna", en *Santander, el Puerto y su Historia*, 1985, pp.53-70.

³⁴ Que había publicado su *Science de l'Ingenieur* en 1729. Sobre la formación de los Ingenieros Militares, véase CAPEL, H.; SÁNCHEZ, J.E.; MONCADA, O.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Barcelona, 1988.

³⁵ Véase AA.VV.: *Los Ingenieros Militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona, 1983, pp.279-287.

FRANCISCO SABATINI. "Plano en que se manifiesta la disposición que se puede dar al Barrio nuevo de la Ciudad de Santander, para que sus calles queden todas a 32 pies de ancho...", 1781.



obras por R.O. del 21 de mayo de 1772. Sin embargo, las ideas de Llovet no acaban de salir adelante, tanto por las protestas de la ciudad –que ahora pide la vuelta de Lara–, como por los crecientes problemas de financiación⁴². Las innumerables disputas son la causa del poco adelantamiento de las obras. Así lo confirma un informe de 1774 en el que se asegura que “estas obras están en deplorable situación a causa de que están introducidos en el manejo de ellas escribanos, procuradores y abogados, lo que es bastante para que todo sean pleitos y disputas”. De todas formas, a estas alturas ya se ha adelantado en la elevación de la muralla del sur del muelle de las Naos, aunque las obras no pueden continuarse “por falta de piedra”⁴³.

Sin embargo, desde 1771 el ritmo de las obras se había ralentizado hasta casi detenerse. Para solucionar las disputas que entorpecían la finalización de los trabajos de mejora del puerto, en 1779 Francisco Sabatini propone a Fernando de Ulloa como ingeniero jefe y a Juan de Escofet, como director de las obras:

“...bajo el concepto de que la idea estriba fundamentalmente en cortar de raíz las disputas anteriores y en proponer el plan que parezca más ventajoso con respecto al comercio que este Ayuntamiento entienda poder hacerse en este puerto desde el interior y el exterior del Reino, y a las utilidades que resultarán de él a la nación en general...”⁴⁴.

Ese mismo año Ulloa y Escofet son destinados a Santander y en abril de 1780 presentan dos proyectos complementarios⁴⁵. En el titulado “Plano de la Ciudad de Santander n.º 1...” se intenta paliar la estrechez de las calles proyectadas por Llovet por medio de una ampliación del viario, compensando la pérdida de terreno al emparejar las manzanas de la segunda y tercera filas. Se contempla también la posibilidad de construir casas más pequeñas y de reducir en un piso los edificios proyectados a espaldas de la primera fila, en la que sí se mantendrán las alturas previstas para no romper la línea de fachadas comenzada con las dos casas construidas a los extremos. Estos planteamientos provienen de la dificultad de encontrar propietarios que comentan obras para edificios de tamaño envergadura. Se pretende adecuar el nuevo barrio a “las necesidades de cada vecino...”, por ello “...este proyecto rompe la uniformidad morfológica del barrio de comerciantes, al transformar la trama de quince manzanas rectangulares y permitir diferentes tipos de casas”.

³⁶ KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. ARS HISPANIAE, t. XIV. Madrid, 1957, p.328.

³⁷ ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La arquitectura Barroca...”, 1989, p.130.

³⁸ A.H.P.C. Ante Juan Antonio de Cortiguera, Leg. 232 ER, fol 800 antiguo (109 moderno). Santander, 7-IX-1766. Cit ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca...”, 1989, p.130. Sobre el ingeniero Lorenzo de Alvarado, véase AA.VV.: *Los ingenieros militares...*, 1983, p.28.

³⁹ A.H.P.C. Leg. 232, fol. 115. Ib., p.130.

⁴⁰ Sobre Lara véase AA.VV.: *Los ingenieros militares...*, 1983, p.253.

⁴¹ S.H.M. A-7-9, n.º 375. Hoja n.º 16. Véase MEER-ORTEGA: “Santander, el puerto...”, 1985, p.63.

⁴² Id., p.60, sobre el rechazo de la propuesta Llovet. También SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Sidón...*, 1956, pp.71-76, sobre los problemas financieros y los distintos puntos de vista del Consejo.

⁴³ ARCHIVO FAMILIA COLOSIA, Carpeta 2. “Informe dirigido al Sr. D. Julián G. (?), Iraldo de Chaves. Santander, 2 de septiembre de 1774.

⁴⁴ A.G.S., Marina, leg.390. “Carta de Sabatini a Múzquiz”.

⁴⁵ A.G.S., M. P. y D. II-56, II-59. Marina, leg. 390. Véase MEER-ORTEGA: “Santander, el puerto...”, 1985, pp.60, 64 y 66.

de un “... estilo de efectos macizos, hondas proporciones y clara geometría, animado por audaz decoración en formas estereotipadas”³⁶.

Uno de los primeros efectos de las obras del muelle fue la reactivación de las canteras de Pedreña, Sombado, Elechas, Agüero y Somo³⁷. Inicialmente, como Llovet no puede hacerse cargo de la dirección de obras, ésta recae en el ingeniero D. Lorenzo de Albarado, “Ingeniero Extraordinario y director de las obras de los muelles”³⁸. De inmediato comienzan los trabajos en las casas y el 21 de septiembre de 1766 el contratista Juan Antonio del Mazo se obliga a levantar las dos primeras casas en dos años³⁹. En marzo de 1770 Albarado es trasladado a las obras del puerto de Cádiz, siendo sustituido por el ingeniero extraordinario Gaspar Bernardo de Lara⁴⁰.

Pese a sus prometedores inicios, todo el proyecto Llovet se rodea de intensas controversias y modificaciones, pronto se aprecian problemas técnicos, como la aparición de un banco rocoso junto a la boca del puerto, que imposibilitan su realización. Lara realiza un nuevo plano que propone ensanchar la boca del puerto en dirección E-O, para lo que ha de tirar la famosa “Casasola”, propiedad de D. Juan Fernández de Isla⁴¹. La propuesta es formidablemente contestada por la vecindad y por el Conde de Isla y, a la postre, supone la caída de Lara y el regreso de Llovet a la dirección de

Por contra, en el “*Plano segundo...*” se contempla “...un nuevo proyecto de darzena (...) con la comodidad de aumentar la ciudad de un espacio mui ventajoso por su extension y situacion sin detrimento de los edificios que actualmente la componen”. Este es el primer plan en el que se contempla la posibilidad de extender el nuevo barrio hasta alcanzar “...una superficie correspondiente a más de la mitad de toda la ciudad”; se aumenta la primera línea de casas de cinco a once manzanas y para el interior del barrio se diseñan casas de diferentes tamaños que, tomando como módulo las medidas 20x40 metros del proyecto Llovet, doblan o cuadruplican esta cantidad. Se contempla, asimismo, la ampliación de la anchura de las calles -36 pies en las principales y 30 en las secundarias- y la apertura de una plaza mediante el vaciado de dos solares en el centro de la nueva ampliación, quedando abierta por uno de sus extremos hacia el mar y sirviendo como elemento distribuidor del tráfico de mercancías hacia los almacenes. Se da así entrada a los elementos articuladores y a la creciente ampliación de los espacios públicos en detrimento de los usos preferentemente domésticos y comerciales de las primeras retículas.

El ancho de calle se convierte en uno de los principales obstáculos para la aprobación de los proyectos debido a que la ciudad reclamaba fijar no solo el ancho de las calles, sino también la altura de las casas para así conseguir “...unas viviendas claras, cómodas y sanas, unas vías transitables para carruajes y almacenes con el debido desahogo”⁴⁶. Puestas así las cosas, el 7 de julio de 1781 el propio Francisco de Sabatini ha de enviar un informe y un plano en el que se contemplan calles de 32 pies de anchura y hasta cinco tipos distintos de casas, con objeto de adecuar lo ya construido a los solares resultantes de la ampliación de las calles⁴⁷.

Ninguno de estos planes conoció la aprobación Real y por ello las obras siguieron suspendidas.

El creciente caos que rodea el proyecto se intenta zanjar definitivamente con la creación, en 1785, del Real Consulado de Mar y Tierra de Santander y el nombramiento del capitán de fragata D. Agustín de Colosía como director de las obras. En 1788, se aprueba el nuevo proyecto y las obras comienzan de inmediato bajo su dirección, siendo auxiliado por los arquitectos de la Marina D. Francisco y D. Juan Solinís, responsables de las Fábricas de La Cavada y Liérganes y bien enterados de los vaivenes del ensanche. El proyecto Colosía es suma y compendio de todos los anteriores con



AGUSTÍN DE COLOSÍA “Plano de los Muelles de la Ciudad de Santander y su nueva Población (Aviso al público)”, 1794.

una riqueza muy alejada del rigor del proyecto Llovet. Aparecen ya múltiples modelos de casas, dos plazas porticadas (plaza Nueva y plaza de la Constitución) y una Alameda rematada con la “media luna” de Cañadío (el “crescent”, un típico motivo urbano neoclásico). Colosía señala que “En la nueva población me ha merecido la preferencia la plaza que en ella se manifiesta porque así esta mas bisible la Rl. Estatua que en ella se debe colocar”. La mayor parte de las variaciones propuestas por Colosía se derivan de las nuevas mediciones realizadas con varios “instrumentos de Matemáticas” adquiridos en Inglaterra:

“La bariacion que tienen las manzanas de la nueva Población proviene de la disposición de la Plaza y principalmente de la verdadera figura y tamaño de aquel terreno que no concluyeron las inspecciones anteriores (...) Conoci tambien que correspondia biniese la primera calle enfrente del Muelle largo para mayor ermosura y aprovechar la Fuente de el Rio de la Pila asta donde debe llegar dandole alguna cosa mas de ancho; y con igual proporcion asu Martillo para que tengan lugar en el la colocacion de la Bateria de S^a Ph^e inutil en el dia. Tambien ha contribuido á alguna variacion el Rumbo y figura de la canal, que resulto mal situada por los ingenieros antecedentes; o las corrientes en todo el tiempo pasado la han hecho variar”⁴⁸.

⁴⁶ SAMBRICIO, C.: *Territorio y ciudad...*, 1991, p. 395.

⁴⁷ A.G.S., M. P. y D. XV-13. Marina, leg. 390. Véase MARZAL MARTÍNEZ, A.: “Notas para el estudio de Sabatini urbanista: plano para un barrio de Santander”, *Archivo Español de Arte*, 1980. También MEER-ORTEGA: “Santander, el puerto...”, 1985, pp. 67-69; SAMBRICIO, C.: *Territorio y ciudad...*, 1991, pp. 395-396.

⁴⁸ ARCHIVO FAMILIA COLOSÍA, Carpeta 3. Copia (incompleta) de un informe de Colosía, s/a, s/f.

"Muelle de Santander",
óleo de Mariano Ramón
Sánchez, 1794.



A estas alturas, sin embargo, ya es manifiesta la actitud de rechazo hacia las obras que mantienen el Consulado y el Ayuntamiento: *"Es muy poco el amor con q los dos Cuerpos miran las Obras y su adelantamiento; ya por fines particulares ya por los Partidos de oposición indignos que mantienen"*. El rechazo se centra en Colosía *"Estoy por otra parte oyendo continuamente lo q en los Ayuntam^{to} se abla contra la conducta de el Director. Tampoco ignoro las Juntas de el Consulado, sobre mi ignorancia. Asta en la calle me insultan y reprehenden"*. Por su parte, Colosía tampoco tiene muy buena opinión de los responsables políticos santanderinos *"porque conozco el character de estas gentes"* (era natural de Panes); denuncia "papelones" y "capitulaciones" en su contra, se queja de la actitud de *"los Yslas, enemigos declarados de el Proyecto"*, declara que han intentado dejarle sin cal y que como *"son los dos Cuerpos Dueños de el Caudal; se lo tomaron por el todo y por entero (...) De modo que todos los pobres y ricos se deben hacer prosperar con el fondo de los CUATRO MILLONES"*⁴⁹.

Puestas así las cosas, las obras han de paralizarse en 1794 por falta de recursos. A partir de este momento se abre una larga espera que no se romperá hasta 1821 con la propuesta de Guillermo Calderón. No obstante, el camino ya está abierto hacia la evolución futura de las propuestas de ensanche: expansión hacia el Este, progresivo aumento de la longitud de los muelles y del número de casas, desde las cinco filas de Llovet a las 10 y 12 de Escofet y Colosía, y progresiva complejización del trazado urbano⁵⁰.

Antes de que acabe el siglo y pese a la paralización de las obras del puerto, aún se terminarán algunas casas. En el verano de 1791, Jovellanos visita Santander y observa que en el muelle ya se habían construido cinco casas a partir de la Aduana –tres más de las que existían en 1780– *"...todas iguales, que dan un magnífico aspecto a la villa"*⁵¹. Poco después, en 1793, estaba también terminado el bloque principal de las llamadas *"Casas de Pedrueca"*, a espaldas del muelle y haciendo esquina con la calle Real del Martillo, donde se pensaba construir una pequeña dársena, que luego fue rellena⁵². Ese mismo año (1793) se publicaba la primera *"Guía Manual de Santander..."* dedicada, como no, al Real Consulado. Allí se afirma con orgullo que *"Santander es una ciudad muy considerable en el día por todas sus circunstancias. Su activo comercio, su Puerto frecuentado, su Población, los Tribunales, que le condecoran; todo esto pide de justicia que salga al público a hacer su papel, para que se vea que, no es algún lugar de poco más o menos, sino una Ciudad populosa, rica y floreciente, que promete dentro de pocos años llevarse la atención entre las primeras de la Península"*⁵³.

Santoña: el Gibraltar del Norte

Santoña presentaba, a finales del siglo XVIII, el apacible aspecto de una villa de pescadores y hortelanos. Sin embargo, con la Guerra de la Independencia se advierte la importancia estratégica de la plaza y el general español Porlier recomienda su fortificación. Sin embargo, el conde de Cafarely, comandante de las fuer-

⁴⁹ Id. También A.F.C. Carp.3, "Carta de Colosía al Ministro", 25 Abril 1790.

⁵⁰ POZUETA, J.: *Santander. El Puerto y su Historia*, Santander, 1985, p.26.

⁵¹ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Obras públicas e inéditas*. Biblioteca de Autores Españoles. T. LXXXV. Madrid, 1956.

⁵² GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Del Muelle a Cañadío. Historia del primer Ensanche de Santander*. Santander, 1980, p.29.

⁵³ GARCÍA DIEGO, Pedro: *Guía Manual de Santander para el año de 1793, dedicada al Real Consulado de dicha Ciudad y su Provincia*. Santander, 1793, pp.4-5. (Reed. facsímil con noticias biográficas del autor, por D. Tomás Maza Solano. Santander, Bedia Hermanos, 1958).

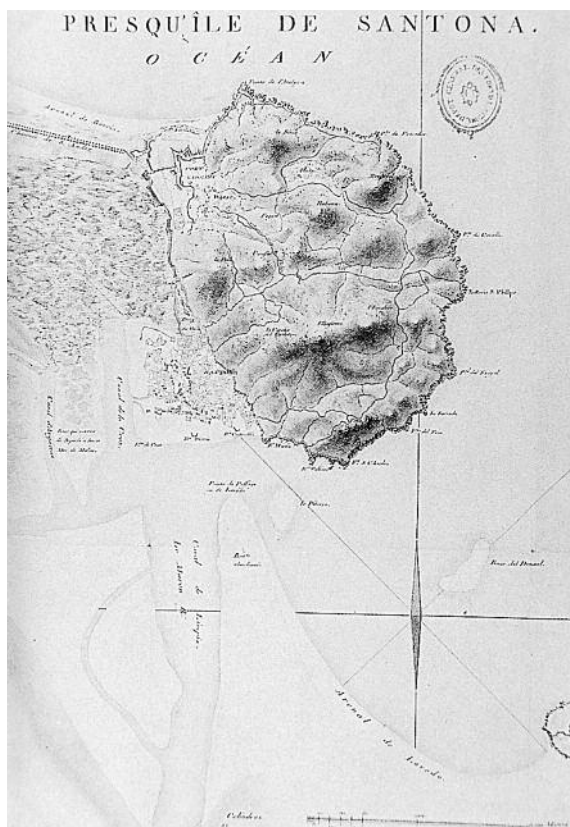
zas francesas del norte de España, se adelanta y entra en la plaza con 4.000 hombres, permaneciendo en ella hasta el final de la guerra. De inmediato informa al mando napoleónico *“que sino se fortificaba al momento, se apoyarían los españoles al N. de la Península como lo estaban con Cádiz al S.”* y, a finales de 1810, comienzan las labores para fortificar la estratégica plaza militar de Santoña:

*“...aquel gran capitán del siglo despachó a vuelta de correo órdenes terminantes para ponerla (Santoña) en estado de buena defensa, como plaza de primer orden, sin perdonar gasto ni medio, mandando también se formase arsenal en ella. Al instante llegaron a Santoña caudales e ingenieros marítimos y terrestres y con la piedra de construcción y de excelente clase caliza, así como la madera (...) vinieron a fortificar la plaza de tal modo, aunque provisional, que resistió con solo una guarnición de 1.000 hombres...”*⁵⁴.

Santoña se pretende convertir, a partir de la fortificación llevada a cabo por los bonapartistas durante la Guerra de la Independencia, en la plaza de mayor entidad militar de la costa cantábrica⁵⁵. Tal es su importancia que Madoz, recogiendo la opinión de un coronel de ingenieros santonés, afirma que *“...si al mismo tiempo dispusiese de Gibraltar quien poseyera a Santoña, ciertamente que la España presentaría la forma de un caballo enfrenado de cabeza a grupa”*. No son pocas las coincidencias entre ambas plazas; en el caso de Santoña la importancia militar deriva también de su situación protegida bajo un peñón rocoso de fácil fortificación y amplias perspectivas sobre el mar, todo ello unido al difícil acceso terrestre por una estrecha lengua de tierra rodeada de marismas y completado por la segura protección de una amplia bahía.

La defensa de la plaza se concreta con la construcción o rehabilitación de cinco castillos (San Carlos, el Solitario, Galván Alto, Galván Bajo y San Martín)⁵⁶, tres baterías (Pasaje, la Cruz y Molino de Viento) y una gran plaza de armas para la defensa del frente de tierra, llamado fuerte imperial o fuerte de Napoleón. Este último era una enorme fortaleza semiestrellada actualmente casi desaparecida. El que sí se conserva en todo su impresionante aspecto es el Fuerte de San Martín, único ejemplo existente en la actualidad del sistema Carnot.

Interesante muestra de la importancia estratégica de Santoña es un documento relativo a las defensas de



“Plano de la Plaza Militar de Santoña y de las defensas establecidas en torno al Peñón”.

la plaza, firmado por Wolfango de Mucha y fechado en Cádiz en 1811. El citado informe contempla las obras que han de realizarse en Santoña para su rápida defensa, una vez caída la plaza en manos españolas, hecho que no se produciría hasta el final de la guerra. Como señala Cabrero Fernández, Mucha concibe unos planes de fortificación de amplio alcance pues *“ve la plaza de Santoña como el lugar más adecuado de todo el sector norte de la Península para establecer allí un depósito general...”*, en realidad aspiraba a establecer desde allí *“...un cerrado dominio sobre la costa cantábrica”* y *“un emporio de fábricas necesarias para la guerra Nacional”*⁵⁷.

Sin embargo, acabada la guerra, los ambiciosos planes militares para Santoña se olvidan y las fortificaciones quedan en un estado de abandono denunciado por un segundo informe, firmado en Cádiz el 27 de septiembre de 1822 por el ingeniero La Iglesia:

*“El año 19, en el que se tenía memoria reciente de su ocupación por nuestros enemigos, se la atendió con 30.000 rs. para alguna reparación, pero desde entonces ha estado entregada al abandono y al descuido”*⁵⁸.

⁵⁴ MADUZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.252-256.

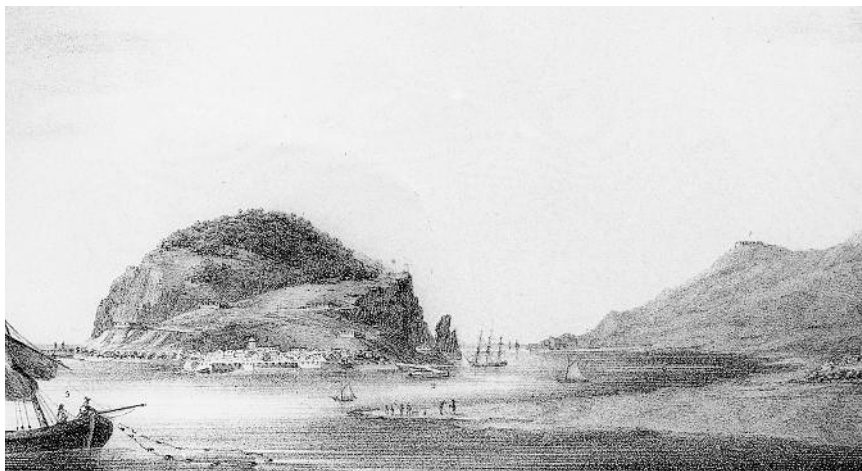
⁵⁵ Véase QUIRÓS LINARES, F.: *Las Ciudades Españolas en el siglo XIX*. Valladolid, 1991, p.60. Véase también CABRERO FERNÁNDEZ, L.: “Planes de defensa y fortificación del Puerto de Santoña en el siglo XIX”, en *Altamira*, nº 1-3 (Santander, 1958), pp.305-322.

⁵⁶ Desde mediados del siglo XVIII ya existían tres baterías en la ría de Santoña, dos de ellas serán la base sobre las que se construirán los castillos de San Martín y San Carlos. En el Archivo General de Simancas se conservan los planos y perfiles levantados por Joaquín del Pino en junio de 1763. Se trata de las baterías de San Felipe (A.G.S., M. P. y D. XXV-119, G. M., leg. 3536), San Martín (A.G.S., M. P. y D. XXV-120, G. M., leg. 3536) y San Carlos (A.G.S., M. P. y D. XXV-121, G. M., leg. 3536). Esta última construida a su vez sobre un fuerte anterior terminado en 1668 (Pudiera ser el del plano conservado en A.G.S., M. P. y D. XIV-23, G. A. Leg. 2189. “Plano de la punta de la Salvé de Santoña en donde se intentaba hacer un fuerte para la defensa de los puertos de Santoña y Laredo”. Madrid, 14 de julio de 1667).

⁵⁷ A.H.M. Leg. 3-4-7-19. Firmado: Cádiz, 27 de febrero de 1811. Wolfango de Mucha. Dado a conocer por CABRERO FERNÁNDEZ, L.: “Planes de defensa y de fortificación...”, 1958, pp.312-318.

⁵⁸ A.H.M. Leg. 3-4-7-21. Cit. CABRERO FERNÁNDEZ, L.: “Planes...”, 1958, pp.306 y ss.

"Vue de Santona", litografía de Langlumé.



EL EJE CANTÁBRICO

El desarrollo urbano depende, lógicamente, del crecimiento económico y éste, a su vez, de las estrategias territoriales. Cantabria, desde mediados del siglo XIX, asiste a un proceso de vertebración territorial que explica, en gran medida, el declive de unos núcleos y la pujanza de otros. En este proceso quizá el aspecto más significativo sea la inversión de una tendencia secular. El eje castellano, la vocación montañesa de ser "Mar de Castilla", ya no es el objetivo único. Las comunicaciones ya no se dirigen exclusivamente hacia el sur. Ahora, Santander está viendo crecer a sus flancos sendas competidoras -Asturias y Vizcaya-, con dos puertos de importancia, Gijón y Bilbao. Se está configurando un eje cantábrico que no es sólo económico, es también ideológico y social. Asturias, Cantabria y el País Vasco conocen experiencias productivas similares, una misma base social, un sustrato de necesidades burguesas que irán entrelazándose con las carreteras y el ferrocarril.

Hasta ese momento nadie se había preocupado demasiado por las comunicaciones, asegurado como estaba el sustento mercantil a través de los caminos de Castilla y de La Rioja. Pero el establecimiento de la "provincia" de Santander en 1833 desvela un territorio atrasado y sin articular. Borrow en 1837 señala el marcado contraste entre *"la región desolada y los pueblos medio en ruinas"* y el *"bullicio y la actividad"* de Santander. La creciente crisis mercantil del puerto santanderino acentuará aún más esa necesidad. La gran tarea será entonces articular ese territorio en torno a su capital.

En su *"Informe sobre la Reforma Agraria"*, Jove-llanos ya critica la desatención a los caminos transversales E-O en la costa cantábrica. Sin embargo, a mediados del siglo XIX el estado de las comunicaciones en La Montaña sigue siendo bastante inadecuado. Madoz critica que la comunicación litoral es *"poco menos que intransitable"* y reclama la atención del gobierno para poner fin al *"estado de abandono en que yace el único camino que sirve de comunicación a las provincias de Vizcaya y Asturias"*⁵⁹.

El camino de Santander a Bilbao comienza a hacerse realidad gracias al indiano montañés Antonino Gutiérrez Solana que, a mediados de siglo, utiliza 140.000 duros en la construcción del tramo La Cavada-Ramales. Sin embargo, la comunicación no será satisfactoria hasta 1861, cuando se termina el ramal Muriedas-San Salvador, quedando en buen funcionamiento la comunicación Santander-Bilbao por La Cavada y Ramales.

En 1856 la Diputación Provincial elabora un Plan de Carreteras⁶⁰ que *"...representaba el primer gran proyecto de comunicaciones modernas para el conjunto del territorio provincial, con una visión de conjunto y una estructura jerarquizada y complementaria de la red, que había de formar una auténtica malla de caminos, cuyo eje de referencia es ya en ese momento el ferrocarril, a iniciar dos años más tarde"*⁶¹. Se proyecta la construcción de una serie de carreteras, llamadas "centrales", desde la costa al interior; y otras, perpendiculares a éstas, que crucen la provincia de Este a Oeste. Entre estas últimas se incluye la "Carretera de la Costa", desde Colombres (Asturias) a Bilbao; la de Buelles por Cabezón y Villacarriedo; la de Potes por Puentenansa; la de Reinosa a Soncillo; la de Quintanilla de las Torres a Quintanilla de Rucandio, que enlaza con la carretera a Burgos por Carrales y el Páramo de Masa, entonces en construcción. El conjunto se completa con las carreteras de Guarnizo a Vega de Pas, de Arredondo al Portillo de la Sía y de Cabezón a Cabuérniga⁶². Estos proyectos se complementan con los planes nacionales de carreteras de 1860 y 1877 y con numerosos proyectos de carreteras secundarias hasta alcanzar los casi 1.000 km. en 1900⁶³. Se posibilita así el acceso a los núcleos de población más alejados, intensificando la comunicación con la Meseta, con vías como la realizada entre Entrambasestas y Villasante (Burgos), en construcción en 1893.

⁵⁹ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850.

⁶⁰ EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SANTANDER: *Plan de Carreteras aprobado por...* Santander, 1856, 27 pp.

⁶¹ ORTEGA VALCÁRCCEL, J.: *Cantabria 1886-1986. Formación y Desarrollo de una Economía Moderna*. Santander, 1986, p.95.

⁶² Id., pp.96-97.

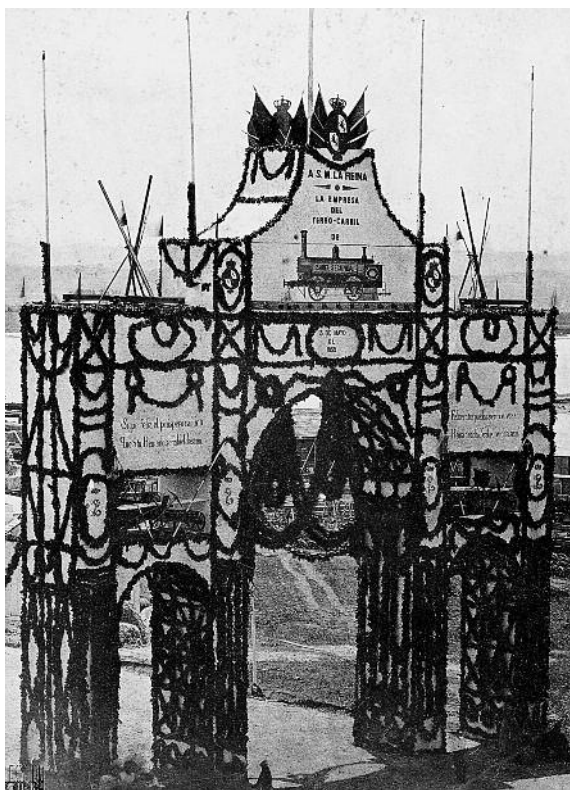
⁶³ Véase un repaso cronológico a la construcción de carreteras en Cantabria en la segunda mitad del siglo XIX, en BARRÓN GARCÍA, J.I.: *La economía de Cantabria en la etapa de la Restauración (1875-1908)*, Santander, 1992, pp.101-103.

La red de comunicaciones se completa con las obras del ferrocarril⁶⁴. En 1845 el inventor de la locomotora -J. Stephenson- pasa por Santander para estudiar un camino de hierro que una Santander y Madrid. En 1859 Ildefonso Cerdá, autor del ensanche de Barcelona, reclama también una unión por camino de hierro entre los dos puertos más importantes de España: Barcelona y Santander. Pero el proyecto que va a salir adelante por su interés económico es el ferrocarril Santander-Alar del Rey, donde conecta con el Canal de Castilla, más conocido por “Ferro-Carril de Ysabel 2^a”⁶⁵. Ya en 1844 una comisión mixta de Diputación, Ayuntamiento y Junta de Comercio decide promover esta línea y en julio de 1846 el Gobierno aprueba el anteproyecto del ingeniero Juan Rafo. En 1852 D. Francisco de Asís Borbón, esposo de Isabel II, inaugura las obras en Santander, en un acto ampliamente recogido por la prensa española e inglesa. Después se suceden casi veinte años de modificaciones del plan original, debidos a las sucesivas mejoras de locomotoras y materiales y a la complejidad orográfica del terreno. Entre las opciones del trazado se opta por seguir el valle del Besaya (frente al Pas), colaborando así, de forma definitiva, al desarrollo de esta zona y, especialmente, de Torrelavega.

El ferrocarril de Alar es una muestra más de la importancia concedida a las comunicaciones N-S. De hecho, el Plan General de Ferrocarriles de 1864 no incluía el ferrocarril Cantábrico. Lo costoso del trazado ahuyentaba a los inversores; además se consideraba prioritaria la red de carreteras. Así lo expresaba, en 1887, el Ingeniero-Jefe de la provincia de Santander Eduardo Miera, en un completo y preciso informe enviado a la Dirección General de Obras Públicas:

“...nunca debe construirse un ferrocarril, por mas que sea económico, antes que una carretera que es la que aconsejaría por su tráfico el establecimiento de aquél, siendo la base más segura para calcular con acierto sus rendimientos (...) pues de otro modo resulta lo que en nuestro país, que los (ferrocarriles) que se construyeron perecen por falta de alimento por no existir carreteras suficientes que lleguen a sus diversas estaciones”.⁶⁶

No obstante, algunas iniciativas van a comenzar a paliar el abandono de las comunicaciones transversales. En 1883, el ingeniero Pablo Alzola redacta el proyecto de Ferrocarril Cantábrico, entre Santander y Bilbao, concebido como parte de la vía de comunicación



Arco conmemorativo levantado con motivo de la inauguración por S. M. la Reina Isabel II de la línea del Ferrocarril Santander-Alar de Rey, 1852.

internacional de la cornisa cantábrica con Francia. En la Memoria se destaca su utilidad estratégica, militar, comercial y turística.

Paralelamente, desde 1886, el ingeniero Valentín Gorbeña estudia el trazado alternativo de un ferrocarril de vía estrecha o “económico”, que marchara por Carranza, Ramales, Gibaja, Rasines, Ampuero, Limpas, Treto y Solares. A raíz de estos proyectos alternativos para la línea Santander-Bilbao, se produce una fuerte polémica entre los ingenieros de caminos y diseñadores de líneas férreas Adolfo de Ibarreta, defensor de la vía estrecha, y Pablo de Alzola, defensor de la vía ancha⁶⁷. Eduardo Miera, el ingeniero-jefe de obras públicas de Santander, tercia también en la polémica en 1887 declarándose manifiestamente en contra de los ferrocarriles de vía estrecha o “económicos:

“Aparte de que este sistema no tiene ventajas tan palmarias como se le suponen se ve en naciones tan adelantadas como los Estados Unidos levantar anualmente infinidad de kil. de vias estrechas para darles el ancho normal, leccion que debiamos aprovechar para no de-

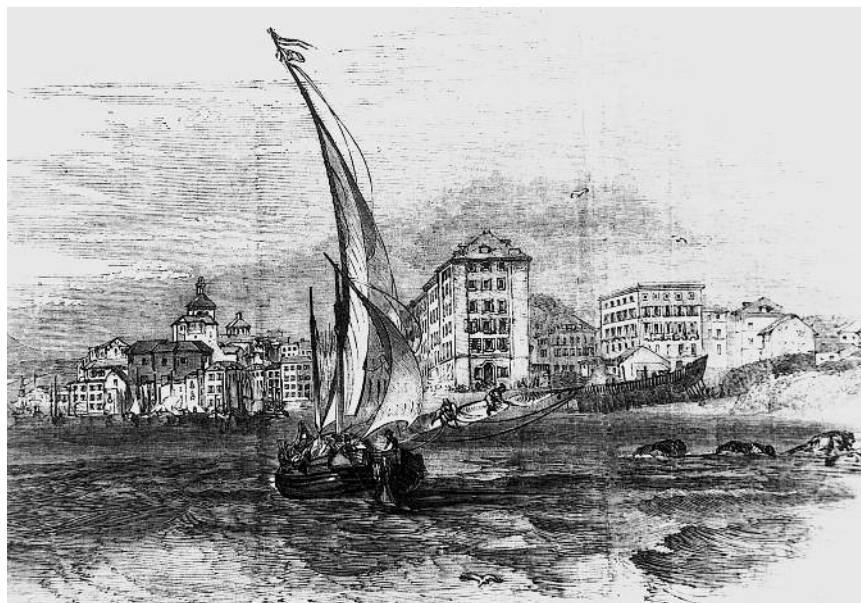
⁶⁴ Una breve pero completa historia en LÓPEZ GARCÍA, M.: *El Ferrocarril en Cantabria*, Santander: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1985.

⁶⁵ *Memoria sobre el proyecto de Ferro-carril de Santander a Alar del Rey*, Publicada por la comisión concesionaria del mismo, 1850.

⁶⁶ A.D.O.P.S., Leg. 1023. MIERA, Eduardo: “Respuestas al interrogatorio creado por la Comisión encargada de estudiar la crisis por que atraviesa la agricultura y la ganadería”. Santander, diciembre de 1887.

⁶⁷ La polémica es recogida en *La Gaceta de los Caminos de hierro* en los años 1885 y 1886, en los artículos “Los ferrocarriles del Cantábrico deben ser de vía estrecha”, de Adolfo de Ibarreta, y “Ferrocarriles de vía ancha y de vía estrecha”, de Pablo de Alzola. Véase TORTELLA, G.: *Los orígenes del capitalismo en España. Banca, industria y ferrocarriles en el siglo XIX*, Madrid, 1973.

MR. WALLACE. "View of Santander", 1852. Publicado en "The Lady's Newspaper" dando noticia de la inauguración de la línea del "Ferrocarril de Isabel II" entre Santander y Alar del Rey.



*jarnos seducir por deslumbrantes teorías y ya que la desgracia nos hace ir detrás de las demás naciones, escoger lo útil y provechoso desechando lo que implantando en ellas por decantadas ventajas han resultado inciertas o ilusorias. Mi opinión sobre estas vías es que solo deben aplicarse a reducido nº de casos y de ningún modo a las que racionalmente deben formar parte de un plan general, debiendo aplicarse única y exclusivamente a pequeñas longitudes y a la unión con puertos de pequeña importancia de centros industriales ó de alguna población que por su situación especial hubiera quedado separada de la vía general y que por su riqueza pudiera establecer una comunicación mas rápida y cómoda que la de una vía ordinaria; casos bien limitados por cierto..."*⁶⁸.

⁶⁸ A.D.O.P.S., Leg. 1023. MIERA, Eduardo: "Respuestas...", 1887, 3ª respuesta.

⁶⁹ Boletín de Comercio, 5 y 11 de mayo de 1887.

⁷⁰ El Aviso, 15 de agosto de 1891. Sobre la inauguración El Aviso, 8 de julio de 1892.

⁷¹ Boletín de Comercio, 22 de julio de 1898. Cfr. ORTEGA, J.: Cantabria 1886-1986..., 1986, p.102.

⁷² COLL Y PUIG, A.M.: Breves consideraciones acerca de la realización del proyecto del ferrocarril de Oviedo a Santander. Santander, 1883, 95 pp.

⁷³ El Aviso, 17 de septiembre de 1889. Cit. GUTIÉRREZ-COLOMER, R.: Santander..., 1973, p.251.

⁷⁴ Véase COLL Y PUIG, A.M.: Ferrocarril del Meridiano. Memoria que por acuerdo del Comité directivo del sindicato adoptado en sesión del 19 de septiembre de 1889 y leída y aprobada en la de 15 de febrero de 1890. Santander, Imp. La Voz Montañesa, 1890, 79 pp. Sobre la frustración del proyecto, ORTEGA VALCÁRCEL, J.: Cantabria 1886-1986..., 1986, pp.103-108.

Pese a estas protestas, finalmente Gorbeña saca adelante su proyecto, que comienza a acometerse por sectores. En 1887, D. Antonio Cabrero y Campo promueve la construcción del tramo de vía estrecha entre Santander y Solares⁶⁹, que en 1891 llega hasta Heras y que es inaugurado definitivamente el 8 de julio de 1892⁷⁰. A continuación se acomete el tramo Zalla-Solares. En 1892 el ingeniero Gorbeña firma el proyecto, que es aprobado en 1894. Dos años después se presentan los proyectos de las estaciones de final de línea y en 1898 Santander y Bilbao quedan directamente comunicados por ferrocarril de vía estrecha, al enlazar con el tramo Bilbao-Valmaseda⁷¹.

A partir del eje ferroviario Santander-Bilbao co-

mienzan a aparecer diversos proyectos de pequeños ramales que satisfacen demandas puntuales en el tráfico de viajeros o mercancías. Así, en 1891, el ingeniero Rafael Martín proyecta un ramal desde Orejo a Santoña y Colindres. Este mismo ingeniero proyecta, en 1893, el ferrocarril económico Astillero-Ontaneda, considerando el principio del ferrocarril directo a Madrid, aunque entonces sirvió, sobre todo, para dar servicio a los balnearios de Puente Viesgo, Alceda y Ontaneda. Poco después, se abre también el ramal Solares-Liérganes que atendía al balneario de esta última localidad.

Paralelamente se trabaja en la continuación del ferrocarril de la Costa en dirección a Asturias, para el que existía, desde 1882, un proyecto del ingeniero Adolfo Gónima. En 1889 comienzan, también con capital privado, las obras del ferrocarril Torrelavega-Cabezón de la Sal que se completará después con el tramo Santander-Torrelavega y, finalmente, a partir de 1899, con la conexión hasta Oviedo, inaugurándose el servicio en 1905⁷². Se cierra así el eje de comunicación Oviedo-Hendaya por ferrocarril de vía estrecha, que cumplía una parte importante de su recorrido por Cantabria, articulando y reforzando el eje costero.

En cuanto a la comunicación con Castilla, en 1889 se constituye, bajo la presidencia del alcalde de Santander, la comisión encargada de promover los estudios del ferrocarril llamado del Meridiano (Santander-Burgos-Madrid)⁷³ que finalmente se convertirá en uno de los fracasos más sonados de las comunicaciones cántabras⁷⁴. Aunque, sin duda, el más importante de estos fracasos es el del ferrocarril Santander-Mediterráneo, con proyecto de 1911 y al que sólo faltaron 63 km. para ser una realidad.

Las comunicaciones marítimas y, en especial, el papel de los puertos completan la estrategia territorial. Desde Santander hay comunicación con La Habana y Veracruz (mensual), el Pacífico (con escalas en Lisboa, Pernambuco, Bahía, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires), San Sebastián, Cádiz, Sevilla (directo), Barcelona, Coruña, Vigo, Bilbao, Bayona, Burdeos, Gijón, etc. La preeminencia del puerto de Santander en la costa cantábrica había quedado establecida por el Reglamento aprobado el 30 de enero de 1852, en el que se clasificaban los puertos españoles en puertos de interés general y de interés local. En la primera clasificación se consideraban de interés general sólo 7 puertos españoles: Barcelona, Málaga, Palma de Mallorca, Santander, Sevilla, Valencia y Vigo; ampliados a 13 en la

Ley de 1880 con Alicante, Bilbao, Cádiz, Cartagena, Ferrol y Tarragona. Esta calificación suponía la aceptación por parte del Estado de los gastos generados por las obras portuarias y, en el caso de Santander, se ve confirmada con la creación por R.D. de 3 de mayo de 1872 de la Junta de Obras del Puerto de Santander, tan solo precedida por las de Barcelona (1868), Tarragona (1869) y Sevilla (1870)⁷⁵. La ventajosa situación de los puertos de interés general provocará todo género de presiones políticas y económicas para aumentar su número, que es ya de 121 en 1903, incluyendo en Cantabria los de Castro Urdiales, Laredo, Santoña, Quejo, Suances, Comillas, San Vicente de la Barquera y, desde luego, Santander.

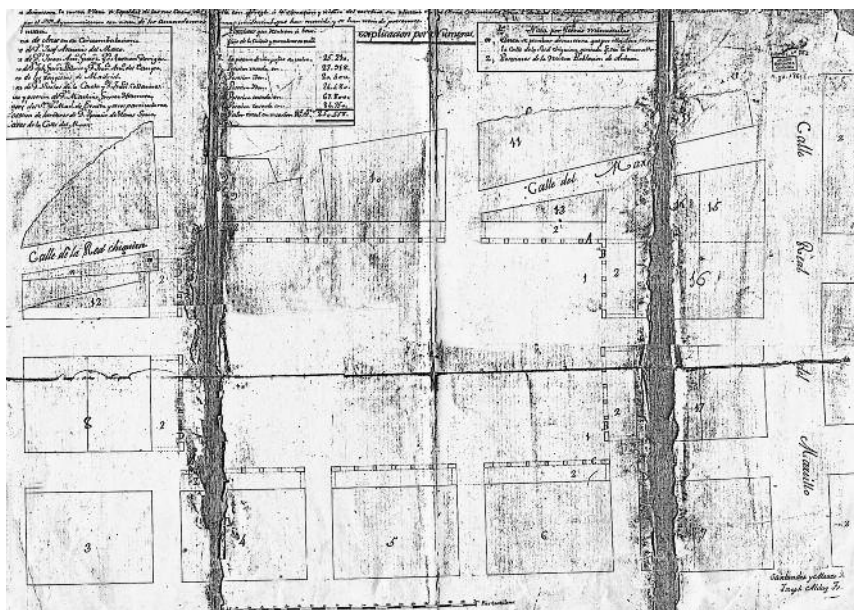
Los ensanches de Santander: de Molnedo a Maliaño

Con el nuevo siglo comienzan los intentos por sustraer las obras del ensanche del Este al control del Estado. Consulado y Ayuntamiento pretenden influir en los proyectos y para ello presentan a sus propios técnicos con objeto de hacer frente a los ingenieros militares, brazo ejecutor de la estrategia del Estado. Ya en auto dictado en 1786 se habla de dar continuidad a las obras y que éstas sean dirigidas “...no por facultativo alguno de la Marina, y sí por don José de Alday, arquitecto maestro u oficial nombrado por el mismo Consulado”⁷⁶.

Efectivamente en 1793 José Alday Fernández firma el “Plano del Puerto de Santander con la situación del Rio Cuvas (y plano de detalle de la ciudad de Santander)” realizado en colaboración con el ingeniero Wolfango de Mucha⁷⁷, que asumía a grandes rasgos las ideas de Colosía y cuyo principal efecto es el inicio de la redacción de planes parciales para plazas y calles concretas. La entrada en escena de los arquitectos y especialmente de Alday supone el comienzo de la fragmentación de los proyectos para el ensanche pues, mientras el siglo XVIII había conocido una larga serie de planes unitarios que contemplaban la obra en su totalidad, en el siglo XIX van a prevalecer los planes parciales.

En esta línea, la primera polémica se centra en las dimensiones que había de darse a la llamada Plaza Nueva, situada tras la primera línea de casas del muelle, donde hoy se sitúa el Mercado del Este. Colosía había propuesto una longitud equivalente a dos man-

JOSÉ ALDAY. “Plano de la Plaza Nueva de Santander”, 1795.



zanas de casas, pero el Ayuntamiento apoyaba la propuesta realizada por Alday, el arquitecto titular del municipio⁷⁸. Este proponía que la longitud de la plaza fuese de tres manzanas de casas y que, a modo de Plaza Mayor, se abrieran soportales de quince pies en los bajos de los edificios circundantes. Se rompía además la igualdad social en que se basaban los primeros proyectos de viviendas para el muelle, pues Alday incluía en su plano la tasación de terrenos que, pese a la igualdad aparente, variaba en función de alturas, retraso con respecto al muelle, etc.⁷⁹. En marzo de 1795 firma los planos de un proyecto que suponía el primer paso hacia el control de la planificación de edificios por parte de los arquitectos, en detrimento de los ingenieros militares que, hasta el momento, habían dominado el nuevo barrio.

En el plano para la Plaza Nueva, Alday recurre a la regularización académica, sobrepuesta a trazados oblicuos (calle del Mar, Red Chiquita, etc.) sin olvidar la obra preexistente: “...con vista de los antecedentes y demás incidencias que han ocurrido y se han tenido presentes”. Los planes dieciochescos habían asentado la convicción en la conveniencia de un trazado rigurosamente ortogonal basado en la planta reticular. A este respecto Ramón Rodríguez Llera comenta que Alday observa:

⁷⁵ ALEMANY LLOVERA, J.: *Los puertos españoles en el siglo XIX*, Madrid: MOPT, 1991, pp.108-110.

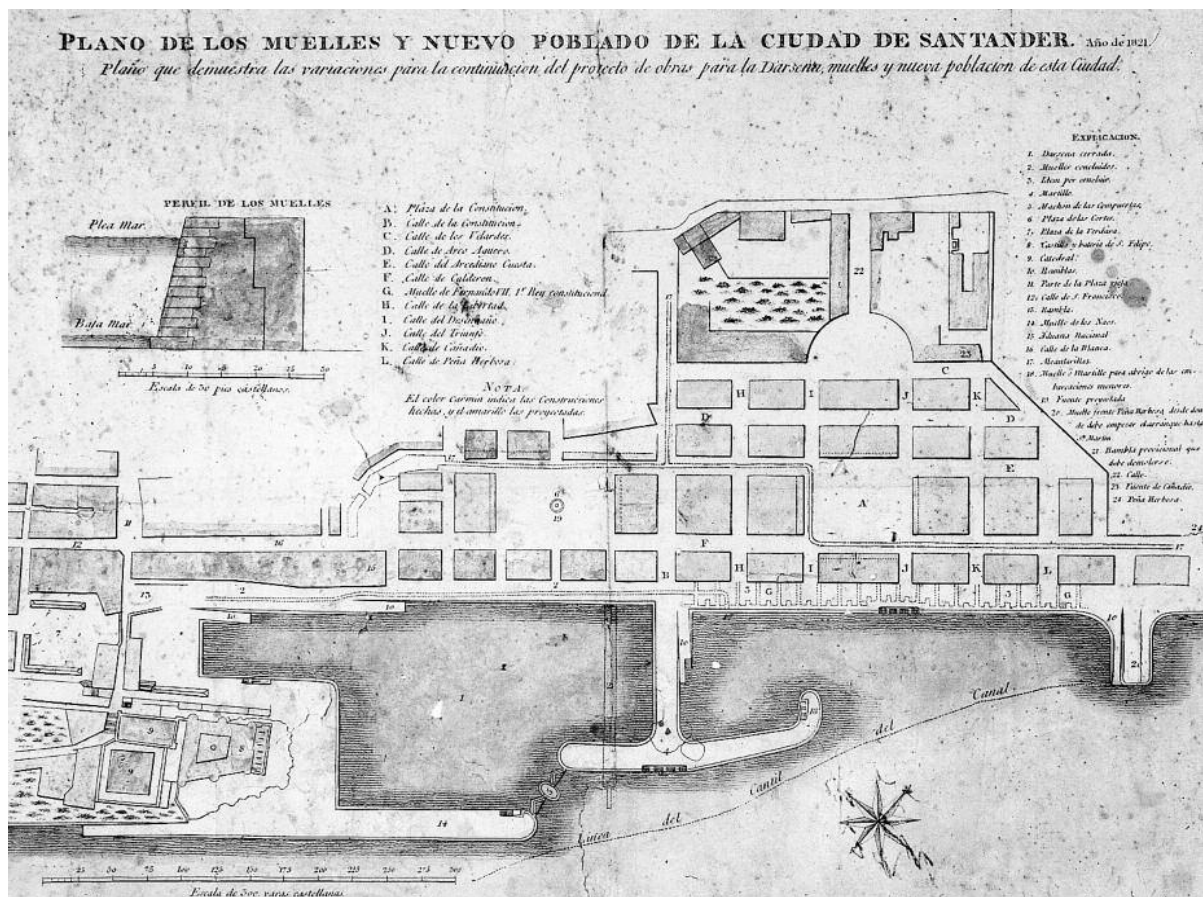
⁷⁶ Texto recogido en SIMÓN CARGA, J.: *Santander. Sidón...*, 1956, p.87.

⁷⁷ S.G.E. Arm.E, tabla 5ª, Cart. 3ª, nº45. Cit. POZUETA, J.: *Santander. El Puerto...*, 1985, p.153.

⁷⁸ Id., p.104.

⁷⁹ A.H.P.C., Secc. Protocolos, Leg. 852, fols. 266-267. Mapas y Varios, 186-187.

JOSÉ DE PETERRADE. "Plano de los muelles y nuevo poblado de la Ciudad de Santander" (Proyecto Calderón), 1821.



80 RODRÍGUEZ LLERA, R.: "El Archivo de la Real Chancillería de Valladolid como fuente para el estudio de las tipologías arquitectónicas. Casas en la Plaza Antigua de Santander", en *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, 1988, pp.47-51.

81 En septiembre de 1815 la familia López-Dóriga efectúa un pago de 4.000 rs. a José de Alday por el plano de la casa. Las obras en terminan en 1818. Según el libro de cuentas conservado en el ARCHIVO FAMILIA LÓPEZ-DÓRIGA.

82 B.M.S. Sig. 0341. El 22-XII-1840 el arquitecto municipal Manuel Ángel de Chavarri firma una "Copia en escala de una parte del plano levantado para la nueva población y obras de los muelles de esta ciudad de Santander, cuyo plano fue levantado por S.M. en Real Orden de 13 de diciembre de 1821" (B.M.S. 0352).

"...criterios de consolidación formal, regularidad académica y normativa, composición equilibrada y con huecos compensados, proporcionados con mensuraciones claras, sencillas y lejos de confusión; la repetición modular como sistema de control seguro para mantener la idea permanente de orden, que, desde la fachada, las plantas, la manzana, alcanza a la plaza, al ensanche y a la ciudad toda como modelo alternativo ideal primero y real después; la fácil aplicación práctica, en fin, de todo lo anterior, encuentra un reflejo y un deseo de utilización en la reforma de la ciudad antigua, del caserío histórico informe, insalubre y caótico"⁸⁰.

Salvo por las obras realizadas en torno a la porticada Plaza Nueva, de la que hoy sólo quedan como testimonio de la idea original los Arcos de Dóriga (proyectados por Alday en 1815 y terminados en 1818)⁸¹, las obras del puerto y casas del muelle conocen una paralización de 26 años, tras suspenderse las obras en 1794.

Resignado ya el Ayuntamiento a no ver nunca acabado el proyecto, en agosto de 1821 recibe una sor-

prendente propuesta de D. Guillermo Calderón que estaba dispuesto a continuar la obra de los muelles hasta lo que hoy es la calle Lope de Vega. Las obras estaban presupuestadas en 1.800.000 rs. Ese mismo año el arquitecto José F. Peterrade levanta un plano de la ampliación proyectada por Calderón⁸², en el que ya se contemplan la Media Luna (Cañadío) y otra plaza "...que debe llamarse de la Constitución" (actual Plaza de Pombo). Las obras se realizan con bastante rapidez y en el Plano del teniente de navío José María Mathé, de 1837, ya aparecen terminados los muelles y la mayoría de las casas proyectadas en primera línea.

Además, tras esa "línea de soberbios edificios", alabada por Borrow en 1837, comienza a haber cierta actividad. Al cerrarse la Plaza Nueva con la construcción del Mercado del Este, concebido como plaza pública cubierta, ha de compensarse la pérdida de grandes espacios. Por ello en el proyecto Calderón se contempla el relleno de la antigua Maruca, con objeto de crear la

Plaza de la Constitución (hoy Plaza de Pombo). En octubre de 1839, Antonio de Zabaleta (Arquitecto fontanero municipal) y Manuel Angel de Chavarri (Arquitecto municipal), de común acuerdo, dan las condiciones para el terraplenado de la plaza, aunque desde el año anterior ya se estaba vertiendo tierra⁸³. La idea es formar “una plaza con arcos y soportales que al mismo tiempo que embellecieran el aspecto público por su uniformidad y buen gusto, proporcionaren mayor comodidad al vecindario (...) como en otras poblaciones, esos soportales habrán de servir para paseo cubierto y defendido de las inclemencias del tiempo, centro de vistosos y elegantes bazares y punto constante de reunión de sus moradores y forasteros”⁸⁴.

De nuevo, como ya había sucedido en la llamada Plaza Nueva, la idea no se continuó y sólo la Casa de los Arcos de Botín y la Casa núms. 15, 16 y 17 del Muelle se construyeron con arcos hacia la plaza. El problema es que, en poco tiempo, “los soportales construidos en dos solas manzanas se han trocado en foco de inmundicias y apostadero para la malevolencia”. Así que, en 1876, los propietarios de la casa del Muelle solicitan permiso para cerrar los arcos, aunque con la obligación de volver a abrirlos si, en algún momento, “se vuelve al primitivo proyecto de plaza con arcos, y se da principio a la construcción de alguna casa con este fin...”⁸⁵.

A partir de 1838 el Ayuntamiento intenta solucionar uno de sus mayores problemas urbanos, la agobiante carencia de agua que, a causa de su rápido crecimiento, padecía la ciudad, pues “Aumentada la población considerablemente no se han aumentado las fuentes, que tenía cuando era villa de escaso vecindario, si es que no se han disminuido las aguas de aquellas. Está por lo mismo Santander escaso de aguas en demasía, haciendo pesado el surtido necesario para las casas”⁸⁶. Para intentar paliar esta situación se contrata al arquitecto madrileño Antonio de Zabaleta, que firma el 16 de abril de 1838 un informe relativo al estado de las fuentes santanderinas⁸⁷. En él se declara la necesidad de reorganizarlas creando tres depósitos de agua, “dos en los dos extremos y uno en el centro de la ciudad”. Terminadas estas obras a finales de 1839, son valoradas muy positivamente pues “...han asegurado una cantidad de agua excelente en abundancia para la Ciudad y para la aguada de los buques; las aguas se soltaron casi al concluir el año precedente al sitio de Molnedo, donde interinamente se ha planteado una fuente destinada a satisfacer la primera necesidad de un pueblo...”⁸⁸.

Ese mismo año el propio Zabaleta realiza unos planos para la ampliación del muelle de Calderón, hasta la casa de Solinís⁸⁹. Debe ser este proyecto el mismo que se menciona en la “*Memoria de la Administración Municipal de Santander de 1840*”, en la que se dice que los planos existen desde 1838 y que, caso de realizarse la citada ampliación, se facilitaría la realización de un acueducto para conducir las aguas recogidas en Miranda hasta la ciudad. El proyecto contemplaba, además, la habilitación de unos terrenos, al este de la ciudad, en los que podrían establecerse “*los almacenes de líquidos inflamables y combustibles, ferrerías, hornos y cuantos establecimientos convenga separar del centro de la ciudad por el riesgo de incendio*” y también la realización de unas “*fincas-habitaciones*” para pescadores al final del muelle proyectado, en uno de los primeros intentos de preocuparse por la vivienda popular y por la especialización de la futura zona de Puer-tochico como barrio de pescadores⁹⁰.

Este proyecto sirvió de base a otro más amplio que contemplaba la construcción de una nueva rampa frente al edificio de la Aduana “*siguiendo el Muelle del sitio llamado de la Ribera hasta la esquina sudoeste de la casa del Sr. Rábago*” y que la citada Memoria también menciona:

“El maestro fontanero D. Antonio de Zabaleta está encargado de levantar un plano general de la población en la extensión de su término para elevarlo a la aprobación de la Academia, y sujetar después a él la alineación de todos los edificios que en adelante se construyan (...) el Ayuntamiento dispuso que todos los planos que se presenten de obras, se pasen al Sr. Zabaleta para intervenir en su alineación siendo de nueva planta”.

A partir de estas fechas ha de seguirse el crecimiento de la ciudad a través de los planos geométricos y croquis a que obligaban las Reales Ordenanzas de 25 de julio de 1846, 20 de febrero de 1848 y 19 de diciembre de 1859, que hacían el plano obligatorio para aquellas poblaciones que pasaran de los 8.000 habitantes. Como respuesta a tales ordenanzas, el arquitecto municipal Ignacio M^a de Michelena redacta el “*Proyecto de reforma y ensanche de Santander*”, en el que se modifica el trazado de calles proyectado por Manuel Angel de Chavarri (que seguía el proyecto de Peterrade, 1821) para el proyecto Calderón (calles de Calderón, Wad-Ras, Daoíz y Velarde, etc.) y en el que se contempla una nueva demarcación de la ciudad con la de-

⁸³ A.M.S., Arm.B, Leg.194, n° 49. Se menciona una orden del Alcalde Constitucional según la cual toda la tierra extraída de las márgenes de la laguna de Cañadio debía ser vertida ésta para formar un terraplén, que se convertiría en Plaza de la Constitución. También Arm.B, Leg.198, n° 20. En octubre de 1839, Antonio de Zabaleta y Manuel Angel de Chavarri, de común acuerdo, dan las condiciones para el terraplenado de la que ha de ser Plaza de la Constitución.

⁸⁴ ARCHIVO FAMILIA GONZÁLEZ-CAMINO, Leg.20, doc.18. “Solicitud de los propietarios de las casas núms. 15, 16 y 17 del Muelle para cerrar los soportales...”, Santander, agosto 1876.

⁸⁵ Id. “Contestación del Ayuntamiento a la solicitud de los Sres. D. Francisco González Camino, D. Alejandro López y D. Francisco Peláez”, Santander, 20 de octubre de 1876.

⁸⁶ *El Vigilante Cántabro*, n° 9, 26 de enero de 1840, p.3.

⁸⁷ A.M.S., Arm.B, Leg.196, n° 35. En el citado informe se detectan fundamentalmente tres problemas: la desigual distribución de las aguas (“las fuentes no ocupan los puestos que las convendrían para distribuir el agua en proporción al vecindario que las circunda; de lo cual resulta hallarse unas partes de la Ciudad muy surtidas al par que otras en extremo escasas”), la ausencia de un sistema de medidas fijo para conocer la dotación de agua que tiene cada fuente y la presencia de “sales térreas” (“a lo cual contribuye mucho, en mi entender, ya el tener aquellas un viaje muy corto y por consiguiente purificarse muy poco; y al haberse escogido manantiales muy próximos a la superficie de la tierra”). A este informe le sigue otro más completo firmado el 10 de octubre de 1838, que incluye el reconocimiento de la Fuente del Río de la Pila.

⁸⁸ *El Vigilante Cántabro*, n° 9, 26 de enero de 1840, p.3. Véase también A.M.S., Arm.B, Leg.202, n° 32 (Informe del Arquitecto D. Antonio de Zabaleta sobre el estado de la Fuente del Río de la Pila); A.M.S., Arm.B, Leg.202, n° 39 (Informe del arquitecto D. Antonio Zabaleta sobre las obras de fontanería).

⁸⁹ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Sidón Ibero*. Santander, 1979, p.116.

⁹⁰ A.M.S., Arm.B, Leg.191bis, n° 87. “*Memoria de la Administración Municipal de Santander en 1840*”. Santander, 1 de enero de 1841.



molición de la muralla de Traslacava y la apertura de la ciudad por el norte del Instituto (Convento de Santa Clara), así como el establecimiento del alumbrado público de gas, la reforma de las ordenanzas municipales sobre construcción de casas (1852), la apertura del “Camino Real” (calle de San Fernando) y el proyecto de Nueva Población de Peña Herbosa⁹¹.

En enero de 1853, el arquitecto Manuel Gutiérrez publica en “*El Huérfano*” un informe sobre el proyecto de reforma y ensanche propuesto por Michelena en el que éste se juzga “*inconexo y arreglado a diferentes miras*”, proponiendo otro pensado a largo plazo:

*“...sobre todo para que Santander tenga una base, un principio fijo e invariable a que arreglarse en lo que tenga relación con la edificación y su policía y ornato, y cuenta que lo que se propone es la gran obra de reforma y ampliación que a Santander conviene, y nuestra obligación es sólo ponerla los cimientos y hacer lo que se pueda, dejando al tiempo y a las generaciones venideras que concluyan lo comenzado”*⁹².

En su proyecto Manuel Gutiérrez reconoce los grandes adelantos de Santander en los últimos 30 años, lamenta el relleno de los canales que antiguamente se internaban entre los edificios del ensanche, con cuya supervivencia “*Santander hubiera llegado a ser otro Rotterdam*” y propone que se adopte el sistema de canales para transporte en la zona de Puertochico. En general su proyecto se basa en la necesidad de asegurar buenas comunicaciones internas a la ciudad y en la idea de crecimiento urbano continuado que un pro-

yecto de estrechas miras podía estrangular, de ahí su crítica a Michelena y su confianza en las “generaciones futuras”.

Sin embargo, el proyecto “global” que demandaba Manuel Gutiérrez siguió sin redactarse y el crecimiento continuado de la ciudad en la segunda mitad del siglo ha de seguirse a través de croquis de situación, como los de José Mathé (1837) o Ignacio M^a del Castillo, y planos geométricos, como los de Francisco Coello (1861) y Joaquín Pérez de Rozas (1865). Probablemente el más interesante de todos ellos es el levantado por Pérez de Rozas⁹³, un año posterior al realizado por él para Valladolid, que incluye los proyectos de Ensanche por la parte de Peña Herbosa y la dársena de Puerto Chico.

En los siguientes años la mayor parte de los esfuerzos se centran en la zona denominada de Maliaño, donde, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se irá concretando un grandioso proyecto de ensanche, alternativo al tradicional ensanche del Este. El proyecto de desecación de las marismas, que se extendían desde el muelle de las Naos (junto al castillo de San Felipe) hasta la punta de Maliaño, era ya antiguo. En realidad, la ciudad siempre había visto esta zona como continuación natural de sus muelles, aunque la magnitud económica y física del proyecto había superado, hasta el momento, las fuerzas existentes. No obstante, a mediados del siglo XIX las condiciones han mejorado notablemente. Un siglo de sostenido crecimiento demográfico y comercial han convertido Santander en el principal puerto del Norte peninsular, con un movimiento mercantil superior a Bilbao o Gijón, que aún habrán de esperar unas décadas para poder competir con el puerto santanderino. La presencia de Santander en la estrategia territorial del Estado se refleja en los escritos de Ildefonso Cerdá, el importante urbanista catalán, autor del proyecto de ensanche de Barcelona, que, por estas fechas, afirma, en su “Teoría de la construcción de las ciudades”, la conveniencia de potenciar los puertos de Barcelona y Santander como motores mercantiles de la economía española:

“La España rodeada de mar casi por todas partes, bañada por dos mares distintos, necesita para su porvenir mercantil e industrial tener un puerto de importancia en cada uno de estos mares, como la Francia, la Italia y la Suecia tienen los suyos respectivos. Es natural que estos dos puertos estén lo menos distantes posible y que, sea cual fuere esta distancia, se acorte cuanto sea dable

⁹¹ Véase SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1953, p.88. También MADARIAGA, B.: *La vida en Santander a mediados del siglo XIX*, Santander, 1984, pp.8-9. Sobre el estado de la ciudad a mediados de siglo véase MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, t.XIII, pp.800 y ss; SALOMÓN, R.: *Guía de Santander*, 1860, pp.20 y ss; CAMPORREDONDO, C.F.: *Ecos de la Montaña*, Santander, 1862, p.250; *El Espíritu del Siglo*, 8-XII-1853.

⁹² B.M.S. Doc.710, Ms. 337. Publicado en el Semanario *El Huérfano* (9, 16, 23 y 30 de enero; 6, 13, 20 y 27 de febrero y 6 y 13 de marzo de 1853). Puede consultarse también en MADARIAGA, B.: *La vida en Santander...*, 1984, pp.33-58.

⁹³ S.H.M.A-7-9, n° 375. Hoja n° 1.

por un camino de hierro y por un telégrafo eléctrico. Estas dos líneas enlazándose con las del resto de España han de venir a formar la base del sistema general de comunicaciones mercantiles. Han de ser conductores directos destinados a dar movimiento y animación a todo el sistema.

Sin más que echar la vista sobre el mapa se verá que la comunicación más corta para unir los dos mares debe partir de la costa de Cataluña y ha de ir a parar a la del golfo de Gascuña. Considérese ahora que los puertos más importantes de estas dos costas, los más importantes al mismo tiempo de toda España, son los de Barcelona y Santander, y nadie pondrá en duda la necesidad de acordarles un derecho que la naturaleza les ha dado y del cual por el genio y actividad de su población han venido a hacerse dignos⁹⁴.

En este clima de euforia comienza hablarse en serio del proyecto de Maliaño. Sendas Reales Ordenes de 1850 y 1851 autorizan el relleno de la marisma de Maliaño y la construcción de un nuevo muelle, cuya concesión pasa de mano en mano desde la empresa madrileña "Isidoro Díaz Iglesias" (1850), a un grupo de comerciantes santanderinos (1851), al constructor inglés George Mould (1852) y, por fin, en 1853, al ingeniero belga Pablo Emilio Wissocq, con sede en París⁹⁵. El sistema de concesiones seguía el procedimiento habitual que permitía después vender los terrenos resultantes del relleno *"en compensación del coste de las obras, habrían de entregarse en propiedad con determinadas condiciones a los concesionarios, para dedicarlas a la agricultura y al ensanche de la ciudad"*⁹⁶. Aquí empiezan los problemas de la maraña legal que rodea todo el proyecto; problemas que tienen dos raíces principales: la promoción particular y la indefinición legal que afecta a los proyectos de Nueva Población hasta la definitiva ley de ensanches de 1864.

Aunque se mantiene la denominación "Concesión Wissocq", éste cede pronto sus derechos a "Varganat y Cía." (1853) y en 1864 la sociedad concesionaria pasa a denominarse "Dión y Cía.". A partir de 1868 el titular de la concesión "Wissocq" pasa a ser la Sociedad Comandataria "Santander para el ensanche de la ciudad" y se otorga la concesión de la dársena de Maliaño a D. Federico Luque. Además por R.O. de 16 de marzo de 1872 se concede a D. Juan Manuel de Manzanedo, duque de Santoña, la concesión de la construcción del muelle longitudinal de madera con otros cinco salientes (o "wharfs", después ampliados a ocho). En 1875 se declara la caducidad de la concesión respecto a aque-



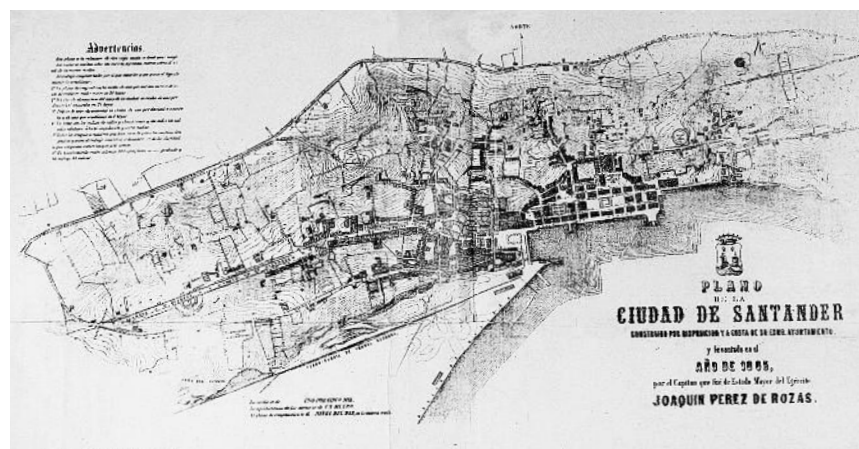
llas secciones en donde no se han emprendido los trabajos, en 1885 el Tribunal de Comercio de París liquida la compañía "Santander para el ensanche de la ciudad" y en 1887 se declara la cesión de activos del anterior concesionario a "The Santander Harbour Company Ltd." incluyendo la concesión del muelle y dársena de Maliaño y todos los derechos derivados de las RR.OO. anteriores. En 1901 "The Santander Harbour..." transmite sus derechos sobre las concesiones a la "Compañía Franco-Belga de la Ciudad y Puerto de Santander". Vemos como, en la enmarañada historia de la "Concesión Wissocq", existe una constante presencia de capital extranjero, incluso una cierta vocación metropolitana, de hecho entre los compradores de fincas edificables aparecen, además de promotores santanderinos, ingleses, franceses, italianos y belgas, lo que demuestra las expectativas económicas generadas por el proyecto de ensanche de Maliaño.

En cualquier caso, dentro de la denominación genérica de ensanche de Maliaño o "concesión Wissocq" conviven diferentes realidades legales y tipológicas. De hecho, pronto empiezan las irregularidades. La concesión para la construcción y explotación de los nuevos muelles al marqués de Manzanedo se hace sin plazo

⁹⁴ CERDÁ, Ildefonso: *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y ensanche de Barcelona*, Barcelona, 1859, párr. 1470-1472.

⁹⁵ A.G.A.P.S., Leg.1348, Concesión n°1348/10 (Primera parte, 1851-1900), "Ejecución de muelles y rellenos de marismas para ensanche de la ciudad y zona de servicio del puerto a D. Pablo Emilio Wissocq". La información se completa con los legajos 767, 768, 769 y 1349, todos relativos a la concesión Wissocq. Las concesiones anteriores son verificadas por las RR.OO. de 12-VI-1850, 14-VIII-1851 y 15-I-1853 (Fuente: Registro de la Propiedad, Inscripción 1ª, transcripción pp. 23-30). En el A.G.A.P.S. se conservan varios informes sobre la evolución de las concesiones de Maliaño. Véase también POZUETA, J.: "Santander. El Puerto...", 1985, pp. 32-35 y ORTEGA VALCÁRCEL, J.: "El ensanche de Maliaño y el desarrollo urbano de Santander", en *I Taller de Arquitectura en Santander*, Santander, 1993, pp. 23-47.

⁹⁶ A.G.A.P.S., Leg.1348, "Informe del Ingeniero Director de las obras del Puerto de Santander", 1915.



97 A.G.A.P.S. Leg.2954/1. Las citas están tomadas de los informes emitidos por el ingeniero director de la Junta de Obras del Puerto con motivo del proyecto de compra de los muelles de Maliaño (14-I-1911 y 10-VI-1911). La conclusión es que "La adquisición de los muelles, llamados de Maliaño, propiedad de la Sra. Marquesa de Manzanedo, representa para el puerto de Santander la recuperación de los mejores fondeaderos, de situación estratégica comercial insustituible, que con gran desacierto fueron enagenados por el Estado al hacer una concesión a perpetuidad (...) Siempre fue para Santander un hermoso ideal la adquisición de los Muelles de Maliaño". La venta de los muelles se fija en un valor de 1.000.000 pts. y se verifica el 10 de enero de 1912.

98 Cfr. ORTEGA, J.: "El ensanche de Maliaño...", 1993, pp.30-36.

99 A.G.A.P.S., Sig. H-52. "Proyecto. Plan de Ensanche de Maliaño y Muelle de Calderón". Junta Consultiva de Caminos, 17 de junio de 1859.

100 A.G.A.P.S. Leg.1348. "Plano para la nueva población de Santander". Dirección de Obras Públicas, 30 de septiembre de 1861.

101 A.G.A.P.S. Leg.1348. "Plano de la nueva población de Santander en los terrenos robados al mar por los Muelles de Maliaño con sujeción a las reformas que ha propuesto la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos", Madrid, 3 de agosto de 1864.

marcado para su explotación "que es tanto como suponerle aplicable el artículo 5º del mismo Decreto Ley que otorga estas concesiones a perpetuidad". Sin embargo, la concesión de los muelles de Maliaño (a partir de entonces muelles de Manzanedo) se explica en un marco más amplio, pues Manzanedo era, también, el principal accionista y presidente de la Compañía del ferrocarril Santander-Alar (cuyo extremo natural eran los muelles de Maliaño). Para Manzanedo se trataba de dominar el tráfico desde Santander a las Antillas, controlando la línea férrea y los muelles, valorados entonces en 4.500.000 reales. Para Santander, que la principal fortuna de Madrid se interesara tan abiertamente por el proyecto de Maliaño, era una garantía de futuro y la única forma de que éste no cayera en manos extranjeras.

No obstante, la concesión "a perpetuidad" de los muelles de Manzanedo supondrá, a la larga, una remora intolerable para el proyecto. Así cuando en 1872 se crea la Junta de Obras del Puerto de Santander, ésta se encuentra con que "la parte mejor del puerto (...) está en manos de una empresa explotadora, que por razón natural no ha de tener más objetivo que sus intereses particulares, con perjuicio seguro de los intereses generales"⁹⁷. Ciertamente, las altas tarifas y el mal estado de conservación de los muelles, siempre fueron motivo de queja para los comerciantes santanderinos.

En cualquier caso, como ya ha observado Ortega Valcárcel, la verdadera dimensión del proyecto para Maliaño es residencial. Por encima de los usos portuarios prevalece la necesidad de levantar una "Nueva Población", capaz de absorber el pujante crecimiento. Se

habla de necesidades para 200.000 habitantes en un horizonte de 30-50 años y de, al menos, 8.000 en una primera fase⁹⁸.

En 1859 se aprueba el primer Proyecto de Plan de ensanche de Maliaño⁹⁹. No se contempla aún la construcción de una dársena, aunque sí se aprecia una notable masa urbana, casi triple de la existente en todo el casco urbano hasta el momento. Por R.O. de 30 de septiembre de 1861 se aprueba un nuevo plano, formado por la Dirección de Obras Públicas¹⁰⁰. En éste ya se observan criterios de regulación notables en torno a las vías de entrada, paralelas al ferrocarril y al eje de la dársena proyectada (más larga que la actual), para alcanzar luego la zona de contacto con el antiguo casco urbano, de planta triangular para adaptarse al frente marítimo SO-NE de los muelles. El carácter residencial y burgués se aprecia en las dotaciones proyectadas: nuevo ayuntamiento, escuelas, alamedas, mercados (tipo Les Halles) y una gran iglesia (de planta manifiestamente neogótica) que centra el barrio desde la península formada por la dársena; acompañadas de dotaciones portuarias (Aduana, almacenes del puerto y gran depósito de mercancías). Hecha así la reserva de suelo para dotaciones públicas, todo se completa con los solares reservados para vivienda, en torno a 75 de tamaños diferentes.

Sin embargo, el 29 de julio de 1864 se aprueba la "Ley de Ensanche de poblaciones". A raíz de la promulgación de la ley y por R.O. de 21 de septiembre de 1864 se aprueba un tercer Plano de la Nueva Población¹⁰¹, con las reformas propuestas por la Junta consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos de Madrid, convirtiéndose probablemente en el primer proyecto de ensanche español sujeto a la nueva ley. El nuevo plano mantiene los perfiles, viario y dimensiones del anterior pero introduce algunos elementos nuevos de gran interés. En general parece estar muy influenciado por las ideas de Ildefonso Cerdá para Madrid y, sobre todo, para Barcelona (cerca de 40 grandes manzanas achaflanadas con patio interior y tan sólo un poco menores que las proyectadas para los ensanches de Madrid o Barcelona). La relación se aprecia especialmente en la idea de ensanche regular y extensivo. Por ello las dotaciones ya no aparecen concentradas en el corazón del nuevo barrio sino equitativamente distribuidas: escuela, mercado e iglesia en cada uno de los vértices del gran triángulo incompleto que forma el proyecto, y el nuevo ayuntamiento en el

punto de unión entre la nueva y la vieja población, presidiendo ambas.

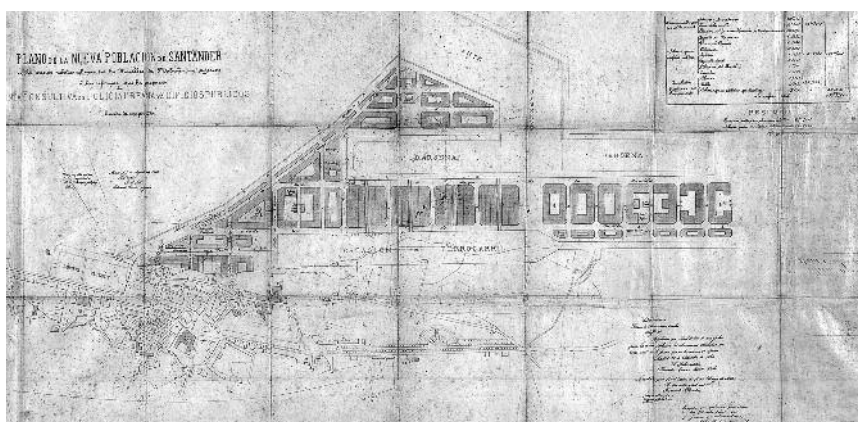
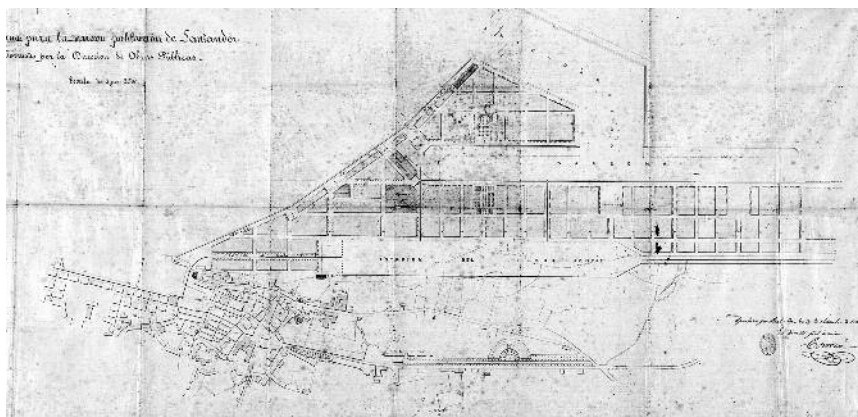
No obstante, pocos años después, aún hay sectores de población que miran con recelo un proyecto tan ambicioso:

*“La ciudad de Santander sirve hoy de asilo a una población flotante que durará lo que dure la guerra civil, pero que volverá a sus hogares tan pronto como se restablezca la paz; limitada la población al número ordinario de sus habitantes habrá un excedente de casas, y si a este excedente se añaden ciento nueve mil metros superficiales para edificar, ¿será por eso Santander más rico? Cierzo que esa nueva zona será concurrida, pero ¿a expensas de quién? a expensas de los intereses creados en la población, pues la propensión a vivir en el muelle habrá desaparecido para ir a vivir al nuevo barrio, y desde el muelle hasta la última calle habrán perdido su importancia, no porque haya otro sitio mejor sino porque no habrá habitantes para todo. Esto parece a primera vista un error económico, pero los que hemos visto años pasados tanta y tanta habitación desocupada, preguntamos ¿qué sería entonces de Santander el viejo? ¿Qué de tantos capitales convertidos en piedra y ladrillo? No será motivo tampoco para atraer a esta parte al comercio, pues conviniéndole Aduana, muelle y ferrocarril próximos, eso lo encuentra en el de Maliaño”*¹⁰².

Por el contrario, para otros resulta “obvio que la población de Santander no cabe en su actual recinto”¹⁰³. En 1893 ya existen en la zona las nuevas calles de Antonio López, Arce Bodega, Cádiz, Castilla, Calderón de la Barca, Carlos III, Madrid, Marqués de la Hermita, Méndez Nuñez, Las Naos, Navas de Tolosa, Rodríguez y Zabaleta. Además, atraviesan el barrio tres líneas férreas: el ferrocarril del Norte, el de Solares y el tranvía urbano. Se instalan la Audiencia provincial, la parroquia de San Miguel, un convento de religiosas franciscanas, los hoteles Continental y de Europa, la compañía “Singer”, almacenes de aguardientes, licores, carbón y un buen número de establecimientos y depósitos. Es, en definitiva, el barrio más dinámico del Santander portuario del último tercio del siglo:

“Por aquella gran arteria creada a la población, entraba la vida con rapidez que hacía esperar para antes de diez años la conversión de la zona en la parte mejor del pueblo. Una hermosa fila de casas, la del lado izquierdo de la calle de Méndez Nuñez, entrando por la parte de la vieja dársena, fundamentaba aquella esperanza: edificios suntuosos, sometidos en su construcción a la severidad del cordel con que se tiró aquella calle, sometidos

“Plano para la Nueva Población de Santander”. Dirección de Obras Públicas, 1861.



también a las exigencias del confort y del buen gusto, con amplias y lujosas habitaciones, con portales de gran hotel, artísticamente adornados; con hermosas fachadas, en las que no perdonaron los propietarios gastos que contribuyesen a embellecerlas. Sin los rompimientos de la uniformidad en la línea de tejados que se advierte en casi todas las calles de Santander, aún en la del muelle de Calderón y otras modernas, ofrecía la calle de Castilla un agradable golpe de vista, vista desde el muelle de las Naos, como contemplada desde la bahía o desde los muelles salientes de Maliaño...”

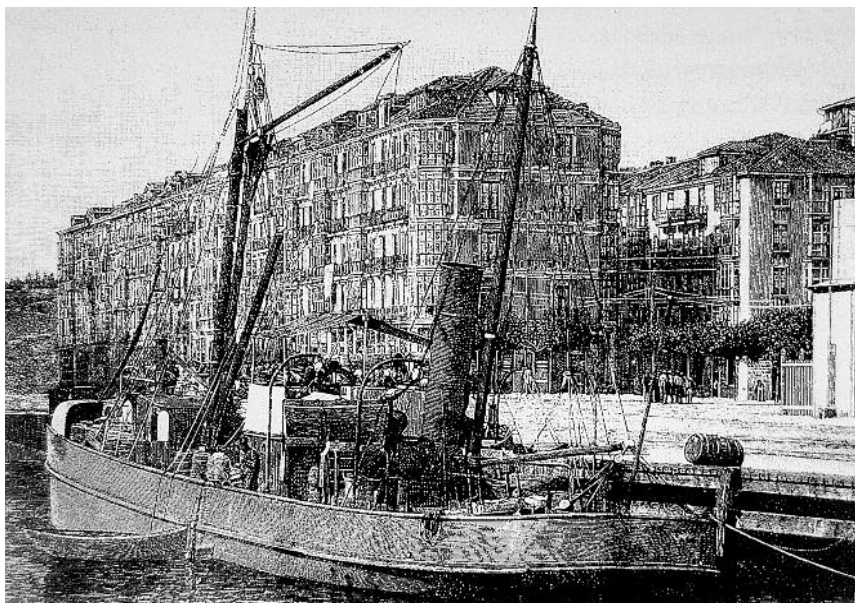
*“En la zona del Ensanche se iban acumulando riquezas; de toda ella bien se podía decir que no había palmo de terreno desaprovechado; donde no se edificaron casas de vecindad, había grandes almacenes; donde ni casas ni depósitos había, las mercancías se acumulaban, por todas las vías públicas cruzaban las vías férreas, y en el verano, los viajeros que nos visitan, recibían una impresión muy agradable ante la animación de toda aquella parte de la ciudad...”*¹⁰⁴.

“Plano de la nueva población de Santander en los terrenos robados al mar por los Muelles de Maliaño con sujeción a las reformas que ha propuesto la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos”, 1864.

¹⁰² Boletín de Comercio, 13-III-1875.

¹⁰³ A.G.A.P.S. Leg.1348, nº21, “Informe de la Comisión Especial del Ayuntamiento al Gobernador”, 20-XI-1876.

¹⁰⁴ “El lugar de los siniestros antes de la Catástrofe”, en Noticia circunstanciada de la explosión del “Cabo Machichaco”, folletón del periódico “La Atalaya”, editado entre 28-XI-1893 y 28-I-1894.



Paralelamente, se continúa trabajando en el remate del ensanche del Este. En 1853 el ingeniero Máximo Rojo redacta el proyecto de "*Prolongación de los muelles de Calderón y Nueva Población*"¹⁰⁵ en el que se plantea la continuación de los muelles hasta Molnedo, la construcción de dos nuevas manzanas de edificios, el cierre de las viejas dársenas (dársena Chica y dársena de la Ribera), la construcción de diversos servicios portuarios y donde se señala el extremo Oeste del puerto como "*sitio que puede destinarse para obras a gran escala*" adelantándose 100 años a lo que será la localización del nuevo puerto de Santander. En mayo de 1862 se aprueba un nuevo proyecto intitulado "*Puerto de Santander. Proyecto de la prolongación del Muelle de Calderón y de una Dársena abierta*"¹⁰⁶, realizado por el ingeniero Mateo Obregón. En el mismo ya se aceptan las dos nuevas manzanas propuestas por Rojo y se remata la línea de muelles con una dársena abierta en Molnedo. Como ya ha señalado Pozueta, la construcción de esta dársena cerrará definitivamente la construcción lineal de muelles y manzanas que había caracterizado la evolución del ensanche durante un siglo. Todos estos proyectos aparecen contemplados en el "*Plano del Puerto de Santander y proyectos en curso*" realizado en 1870 por el ingeniero José Peñarredonda y publicado en 1875 por la Dirección de Hidrografía¹⁰⁷.

A partir de 1872, con la constitución de la Junta de Obras del Puerto de Santander y la progresiva involución del negocio de harinas, debida, en parte, a la obsolescencia de la infraestructura portuaria santanderina, se acometen sucesivos "Planes Generales de Mejoras del Puerto de Santander". Los Ingenieros Juan de Orense y José de Lequerica levantan sendos Planes Generales del Puerto en 1875 y 1878 que marcarán definitivamente el final de las obras del ensanche del Este, el progresivo desplazamiento de las actividades portuarias hacia el fondo de la bahía y los proyectos de creación de muelles en la Magdalena y un antepuerto en el Sardinero¹⁰⁸.

En cualquier caso todos estos planos cada vez se ceñirán más a lo que es el diseño portuario. En realidad el urbanismo estará más afectado por otras iniciativas. Especialmente significativas en esta época son las actividades que rodean la progresiva fusión de la ciudad con el Sardinero, que estaba actuando como un fuerte foco de atracción urbana. Este crecimiento que alcanzaba ya los aledaños del futuro Paseo de la Concepción intenta regularse con el proyecto para el ensanche de las Bigarrias (1876)¹⁰⁹ y se completa con las obras de diferentes caminos de unión con el Sardinero, que progresivamente irán poblándose de "hoteles de familia" que sustituyen viejos usos agrícolas. Por el borde marítimo también el ensanche continúa su expansión hacia el Este. Una R.O. de 21 de abril de 1885 autoriza a D. Alejandro del Valle para hacer el estudio del proyecto de ensanche frente a la nueva dársena de Molnedo o de Puertochico¹¹⁰. La línea de casas que se pretende construir (entre las actuales calles de Castelar y Juan de la Cosa) se encaraman entre la ladera y el muelle, con la habitual servidumbre de usos para el puerto de 50 metros. Por fin, algunos proyectos para El Sardinero, que trataremos aparte, completan la actividad urbana de la ciudad en la década de los 70 y 80 del pasado siglo.

El final del siglo vendrá marcado por el cambio del rumbo urbano que supone el Plano de Población de Valentín R. Lavín Casalís (1896) que es, en realidad, consecuencia directa de un hecho que tendrá muy serias consecuencias en el urbanismo santanderino: la catástrofe del vapor Cabo Machichaco. Este hecho, a su vez, está estrechamente unido a la densa historia de los siniestros santanderinos del siglo XIX, una historia que refleja un problema estructural apenas atajado por iniciativas siempre tardías.

¹⁰⁵ BIBLIOTECA E.T.S. DE INGENIEROS DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS (Universidad de Cantabria). Fdo. "Máximo Rojo, 30 de abril de 1853", ang. inf. dcho. 42,5 x 62 cms.

¹⁰⁶ A.G.A.P.S., Sig. 0-51. Véase POZUETA, J.: "Santander, el puerto...", 1985, pp.35-36.

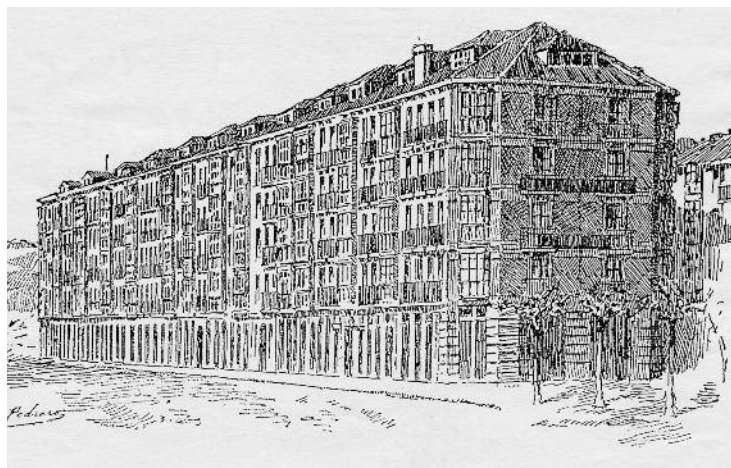
¹⁰⁷ S.G.E. Cartoteca Histórica, Arm. E, Tabla 5ª, Cartª 3ª, nº 51.

¹⁰⁸ A.G.A.P.S., Sig. 0-51. Véase POZUETA, J.: "Santander, el puerto...", 1985, pp.34-37.

¹⁰⁹ A.M.S. Arm.F, Leg.309. También CHAVES, Antonio: *Expediente relativo al ensanche de Santander por la parte llamada de las Bigarrias*, 1877 (Archivo Gral. de la Administración, Alcalá, Sección Obras Públicas, Sig. 8951-3) y RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.55-56.

¹¹⁰ RUIZ DE SALCES, A.: "Proyecto de ensanche de Santander en la parte llamada Molnedo de San Martín", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1890, pp.74 y ss. La aprobación del proyecto sufre algunos retrasos al haber sido redactado, una vez más, por el maestro de obras Manuel Casuso Hoyo, en contra de lo dispuesto por la ley de ensanches.

Grabado de Mariano Pedrero publicado en "La Atalaya" Aspecto de las calles Méndez Núñez y Calderón". 1893.



"Vista de los Muelles de Santander", 1892. Fototipia de Hauser y Menet.



El 3 de noviembre de 1893, queda anclado en el muelle de Maliaño el vapor Cabo Machichaco con 51 toneladas de dinamita. El incendio y posterior explosión de la carga en pleno corazón de la ciudad evidencian que quienes abogaban por el traslado de ciertas actividades portuarias llevaban sobrada razón. El horror del suceso queda descrito por los quinientos muertos y más de 2.000 heridos que produce la explosión. Pero, además de la horrorosa pérdida de vidas humanas, la explosión arrasa prácticamente la vieja ciudad. Todas las descripciones del suceso coinciden en señalar que la violencia del estampido *"puso en movimiento, como un terremoto, todos los edificios de la población en todos sus más apartados ámbitos, viniendo al suelo con estridente ruido cristales, tabiques enteros, balcones, puertas y viéndose por el aire enormes pedazos de hierro, de pesos enormes, hasta más de veinte y treinta arrobas"*.

En general, los destrozos causados por la explosión en los edificios fueron grandes. Dos días después de ocurrida ésta, el municipio organizó el reconocimiento de los edificios deteriorados por la explosión¹¹¹. En el informe final se detallan desperfectos de distinta consideración en 111 casas, en un amplio radio que va desde la Media Luna (actual Gómez Oreña, en Cañadío) hasta el número 29 de la calle Alta y desde la Cuesta de la Atalaya hasta las calles de Calderón de la Barca, Méndez Núñez y Antonio López. Asimismo, veinticinco de estas casas se declaran en estado de ruina inminente y el incendio que sigue a la explosión hace desaparecer 35 casas, presupuestándose los daños en doce

millones de pesetas. En las calles de Méndez Núñez, Calderón de la Barca y Castilla sólo quedaban *"pedazos de las fachadas y montones de escombros"*. La *"hermosa fila de casas"* del ensanche de Maliaño, orgullo de la burguesía santanderina, había desaparecido.

El 21 de noviembre de 1893, apenas tres semanas después de la *"funesta tarde del Machichaco"*, se publica en *"El Aviso"* un largo artículo que, bajo el significativo título de *"Lo que urge"*, recoge las necesidades urbanas consideradas más inmediatas tras la siniestra experiencia:

- Organizar un nuevo cuerpo de bomberos y adquirir *"material de incendios completo y necesario"*.
- Ensanchar la desaparecida calle de Méndez Núñez *"haciendo de ella una buena vía que asombre al viajero por su hermosura y latitud"*.
- Construir en el solar del antiguo cuartel de San Felipe un edificio *"capaz y conveniente"* donde instalar las oficinas municipales.

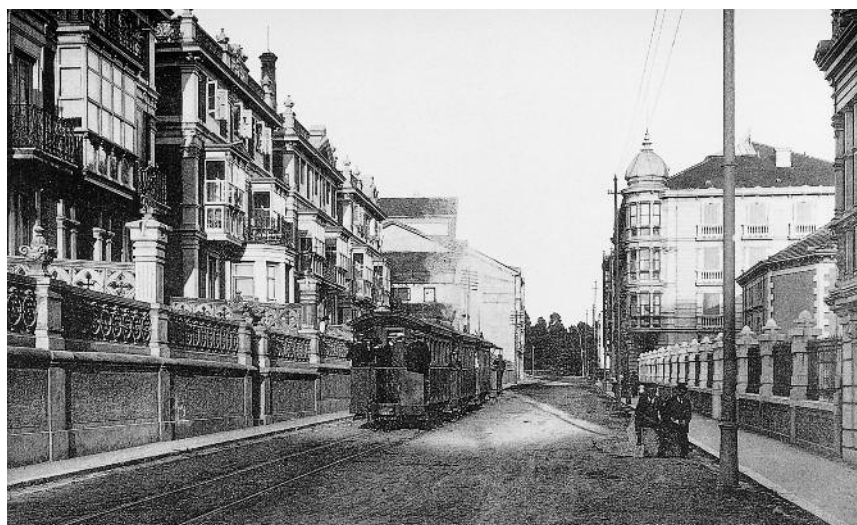
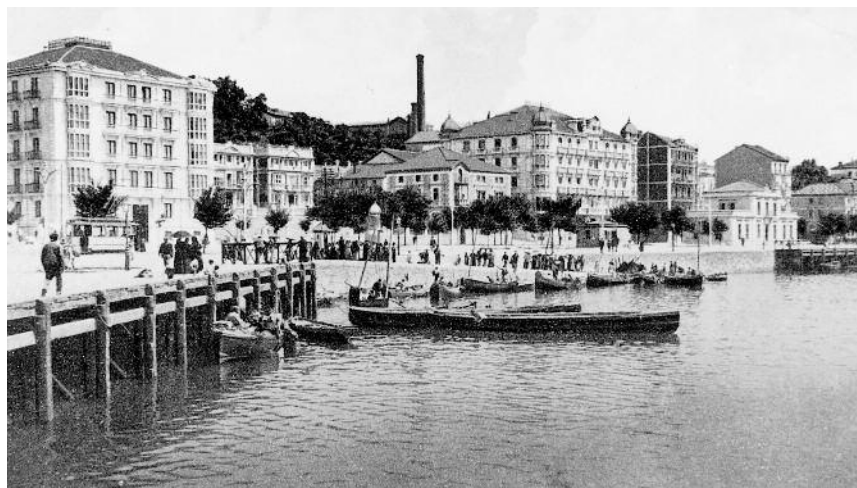
Son claras por tanto las lecciones aprendidas por la ciudad tras la "Catástrofe": dar respuesta definitiva a las insuficiencias apreciadas en el obsoleto servicio de bomberos, modernizar urbanísticamente la zona siniestrada y culminar el traslado del centro administrativo de la ciudad hacia la zona del ensanche portuario. Estas serán exactamente las directrices seguidas por el municipio en los años finales del siglo y conocerán gestor adecuado en la figura fundamental del arquitecto municipal Valentín Ramón Lavín Casalis.

En 1896 Lavín Casalis presenta al Ayuntamiento de Santander el nuevo Plano de población¹¹². Este

¹¹¹ Contó para ello con los cuatro arquitectos locales (Emilio de la Torre, Alfredo de la Escalera, Casimiro Pérez de la Riva y Valentín R. Lavín Casalis), los inspectores de Hacienda venidos con motivo de la explosión (Ignacio de Velasco, Ricardo García y Guereta, Pedro Mariño y Pedro Cuesta) y los maestros de obras disponibles en la ciudad (Pedro Cortés, Amós Pérez del Molino, Manuel Casuso Hoyo, Pedro Setién, José Fernández Huidobro y Germán del Río Iturralde). El informe final destaca muy especialmente los destrozos sufridos en los distritos primero y sexto (Constitución y Consolación). No obstante, una de las conclusiones más interesantes del informe fue *"que el sistema especial de construcción seguido en esta ciudad, que sustituye los muros de travesía por carreras y pies derechos tabicados de sencillo, que suprime el forrado de pisos y que construye todos o casi todos los entarimados horizontales de madera, proporciona una gran elasticidad a los edificios, que les hace muy resistentes a los efectos de trepidación"*. Es precisamente esta resistencia a la trepidación lo que salvó muchos edificios del derrumbamiento total, quedando en pie los muros exteriores mientras las cubiertas y tabiques interiores se desplomaban.

¹¹² B.M.S. Sig.0489; Escala 1:4000; 80x156 cm. En la colección de D. Javier Palazuelos se conserva el original del arquitecto Lavín Casalis. La *Memoria* del proyecto (B.M.S. Sig.03279) fue publicada en el periódico *La Atalaya* los días 26 al 29 de junio de ese mismo año

"Santander. Puerto Chico y Paseo de Castelar". La incertidumbre tipológica en el ensanche de Molnedo. Conviven la casa de vecindad, el "hotel de familia" y la arquitectura industrial.



Aspecto parcial de la calle Juan de la Cosa. Santander

¹¹³ CERDÁ, Ildefonso: *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*. Barcelona, 1859; CERDÁ, Ildefonso: *Teoría de la Viabilidad urbana y reforma de la de Madrid*. Madrid, 1861. Edición conjunta y facsímil: *Teoría de la construcción de las Ciudades, Cerdá y Barcelona*. Vol I. *Teoría de la viabilidad urbana, Cerdá y Madrid*. Vol. II. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1991.

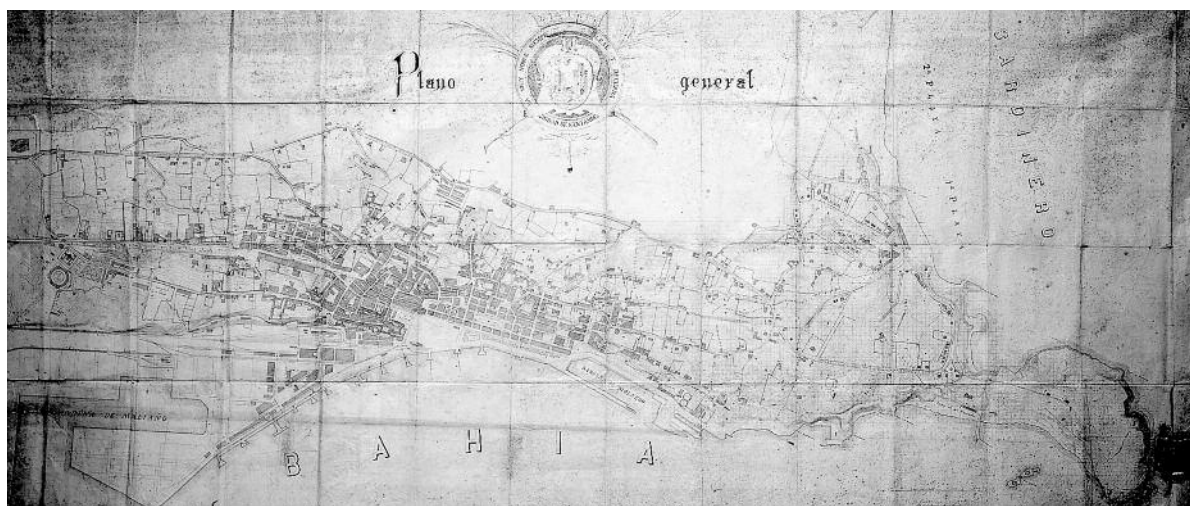
plano venía a dar respuesta por extenso a las demandas del redactor de *El Aviso* y tomando como disculpa la herida abierta en la ciudad por la explosión del Machichaco perseguía establecer un riguroso plan de ampliación y saneamiento en una "urbe, cuyas condiciones actuales demandan una transformación radicalísima".

El plano, de una complejidad y rigor reseñables, cierra y completa los proyectos decimonónicos para el urbanismo santanderino, basándose, como su propio autor indica, en las obras de Ildefonso Cerdá, especialmente la *Teoría General de la urbanización* y la *Memoria de reforma de Madrid*¹¹³. La labor de Lavín

consiste en adecuar los postulados de Cerdá a la escala, la abrupta topografía santanderina y la ciudad preexistente. El plan persigue ensanchar las calles, rectificar las alineaciones, suavizar las rasantes, mejorar la pavimentación y poner los nuevos barrios en "contacto fácil, cómodo y holgado con la antigua población". La aplicación de las teorías de Cerdá al ensanche santanderino se enmarca en un proceso más amplio que convierte al teórico catalán en el padre indirecto de la mayor parte de los ensanches españoles de finales de siglo, como ya indicara Arturo Soria. A él se deben términos como "urbanización" y "viabilidad" que adquieren gran importancia en el texto de Lavín. Además, en Cerdá aparece ya un elemento de ruptura con el ensanche diocesano, la idea de ensanche regular y extensivo, "la ciudad abierta e ilimitada", que integra casco histórico, poblaciones limítrofes y suburbios, para urbanizarlo todo y dejar abierta la puerta a las ampliaciones futuras. Así frente al ensanche ilustrado que proyectaba y construía barrio a barrio, proyecto a proyecto, Cerdá defiende una idea global de la ciudad.

Este es precisamente el aspecto más reseñable del plano de Lavín Casalís para Santander, su propia extensión, que abarca un concepto mucho más amplio de la ciudad que el habitual en la planimetría santanderina. Allí se incluye el espacio urbano que va desde Cuatro Caminos hasta el Sardinero y desde la línea de costa hasta el paseo del Alta, superando el concepto parcial de los viejos planes de ensanche (desde los proyectos para el ensanche del Este hasta los de las Bigarrías o Maliaño), que proyectaban el crecimiento de la ciudad por sectores. Por primera vez, se plantea una solución global que unifica todos esos barrios con criterios homogéneos y que acepta como propia la ciudad que va creciendo al norte y al este de la fachada marítima, única esta última que había conocido proyectos urbanísticos regularizados.

En relación con la última de las reclamaciones realizadas por el redactor de *El Aviso*, la construcción de un gran edificio de oficinas municipales, queremos detenernos en un hecho significativo. Hemos visto como en los primeros planes para el ensanche de Maliaño se contemplaba la construcción del nuevo Ayuntamiento en los terrenos ganados al mar por aquella parte. Y hemos visto también como, inmediatamente después de la "Catástrofe", se apuntaba la posibilidad de construir éste más cercano a la antigua población, sobre el solar del Castillo de San Felipe. Eran preten-



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
"Plano de Población de
Santander", 1896.

siones legítimas y consecuentes con la evolución de la ciudad, pues las antiguas casas consistoriales, situadas en la Plaza Vieja o del Cantón y vinculadas desde siempre a la vida portuaria, habían perdido, con los sucesivos rellenos, el contacto con el mar, teórico puntal de la actividad económica de la ciudad.

Pues bien, pese a todo esto, cuando el arquitecto Lavín Casalís proyecta en 1896 la realización de un "Plan Extraordinario de Obras Municipales"¹¹⁴, que contempla la construcción de un "gran palacio de oficinas públicas", dos escuelas, dos mercados y la nueva pescadería, no prevee que la nueva Casa Consistorial se instale frente al mar, ni siquiera en el entorno del puerto, sino que lo engarza en el corazón de la nueva ciudad que crecía en torno a Becedo y a la salida de la ciudad, en el solar del antiguo convento desamortizado de San Francisco. Lavín, además, hace lo propio con el resto de los edificios previstos, repartidos estratégicamente por el plano de Santander. Vemos pues como Lavín Casalís rompe la focalización de las infraestructuras en el espacio portuario de la renombrada "fachada marítima" de Santander y acoge, de nuevo, un concepto de ciudad mucho más amplio y completo.

Analizados detenidamente todos estos asuntos confluyen en un mismo punto, que es el inicio de la ruptura de las, hasta entonces, magníficas relaciones entre la ciudad y el puerto. En cierto modo, los proyectos de Lavín son producto del Machichaco y de la ola de inquietud que se había extendido por la ciudad. La cadena de acontecimientos nacida de la explosión apunta cada vez con más firmeza hacia esta separación. Así

lo indica la fuerte polémica desatada por la legislación sobre descarga de materias peligrosas en el puerto. Esta polémica, de larga duración, habrá de buscar un lugar adecuado para la descarga y si, en principio, mira hacia la Magdalena, volverá sus ojos hacia el fondo de la bahía cuando la ciudad absorba El Sardinero para usos residenciales y turísticos.

De todas maneras, este sutil abandono de las actividades portuarias es también producto de la crisis del mercado colonial (especialmente después del 98) y de la competencia de Vizcaya, mejor adaptada a las nuevas circunstancias. La atrofia definitiva de proyectos como el ensanche de Maliaño son buena muestra de la crisis portuaria.

Así lo indica también la concepción global de la ciudad que Lavín traslada a su Plano de Población y el desplazamiento del centro administrativo hacia el corazón urbano. Tales argumentos triunfarán definitivamente con el premiado **Plan General de Ensanche Noroeste y Este para Santander**¹¹⁵ que el propio Lavín firmará en 1910 y que estaba pensado para dar cabida a unos 30.000 nuevos vecinos "distribuidos en construcciones generalmente unifamiliares, de tres plantas separadas por calles de 20 metros de anchura, y de cuatro plantas para calles de más de 20 metros". Por fin, como consecuencia del plan, realiza el trazado de la nueva Avenida de la Reina Victoria que permite el acceso al Sardinero y el desarrollo turístico de ambos -vía y barrio- a principios del siglo XX. Con estos planes se consuma la extensión de la ciudad hacia el norte y el este, alejándose del puerto en tanto se acerca al Sardi-

¹¹⁴ B.M.S. Sig.03791.

¹¹⁵ LAVÍN CASALÍS, V.R.: "Proyecto de Ensanche de la ciudad de Santander hacia el NE. y E. de la misma", en *Gaceta de Madrid*, 14 de agosto de 1911.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
"Plan General de Ensanche
Noroeste y Este para
Santander", 1910.

¹¹⁶ RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, p.63.

¹¹⁷ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: "Procesos de modernización económica y poblacional de Torrelavega", en *Torrelavega. Tres siglos de Historia* (Miguel A. Sánchez Gómez, ed.), Santander, 1995, p.241-300.

¹¹⁸ El plano se conservaba en las dependencias de la Dirección de Obras Públicas pero hoy ha desaparecido.

¹¹⁹ El desarrollo industrial de Torrelavega parte de las franquicias fiscales concedidas a finales del siglo XVIII por varias Reales Ordenes. Una de ellas, fechada el 12 de enero de 1793, concedía "...a la fábrica de hilar y tejer establecida en Dulez por el Duque del Infantado, las gracias y exenciones que disfrutaban las fábricas de lana del Reino y otros privilegios favorables" (Véase BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, F.: "Prosperidad de Santander y desarrollo industrial desde el siglo XVIII", en *Banco de Santander, 1857-1957. Aportación al estudio de la Historia Económica de la Montaña*. Santander, 1957, pp.565-566), estableciéndose definitivamente en 1799. Existían además varias industrias harineras. Una establecida en Vive da en 1778 por la Compañía de Longistas de Madrid; otra en Campuzano en 1779 por D. José de Zuloaga y otra más establecida, en las primeras décadas de siglo XIX, por Horne do en las cercanías de la hilatura de Infantado. El mismo Zuloaga estableció una fábrica de curtidos en 1779 en el Corralón de Campuzano. Otro curtido se estableció en 1790 en el paseo de Torres. En años sucesivos se abrieron varias fábricas de curtidos más pertenecientes a los Mendicoague y a Ramón Peña. Véase EXCMO. AYUNTAMIENTO DE TORRELAVEGA: *Análisis Urbanístico*, Torrelavega, 1981; BUENO, R. y otros: *Torrelavega 1900*, Santander, 1987, p.119; SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A.(Ed.): *Torrelavega. Tres siglos de Historia*, Santander, 1995.



nero, consolidando una ciudad que abandona lentamente la actividad portuaria para apostar por la turística. En realidad, como ya ha señalado Ramón Rodríguez Llera "El plano de Casalís cierra el siglo XIX, lo mismo que su proyecto de ensanche inaugura el XX (...) Santander, al final del siglo XIX, dejaba esencializados los rumbos de su expansión en el primer tercio del XX, y este nuevo siglo apenas puede decir nada, al menos en la parte de la ciudad que se miraba a la bahía..."¹¹⁶.

El crecimiento de Torrelavega

Torrelavega es, proporcionalmente, la población de mayor desarrollo urbano en el siglo XIX montañés. En apenas un siglo pasará de ser "casi insignificante aldea" a recibir el título de ciudad en 1895, convirtiéndose en la segunda población de la actual Cantabria. Los datos demográficos evidencian un crecimiento continuado de la población que se multiplica en el periodo 1750-1900, pasando de 270 a 3.969 habitantes¹¹⁷. Es en este periodo cuando se conforma el papel urbano jugado por Torrelavega, sobre el que se asienta su desarrollo. Hacia 1750, el núcleo central de la villa carecía de edificios públicos de importancia y estaba aún constituido por un conjunto de aldeas y barrios, formando una estructura alveolar en la que se entremezclaban huerto y vivienda. Esta es la estructura semirural que debió recoger el Plano Topográfico

co de Torrelavega, levantado en 1830 por el arquitecto José F. de Peterrade¹¹⁸.

En el aspecto geográfico, Torrelavega aparece como cruce de caminos básico en la estructura territorial de la provincia, posición que se asegura con el reacondicionamiento del Camino de Castilla en el periodo 1749-59 y la apertura del de Bilbao a Oviedo por Torrelavega en 1800, así como el ferrocarril Santander-Alar del Rey en 1856-64, el "Plan de Carreteras provinciales", el ferrocarril de Torrelavega a Cabezón (1889), el minero de la Real Compañía Asturiana en 1892 y el del Norte en 1900. En el aspecto productivo se producen dos hechos muy significativos en la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de la franquicia para el Mercado semanal a partir de 1767 y de la ubicación de la fábrica de curtidos primero (1792) y de la de hilados, del Duque del Infantado, después (1800), junto al puente de Torres, en el Besaya. El comercio y la industria comienzan a concentrarse en Torrelavega. Posteriormente se abrirán fábricas y explotaciones de harinas, sal, curtidos, calzado, etc.¹¹⁹ y se pondrán también en explotación varios yacimientos mineros, destacando entre ellos, por su enorme trascendencia posterior, el descubrimiento en 1856 de la mina "El Zanjón" en Reocín (por el ingeniero belga Julio Hauzeur), que pasa a explotar en 1857 la Real Compañía Asturiana de Minas.

Su conversión en nudo de comunicaciones básico en la infraestructura provincial, potencia la activa-

ción económica y provoca un notable crecimiento demográfico. El despegue de Torrelavega como capital comarcal exige su transformación urbana. Sobre el antiguo núcleo rural comienza a trabarse una estructura puramente urbana, más densa, donde las manzanas se van llenando mientras una serie de elementos articuladores (plazas, plazoletas, calles y boulevares) se organizan para dar paso a un núcleo urbano diferenciado del extrarradio rural.

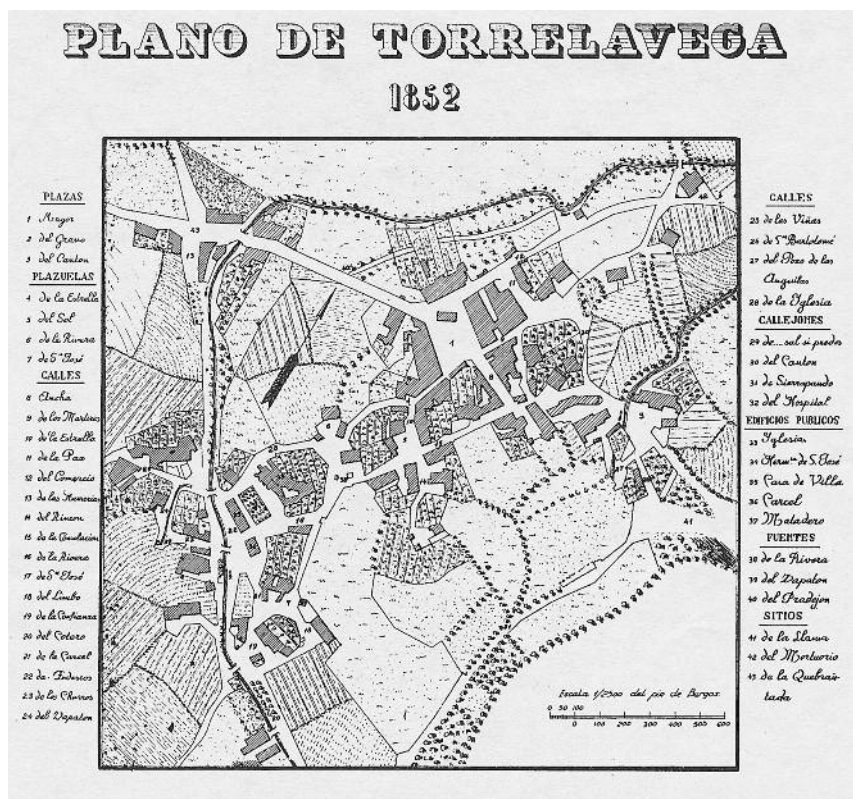
En el Plano de Torrelavega firmado por el ingeniero de montes Hilarión Ruiz Amado en 1852¹²⁰, aparece ya una sumaria ordenación urbana alrededor de la Plaza Mayor pero aún están presentes un cierto carácter de “huerta urbanizada” y el sistema alveolar de poblamiento. Sin embargo, poco a poco y de forma más o menos espontánea, la trama urbana se va racionalizando, con un viario de tendencia ortogonal, la definición de manzanas y la aparición de edificios públicos de marcado carácter urbano.

El sostenido crecimiento y la legislación española sobre planos urbanos¹²¹, convencen al ayuntamiento de la necesidad de redactar un Plano de población, cuyo levantamiento se encarga en 1875 al arquitecto provincial Camilo Gutiérrez y Aza (nacido en Santander en 1846 y titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1871), con un costo de 6.000 reales. La mitad se paga al comenzar los trabajos, pero el arquitecto muere cuando están realizados “*todos los de calle, faltando tan solo los del bufete*”, habiendo entregado la primera sección, por el lado del Este, y quedando en su poder los datos restantes. Posteriormente el ayuntamiento reclamará la devolución de los 3.000 reales entregados a cuenta y los trabajos que el difunto arquitecto provincial dejó hechos¹²².

Para solucionar el asunto del plano de población se nombra una comisión y, en sesión municipal de 18 de agosto de 1877, “*Con motivo de hallarse en esta villa, su pueblo natal, el señor D. Joaquín Ruiz de la Sierra, Arquitecto Municipal de la villa de Valladolid, el Ayuntamiento acuerda que una comisión de su seno pase a saludarle y hacerle presente que la Corporación vería con gusto que se encargase de la ejecución del plano de esta villa*”¹²³. Tal acuerdo, sin embargo, o nunca se cumple o no es aceptado por Ruiz de la Sierra.

Entretanto, la notable actividad económica e industrial y el incremento de población, aceleran el proceso de renovación arquitectónica. La ciudad se pregunta sobre las causas de tan rápido crecimiento; entre

HILARIÓN RUIZ AMADO. “Plano de Torrelavega”, 1852.



ellas se cuenta “*El establecimiento de muchos ricos que han venido a fomentar la edificación y a dar vida a las industrias y al comercio*” pero, ante todo, “*El progresivo desarrollo de Torrelavega débese a sus muchas vías de comunicación; a su situación especial dentro de la provincia y a la laboriosidad y economía de la clase industrial en todos sus ramos*”¹²⁴. El ayuntamiento, agobiado por el incontrolable crecimiento de la población y preocupado por dignificar arquitectónicamente el centro urbano, crea la plaza de Maestro Titular de Obras en 1879. El cargo es ocupado por el catalán Pablo Piqué y Camín (natural de Borges Blanques, Lérida)¹²⁵, que había llegado en 1866 a Torrelavega como profesor de dibujo. Formado probablemente en la escuela de maestros de obras de Barcelona, allí habría conocido las novedades urbanísticas introducidas por los proyectos de Ildefonso Cerdá para el ensanche de la capital catalana. Después, desde su puesto municipal en Torrelavega, llegará a ser el principal diseñador en la mayor parte de las obras construidas entre 1880 y 1915, la época dorada de la ya por entonces ciudad.

¹²⁰ D. Hilarión Ruiz Amado era natural de Torrelavega (1832) e Ingeniero de Montes. Sobre el plano de Torrelavega y la personalidad de su autor, véase GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Torrelavega en el siglo XIX. Noticias de la vida local*, Santander, 1989, pp. 70-77. Sobre Ruiz Amado existe una biografía manuscrita en la B.M.S. Secc. Fondos Modernos. Col. Pedraja, Doc. 964.

¹²¹ R.O. de 25 de julio de 1846 y R.D. de 20 de febrero de 1848.

¹²² *El Impulsor*, 25-XII-1881.

¹²³ *El Diario Montañés*, 4-IX-1928.

¹²⁴ *El Impulsor*, 17-VII-1881.

¹²⁵ Hay un Marcelino Piqué y Camí activo en Borges Blanques en 1871. Cit. BASSEGODA NONELL, J.: *Los Maestros de Obras de Barcelona*, Barcelona, 1973, p. 94.



Al poco de su llegada a la oficina municipal de obras Piqué, recupera el asunto del Plano de Población, tema que todo el mundo considera “*urgente y necesario*”. La prensa, sin embargo, se sorprende del oportunismo del maestro municipal:

“No deja de ser graciosa la oferta que al Ayuntamiento ha hecho el Sr. Piqué, Maestro de obras del mismo, obligándose a dar por terminado el Plano de esta población para fines de Junio próximo, mediante la cantidad de 3.000 pts.”.

“Aquí encontramos de anómalo una cosa; si es Maestro de Obras del Ayuntamiento el Sr. Piqué, ¿A qué pide dinero por hacer trabajos a que está obligado por razón de su cargo?”¹²⁶.

Inmediatamente José Varela, otro maestro de obras muy activo en la comarca de Torrelavega, contraoferta proponiendo el levantamiento del Plano en cuatro años e igual número de zonas, más otras cuatro zonas de ensanche “*pero sin retribución alguna, y sin más costo para el Ayuntamiento que el del material que aprecia en 50 pts. y el peonaje; debiendo, sin embargo, las edificaciones y variaciones, que tendrán lugar desde la fecha en que se tome el acuerdo, aceptando las bases que estipula, hacerse u otorgarse con su*

intervención”¹²⁷. Vemos pues aparecer ya algunas de las causas del futuro fracaso del plano de Torrelavega, sobre todo, los intentos de control arquitectónico del municipio por parte de un reducido grupo de maestros de obras (no habilitados para trazar planos).

Entretanto Piqué termina, en 1882, el levantamiento del Plano General del Campo de la Llama, donde tienen lugar las ferias, “*levantado dicho plano con todas las Avenidas y terrenos accesorios, llamados a constituir los ensanches que la plaza necesita*”. En general Piqué comienza intentando racionalizar el centro urbano asegurando niveles mínimos de viabilidad. Se trabaja en la confluencia de las calles Crespo Quintana y Julián Ceballos, en “*hermosear la magnífica avenida de la carretera de la Estación*”, en dar espacio a la que conduce al ferial de la Llama y en asegurar las comunicaciones entre Julián Ceballos, Argumosa y la Llama¹²⁸. El resultado es que ya se aprecia “*que sus plazas, calles y aceras han sido notablemente aumentadas unas y mejoradas otras, extendiendo el alumbrado público y coronado todo con el abastecimiento de buenas y abundantes aguas*”¹²⁹. Por estas fechas, Piqué ya comienza a insistir en el mal estado de conservación de la torre de la antigua parroquia.

Por fin, el conflicto sobre el plano de población se soluciona, en 1884, encargando a Piqué y Varela la realización del mismo, con un costo de 6.000 pesetas. Al año siguiente la prensa local ya valora positivamente la progresión de los trabajos preparatorios:

“Hemos tenido el gusto de ver las copias en limpio del plano de esta villa (...) En dichas copias, a la escala 1:2000, se aprecia de una manera admirable, a pesar de su pequeñez, el estado actual de la población con todos sus más insignificantes detalles, así como el conjunto de las alineaciones proyectadas para la edificación sucesiva, guardando completa relación la edificación antigua con la moderna, tanto que si se hicieran otras modificaciones, irregularizarían todo”¹³⁰.

En el definitivo Plano General de Población de la Villa de Torrelavega (1886)¹³¹, Piqué y Varela no se limitan a realizar una lectura geométrica del estado de crecimiento de la villa, sino que establecen una propuesta urbanizadora en la que ya se incluye un centro racionalmente distribuido y un ensanche proyectado en dirección ortogonal, a base de calles rectas que cruzan la población de un extremo a otro. Ya en las primeras páginas de la Memoria del proyecto, aparecen las

¹²⁶ *El Impulsor*, 1-I-1882.

¹²⁷ “Extracto de la Sesión Ordinaria del Ayuntamiento de Torrelavega de 10 de diciembre de 1881”, en *El Impulsor*, 1-I-1882.

¹²⁸ *El Impulsor*, 12-II, 7-V y 4-VI-1882.

¹²⁹ *El Impulsor*, 22-V-1881.

¹³⁰ *El Impulsor*, 22-XI-1885.

¹³¹ A.M.T. “Plano de Población” Firmado Pablo Piqué y José Varela. Torrelavega, 15 de mayo de 1886. También A.M.T. Sig. H-170. “Memoria”. Fdo: Piqué y Varela. Torrelavega, 15 de febrero de 1892.

dos palabras claves de su idea de ciudad: “urbanización” y “viabilidad”, dos palabras ideadas por el ingeniero Ildefonso Cerdá, el creador del urbanismo moderno en España, primero en Barcelona y luego en Madrid, con sus respectivos planes de Ensanche y la creación de toda una teoría de la ciudad. Con la palabra “urbanización”, se alude a una visión global de la ciudad, de todos sus problemas y todas sus soluciones. Con el concepto de “viabilidad” se alude a la adaptación de la ciudad a los nuevos tiempos, con la llegada de los nuevos medios de transporte, el ferrocarril, el tranvía, el automóvil, lo que determinará en gran parte el carácter de las ciudades, creando la idea de “Gran Vía”. Las preocupaciones de Cerdá son fundamentalmente higienistas, con la comodidad y la salud como horizontes hasta “...desentenderse completamente de la ciudad antigua y no tenerla presente más que para conocer sus defectos y evitarlos”.

En esta línea, Piqué, ayudado por José Varela, proyecta un ensanche con pretensiones, regularizado, ortogonal y aparentemente bien enlazado con los sistemas de comunicación. Su proyecto no sólo incluye construir de nuevo, sino también reformar la ciudad antigua para, como proponía Cerdá, construir la ciudad globalmente. Las críticas al proyecto para Torrelavega se dirigen precisamente hacia la proyectada demolición de la iglesia parroquial, la cárcel, la casa-colegio de 1ª y 2ª enseñanza y un buen número de casas, necesarias para el cumplimiento del mismo.

La reacción de la ciudadanía y de parte de los responsables municipales es fenomenal y la polémica salta a la prensa, siendo Piqué y Varela acusados de querer tirar la iglesia para lograr tan sólo “un cuadrilátero más guapetón” y de reflejar así los deseos de ciertos concejales “poco amigos de la cosa religiosa”¹³². En 1885, un grupo de concejales solicitan ante el Gobernador Civil que se revoque la aprobación del plano y en 1886 todo el expediente pasa a la Comisión provincial. En el informe del arquitecto provincial Alfredo de la Escalera, éste reconoce la necesidad de redactar un plano para que así “la urbanización adoptase un plano conveniente y regular y concluyera el desorden que hasta el presente se ha venido observando en Torrelavega”, pero denuncia la infracción legal cometida por el ayuntamiento al encargar el levantamiento del plano a maestros de obra –en contra de lo dispuesto en el R.D. de 8 de enero de 1870 que prohíbe a los maestros participar, como no sea de auxiliares del arquitecto, en



Calle Consolación, Torrelavega.

obras de carácter público-. Además, señala los principales defectos observados en el proyecto en materia de alcantarilado y saneamientos, afirmado de calles, distribución de aguas alumbrado destacando, sobre todo, el exceso de nuevas calles, la pequeñez y mala forma de las manzanas, la escasez de espacio en los patios inferiores y la falta de suelo reservado para edificios públicos. Deduciéndose de tales críticas su oposición a la aprobación del plan¹³³.

Llega entonces el expediente al Ministro de Gobernación y el arquitecto Antonio Ruiz de Salces realiza el examen técnico del proyecto en nombre de la Academia de San Fernando¹³⁴. En la conclusión, Salces opina que el proyecto de Piqué y Varela “no debe en

¹³² Véase la serie de artículos aparecidos en *El Cantabro* a partir del 15 de noviembre de 1884, y los firmados por Piqué y aparecidos en *El Impulsor* los días 20 y 25 de noviembre y 1 y 5 de diciembre.

¹³³ A.M.T. Sig. H-170. “Informe sobre el plano de ensanche y rectificación de alineaciones de Torrelavega”, firmado: Alfredo de la Escalera, arquitecto provincial. Santander, 15 de diciembre de 1886.

¹³⁴ RUIZ DE SALCES, A.: “Plano de Torrelavega”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Año XIV, Madrid, febrero 1894, pp.38-53.

manera alguna aprobarse”, corroborando las opiniones de Alfredo de la Escalera y añadiendo además que, “échanse de menos los principios que deben tenerse presentes en la reforma y ensanche de las poblaciones sobre su higiene, vialidad, anchura y afirmado de calles, dirección conveniente de éstas, plazas públicas, magnitud de las manzanas, altura de los edificios, su ventilación interior, servicios generales de limpieza, abastecimiento de aguas, alumbrado de edificios públicos y establecimiento de industrias”. Considera, asimismo, que Torrelavega, “En su estado actual tiene mucho de población rural”, y que el proyecto se ha hecho “con tan mal criterio, que lejos de mejorarla... lo que se ha conseguido ha sido echarla a perder y quitarle vida” pues, a su juicio, lo que ha de pretenderse al urbanizar una población rural es conseguir las comodidades de las grandes poblaciones sin perder las cualidades higiénicas de las poblaciones de campo, proyectando manzanas grandes con buenos patios para jardines y ventilación y reservando mucha superficie para parques y paseos. Para Salces, en definitiva, el proyecto es poco acertado pues “en vez de formar de Torrelavega una buena población moderna, a lo que se presta por la acertada disposición de sus calles principales y su posición topográfica, se la transformaría con el proyecto que se examina en un poblachón laberíntico y de mezquinas y poco saneadas manzanas y habitaciones”.

Finalmente, tras tan problemático expediente, el proyecto no se aprobó. La sospechosa insistencia del ayuntamiento en el manifiestamente deficiente proyecto de Piqué y Varela, se cerró con casi quince años de trámites y ningún otro proyecto o encargo alternativo.

Ante la ausencia de plan, el municipio recurrirá a modos de control urbanístico conservadores, enfatizando la estructura radioconcéntrica, basada en una serie de plazas (Baldomero Iglesias –con el ayuntamiento, juzgado y parroquia–, Plaza Mayor) enlazadas por calles principales, dejando el resto con un aspecto más caótico, sin regularidad en las manzanas, sin los necesarios equipamientos. El crecimiento de Torrelavega continuará de modo espontáneo, en torno a las calles abiertas como prolongación de las vías de salida de la población.

Perdida la batalla urbanística, la modernización del casco urbano se centrará en el ornato de los nuevos edificios, en torno a la Plaza Mayor, Plazuela del Sol y

antiguas calles de Argumosa, Joaquín Hoyos, Consolación, Julián Ceballos, etc. El propio Piqué pasa de un estilo ingenieril, sobrio, intelectualizado, a otro más recargado, opulento y rimbombante, al gusto de la burguesía local. El resultado es un conjunto bastante coherente, que caracteriza al casco antiguo de Torrelavega. Junto al Maestro municipal intervinieron otros maestros de obras, como José Varela, Pedro Setién o Manuel Casuso Hoyo, que dejaron obras más o menos enteradas de las novedades estilísticas. En 1891, Rodrigo Amador de los Ríos describe la prosperidad y el lujo de los nuevos edificios, que extienden la ciudad, transformando las carreteras en calles:

“...dan razón de su prosperidad en nuestros días, los edificios que se delatan a uno y otro lado de la carretera de Oviedo, convertida en calle de Julián Ceballos, dándole un aspecto señorial (...) Recorrida grande extensión de la indicada carretera, trocada en espaciosa vía bordeada de elegantes construcciones de varios pisos, el ómnibus gira a la derecha e internándose por bien empedradas calles, abundosas en comercios de toda naturaleza y de todo género y categoría, viene por último a penetrar por un extremo en espaciosa y rectangular plaza, que es la Mayor, con sus cuatros alas de anchurosos y cómodos soportales de cantería y configuración diversa, que ofrecen hermosa perspectiva y sobre los cuales se alzan edificios modernos en su mayor parte”¹³⁵.

Este constante proceso de renovación arquitectónica se acentúa en los años siguientes y así, en 1908, el Barón de Peramola, que había sido alcalde de la villa en los años de su despegue, escribe en su *Guía de Torrelavega*:

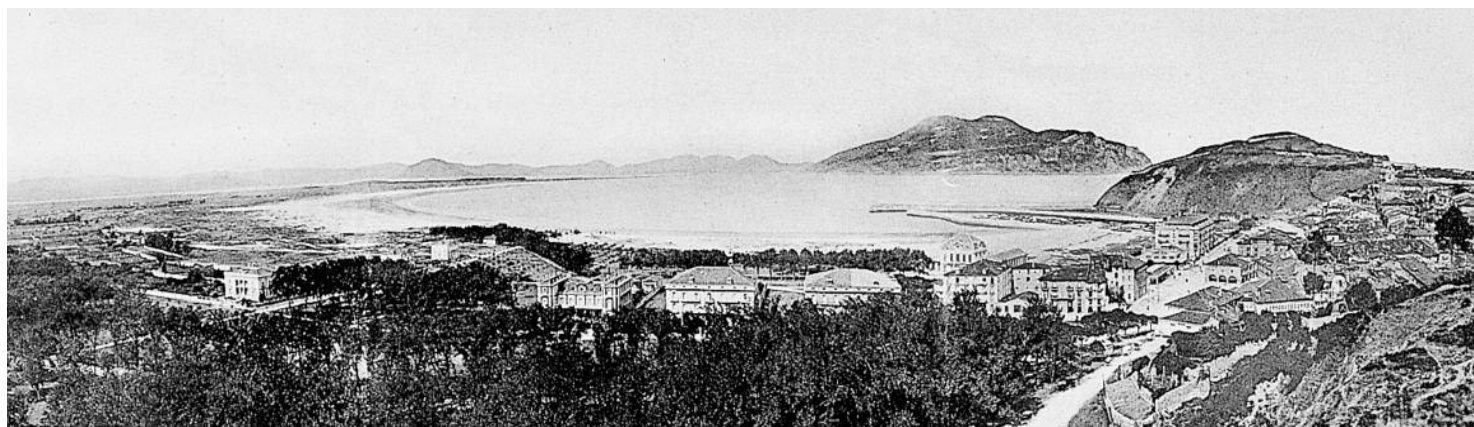
“...Puede, pues, decirse, que Torrelavega se ha hecho lo que hoy es, en muy pocos años. Casi la totalidad de los edificios han sido contruidos desde el segundo tercio del siglo pasado hasta la fecha”.

“Hecha la plaza que se denominó Mayor, se derribaron algunos edificios viejos y de escaso valor que había en aquella parte de la población, levantándose, en los solares resultantes, los buenos edificios que hoy existen; extendiéndose rápidamente la urbanización por las calles Ancha y Consolación y, más tarde, siguiendo la alineación de las carreteras que atraviesan la ciudad, con lo cual, y en muy poco tiempo, como decimos, se hizo el TORRELAVEGA DE HOY”¹³⁶.

En cualquier caso, la ausencia de plan dejará su huella en el caótico urbanismo torrelaveguense pues, como se reconocerá cincuenta años más tarde, de ha-

¹³⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia: Santander*. Barcelona, 1891.

¹³⁶ EFECE (Florencio Ceruti): *Guía de Torrelavega*. Torrelavega, 1908. Florencio Ceruti Castañeda, Barón de Peramola (Tarragona, 1860-Torrelavega, 1924) fue alcalde de la villa en tres ocasiones. Bajo su mandato se reformó la Plaza Mayor y se abrieron las calles Ancha (hoy Felipe Quijano), Mártires, Santander y Paz, se construyó la Plaza de Abastos y la Traída de aguas y se inauguró la Cámara de Comercio (Véase BUENO, R.: *Torrelavega 1900...*, 1989, p.26).



Vista Panorámica de Laredo
(foto de F. Gereda, fototipia
de Hauser y Menet).

berse seguido el proyecto Piqué-Varela *“aún con todos sus posibles defectos tendríamos ahora, un trazado más lógico que el actual (...) Así hemos llegado a una ciudad anárquica en calles (...) ya que la iniciativa particular en materia constructiva fue mucho más depri- sa que la oficial”*¹³⁷.

Las villas costeras: de Castro a San Vicente

Laredo, con el traslado de las administraciones ci- viles y militares a Santander en 1841, conoce cierto des- censo de población que queda en unos 3.000 habitan- tes. Posteriormente el ritmo demográfico se recupera un poco y en 1873 la villa cuenta de nuevo con unos 1.000 vecinos (aprox. 4.000 habitantes). Se continúan acometiendo obras en el puerto, en un intento por re- cubrir el pulso de la actividad marítima de la villa. En 1860 se abre el **túnel de la Atalaya** desde la Puebla Vieja al puerto de **“La Soledad”**. Sin embargo, las defensas de éste, cuyas obras terminan en 1863, resultan insu- ficientes y deja de utilizarse a poco de su construcción. Se inician a continuación, a costa del municipio, las obras del **“cuarto muelle”** –situado junto al lugar co- nocido como **“Canaleta”**–, que terminan en 1883 con un costo de 400.000 pesetas, que hubo de completarse con la aportación final del Estado que colaboró en la obra por su interés público¹³⁸.

A finales del siglo XIX Laredo conoce un nuevo re- nacimiento comercial. Su efecto urbano más visible será la dotación de servicios públicos, fundamen- talmente municipales (abastecimiento de aguas, mata- dero, mercado, escuelas, etc.), a los que la colaboración de dos arquitectos de la zona, Eladio Laredo y

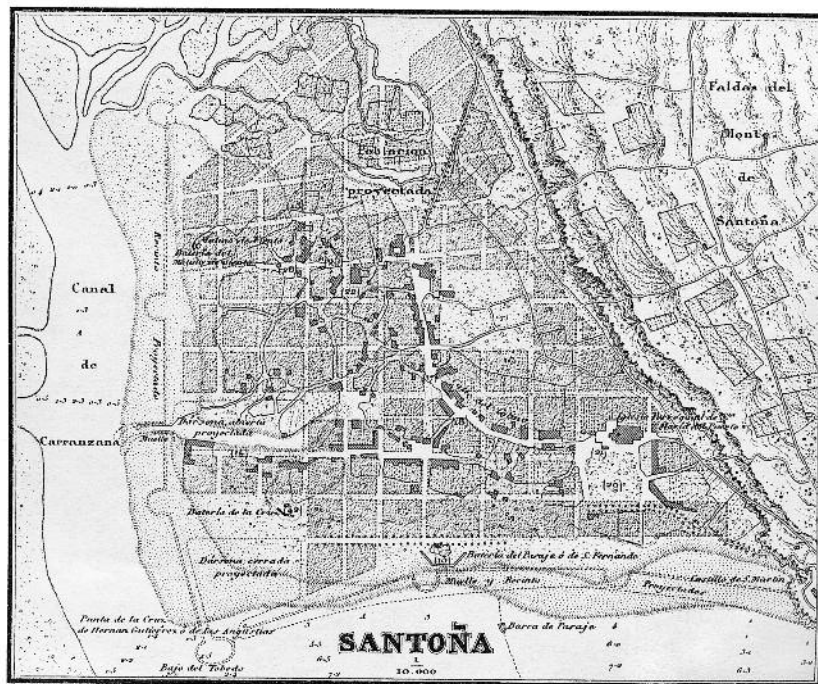
Joaquín Rucoba, darán un interés excepcional. El cre- cimiento de la villa, muy condicionado por la acciden- tada topografía, comenzará a apuntar en dirección no- roeste, siguiendo el arenal de la Playa Salvé y alargan- do el plano de la puebla, hasta ese momento muy con- centrado.

Por su parte, **Santoña** es, a mediados del siglo XIX, una apacible y pintoresca población de pescadores y hortelanos enclavada en un impresionante entorno na- tural. Situada bajo un monte, Madoz nos describe la zona como un lugar *“siempre lleno de verdor hasta la eminencia, y con multitud de viñas en forma de anfi- teatro, a las que hay unidas algunas casitas, cuyas blan- cas paredes resaltan entre el follaje, presenta el aspec- to de una continua primavera”*. La población es un próspero núcleo urbano *“...con 334 casas cómodas y es- paciosas, de dos y de tres cuerpos la mayor parte; bas- tante número de éstas tienen pozos con huerta conti- gua, poblada de limoneros, naranjos y otros frutales, con emparrados de diversas clases de uva, y en la que se cultivan hortalizas para consumo de la familia y sur- tir del mercado (...) lo cual y el hallarse varias de las mis- mas casas aisladas o separadas entre sí, presenta la po- blación, vista a ojo de pájaro como una hermosa vega llena de casas de campo”*.

En opinión de Madoz sólo *“faltaba a Santoña para ser puerto de los mejores en la costa de Cantabria, des- tinado al comercio universal y la industria, una carre- tera por la que sin rodeos ni atravesar la ría, recibiese derechamente del interior del reino e introdujese en él, todo género de productos y manufacturas”*. Por Real Orden de 19 de noviembre de 1845 (completada con R.O. de 28 de agosto de 1847), se aprueba la construc-

¹³⁷ *El Diario Montañés*, 14-VII-1942.

¹³⁸ BASOA, M.: *Laredo...*, 1932, p.76.



se aproximen facilmente buques de alto bordo tocando a las puertas mismas de los almacenes que las casas han de tener, una dársena abierta y otra cerrada para resguardo de los buques, y para que estén siempre a flote las lanchas y demás de que quiera disponerse a cada momento. El terreno a orilla del agua, es de grande extensión pudiendo en ella edificarse casas para la marinería dedicada a la pesca...¹⁴⁰.

Cuando Madoz escribe esto, apenas unos años después de la citada orden del Ministerio de la Gobernación, "Se han construido ya algunas casas de nueva planta y de arquitectura moderna, de 4 cuerpos con habitaciones para diversos inquilinos, que se sirven de una sola escalera como en Madrid...". Sin embargo, una vez más, el ambicioso plan de ensanche aprobado en 1842 no se cumple, quedando el ejemplar urbanismo de la "Nueva Santoña" truncado por la inestabilidad de un crecimiento espontáneo escasamente sujeto al plan aprobado. Así lo expresa la denuncia efectuada por Miguel Díez de Ulzurum, ex-gobernador provincial, ex-diputado a Cortes en 1869, vecino y propietario de Santoña, que presenta numerosas denuncias ante el Gobernador Civil y los tribunales ordinarios, en la que acusa al Ayuntamiento de dicha vecindad por "...no sujetarse la construcción de edificios al plano aprobado por Real Orden de 4 de Diciembre de 1842". En 1881 expone que Santoña tiene 2.000 habitantes, sin contar la tropa, y que éstos viven en las tres calles antiguas respetadas por el redactor del plano. Añade que de las 21 calles que faltan hasta completar las 24 proyectadas "no se ha abierto ni una siquiera en poco ni mucho", aunque considera que el plan es excesivo pues en esas 21 calles se pueden hacer casas para 30.000 habitantes "que no ha de tener probablemente nunca Santoña". Se denuncia en definitiva la existencia de un "Complot" entre el Alcalde y algunos concejales para no ceñirse al plano de población vigente. El ingeniero encargado de informar sobre tales extremos da la razón a Díez de Ulzurum, certificando que "...el plano aprobado en 1842, no se ha tenido presente desde 1876 (...) apenas se ha sugetado al referido plano, la construcción de edificios, sobre todo, los de alguna importancia relativa"¹⁴¹.

El abandono del proyecto se explica, en parte, con el conflicto que llevaba años enfrentando a numerosas plazas militares españolas con el ramo de Guerra en relación con la demolición de murallas y la eliminación de las llamadas "zonas polémicas". Estas zonas, de uso

ción de una carretera desde "la puerta de tierra de dicha plaza hasta empalmar en Bocos de las merindades de Castilla, con el camino real de Burgos a Bercedo". Según Madoz este camino presenta enorme ventajas frente a otros que unen Castilla con el Cantábrico:

"el declive de los puntos más elevados no escede de 3 ó 4 por 100, en vez de que las otras carreteras que dirigen á diversos puertos de esta costa tienen de 8 á 11 por 100 de pendiente, sucediendo también que por medio de aquella viene a ser Santoña el puerto más próximo a Madrid de todos los de las costas del Océano. De este modo las provincias de Burgos, Logroño, Soria y otras de la Rioja y Castilla tendrán una escelente comunicación con el este puerto y por camino más corto y de menos elevación donde los arrastres sean así fáciles y de poco costo"¹³⁹.

Se prevee entonces un fuerte crecimiento de población. Por ello, el desarrollo urbano de la "Nueva Santoña" es planificado por R.O. de 4 de diciembre de 1842, según la cual:

"...debe irse renovando la población de Santoña, sobre el espacioso llano que hoy ocupa, viniendo a quedar rectas sus calles a excepción de sólo la llamada del Colino, que conservará la curvatura que tiene, con varias y espaciosas plazas, construyéndose un gran muelle de contención en todo lo dilatado del arenal del pasaje, al que

¹³⁹ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p. 257.

¹⁴⁰ Id., p. 253.

¹⁴¹ Sobre estos hechos véase DÍEZ DE ULZURRUM, Miguel: *Historia modelo de legalidad y moralidad en Administración municipal de los Ayuntamientos que han sido desde 1875 a 1881, ambos inclusive, en la villa de Santoña, provincia de Santander*. S.L., 1881 (B.N. C.13319-17). Véase también A.D.O.P. Legajo sin numerar (en el interior aparece el n° 966). "Disposiciones de interés (antiguo)". Pdo.: El Ingeniero Encargado. José Gómez y Velasco. Santander, 18 de mayo de 1881.

"Santoña. Vista General".



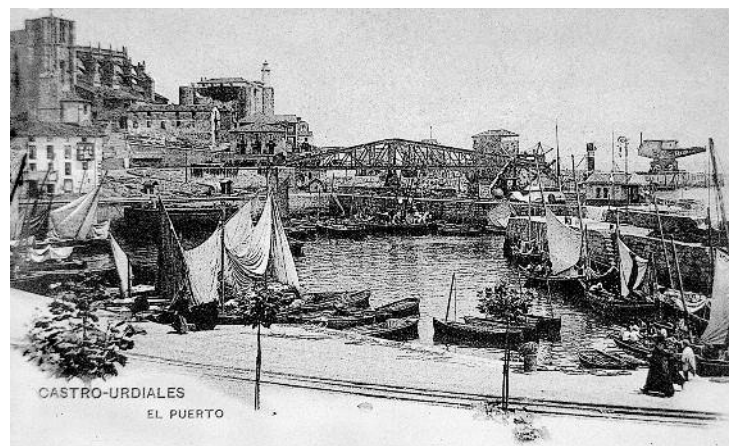
preferente militar, estaban estrangulando el crecimiento y ensanche de numerosas poblaciones. En 1894, los ayuntamientos de 30 plazas militares encabezadas por Pamplona –entre las que se incluye Santoña– presentan una moción para reconsiderar las zonas polémicas y aprobar la demolición de murallas en toda España¹⁴². El conflicto se alarga; en cualquier caso muchas de estas poblaciones, como Santoña, habían visto pasar ya su oportunidad de crecer y urbanizarse ordenadamente.

Caso similar a los de Laredo y Santoña es el de *Castro Urdiales*. Villa pujante durante la Edad Moderna, sufre en la Guerra de la Independencia un cruento asedio de los franceses, con posterior saqueo y matanza, que merma notablemente su población. La villa presenta, en época de la invasión francesa, un aspecto tradicional de marcada estructura radioconcéntrica, agrupada al pie de la peña donde se alzan el castillo y la iglesia gótica de Santa María, que hace las funciones de ciudadela.

Su desarrollo se ve frustrado a lo largo del siglo XIX por el pujante crecimiento de la cercana villa de Bilbao y por el más lejano de Santander. No obstante, la presión demográfica y un cierto resurgimiento de la economía local –producto de la explotación de las minas de hierro de Mioño y Ontón– posibilitarán la redacción de un temprana ampliación de los muelles, redactada en 1832 por el teniente de navío José María Mathé, que seis años más tarde también levantará un plano de Santander:

“...el ingeniero hidráulico D. José María Mathé, de orden de S.M. en el año 1832, levantó un plano de una segunda

"Castro Urdiales. El Puerto" (Fototipia Hauser y Menet).



dársena mas al E., proyectando la prolongación de un muelle desde la roca del castillo en dirección SE., y otro que debía partir desde la peña del Torrejón hacia el NE.; con lo cual, sin necesidad de cerrar los arcos, quedaba un magnífico y seguro puerto (...) no paraba aquí el beneficio; extendíase hasta aumentar la población con un dilatado y delicioso terreno hacia la parte S. Este proyecto de tan conocida utilidad quedó paralizado a causa de las vicisitudes porque ha pasado la nación”¹⁴³.

El otro gran impulso al urbanismo castreño proviene del derribo de la antigua muralla medieval y de las desamortizaciones de Mendizábal (1836) y Madoz (1845-46), que provocan la exclaustración de los conventos de San Francisco y Santa Clara y el paso de la propiedad a manos del municipio y la burguesía.

El paso definitivo se produce con la concesión, en 1886, al industrial vasco Luis Ocharan de las obras del dique que lleva su nombre y de los terrenos ganados a la marisma. Estos se dividen en parcelas de treinta metros destinadas a la construcción de pequeños hoteles familiares en recintos ajardinados. La oferta conoce un notable éxito y marca definitivamente el futuro turístico de la antigua villa de mareantes. Por ello, se obliga a los propietarios de terrenos situados en los antiguos muelles de Eguilor a construir en ellos siguiendo normas muy precisas y se planifican los jardines de Amestoy, culminando así *“...las actuaciones formales que han contribuido, ocultando las rúas medievales, a crear una fachada exterior de pequeña ciudad burguesa”¹⁴⁴.*

En el centro de la región destaca la transformación de *El Astillero de Guarnizo* que había entrado en fran-

¹⁴² Sobre esta polémica véase ORDEIG CORSINI, J.M.: *Diseño y normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, 1992, pp.64-67. Las poblaciones afectadas son: Pamplona, Gerona, Vigo, Ibiza, Tortosa, Seo de Urgell, Cádiz, Mahón, Badajoz, Ciudad Rodrigo, Granada, Jerez, Valencia, Cartagena, Algeciras, Alicante, Málaga, Figueras, Jaca, San Sebastián, Santoña, La Coruña, El Ferrol, Palma, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Ceuta, Melilla, Tarifa y Gibraltar.

¹⁴³ MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.78.

¹⁴⁴ “Castro Urdiales”, en GEC (Santander, 1985), t.II, p.178. Véase también PEREZ BUSTAMANTE, R.: *Historia de la villa de Castro Urdiales*. Santander, 1980.



ca decadencia tras la crisis definitiva de las fábricas de cañones de Liérganes y La Cavada y la escasez de madera para los barcos. Aún había vivido un breve periodo de resurgimiento como astillero comercial hasta su cierre definitivo en 1840. Sin embargo, hacia 1870 comienzan a explotarse algunas minas. De momento sólo se hacen algunas obras rudimentarias a pequeña escala, sin lavaderos ni instalaciones de mención pero, a partir de 1890, se inicia el movimiento minero a gran escala, se construye el ferrocarril de Obregón a El Astillero y el cargadero de mineral, embarcándose en Astillero el mineral de las minas de Cabárceno:

“Desde aquella fecha a la época presente, la extracción de minerales ha ido en aumento y la peña Cabarga (...) proporciona actualmente miles de toneladas de hierro que, ya sea por ferrocarriles, planos inclinados, cables transportadores, etc. etc. vienen al Astillero, punto que, como ya hemos dicho, es el centro de acción comercial de todos estos negocios...”.

Se plantea entonces la necesidad de construir un tranvía eléctrico desde Santander al Astillero, justificado por el consiguiente desarrollo demográfico y urbanístico:

“Un punto hay en el interior de la bahía de Santander, eje del movimiento minero de la región y lugar de concurso y embarque de los productos aprovechables, que es el Astillero (...) con esta importantísima base ha duplicado en pocos años el número de habitantes, aumentando en proporción las construcciones y cuantos ele-

*mentos y organismos son necesarios para activar la vida de un pueblo”*¹⁴⁵.

Por su parte, frente al notable desarrollo de las villas de la costa oriental de Cantabria, las de la costa occidental mantienen un lánguido devenir urbano, sólo alterado por algunos espectaculares proyectos indianos para *Comillas*. Sirva de ejemplo la villa de *San Vicente de la Barquera* que sufre numerosos incendios, en parte por el uso abundante de la madera en sus casas. Por ello las Ordenanzas de 1844 intentan desplazar los usos agrícolas fuera del caso urbano: *“Los repetidos incendios que han devastado a esta villa y de que hay recientes desgraciados ejemplares a causa de los materiales combustibles de maderajes avejentados de las mas de sus casas (...) se determina y prohíbe el empajar yerba ni otro género de cebo para ganados y encorsar estos en las mismas casas de habitación o contiguas a otras de la misma construcción de maderas”*¹⁴⁶. El texto es claro ejemplo del perfil rural que aún presentaba la villa de San Vicente a mediados de siglo. Parecida situación presentan las Ordenanzas de 1886 en las que se prohíbe *“...que los cerdos anden sueltos dentro del casco de la población”* y aún se incluyen numerosos artículos de prevención contra incendios prohibiendo *“...los depósitos de leñas, rozo, escajos y otros combustibles dentro del casco de esta Villa”*. En cualquier caso, ya se aprecian intentos por introducir en las ordenanzas prohibiciones relativas a cuestiones *“...que afeasen el aspecto público”*¹⁴⁷.

Las ciudades-balneario

“Si viviera Aristóteles y siguiera en sus trece, sosteniendo que el agua era un cuerpo simple é indiscomponible, ¿de qué vivirían en verano las empresas de diligencias, los ferrocarriles, las fondas, las casas de huéspedes, el fabricante de baúles y sacos de noche y tantas otras industrias como han creado las aguas minerales? ¿Y qué sería de los médicos directores de las casas de baños, de los bañeros y de tantas otras personas como viven de procurar que se lave y se hidropatice el prójimo?”

Quizá en esta frase de Antonio Flores (en de obra *Ayer, Hoy y Mañana*, 1893) está una de las claves para la comprensión de la notable extensión de los balnearios en el siglo XIX. Es cierto, desde luego, que la aparición de los balnearios viene ligada a un problema médico

¹⁴⁵ Textos incluidos en el “Proyecto de Tranvía eléctrico de Santander al Astillero”. Ingeniero D. Gabriel Huidobro. Sociedad “Nueva Montaña”. Año 1900 (A.M.O.P.T.).

¹⁴⁶ A.M.S.V. Legajo sin numerar, “Ordenanzas de 1844”.

¹⁴⁷ A.M.S.V. Legajo sin numerar, “Proyecto de Ordenanzas municipales para dicha villa y su término municipal. Año de 1886”.

y a un cambio en los usos higiénicos de la Europa Occidental, pero también lo es que son de suma importancia los aspectos económicos y de inversión, y los aspectos sociales derivados de una nueva concepción del veraneo y del ocio.

Desde finales del siglo XVIII, la extensión de las doctrinas higienistas¹⁴⁸, la creciente preocupación por los problemas de higiene pública, el paradigma de las topografías médicas (*climatismo*) y, en general, el desarrollo de las teorías médicas facilitan la instalación de una “*política de la salud*” en los estados ilustrados y alientan la creación de una serie de establecimientos balnearios, que configuran un modelo urbano propio y distinto¹⁴⁹.

La publicación de topografías médicas difunde la popularidad “climática” de Cantabria como zona “sana”, y la fama de sus manantiales¹⁵⁰. Son frecuentes afirmaciones sobre la “*benignidad del clima*” (Pérez Galdós) y los “*aires frescos y puros*” (*La Política*, 1874) hasta concluir que “*Pocas poblaciones pueden compararse a Santander como residencia veraniega (...) su clima es excelente (...) Saludable lo es, y mucho, la capital de la Montaña (...) se puede considerar como una de las poblaciones más sanas de Europa*” (“*Guía de Santander y su provincia*”, 1915).

En el aspecto social, no ha de olvidarse el papel esencial ejercido en el siglo XIX por el veraneo, relacionado con la función social de prestigio del ocio y un cierto espíritu lúdico, innato al hombre del siglo XIX. Todo ello consolida el papel social de las vacaciones y así no es extraño que, a principios de este siglo, una revista francesa afirmara: “*Hace cincuenta años, uno llamaba la atención si se tomaba unas vacaciones; en nuestros días se corre el riesgo de llamarla si no se las coge*”. El creciente prestigio de ciudades-balneario como Bath, Brighton, Bournemouth, Baden-Baden, Wiesbaden, Karlovy Vary, Ostende, Montecatini, Aix-les-Bains, Deauville, Arcachon, Houlgate, Beauzeval, Cannes, Chamonix, Biarritz, Montecarlo, Niza, Vichy o San Remo consolida la sólida reputación de las estaciones de baño como lugares en los que se conjuga a la perfección la salud y el ocio, y alienta su conversión en grandes centros turísticos, perdiendo importancia los usos medicinales, y convirtiéndose en cita obligada para los “*touristas*” o practicantes del “*grand tour*”. Además, el balneario, en cuanto microcosmos social, asegura un aparente sólido control moral sobre las actividades de sus habitantes. Este mínimo espacio pri-



“España pintoresca. Los baños de Ontaneda” (Semanao Pintoresco Español).

vilegiado, en el que nada ocurre sin que se sepa, actúa como escuela de pautas de comportamiento y asegura a los jóvenes burgueses y aristócratas la educación para el ocio propia de su clase y condición, cimentando relaciones muy útiles para el futuro en sociedad.

Además, el balneario es una empresa, un sector productivo más en el que invertir. Este tipo de desembolsos sólo serán rentables en aquellas zonas donde el desarrollo económico posibilite una fuerte inversión inicial en infraestructuras y allí donde exista una amplia capa social burguesa que demande este tipo de establecimientos. A mediados del siglo XIX las iniciativas en España se concentrarán en dos zonas: el Levante español (desde Cataluña a Murcia) y el Norte, las únicas con el suficiente desarrollo y una vigorosa burguesía comercial como para rentabilizar los equipamientos básicos necesarios.

En Cantabria la coincidencia de adecuadas condiciones climáticas, sociales y económicas alentará la creación de numerosos establecimientos, aunque en dos direcciones claramente diferenciadas: las *Casas para Baños de Ola* y los *Balnearios de interior*¹⁵¹.

La historia remota de algunos de los balnearios de interior viene asociada, a veces, con un oscuro pasado romano o con la protección de un monasterio. Sin embargo, su mayor desarrollo llegará en el siglo XIX, primero con la promoción concejil (generalmente laxa) y, por fin, con la promoción particular que levantará una ciudad-balneario acorde con los nuevos tiempos.

La más antigua mención de un establecimiento montaños hace referencia al balneario de la “Fuente

¹⁴⁸ Véase la obra de José Luis URTEAGA GONZÁLEZ: *El Higienismo en España durante el siglo XIX y el paradigma de las topografías médicas*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Barcelona, 1980. Del mismo autor “Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX”, en *Geo Crítica. Cuadernos críticos de Geografía Humana*, Barcelona, sept. 1980, pp.5-52.

¹⁴⁹ Entre la creciente bibliografía sobre balnearios pueden destacarse las publicaciones de L. GRENIER: *Villes d'Eaux en France*. París, Institut Français d'Architecture, 1985. También D. ROUILLARD: *Le Site Balnéaire*, Bruselas, 1984. También el número monográfico de *Monuments Historiques*, 1/1978. Para España resulta especialmente útil la obra de José SÁNCHEZ FERRE: *Guía de los establecimientos balnearios de España*, Madrid, MOPT, 1992.

¹⁵⁰ Véase la relación de topografías médicas publicadas en Cantabria en A. LUIS GÓMEZ, C. GIL DE ARRIBA, A. SAN PEDRO y J.J. HERREROS: *Aproximación Histórica al estudio de los balnearios montañoses (1826-1936)*, Santander, 1989, pp.152-3. Destacan la *Descripción topográfico-físico-médica de Santander* de Juan Martínez (1826) y las dedicadas a Solares (1828, 1877 y 1910), Caldas (1848, 1877 y 1889), Ontaneda-Alceda (Ruiz de Salazar, 1850 y 1876), Liérganes (1864, 1879 y 1886), Puente Viesgo (1871 y 1900), Astillero (1877) y Santander (1884, 1885 y 1902).

¹⁵¹ De uno y otro grupo de han ocupado C. GIL DE ARRIBA: *Casas para baños de Ola y Balnearios Marítimos en el Litoral Montañés, 1868-1936*, Santander, 1992; M^a Azucena SAN PEDRO MARTÍNEZ: *El Balneario de Puente Viesgo, 1796-1936. El turismo balneario de interior en Cantabria. Génesis, Esplendor y decadencia de un espacio de ocio*, Santander, 1993.



Santa” de Liérganes donde “a fines del siglo XVII, ya se utilizaban las aguas por los enfermos de las inmediaciones”¹⁵². Desde principios del siglo XIX aparecen noticias de precarias casetas de baños en otros manantiales: Las Caldas, Solares, La Hermida, Ontaneda y Puente Viesgo. Progresivamente estas instalaciones se consolidan hasta la fundación definitiva del balneario como centro estable. En Las Caldas existe proyecto para casa de baños desde 1806, pero las obras no se terminan hasta 1826. Poco después abre sus puertas el Balneario de Ontaneda (1833), al que pronto acompaña la primera casa de baños de Alceda (1842), constituyendo entre ambos un temprano complejo balneoterápico muy querido por los “touristas” castellanos y madrileños. A mediados de siglo Madoz ya cita, además de los balnearios de Las Caldas (donde se “ofrece toda clase de comodidades”) y Ontaneda (con “un buen establecimiento de baños”), los baños de Puente Viesgo (donde “hay también un establecimiento regular y buenas posadas”), Puenteansa, Alceda, Liérganes, Solares y La Hermida (en el que existen tres manantiales aunque “los baños se hallan en un sitio bastante lóbrego y desabrigado, y desprovisto hasta de los artículos de primera necesidad; las posadas son mezquinas y se hallan con notable abandono, a pesar de la gente que concurre de todas partes”)¹⁵³.

Asimismo comienzan a cobrar importancia los balnearios marítimos nacidos de la firme convicción en el poder curativo del “baño de impresión”:

“Ese temor instintivo, ese sustillo que se lleva el bañista impresionable al penetrar entre las olas, es precisamente un medio muy eficaz para calmar los nervios excitados y para operar en los estados morbosos, más o menos acentuados, saludables sacudidas y radicales transformaciones”¹⁵⁴.

Madoz señala la existencia de “baños de mar calientes (...) hallándose todas las comodidades que al efecto se requieren en los puertos de Santander y Castro-Urdiales, en cuyo último punto se han construido unos sólidos y aseados baños”¹⁵⁵. En el ámbito de Santander parece ser el Astillero de Guarnizo el centro que se ha consolidado “Como punto destinado en el verano para el recreo de muchos comerciantes de Santander, y también concurrido por muchos forasteros de ambas Castillas a bañarse en el mar, y tomar las aguas de la fuente de la Planchada”¹⁵⁶.

Quizá la fecha clave en el comienzo del importante desarrollo de los balnearios montañeses sea 1849. En ese año el cólera corta el camino de los balnearios europeos y guipuzcoanos. Para “La Ilustración Española y Americana” viajar fuera del país era tanto como “...salir a recibir al terrible huésped” y, en junio, informa a los rezagados que “...las Montañas de Santander han merecido la preferencia. Felicitémonos de que una vez, al menos, esa reina caprichosa a quien se rinde culto griego (la moda), se ha decidido por lo mejor. Muchas son ya las familias que han salido para el magnífico y acreditado establecimiento de Ontaneda y no pocos se disponen a tomar los baños de la mar en el Sardinero de Santander. En esta ciudad, pues, se reunirá este año gran parte de la sociedad más animada de la Corte”. Efectivamente, unas tres mil personas vienen ya a tomar los baños al Sardinero que comienza a desplazar al Astillero como “playa” de Santander y donde ya funciona una galería de baños. Cerca de Ontaneda y para satisfacer la demanda se inaugura ese año la nueva casa de baños de Alceda.

A partir de este impulso inicial y durante toda la segunda mitad del siglo, se multiplican los establecimientos. En 1862 se inauguran el Balneario de Puente Viesgo y el de Liérganes, aunque en ambos casos ya se tienen noticias de fondas y baños desde antiguo. En 1868 los Pombo abren su casa de baños en la primera playa del Sardinero y en 1874 comienzan a funcionar los famosos Baños de Castañeda en la segunda playa. También se abre una nueva casa de baños en Castro Urdiales (1868).

¹⁵² En 1670 ya era citado en el famoso “Espejo cristiano de las Aguas de España hermoseedo y guarnecido con el marco y variedad de fuentes y baños...” del Doctor Alfonso Limón Montero, Catedrático de la Universidad de Alcalá. La cita es recogida por el Deán Mazas y por Fermín de Sojo y Lomba (Liérganes, Madrid, 1936, pp.82-83) quienes citan asimismo el “Compendio de Albeitería” (1717) de Fernando de Sande en el que se dice de la Fuente Santa “que tiene grandes virtudes”.

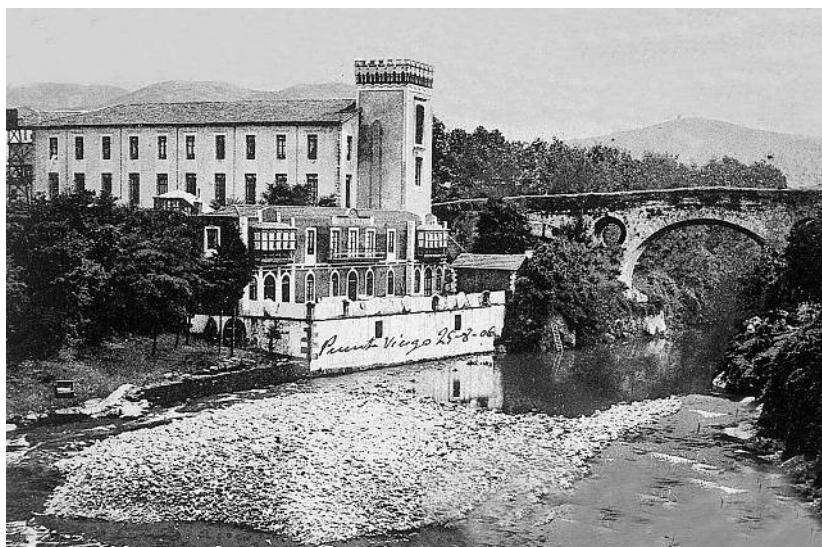
¹⁵³ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, pp.196-197.

¹⁵⁴ *Guía de Santander y su Provincia*, Santander, 1915, p.19.

¹⁵⁵ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.197.

¹⁵⁶ *Id.*, p.48.

Balneario de Puente Viesgo.



En cualquier caso, la existencia de una casa de baños más o menos saneada no es, ni mucho menos, la condición única para el éxito de un balneario. Las buenas comunicaciones, por ejemplo, son siempre imprescindibles; primero en coche de caballos, después con el ferrocarril. Gran parte del éxito del complejo balneoterápico de Alceda-Ontaneda se debe a que se encuentra *“en una situación de las más privilegiadas, a 7 leg. de Santander, en la misma carretera de Madrid a este puerto y en el centro del delicioso valle de Toranzo”*¹⁵⁷, aunque el viaje desde Madrid también puede hacerse *“en ferro-carril hasta la estación de Renedo, donde hay diligencias que conducen a los baños”*¹⁵⁸. El balneario de las Caldas se beneficia de encontrarse en el Camino Real de Santander a Castilla, por Reinosa. Por el contrario, el desarrollo de La Hermita se atrofia en parte por la dificultad de acceso pues *“el viaje desde Madrid se hace en ferro-carril hasta Santander, y de aquí en coche o caballería las 13 leguas y media que hay hasta los baños”*¹⁵⁹. No obstante, la implantación del ferrocarril asegurará aún mejores comunicaciones. Los bañistas de Solares y Liérganes, por ejemplo, pueden viajar a la estación de Boo y de allí en omnibús, dos veces al día, en una hora a Solares y en dos a Liérganes. Esta situación mejorará ostensiblemente con la apertura en 1892 del *ferrocarril económico (o de vía estrecha) Santander-Solares*, posteriormente ampliado hasta Liérganes y completado con el ramal *Astillero-Ontaneda*, dando así servicio, el primero, a los balnearios de Solares y Liérganes y, el segundo, a los de Puente Viesgo, Alceda y Ontaneda.

La importancia de las comunicaciones en el éxito o fracaso de una estación balnearia se confirma en El Sardinero donde, desde el principio, los mayores esfuerzos se centran en asegurar la fluidez de éstas. El lugar era hacia 1840 *“...un paraje aislado de todo núcleo de población y desprovisto de buenas vías de acceso”*¹⁶⁰. Con objeto de promover los baños *“En julio de 1846 el Ayuntamiento determinaba que su arquitecto formase un presupuesto del coste que tendría un camino al Sardinero (...) con el fin de que las gentes pudieran trasladarse con alguna comodidad a tomar los baños de ola. Las obras costarían treinta y dos mil reales y, pedida la autorización al jefe político se ejecutaron en el mismo año”*¹⁶¹. Animada la inversión particular por la existencia de una cómoda vía de acceso, en 1847 se funda con carácter filantrópico la *“Sociedad de carruajes del Sardinero”* que construye *“unos carrua-*

*ges cómodos, para que se pueda ir con más prontitud y comodidad”*¹⁶². Sus socios son el reducido grupo de inversores que convertirán El Sardinero en una ciudad-balneario. Además, en 1864 se abre el nuevo camino al Sardinero por el actual Paseo de Menéndez Pelayo y, en 1877, los accesos, constantemente transformados, se completan con la apertura de la carretera a la Magdalena (futuro paseo de Pérez Galdós) y la puesta en funcionamiento del tranvía de tracción animal de Santos Gandarillas, que acabará convirtiéndose en tranvía de vapor.

Por su parte, la fama del balneario viene unida a la publicidad. Publicidad médica y social, que va de los análisis químicos (imprescindibles para delimitar la calidad de los manantiales) a los ecos de visitas ilustres. Ya en 1847 los promotores de El Sardinero se apoyan en la prensa para anunciar, en la Gaceta de Madrid y en los principales periódicos montañeses, los *“Baños de oleaje en Santander”* donde *“Nada se ha omitido a efecto de que los bañistas hallen todo lo necesario que requiere este tipo de establecimientos, seguridad y comodidad en los baños, camino hecho especialmente para ellos y un carruaje a propósito, destinado a su servicio”*¹⁶³. A partir de aquí la publicidad siempre buscará asegurar la *“seguridad y comodidad”* de los establecimientos y caminos.

Los visitantes ilustres se buscan especialmente, como garantes de la calidad del establecimiento y fuentes de publicidad. Como si de trofeos se tratara el bal-

¹⁵⁷ Id., p.153.

¹⁵⁸ ASSAS, Manuel de: *Crónica de la Provincia de Santander*, Madrid, 1867, p.124.

¹⁵⁹ Id.

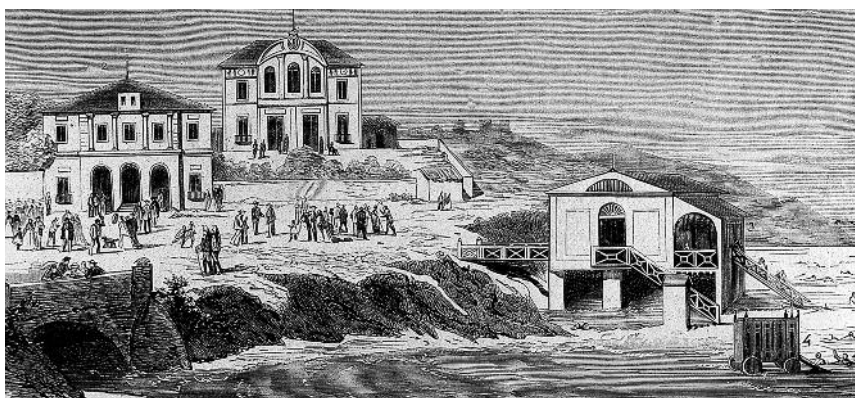
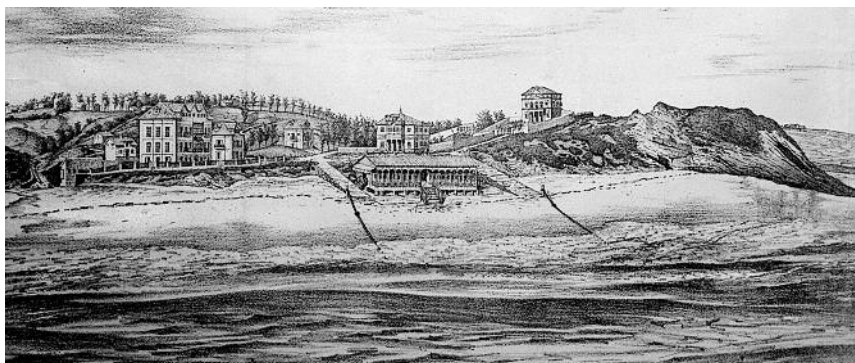
¹⁶⁰ BARREDA, Fernando: “El Sardinero”, en *La Revista de Santander*, 1930, pp.260.

¹⁶¹ RÍO SANZ, J.A. de: *Efemérides*, Santander, 1889-1891. Este camino discurría por lo que hoy son las calles de Canalejas y Avda. de los Infantes. El tramo desde Miranda al Sardinero es obra del arquitecto Ignacio M^º de Michelena. Para seguir la evolución de las comunicaciones con Santander, véase: A.M.S. Est.9, Leg.35, n^º 3 (1861) para el pago a Domingo Roji del plano del camino de la costa que, según Simón Cabarga, fue iniciado por Atilano Rodríguez. También A.M.S. 9-37-6 (1863) sobre el P^º de la Concepción; A.M.S. 9-37-91 (1863) y 9-37-124 (1863) sobre el camino de Miranda al Sardinero. Sobre un camino de hierro realizado por Mateo Obregón en nombre de la Unión Mercantil, A.M.S. 9-39-5 (1865). Para el camino de El Sardinero a la Magdalena, A.M.S. 2-34-16 (1869). Para la modificación del tren de Gandarillas y rectificación de la carretera de la playa, A.M.S. 1-24-21 (1894). Para el nuevo trazado del ferrocarril de la Magdalena a Piquío, A.M.S. G-157-3.

¹⁶² MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, pp.237-238.

¹⁶³ *Gaceta de Madrid*, 17 de julio de 1847.

"Vista de la playa del Sardinero en Santander", h. 1870.



"Santander. Residencia Real en el Sardinero", 1872 ("La Ilustración Española y Americana").

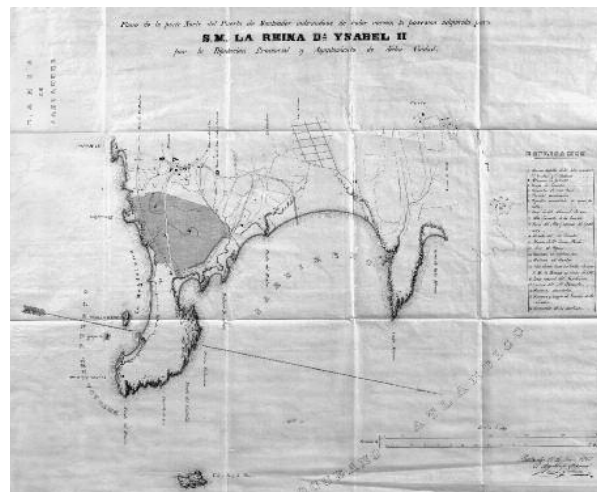
¹⁶⁴ A.M.S. Est.9, Leg.44, nº93. "Comunicación oficial del Ayuntamiento a las Cortes Constituyentes". Santander, 26 de abril de 1870. Antecedentes en A.M.S. 1-32-45/46 (1862).

¹⁶⁵ A.M.S. Est. 9, Leg. 44, nº 93. El 26 de abril de 1870, el municipio intenta recuperar sus terrenos y "...suplica respetuosamente a las Cortes Constituyentes se digne declarar (...) que es nula la donación (...) y que pertenecen (los terrenos) a la Diputación y al Ayuntamiento". El pleito por la anulación se prolonga hasta el 5 de octubre de 1886, momento en que se venden los terrenos en 314.464 ptas. a nueve compradores distintos, entre los que destacará Felipe Quintana y García, marqués de Robrero, que tomará varios lotes.

neario de Las Caldas aún conserva la bañera utilizada por Isabel II o cuelga en sus galerías recuerdos de curaciones famosas. En el Sardinero aún se llega más lejos y, desde el principio, se pretende su conversión en estación regia. Los beneficios de las visitas regias ya se habían observado en el verano de 1861, cuando la permanencia durante seis semanas de la familia real confirmó la popularidad de El Sardinero, animando a la aún susceptible iniciativa privada. Como respuesta al favor real y con la intención de consolidar las visitas, en 1862, la ciudad hace donación a la Casa Real de la finca "La Alfonsina", que se extiende de Miranda a la Plaza del Pañuelo y de la Magdalena a Piquío:

"En 21 de junio de 1862 la diputación de ésta y el Ayuntamiento de su capital, representados por comisiones nombradas al efecto, donaron por medio de su escritura pública a Doña Isabel de Borbón y Borbón que ocupaba entonces el Trono, designándola con las palabras 'reyna legítima de las Españas, segunda de este título' varias fincas (...) en el sitio denominado de Miranda, con objeto de que se estableciese una estación Real de verano dando en este concepto al grupo de aquéllas que constituían la do-

MANUEL GUTIÉRREZ. "Plano de la parte norte del Puerto de Santander indicándose la posesión adquirida por S.M. la Reina D^a Ysabel II", 1862.



*nación, el significativo nombre de 'La Alfonsina' que revelaba la intención de que aquella propiedad formase parte de las del Patrimonio de la Corona"*¹⁶⁴.

Sin embargo, este primer intento fracasa con la incautación de "La Alfonsina" por la Junta Revolucionaria de 1868, entonces el municipio intenta recuperar sus terrenos declarando nula la donación¹⁶⁵. En compensación el nuevo rey de España, Amadeo de Saboya, pasa unos días de descanso en El Sardinero en 1872, estableciendo su residencia en la Casa-palacio de Juan Pombo. Poco después, en 1876, son la reina Isabel II y sus hijas quienes se hospedan, de nuevo, en el palacio del marqués de Casa Pombo. La "Ilustración Española y Americana" se hace eco del evento y del recibimiento hecho a su madre por el Rey Alfonso XII. La imagen de la Reina saludando desde el balcón del palacio del marqués, que acompaña al artículo, supone el triunfo del Sardinero y de los Pombo y el premio a tantas obras y mejoras. El prestigio del Sardinero como estación regia estaba ya plenamente asentado.

En cualquier caso, la inversión en infraestructuras es aún mezquina y son frecuentes las críticas. En agosto de 1874, por ejemplo, el periódico madrileño "La Política" publicaba las impresiones de viaje de un tal Suli que tras denunciar "la falta absoluta de confort" existente en los baños de Ontaneda sigue "la corriente general que se dirige al Sardinero" donde describe con dureza las condiciones y precios de transportes, baños y hoteles para concluir que "tan luego como los caminos se hallen espeditos, a pesar de las buenas condi-

ciones con que la naturaleza le ha favorecido, lo será muy poco por los bañistas, que, de seguro, preferirán Biarritz y San Sebastián, donde no se gasta más y se pasa mucho mejor en todos los sentidos". Respecto a Ontaneda, el también madrileño "Diario Español" reconoce que "Fabricada la casa-fonda (...) en época azarosa para España, y de escasa concurrencia a esta clase de establecimientos, necesariamente había de adolecer de los defectos inherentes a una obra que en tales condiciones se emprendía (...) transcurrieron algunos años y entonces se vió que lo hecho era pequeño, y hasta parecía ruín y mezquino"¹⁶⁶. El mismo Benito Pérez Galdós reconoce el escaso desarrollo de las dotaciones en El Sardinero, y esto pese a "que se me será muy difícil ser completamente imparcial hablando de Santander y de los montañeses, por el mucho cariño que tengo a este pueblo, mi cuartel de verano, mi refugio contra el calor desde hace catorce años":

"Como residencia balnearia, Santander, no iguala a San Sebastián ni en la importancia de sus establecimientos, ni en la cifra de forasteros que la visitan, aunque éstos aumentan de año en año. No obstante, sus condiciones de clima son inmejorables, el país bellísimo, los habitantes hospitalarios. Depende la superioridad de Guipúzcoa en esta materia de que los vascongados han sabido entender mejor que los montañeses la explotación de los baños y la costumbre de la villeggiatura, estudiando y cultivando la industria de los alojamientos con el mayor esmero, para lo cual les sirven de mucho las continuas lecciones que en esto reciben de sus vecinos los franceses..."¹⁶⁷.

No aparece aún la típica mentalidad de empresa turística. Quizá, como ha señalado Ortega Valcárcel, los baños "...aún se vean como algo epidérmico, más propio de la consideración gacetillera de la actualidad que de un posible negocio"¹⁶⁸. Consecuencia de ello es la mezquindad de la mayor parte de las instalaciones, frente a las inmensas posibilidades naturales de la zona, que todos insisten en señalar, desde el mismo Suli - "lo de Dios magnífico, lo del hombre malo; la historia de siempre en nuestro país"- hasta Galdós que opina que "Todo el lujo que aquí hay lo ha puesto la Naturaleza; el hombre no ha puesto aún más que un pasar mediano y una comodidad limitada y bourgeoise". Sin embargo, Pérez Galdós, aún reconociendo lo poco hecho hasta el momento ya refleja el cambio de actitud:



"Santander, ciudad puramente comercial, no ha comprendido hasta tiempos muy recientes, la importancia de estas industrias veraniegas (...) pero como las exigencias del público crecen de día en día, como el gusto de alojarse bien y de la buena casa y mesa se educa y perfecciona lo mismo que el gusto artístico, es de esperar que los progresos de la instalación vayan en aumento..."

Efectivamente, en Ontaneda "se comprendió la necesidad de agrandarlo todo (...) Así se hizo (...) Ni aún eso era bastante. Los bañistas afluían en mayor número cada año, de los más remotos pueblos de la Península y de diferentes puntos del extranjero, llegando en las últimas temporadas a una cifra verdaderamente increíble. Había pues, que pensar en cubrir todas las necesidades, y satisfacer todas las razonables exigencias (...) Estas mejoras son las que se han realizado en el año presente (...) Hoy en dicho establecimiento nada absolutamente se echa de menos, ni puede causar envidia a la provincia de Santander ninguno de los más acreditados establecimientos balnearios así de España como del extranjero".

Cuando en la reforma de Ontaneda hablan de cambiarlo todo, se refieren a "casa-fonda, baños, parques, jardines, alamedas, todo, en fin, lo que es indispensable en estos sitios de salud y de recreo". El balneario ya no es sólo la casa de baños y el alojamiento, sino la naturaleza circundante, el gran parque en que el bal-

¹⁶⁶ El Diario Español, 21-junio-1875. Aparecido también en el Boletín de Comercio (Santander), 24-junio-1875.

¹⁶⁷ Ghiraldo (Buenos Aires), 5-octubre-1884; en W.H. Shoemaker (compilador): Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires, Madrid, 1973, p.116.

¹⁶⁸ ORTEGA VALCÁRCEL, J.: Cantabria 1886-1986. Formación y desarrollo de una economía moderna, Santander, 1986, pp.74-75.

Balneario de Solares. El parque y la galería de baños.



Balneario de “La Fuente del Francés”, Hoznayo.



neario se asienta. Todo ello es producto de la valoración “pintoresca” de la naturaleza. En realidad, lo pintoresco es innato al balneario. La vida termal es, ante todo, vida natural, contemplación del “espectáculo de la naturaleza”¹⁶⁹, perspectivas pintorescas y paseos solitarios. El paseo forma parte de la terapia y con él el pueblo, la vida rural, el valle y la costa enteros se integran en la decoración del balneario. En las publicaciones que guían al turista se da tanta importancia a la calidad “pintoresca” del lugar como a los beneficios químicos de las aguas. Madoz, por ejemplo, se refiere a Solares como “país pintoresco y abundante en toda clase de alimentos” o describe los baños de Ontaneda como un lugar “rodeado de multitud de pueblecitos, que sembrados a su vista, unos en la fértil vega, cortada caprichosamente por el río Pas e interrumpida por frondosas arboledas, y otros en las laderas siempre verdes que la rodean, hacen el cuadro más pintoresco y el sitio más ameno para pasar convertida en primavera la rigurosa estación del verano”¹⁷⁰. Liérganes se describe como un lugar que “ofrece a la sed bucólica de quien veranea muchos deliciosos paisajes, y de aquí pueden hacerse varias amenísimas excursiones (...) el adelanto de los tiempos la ha surcado de cómodos caminos, haciendo accesibles sus sitios más pintorescos o memorables”¹⁷¹. Por su parte, Pérez Galdós ve en El Sardinero “el más lindo nacimiento que se pudiera imaginar” (“Episodios Nacionales. Amadeo I”) y el ingeniero Thós y Codina “un parque público que, aunque algo desaliñado y con cierto aspecto montaraz, reúne especiales atractivos en su misma rusticidad”¹⁷². El balneario de

la “Fuente del Francés”, en Hoznayo, uno de los más tardíos, une a “la fama de hermosura que tan justamente disfruta este paisaje”, el tono centroeuropeo de sus arquitecturas que “han dado a estos sitios lo poco que necesitaban para ser verdadero paraíso y para que ningún montañés sienta ya codicia de ir a la cantada Suiza”¹⁷³. Todo ello se dispersa en el “fantástico paisaje” en el que hay un lago grande, puentecillos, chalets y “vistosos caminos de suaves pendientes”.

En general, los balnearios se prolongan a través de la terraza, ésta se asoma sobre el jardín, que es antecámara del parque, y desde aquí al valle, a la costa, a la naturaleza circundante. El parque es el elemento mayor de ordenación, en él se distribuyen los servicios del balneario. Su aspecto es agreste, ese orden con apariencia de confusión que caracteriza el “verde urbanizado” de la jardinería pintoresca inglesa, embellecido por un mínimo de arquitecturas dispersas, para crear la sensación de lugar verdaderamente rústico pero con todas las comodidades de la civilización al alcance.

El cuidado y ampliación del parque se convierte en una de las principales preocupaciones de la dirección del balneario. En El Sardinero, a mediados de siglo, ya existen “lindos jardines, cuyo centro le componen espaciosos salones destinados a paseo y baile. Los jardines tienen en todas sus calles magníficos bancos de hierro colado”¹⁷⁴. Además, a partir de 1859, se realizan importantes obras de jardinería en la plaza del Pañuelo (hoy de Italia) y el ayuntamiento promueve plantaciones de pinos en la zona de la Alfonsina y en sus propiedades cercanas a Piquío. Las instalaciones de Liér-

¹⁶⁹ El talante contemplativo está muy relacionado con el descubrimiento literario y artístico de la naturaleza domesticada de los balnearios, véase ROUILLARD, D.: *Le Site Balnéaire*, Bruselas, 1984, pp.42-54; también *Villes d'Eaux en France*, París: IFA, 1985, pp.98-101.

¹⁷⁰ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.153 y 196.

¹⁷¹ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.30.

¹⁷² THÓS y CODINA, Silvino: *De Collillas a París (agosto a octubre de 1889)*, Barcelona: A. López Robert, imp., 1890 (2ª ed.), pp.16-17.

¹⁷³ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.63.

¹⁷⁴ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.238.

ganes ya están rodeadas en 1878 por un parque de 42 carros de tierra¹⁷⁵. El balneario de Las Caldas, constreñido en el valle del Besaya, también tiene, un frondoso “jardín a la inglesa” con juego de bolos, columpio y otras diversiones de este género; además “una galería, cuyas vistas caen al río Vesaya, que pasa lamiendo el edificio, sirve de recreo a los dolientes que no pueden por sí disfrutar las delicias del campo”¹⁷⁶. Los balnearios de Alceda y Ontaneda se consigue unir en 1902 mediante un gran parque botánico de ocho hectáreas.

Por lo demás, el tono rústico de los balnearios se ve reforzado por el hecho de que en las pequeñas poblaciones balnearias, clasificadas a menudo como zonas rurales, no existía obligación de presentar planos de los edificios proyectados al ayuntamiento. En El Sardinero, por ejemplo, no existió esta condición administrativa hasta 1901.

Sin embargo, según avance el siglo las cosas se complican cada vez más y los servicios tienden a diversificarse. Con la progresiva aceptación de las vacaciones como fenómeno social, la playa y el balneario marítimo se convierten en una gran centro de ocio y mientras la construcción de casas de baños se mantiene con un ritmo constante desde 1868 hasta 1936 el final de siglo conocerá la gran explosión de los edificios destinados a servicios: Hoteles, Fondas, Restaurantes, Cafés, Kioskos y, en los centros mayores, también Kursaals, Casinos, Hipódromos, Velódromos, etc. Los *balnearios de interior* conocen una evolución relativamente distinta. Al basarse en un principio más objetivo, como es la bondad medicinal de los manantiales, el desarrollo del establecimiento queda sujeto a la rotundidad científica con que los estudios higienistas lo avalan¹⁷⁷. Aquí también conocerán un importante auge las actividades del ocio, pero no alcanzarán los niveles de los balnearios costeros y en torno al fin de siglo comenzarán a languidecer adoptando cierto tono decadente. Su crisis es la de los paradigmas balnearios.

En uno y otro caso, una vez construido el balneario se acomete la edificación del complejo hotelero, imprescindible ante el creciente número de bañistas. Algunos de estos alojamientos están ligados a la propiedad del balneario, otros (generalmente fondas) se extienden por sus alrededores, con un crecimiento espontáneo y, a menudo, alveolar en torno al parque o siguiendo los caminos de acceso al mismo (paseo del Hombrepepe en Liérganes, carretera de Madrid en Ontaneda,

La extensión de Santander hacia El Sardinero. Aspecto del Paseo de la Concepción.



Avda. de los Hoteles y La Caña en El Sardinero).

Además, todo un cordón doméstico comienza a rodear el espacio central y a extenderse mezclado con las fondas. En El Sardinero la apertura de caminos facilita la extensión de la ciudad a lo largo de éstos. Pequeños hotelitos y fondas comienzan a poblar el Paseo de la Concepción (actual Paseo de Menéndez Pelayo) y el barrio de Miranda donde, desde antiguo, se habían instalado económicos albergues “con derecho a cocina”. En Astillero, a mediados de siglo, “se encuentran por todo el término muchas y preciosas casas de campo, con deliciosas huertas; las que más llaman la atención por su elegancia y hermosura, son las de los señores Aguirre y de don José María Botín”¹⁷⁸. En la “Fuente del Francés” de Hoznayo “existen desparramados por el fantástico paisaje otros varios chalets de ligera y airosa construcción donde pueden alojarse los bañistas”¹⁷⁹.

Progresivamente el rango de los proyectos de urbanización aumenta. En 1865 Francisco Fernández Gollostra, Rufino Pineda y Fernando González protagonizan el que es probablemente primer intento de urbanismo totalizador en El Sardinero; para ello solicitan la “...permuta de terrenos de su propiedad con otros del común en El Sardinero para construir casas, arboleda, jardines...”¹⁸⁰. Al proyecto, finalmente frustrado, le suceden otros que buscan satisfacer las demandas del creciente número de viajeros. El escritor José An-

¹⁷⁵ Las instalaciones incluyen “una casa destinada a fonda” con dos pisos y desván de 24 por 16 metros de planta, el “establecimiento de baños sulfurosos de la fuente Santa con todos sus aparatos” formado por un edificio de una planta y unas dimensiones de 26 por 22 metros, la “casa titulada ‘El Recreo’ compuesta de piso bajo, principal y desván sin numerar, que mide quince metros de frente por seis metros de fondo”, una “casa cochera” y todo ello rodeado por un parque de 42 carros de tierra (Archivo particular J.M. Pedraja, “Escritura de venta de los Baños de Liérganes y mas fincas otorgadas por Dn. Jose M^a, D^a Josefa, D^a Ramona y D^a Mónica Acebo. a favor de Dn. Antonio Palacio del Campo. Título de propiedad para el Dn. Antonio Palacio del Campo. 75.000 pesetas. Ante Urbano de Agüero notario de Santander”. 1878).

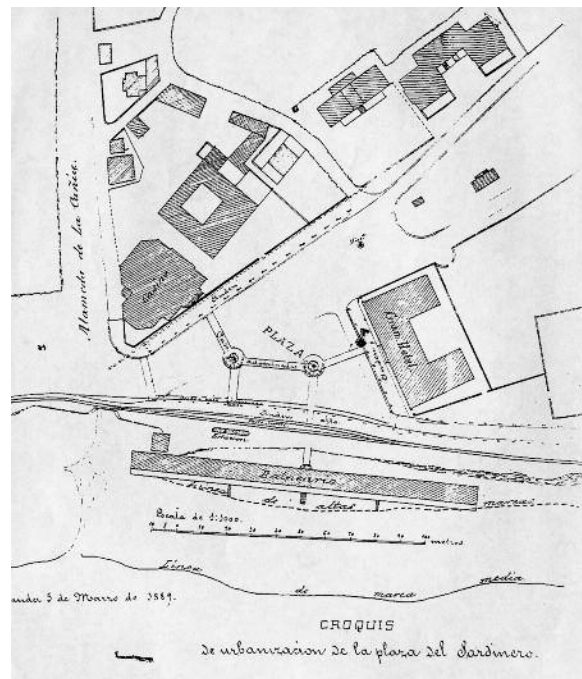
¹⁷⁶ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.67.

¹⁷⁷ Véase una relación exhaustiva de los análisis químicos realizados por la dirección médica de los balnearios montañeses de interior en SAN PEDRO, A.: *El Balneario de Puente Viego...*, 1993, pp.152-166.

¹⁷⁸ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.48.

¹⁷⁹ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.64.

¹⁸⁰ A.M.S. Est. 9, Leg. 40, n^o 66.



"Croquis de urbanización de la Plaza del Sardinero". 1889.

tonio del Río promueve la construcción de veinte casas "cerca de las playas", presupuestadas en 400.000 reales; aunque sólo siete llegaron a construirse en 1870, el pequeño núcleo marcó el inicio de la construcción de un cinturón residencial en torno a la plaza central.

El Sardinero es el único centro en el que aparecen claros intentos de control municipal. En este sentido, la "proposición sobre que no se permita construir en el Sardinero sin previa presentación de planos", lanzado por el ayuntamiento en 1870, aunque retirada de inmediato, resulta expresiva de los deseos de control arquitectónico del municipio que, por el momento, habrá de conformarse con exigir solamente que "las construcciones guarden el buen aspecto...ornato, comodidad... y belleza que el sitio exige". Por contra, se insiste en que se cumplan las alineaciones y rasantes con los caminos proyectados, tanto de fachada como de cerramiento. La medida dio como resultado un rígido orden lineal en las calles y plazas principales (alameda de Cacho, paseo de Pérez Galdós, plaza de las Brisas, camino de la segunda playa, plaza del Pañuelo y paseo de Reina Victoria) y un cierto caos en lo estilístico.

Esta actitud se consolida con el proyecto de urbanización de la "Plaza del Sardinero" propuesto en 1889 por varios concejales. El proyecto es producto de las frecuentes críticas de las décadas de los setenta y ochenta y en él se llama de nuevo la atención sobre el abandono municipal en la promoción del Sardinero: "Sea-

181 A.M.S. Arm. G, Leg. 85, n° 23. "Proyecto de urbanización de la Plaza del Sardinero". 1889.

El Sardinero. Avenida de los Infantes-Alameda de Cacho.



mos razonables y entendamos bien que el interés inmediato que despierte la iniciativa privada en nuestras playas balneario es el interés análogo que debe estimular al pueblo de Santander"¹⁸¹. Se aprecia también un claro interés por la competitividad, para que "la mano del hombre intervenga en los atavíos de atracción o bienestar", evitando "...la irónica burla de los competidores (...) salir de la situación casi primitiva en que se halla (...) y si fuera dable llevar la vanguardia en sus atractivos y comodidades".

Hasta el momento El Sardinero había crecido en torno a la plaza del Pañuelo, entendida como espacio central de balneario. Allí se reúnen las tipologías de mayor calidad formal, caracterizadas por el "bon goût" y marcadas, en este primer momento por el orden y la simetría de un neoclasicismo que aún latía con fuerza en la arquitectura pública. Quizá en estas obras pueda verse la mano del arquitecto municipal Atilano Rodríguez Collado, que tanto y tan bien había trabajado para los Pombo en el ensanche. En la plaza confluyen todos los caminos -que siguen las antiguas vaguadas (La Cañía, Arenal del arroyo de Cacho)- creando de forma espontánea una estructura radioconcéntrica similar a Cabourg. Un cordón de villas, hoteles y fondas rodea el espacio central en un jardín desordenado y disgregado, primero por abandono, después por medido pintoresquismo.

En el proyecto de 1889 se aboga por la dignificación de la Plaza del Pañuelo, pues “...ni hay dimensiones de tal plazoleta, ni su situación entre caminos, ni su forma irregular se prestan a sacar partido de ella y sí al ridículo de los forasteros que ven el movimiento de gentes en tan limitada extensión...”. Por contra, los técnicos municipales critican la focalización inversora en la plaza, su carácter “cerrado”, que impide “...la perspectiva del mar” y recomiendan un “...gran paseo que enlazara entre sí las dos playas del Sardinero”.

Finalmente, se opta por reformar la plaza y en 1890 se llevan a cabo las obras. Durante 1891 y 92 se multiplican los arreglos en las plazas y calles de El Sardinero, barrio de San Martín y Paseo de la Concepción¹⁸². En 1893 se propone la instalación de una estación telegráfica y en 1894 se realiza el plano general del Ensanche del Sardinero¹⁸³. Al año siguiente se propone la realización de obras de reforma en el parque de La Magdalena, que culminarán con la construcción de una carretera-paseo.

En 1897, Juan Pombo, que se había convertido en el periodo 1865-1870 en “...el gran animador de los baños de ola de El Sardinero mediante una actividad constante y hasta obsesiva”¹⁸⁴, vende todos sus bienes y con la inclusión de nuevos agentes, más interesados por la actividad turística, se verifica el cambio de manos del poder. Antes de fin de siglo aún se producirán varios hechos expresivos de la nueva conformación morfológica y social del Sardinero del siglo XX: la quiebra de los ferrocarriles, el intento de construcción de un velódromo en La Magdalena¹⁸⁵ en 1898, y el anteproyecto del trazado de calles y caminos en “La Alfonsina” en 1899¹⁸⁶.

Sin embargo, pese a todas las actividades desarrolladas, el sector más crítico aún proclama que “Se ha descuidado mucho en Santander cuanto se relaciona con la temporada estival; no se acaba de convencer mucha gente de que sabiéndolo entender, puede producir esta breve temporada lo suficiente a un gran número de familias para vivir casi todo el año”¹⁸⁷.

Este es el momento en que reaparece con fuerza la idea de donar a los reyes una residencia de verano en El Sardinero, auténtica clave del impulso conocido por el barrio en las primeras décadas del siglo. Tal es el interés material que produce la iniciativa que, en 1906, los propios republicanos aprueban la idea afirmando “No somos monárquicos, pero por encima de nuestros ideales flota el compromiso, la obligación, el deber ine-

Baños de mar del Sardinero.



ludible que tenemos de defender los intereses de Santander y su provincia... Por eso nosotros... somos los primeros en pedir que esta idea de regalar al Rey, como jefe de Estado, un palacio en el Sardinero, se lleve a cabo sin vacilaciones”¹⁸⁸. El 15 de enero de 1908 la Corporación Municipal acuerda por unanimidad hacer donación a D. Alfonso de Borbón de todo el parque de la Magdalena. La posterior construcción del Palacio Real se convierte en el paso definitivo para la consolidación de la ciudad-balneario, propósito que aparece también recogido en los Estatutos de la Sociedad de Amigos del Sardinero (1910), cuyo objetivo era gestionar “...lo que fuere menester para que el Sardinero y sitios circundantes de Miranda y la Magdalena lleguen a constituir, por sus condiciones de habitabilidad, una calle más de la ciudad”.

De hecho, con las obras del Palacio se inicia una espiral de obras dirigidas a convertir el cercano barrio del Sardinero en sede de la Corte. Se reconoce que “El Palacio de la Magdalena ha sido como el mágico talismán que transforma aquellos rincones, urbanizándolos y haciéndolos dignos de la regia vecindad”¹⁸⁹. Se construye nuevo Casino, Hipódromo y Hotel Real y se mejoran los accesos al Sardinero y al Palacio con la apertura de la Avenida de la Reina Victoria “espléndida vía es ésta, que aparece bordeada de lujosos hoteles, que proclama el ensanche y la transformación a la europea

¹⁸² A.M.S. Est. 8, Leg. 66, n° 36. “Acondicionamiento de la Plaza del Pañuelo”. Otras peticiones de arreglos en: A.M.S. 8-69-6, 8-69-9, 8-69-12.

¹⁸³ A.M.S. Est. 9, Leg. 33, n° 17.

¹⁸⁴ POZUETA ECHAVARRI, J.: *El proceso de urbanización turística. La producción de El Sardinero*, Tesis Doctoral inédita, E.T.S. de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Universidad de Cantabria, 1980, p.39.

¹⁸⁵ A.M.S. Est. 8, Leg. 83, n° 9.

¹⁸⁶ A.M.S. Est. 9, Leg. 33, n° 22.

¹⁸⁷ *Boletín de Comercio*, 23 de agosto de 1898.

¹⁸⁸ *El Cantábrico*, 19-marzo-1906, p.1.

¹⁸⁹ *Blanco y Negro*, 1-agosto-1915.

de la capital montañesa, para lo cual tiene más que lo suficiente: “aires de afuera”, cultura, dinero...”¹⁹⁰.

Prosperidad rural: El papel de indianos, jándalos y otros prohombres.

La mejora del nivel de vida de la Cantabria rural se concreta a través de aportaciones coyunturales respaldadas por hombres de negocios locales enriquecidos por el comercio indiano o por la industria. Todas ellas son iniciativas que, en mayor o menor medida, condicionaron la evolución urbanística de estas pequeñas villas de sosegado fluir histórico, que ahora conocen febriles actividades constructivas, a menudo efímeras y un tanto megalomaniacas. Estas ayudas económicas son materializadas, generalmente, en arquitectura: casas, villas, chalets, palacetes, plazas, parques, hospitales, escuelas, iglesias parroquiales, cementerios o panteones. Su principal efecto es la transformación del paisaje rural, ahora “urbanizado” por estos edificios y servicios de escala mayor y morfología urbana¹⁹¹.

La mayor parte de estos prohombres locales son nuevos ricos que deben de justificar su entrada en sociedad, legitimando la fortuna adquirida con fundaciones y donativos. Estas “obras pías” procuran lustre a una riqueza que tiene, a veces, oscuro origen. En un contexto moral católico se justifica, en la última hora, una trayectoria vital no siempre demasiado transparente. Bahamonde y Cayuela señalan que la obra benéfica cumple, por ello, un triple objetivo: perpetuar el nombre del finado –el prócer–, consolidar la posición de sus herederos en un entorno geográfico determinado –favoreciendo el clientelismo caciquil– y “abrir las puertas del cielo”¹⁹².

Estas nuevas élites ascienden, a veces muy rápidamente, en la escala social, en una sociedad que valoraba positivamente el enriquecimiento. En su mayoría son indianos, aunque hay también algunos jándalos –nombre que reciben los montañeses afincados en Andalucía–, generalmente más modestos, y burgueses o industriales locales, cuyo ascenso siempre es más difícil económicamente y vigilado socialmente. Entre los primeros hay casos espectaculares de rápido ascenso, desde la alpargata rural a la grandeza de España en apenas treinta años (el marqués de Comillas o el duque de Santoña), creando así la leyenda del indiano que tanto mal hizo a esa otra emigración anónima, no tan favorecida por la fortuna y atrapada entre dos mundos¹⁹³.

CRISTÓBAL CASCANTE Y LUIS DOMÉNECH. Monumento a D. Antonio López y López, marqués de Comillas, 1889, Comillas.



En su producción arquitectónica la variedad es, sin duda, la norma dominante. Como ya se ha señalado en el caso asturiano, no existe una unidad formal en la “arquitectura de indianos”. Esta pluralidad alcanza al uso indiferente de estilos históricos –desde el neoclasicismo al regionalismo–, aunque, con frecuencia, mantengan un sustrato “autóctono” (según Álvarez Quintana) que está relacionado con los maestros de obras, muy fuertes en las zonas rurales –donde apenas llegan los arquitectos– y, en general, practicantes de una tradición neoclásica desornamentada, económica y un tanto rancia, muy afín a la demanda indiana. Después vendrá el delirio metropolitano y exótico del fin de siglo, ligado al uso alegre e indiscriminado de revistas y libros de modelos de arquitectura extranjera.

Algunas de las actuaciones desplegadas por estos próceres locales son espectaculares. La más conocida es, sin duda, la transformación de Comillas realizada por Antonio López y López, I marqués, y su hijo Claudio López Bru, que trataremos aparte. Similar biografía y actitud representa D. Juan Manuel de Manzanedo,

¹⁹⁰ Id.

¹⁹¹ El caso asturiano es similar. Véase ALVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930)*, 2 vols. Oviedo, 1991.

¹⁹² BAHAMONDE, A.; CAYUELA, J.: *Hacer las Américas. Las élites coloniales españolas en el siglo XIX*, Madrid, 1992, p.221.

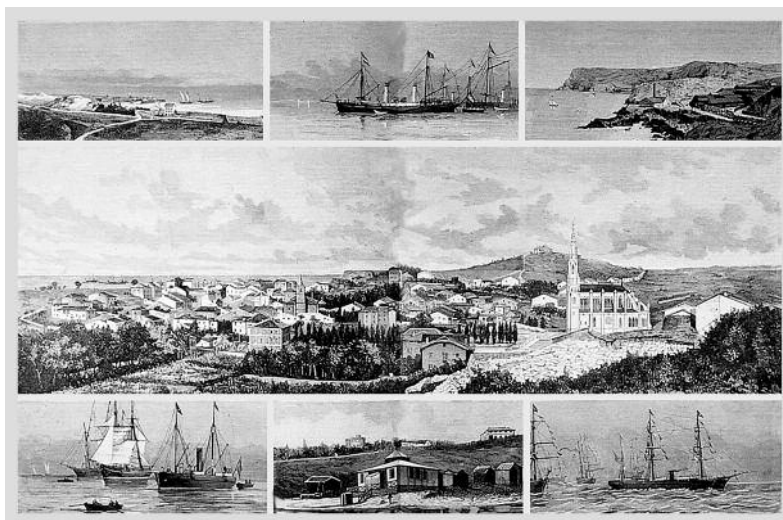
¹⁹³ SOLDEVILLA, C.: *Cantabria y América*, Madrid, 1992.

marqués de Manzanedo y duque de Santoña, la primera fortuna del Madrid de la Restauración, grande de España y fuertemente ligado a la monarquía, al pensamiento conservador y a ciertos sectores del criollismo esclavista¹⁹⁴. Su vinculación con Cantabria se enmarca en su proyecto económico y no tanto en el ideal protector y melancólico de Comillas. Así se explica su aplicación en la construcción de los muelles de Maliaño de Santander (desde entonces muelles de Manzanedo) o su papel como primer accionista y presidente de la compañía del ferrocarril Santander-Alar del Rey, inversiones cuyo objeto era dominar el tráfico comercial con salida por Santander. Igualmente, sus obras benéfico-docentes no se reducen a limosnas más o menos generosas sino que persiguen una utilidad claramente definida, con los institutos de segunda enseñanza en Santoña y Pinto y los hospitales de Santoña y del Niño Jesús en Madrid.

Por su parte la actividad benéfica de D. Ramón Pelayo, Marqués de Valdecilla, también responde a un proyecto de renovación educativa de la zona de Cudeyo. Gasta cerca de 30 millones de pesetas¹⁹⁵ en las escuelas de Valdecilla, Orejo, Elechas, Setién, Pontejos, Santiago de Heras, San Salvador, Puente Viesgo, Mentero, Ramales, Lastras, Barruelo, Penagos, Carriazo, Tresviso, Cabárceno, Navajeda, Praves, Miera, Pesaguero, Barreda, Caloca y Hazas. construyendo las traídas de aguas de Valdecilla, Solares, Heras, Orejo y Pontejos, las carreteras Solares-Liérganes, San Vitores-Anaz, La Calvita-Santiago de Heras y Valdecilla-Hermosa, los cuarteles de la guardia civil de Valdecilla y Liérganes y creando la mutualidad escolar de Valdecilla. Acciones que culminan con la Casa de Salud Marqués de Valdecilla (Gonzalo Bringas, 1929) considerado, en su tiempo, uno de los hospitales más avanzados de Europa.

Otro caso semejante, aunque más modesto, es el de Antonino Gutiérrez Solana que pretende relanzar la villa de Arredondo a través de la construcción de la carretera entre La Cavada y Ramales, la construcción de la iglesia parroquial de San Pelayo en la que gastó 750.000 rs., donando asimismo la Casa Ayuntamiento, con dos escuelas de niños y dos de niñas y cinco viviendas para maestros y secretario¹⁹⁶. Es el caso también de D. Juan José Gómez Quintana que construye ayuntamiento, escuela y panteón en Suances¹⁹⁷; el de los hermanos González-Camino que construyen sus casas, costean las obras del cementerio en Esles de

RICO. "Comillas Pintoresca. Vistas", 1882 ("La Ilustración Española y Americana").



Cayón y apoyan la construcción de la carretera de Guarnizo a San Roque de Riomiera por Esles y Llerana¹⁹⁸; el de los Avendaño en el valle de Liendo donde costean caminos, escuelas, vivienda del maestro, restauración de la iglesia, etc.

La lista es larga: los condes de la Cortina en Salarzón de Liébana (iglesia parroquial y palacio), los duques de Santo Mauro en el valle de Iguña (palacio, capilla y vaquería), el Dr. Enrique Diego Madrazo en Vega de Pas, donde financia la construcción de escuela y hospital, con arreglo a sus modernas ideas krausistas, cambiando ampliamente los hábitos higiénicos y educativos de tan apartado lugar. Algunas zonas montañosas son especialmente favorecidas. En el valle de Soba, Jerónimo Sainz de la Maza edifica el ayuntamiento y el colegio de San Pedro de Soba y las escuelas de la Veguilla y de Asón. También en Soba, los hermanos Gorriti hacen plazuela, fuente y lavaderos en San Martín; los Saiz Pardo reparan la iglesia y pagan la electrificación de Villar, los Elizondo hacen la plazuela de Rozas, Manuel Fernández Setién paga la gran parroquia de Rehoyos. En Villacarriedo se hace con dinero indiano el Asilo de San José de Bárcena de Carriedo (1894), las escuelas de Abionzo, dos puentes, carreteras y las escuelas de Santibáñez¹⁹⁹.

En cualquier caso, el fenómeno más arraigado en La Montaña son las fundaciones benéfico-docentes, que superan las 180 en 1880²⁰⁰ y que configuran una de las más sólidas herencias de la mentalidad civil de las élites sociales montañosas en el siglo XIX. Esta aporta-

¹⁹⁴ Un análisis económico y político de la biografía de Manzanedo en BAHAMONDE-CAYUELA: *Hacer las Américas...*, 1992, pp.201-222.

¹⁹⁵ La cifra dada por F. SOJO Y LOMBA (*Indianos de Cantabria*, 1968, p.116) parece un tanto abultada. Otras fuentes hablan de 6 millones.

¹⁹⁶ M.G.S. (¿Miguel GUTIÉRREZ SOLANA?): *Datos biográficos de Don Antonio Gutiérrez Solana por...* Madrid, Tip. del Sagrado Corazón, 1909. Participa, además, activamente en los primeros proyectos para el ferrocarril Santander-Alar del Rey.

¹⁹⁷ Sobre la Fundación Quintana véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Estudio Histórico-Artístico del Municipio de Suances (Siglos XVII-XX)*, Santander, 1991.

¹⁹⁸ ARCHIVO FAMILIA GONZÁLEZ-CAMINO, Leg.1, nº3 (Solicitud de Carretera), nº9-11 (Cementerio).

¹⁹⁹ SOJO Y LOMBA, F.: *Indianos...*, 1968, pp.61-62.

²⁰⁰ Véase RÍO DIESTRO, C.: *Las Fundaciones Benéfico-docentes en Cantabria. Siglo XIX*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Cantabria, 1991. También RÍO DIESTRO, C.; GÓMEZ OCHOA, F.: "Cualquier tiempo pasado fue mejor": La educación en Cantabria en la época contemporánea. Historia de un atraso", en *El perfil de "La Montaña"*. Santander, 1993, pp.177-201.



J. MONTSEERAT. Monumento a D. Luis Mº de Avendaño y López, 1902, liendo.



ción influye enormemente en el alto índice de alfabetización de la provincia. Además uno de los mejores testimonios de la importancia del proceso es la alta calidad formal de los edificios y el interés teórico de las experiencias higienistas sobre la organización tipológica del modelo de escuela. En general, las fundaciones se dedicaron a la enseñanza primaria pero, en ocasiones, la enseñanza secundaria también se benefició de estas iniciativas e incluso en algunos casos, como en Comillas, se vinculó a la enseñanza superior universitaria.

En el siglo XVIII destacan las Escuelas Pías de Villacarriedo (1746), fundadas por D. Antonio Gutiérrez de la Huerta, administrador de la Real Aduana de Cádiz, la Obra Pía de Espinama (1777), fundada por D. Alejandro Rodríguez de Cosgaya²⁰¹, y el Real Seminario Cántabro de Comillas (o Seminario de Nobles), que comienza a funcionar en diciembre de 1802, instalándose en un edificio construido en 1794 por orden de D. Juan Domingo González de la Reguera (Comillas, 1720-Lima, 1805), Arzobispo de Lima.

Sin embargo, será el siglo XIX el momento álgido en la construcción de este tipo de establecimientos. Hay numerosos ejemplos de fundaciones: en 1834, D. Juan Madrazo dona 200.000 pts. para una escuela en Marrón; en 1853, la familia De Fuente Fresno y Revilla, 246.650 para otra en Laredo; D. Jerónimo Mateo dota con 265.000 ptas las escuelas de Cabezón de Lié-

bana; el conde de Torreánaz lega 220.000 pesetas para las escuelas de Anaz; en 1874, D. José Carranza dona 250.000 para las escuelas de Sámano y D. Francisco de Paula Orense 187.500 para las de Ramales; D. Ramón Herrera construye una escuela en Mortera; en 1887 D. José del Valle de la Pedraja y Dña. Matilde Gómez de Valle fundan las Escuelas de La Cavada, para la enseñanza primaria gratuita; en 1888 se abren las escuelas de Udalla, Casar de Periedo y Terán de Cabuérniga; ese mismo año D. Pedro de Alcántara Igareda y Balbás dota una escuela en Cabezón de la Sal (1888) y en 1900 otra en Carrejo; en 1894 concluyen las obras de las Escuelas de Trasvía, construidas "A expensas de la Obra Pía fundada por el Excmo. Sr. D. Antonio López y López. Primer Marqués de Comillas"; D. Antonio Bernaldo de Quirós crea el Instituto Agrario de Cobreces; o en 1908 el Dr. Federico Velasco funda una escuela en Laredo (construida siguiendo planos de Joaquín Rucoba).

Algo parecido podría decirse de los hospitales, asilos y asilos-hospitales, a menudo sostenidos únicamente por indianos o adinerados locales. Sirva de ejemplo el Hospital de Comillas abierto, en 1820, por el indiano de Cartagena (México) D. Tomás Ruiz de la Rabia y refundado en 1889, merced a una donación efectuada por D. Claudio López y López (hermano del primer marqués) y su esposa Dña. Benita Díaz de Quijano.

²⁰¹ PRELLEZO GARCÍA, J.M.: *Utopía de un indiano lebaniego. La Obra Pía Benéfico Docente de Espinama*, Santander, 1984.

II. EL ESPACIO PÚBLICO

“Lo mismo que se define el cañón como un agujero rodeado de acero, fuera bastante exacto decir que la urbe es un hueco o plaza rodeado de fachadas (...). Esto quiere decir que sólo hay urbe donde predomina lo público sobre lo privado, el Estado sobre la familia”.

José Ortega y Gasset

El espacio público en el siglo XIX es producto de un diálogo difícil. El estatuto del monumento o, simplemente, del edificio público resulta muy contradictorio. François Loyer ya ha señalado que el edificio público, como elemento fundamental en la identificación del espacio urbano, no solamente asume la función simbólica e institucional que es su razón de ser, sino que, al mismo tiempo, ha de ser el punto sobre el que gira la organización espacial de la ciudad. La entidad monumental que caracteriza al edificio público, teñido de representatividad institucional, le convierte, por su función misma, en “objeto” de observación: solitario, heterogéneo, autónomo y autoconcentrado¹.

La aplastante preeminencia de la unidad de habitación en el urbanismo dieciochesco es sustituida, según avance el siglo XIX, por la noción de arquitectura doméstica entendida como “arquitectura de acompañamiento”. El monumento, antiguo o reciente, se erige en organizador del espacio y en módulo para la escala urbana. Como tal propone escalas relativas que van desde los más altos lugares de la jerarquía de espacios, hasta la escala humana del mobiliario urbano.

El rol de monumento queda íntimamente unido al programa tipológico a desarrollar. El tan manido “carácter” propio y distintivo del monumento público va a solucionarse con la especialización funcional de

los lenguajes históricos. El “carácter” del monumento queda, por tanto, indefectiblemente unido a su imagen tipológica y con su nueva presencia compensa la especialización comercial o industrial de las ciudades y villas. Así, las iglesias, colegios, hospitales, balnearios, hoteles, ayuntamientos, bancos, plazas de toros o casinos, articulan un espacio urbano cada vez más individualizado y disgregado.

LA ARTICULACIÓN DEL ESPACIO URBANO: DEL PASEO AL KIOSCO

La aparición del urbanismo decimonónico condiciona indudablemente un nuevo tipo de ciudad. La ciudad ortogonal que se ensancha y crece a lo largo de monótonas avenidas proporciona una nueva escala visual y un nuevo modelo, más compartimentado, en la ocupación del espacio. Vista la ciudad así, como una sucesión de calles longitudinales todas iguales y todas diferentes, se hace imprescindible la introducción de elementos articuladores.

Como hemos visto al analizar los proyectos de ensanche, frente al urbanismo dieciochesco, la ciudad del siglo XIX introduce, cada vez en mayor medida, multitud de elementos que rompen el monótono esquema inicial. La relación recíproca entre la repetición ince-

¹ LOYER, F.: *Paris XIX^e siècle. L'immeuble et la Rue*, Paris, 1987, p.292.

Plaza Mayor de Torrelavega.



(Paseo del Alta), el campo de La Planchada en Astillero con “hermosas alamedas y calles de árboles”, o los aledaños del arenal de La Salvé en Laredo pues “pueden reputarse las afueras de esta villa por un continuado paseo”.

Entre todos ellos destaca el santanderino **Boulevard del Muelle**, constantemente ampliado (a finales de siglo con el relleno de la dársena de la Ribera y la creación de los jardines de Pereda). En la segunda mitad del siglo se suman la Alameda de Oviedo en Santander, la Alameda de Cacho en El Sardinero, el **Boulevard de Demetrio Herrero** en Torrelavega, el **parque de las Fuentes** y los **Jardines de Cupido** en Reinosa o, más tardíamente, el **parque de Amestoy** en Castro Urdiales (urbanizado por el sobreestante Urquijo en 1935).

Con un talante más urbano se configura la *Plaza*. Mientras el paseo ha de recorrerse para apreciarse y puede ofrecer multitud de perspectivas y detalles, la plaza se aprehende de un vistazo. La plaza es vacío significativo dentro del entramado urbano³, ausencia arquitectónica que queda definida por los edificios que la circundan a quienes ennoblece y proporciona perspectivas y que son, a su vez, balcones sobre los actos que allí se celebran. Es el juego de llenos y vacíos en el que se basa el urbanismo decimonónico. En las poblaciones menores una de estas plazas suele destacarse –la Plaza Mayor– como espacio central, institucional, comercial y recinto para fiestas y espectáculos. Es además un espacio cívico, en el que se reúnen los hitos arquitectónicos socialmente más significativos: el ayuntamiento, el palacio, las manzanas de casas más nobles, a veces el kiosco de música, la fuente pública, etc. Por el contrario, en los núcleos de población mayores, se incluye



Plaza de la Barrera,
Castro Urdiales.

una jerarquización de usos en sus plazas y plazuelas: mercado (son frecuentes nombres como de la Verdura, de la Leña, de la Carne, etc.), paseo (especialmente si están dotadas de soportales enlosados), paradas militares, fiestas taurinas, espectáculos musicales, etc.

Así, cuanto mayor sea la complejidad urbanística de una población, más y mayores serán sus plazas. La mayoría teniendo origen antiguo encontrarán su forma definitiva a lo largo del siglo XIX, otras serán producto de la extensión de los ensanches. Las primeras habían nacido normalmente para dignificar un edificio público (parroquia, ermita, ayuntamiento, aduana) o para ubicar una fuente. Entre ellas pueden destacarse, en Santander, la renacentista **Plaza Vieja** (con el antiguo ayuntamiento, el palacio de los Riva-Herrera y la iglesia de la Anunciación), la **Plaza de Atarazanas** (o de la Verdura), la de la Aduana, la de los Remedios y la **Plaza del Peso Público**; en Torrelavega la **Plaza Mayor** (donde se celebra el mercado y se encuentra el mesón), la **Plaza del Grano** (después de Baldomero Iglesias, con la parroquia, el antiguo ayuntamiento, la cárcel y sus dos fuentes), la **Plaza del Cantón** y las **Plazuelas del Sol**, de la Estrella, de San José (frente a la pequeña ermita de San José) y de la Rivera; y, en otras poblaciones, la **Plaza de la Constitución** en Reinosa, la **Plaza del Ayuntamiento** en Castro Urdiales o la **Plaza de la Villa** en Comillas.

Por su parte los ensanches crecerán en torno a una o varias plazas que sirven de elemento de ordenación en el nuevo barrio y que las más de las veces tienen usos comerciales (como plaza del mercado), esporádicamente uso militar (en paradas, actos o desfiles) y siempre un uso cívico, como punto de encuentro. Es el

³ Decía Ortega y Gasset que “Lo mismo que se define el cañón como un agujero rodeado de acero, fuera bastante exacto decir que la urbe es un hueco o plaza rodeado de fachadas (...) Esto quiere decir que sólo hay urbe donde predomina lo público sobre lo privado, el Estado sobre la familia”. Precisamente Ortega hace esta afirmación en su texto “*Cantabria o ¡venga escudos!*” (*El Espectador*, t.V, 1927), donde opina que “En toda Cantabria acontece lo contrario: el instinto de cosanguinidad triunfa sobre el instinto político, y esto nos explica de un solo golpe la dispersión del caserío y la hipertrofia de escudos. Los cántabros y vascos sienten el orgullo de la tradición familiar y viven animados por una ilusión genealógica”. El texto responde a cierta visión pintoresca del norte español –muy popular en el primer tercio del siglo– ligada a la casona, el pazo o el caserío como expresión de inmutables valores familiares y cierto pintoresco individualismo racial, al que no es extraña la tradición “regionalista”. Esta predilección por la Cantabria rural barroca explica el desinterés por los notables esfuerzos municipales del siglo XIX.

Plaza de la Libertad, de la Constitución o de Pombo, Santander.



El Boulevard del Muelle, Santander.



Inaguración de la Estatua de Pedro Velarde en su antiguo emplazamiento frente a la Aduana de Santander, el día 2 de Mayo de 1880. Estatua de bronce de Elías Martín, pedestal del arquitecto Manuel Gutiérrez. Grabado por Vela. Publicado en "La Ilustración Española y Americana".



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Fuente de los jardines del Boulevard, 1896, Santander.



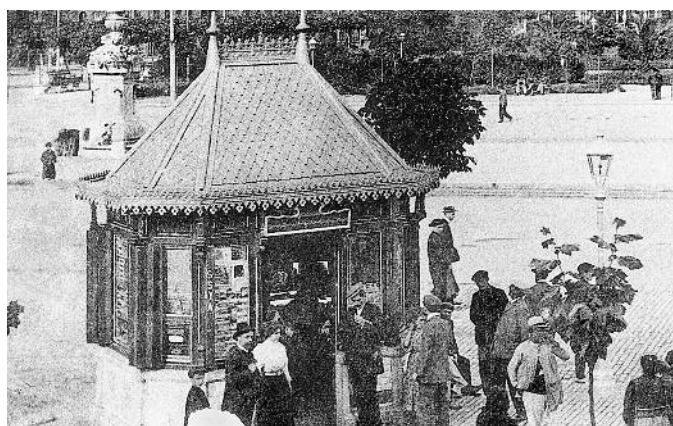
caso de la Plaza Nueva (proyectada por José de Alday, 1795), la Plaza de la Constitución (actual Pombo) y la de Cañadío en Santander, la Plaza del Pañuelo (actual plaza de Italia) en El Sardinero, la plaza de la Estación en Torrelavega, la Plaza de San Antonio en Santoña, El Corro de Campíos y la Plazuela de los Tres Caños en Comillas, la Plaza de la Barrera en Castro Urdiales, las Plazas Mayores de Liendo o Ampuero, la Plaza del Ayuntamiento en Colindres, etc.

Con sus diferentes escalas, todas estas plazas sirven, sobre todo, para la representación, el recreo y el comercio. Sus contenidos pueden variar levemente pero siempre lo harán en torno a estas ideas. Un buen ejemplo es la Plaza de la Constitución (de la Libertad o de Pombo), que organiza el ensanche del Este en Santander. En el proyecto de 1788 el ingeniero Colosía ya explica que "En la nueva población me ha merecido la preferencia la plaza que en ella se manifiesta porque así esta mas bisible la RI. Estatua que en ella se debe co-

locar". La preferencia de la plaza dentro del proyecto es evidente pues "La bariacion que tienen las manzanas de la nueva Poblacion proviene de la disposicion de la Plaza"⁴. La estatua del rey centra todo el nuevo barrio, que se organiza en torno a la plaza abierta al mar (como la Praça do Commercio de Lisboa). Se remarcen así los dos aspectos fundamentales del proyecto de ensanche: la promoción estatal (de patrocinio real) y el carácter portuario, más que urbano. Sin embargo, como ya hemos visto, a partir de 1821 el proyecto cambia de carácter. Ahora es la promoción particular, apoyada por el Ayuntamiento y el Consulado, la encargada de llevar adelante las obras del ensanche. Lo que ahora se proyecta es "una plaza con arcos y soportales que al mismo tiempo que embellecieran el aspecto público por su uniformidad y buen gusto, proporcionaren mayor comodidad al vecindario" suponiendo que "como en otras poblaciones, esos soportales habrán de servir para paseo cubierto y defendido de las inclemencias del

⁴ ARCHIVO FAMILIA COLOSÍA, Carp. 3. "Informe sobre obras en el Ensanche...".

Kioscos, estatuas y farolas en la plaza de Velarde, Santander.

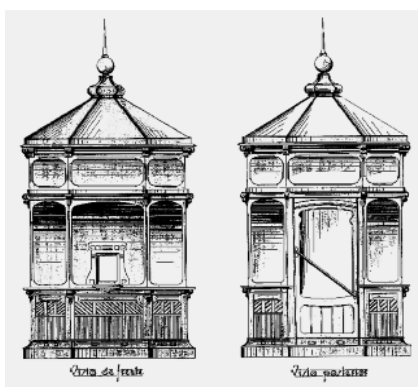
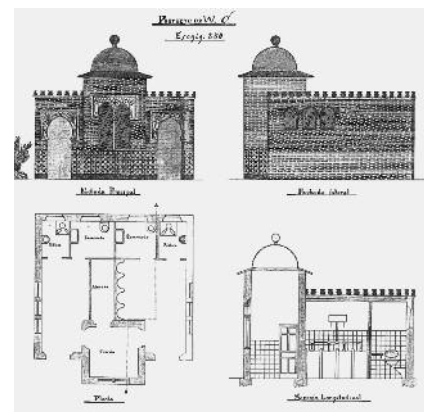


Kiosco de prensa en la Plaza de las Farolas, Santander.

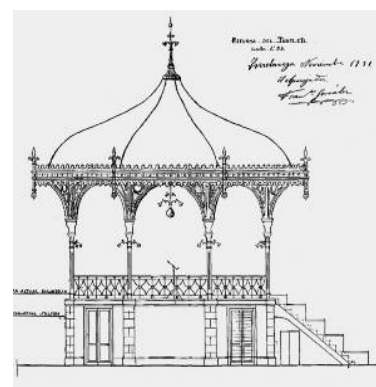
LORENZO COULLAUT VALERA. Monumento a José María de Pereda, 1911, Santander.



ELADIO LAREDO. "Proyecto de W.C.", Castro Urdiales.



Proyecto de Kiosco de venta para Torrelavega.



Templete de música en la Plaza Mayor de Torrelavega.

tiempo, centro de vistosos y elegantes bazares y punto constante de reunión de sus moradores y forasteros"⁵. Ya no hay Real Estatua, ni plaza abierta al mar. La plaza es ahora urbana, cerrada, volcada al interior de la población, hecha para la comodidad del vecindario, el paseo y el comercio, no para el tráfico portuario.

Pronto, todas las plazas y paseos citados, concebidos como espacios mayores de ordenación, se articulan internamente con mobiliario urbano. Van haciendo su aparición los bancos artísticos, kioscos, farolas, estatuas, pabellones, fuentes, arquitecturas conmemorativas, etc.; elementos que se extenderán después hasta las calles. Se culmina así una invasión, característica del urbanismo fin de siglo, que puebla la red urbana de pequeños cuerpos arquitectónicos –en su mayoría efímeros– en todos aquellos lugares en que la ciudad hace una pausa.

Quizá el Boulevard del Muelle de Santander sea el mejor ejemplo de la evolución de este tipo de paseos y

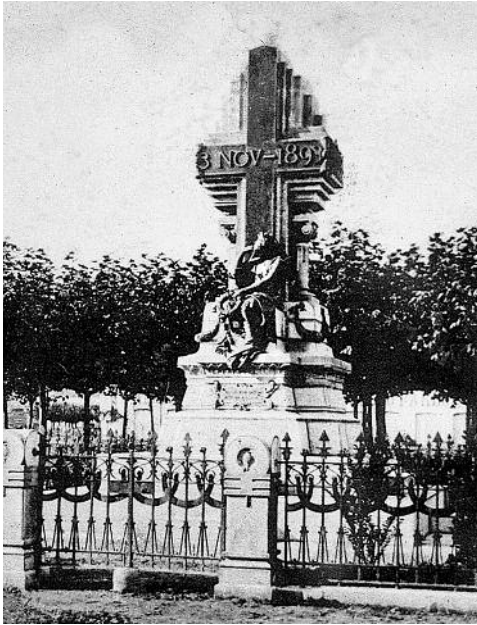
de la posterior expansión del mobiliario urbano a otros puntos de la ciudad. Allí, poco a poco, aparecen los principales hitos: la Estatua de Velarde (pedestal del arquitecto Manuel Gutiérrez, estatua de bronce de Elías Martín, 1880), la Fuente de los Jardines del Boulevard (V.R. Lavín Casalís, 1896), las Farolas artísticas (único vestigio de la Exposición Provincial de Artes e Industrias de 1905, V.R. Lavín Casalís), el Monumento a José María de Pereda (Lorenzo Coullaut Valera, 1911), el Kiosco de Música (V.R. Lavín Casalís, 1912), y un sinnúmero de kioscos dedicados a los más dispares menesteres, desde la música, la prensa o la publicidad, a los urinarios públicos. Es la herencia del lenguaje abigarrado y triunfante de las Exposiciones Universales. Una estética basada en la acumulación de elementos más o menos efímeros.

En este entramado urbano el kiosco adquiere un papel fundamental, utilizado siempre como punto de convergencia, como elemento mayor de ordenación,

⁵ ARCHIVO FAMILIA GONZÁLEZ-CAMINO, Leg. 20, doc. 18, n.º2. "Carta de los propietarios de las casas núms. 15, 16 y 17 del Muelle de esta ciudad... al Ayuntamiento". Santander, 20 de octubre de 1876.

P. ESTANY. Monumento a Jesús de Monasterio. Potes.
Fundición Campius y Codina, Madrid.

¿LUIS DOMÉNECH? Fuente de los Tres Caños, Comillas.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
Monumento a las víctimas
de la catástrofe del cabo
Machichaco, 1896, San-
tander.



determinando el trazado de los paseos. En realidad, no puede identificarse sólo como mobiliario urbano sino que sobrepasa esta función, por su escala, por su expresión formal y por el papel que juega, de una parte, a nivel de composición urbana, sobre todo paisajística y, de otro, como lugar de reencuentros, ligado a los conciertos musicales o a otros ocios.

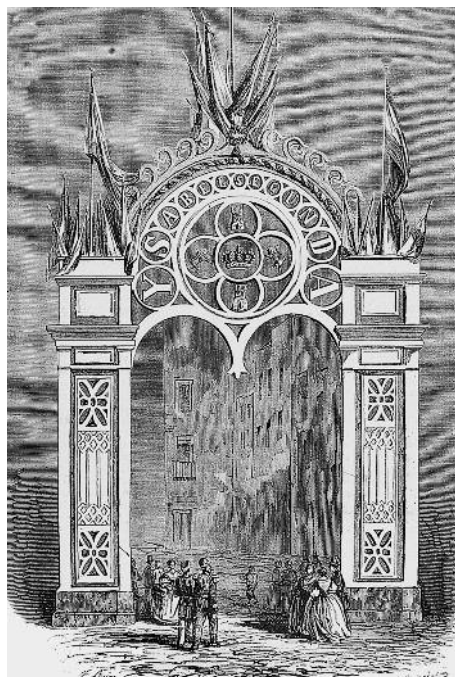
El *Kiosco de Música* es precisamente una de las tipologías más características de este proceso. Heredero de la tradición de los kioscos chinoscos y orientalizantes de la jardinería inglesa, desde mediados del siglo XIX viene a convertirse en uno de los principales catalizadores sociales de la ciudad, afirmándose contra la atomización de la vida cotidiana y como elemento de reestructuración del espacio urbano. Lugar de consumo musical colectivo y popular (frente al teatro, más elitista, o la radio, más reciente y también más individual), su carácter tipológico responde a una función muy sencilla, simple y tripartita: un basamento (comúnmente pétreo que alberga un pequeño almacén y en ocasiones servicios higiénicos), un conjunto de soportes, generalmente férreos, que liberan al máximo el espacio visual, y una cubierta, cupulada u ochavada. Su forma más común es poligonal, hexagonal o, sobre todo, octogonal, y su importancia varía en función del

número de músicos. Su popularidad crecerá según avance el siglo y pronto aparecerán en varias poblaciones montañosas: **Santander** llegará a disponer de cuatro, en la Plaza de la Libertad (1886), en la Alameda Segunda (1890), en el Sardinero (1890) y el ya citado en los Jardines del Boulevard (V.R. Lavín Casalís, 1912); **Castro Urdiales** construirá el suyo en la Plaza de la Barrera (Eladio Laredo, 1900); los de **Santoña**, **Reinosa**, **Ampuero** y **Torrelavega** se instalan en la Plaza Mayor; el de la plaza de **Colindres** (construido en 1913 por el indiano Heliodoro Ferca) se decorará con un revestimiento cerámico con escenas del “Quijote”.

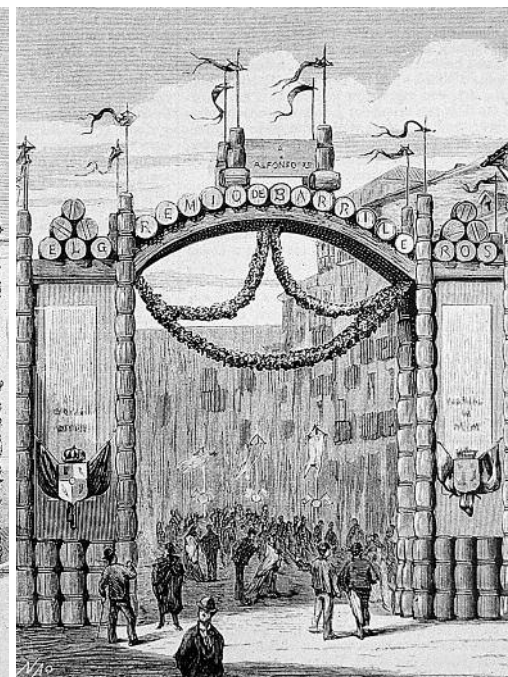
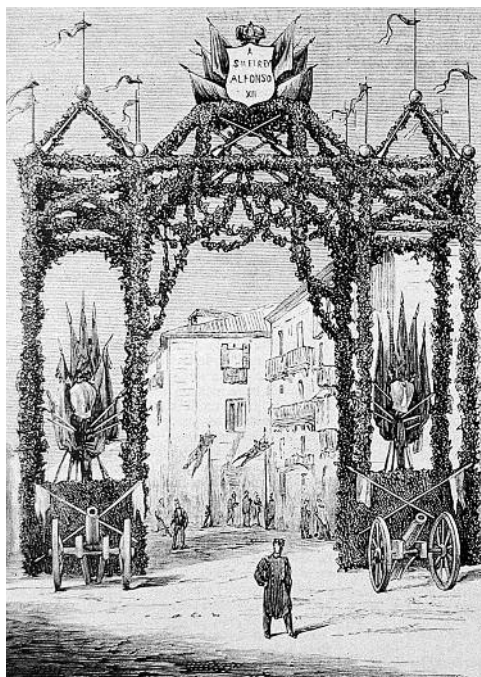
Por su parte, la utilización generalizada del metal como material principal de construcción determinará siempre formas de rara elegancia. El aspecto formal de “dentelle” (puntilla, bordado), tan buscado, está unido a los minúsculos ensamblajes de numerosas piezas férreas de pequeñas dimensiones, para reforzar ese aspecto extremadamente decorativo, de inaudita ligereza.

En esta curiosa eclosión de los kioscos y, en general del mobiliario urbano, también tendrá su lugar la madera, más adecuada y barata para estructuras efímeras. Ésta conoce momentos de gran popularidad a través de los numerosos manuales de decoración ins-

"Arco de entrada de la calle de Atarazanas. Santander", 1861. Grabado de Capuz sobre un dibujo de Ruiz. Publicado en "El Museo Universal".



Arcos conmemorativos de la visita Real. Publicados en "La Ilustración Española y Americana".



pirados en la artesanía popular centroeuropea (especialmente suiza y austriaca) y se muestra particularmente dócil para las recomposiciones neoárabes.

Otro de los elementos más significativos es el *monumento conmemorativo*, frecuentemente ligado al típicamente romántico culto al héroe, sea éste militar, económico, artístico o literario. En Santander desde mediados de siglo la prensa ya reclama *"el honor de poseer esta capital una obra de escultura ya que ninguna absolutamente puede citar hasta ahora"*⁶. Las primeras obras son los ya citados monumentos a **Velarde y Pereda** y dos sencillos conjuntos dedicados al biólogo **González de Linares** en la Plaza de Italia (escultor José Quintana, 1904) y a **Colón** en la plaza de las Brisas (escultor José Llimona, regalo del marqués de Comillas a la ciudad de Santander), ambas en El Sardinero. A éstas se une el notable monumento conmemorativo dedicado a las **Víctimas de la Catástrofe del Cabo Machichaco** (arquitecto V.R. Lavín Casalís, escultor Folgueras, 1896). En otras poblaciones sucede algo semejante y pueden destacarse el magnífico **monumento a Antonio López y López, marqués de Comillas** en Comillas (Cristóbal Cascante, Luis Doménech y Montaner, Arturo Mélida y Alinari, 1889-90), la **f fuente de los Tres Caños** (¿Luis Doménech?, 1899), también en Comillas,

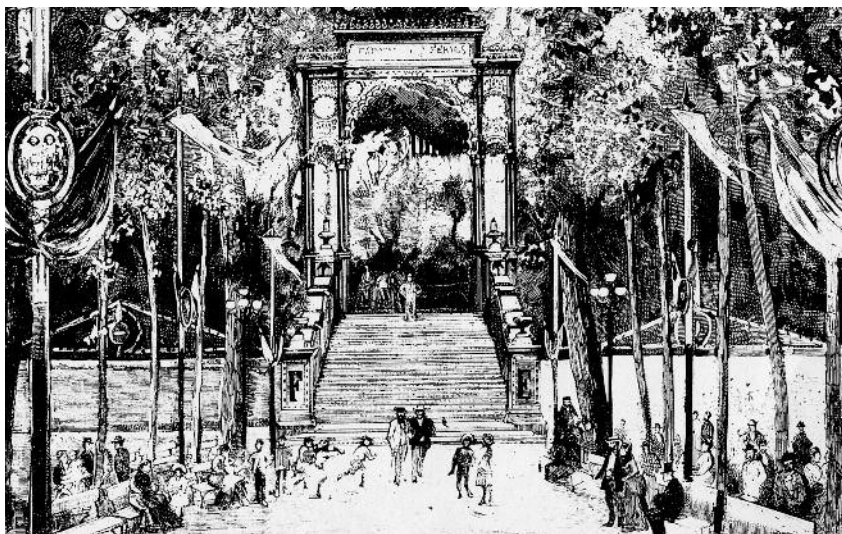
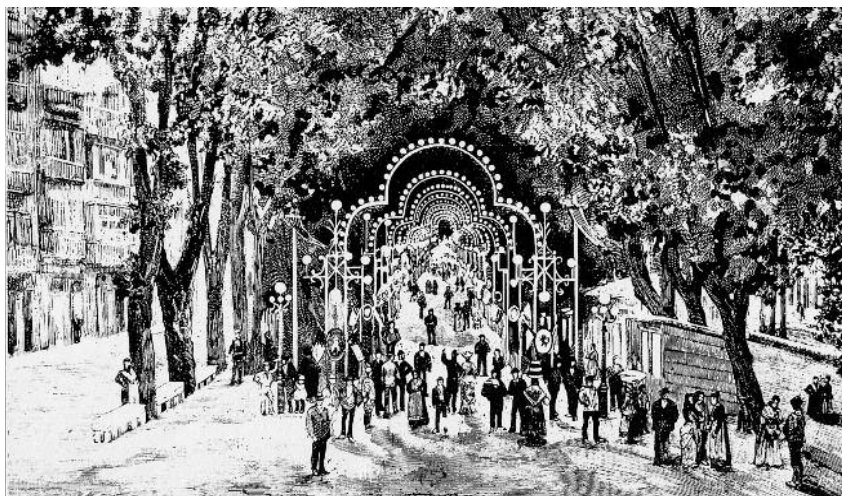
dedicada a Joaquín del Piélagu, impulsor de las obras de la traída de aguas, la **f fuente de Rebolledo** (dedicada a la memoria de Adolfo Ruiz Rebolledo, 1907) en la plaza de la Estación de Torrelavega, el **monumento a Luis M^a de Avendaño y López** en Liendo (escultor J. Montserrat, 1902), el **monumento a Jesús de Monasterio** en Potes (escultor P. Estany, Fundición Campius y Codina) o, más tardío, el **monumento al pintor Casimiro Sainz** en el parque de Cupido de Reinosa (escultor Victorio Macho, 1922).

Por su parte, las frecuentes derivaciones provinciales o locales de las Exposiciones Universales (exposiciones industriales, agrícolas o artísticas) popularizan el lenguaje efímero y festivo de las ferias. El continente arquitectónico es, en muchas ocasiones, más interesante que el mismo contenido y las arquitecturas efímeras comienzan a acompañar cualquier acto importante. Ferias y fiestas, inauguraciones, exposiciones y, sobre todo, visitas regias serán las principales causas de estos despliegues ornamentales, momentos en que la ciudad *"se viste de gala"* para ocultar, al menos temporalmente, las miserias de la vida cotidiana.

De entre todas ellas la relación más estimulante se da con las *visitas regias*. La prensa ilustrada recoge prolijas descripciones e imágenes del sinfín de detalles or-

⁶ El Vigilante Cántabro, 13-II-1842, p.3. Aunque desde 1790 existía proyecto de instalar una *"Real Estatua"* en el futura plaza de la Constitución (o de la Libertad, hoy plaza de Pombo).

"Las ferias de Santander: Arco y perspectiva de la nueva iluminación instalada en la Segunda Alameda", 1882 ("La Ilustración Española y Americana", de fotografías de Zenón Quintana).



namentales, banderas, arcos y toda suerte de arquitecturas efímeras que acompañan el paso de la "comitiva regia"⁷. En "The Illustrated London News" (inauguración por el rey consorte D. Francisco de Asís de la línea de ferrocarril Santander-Alar de Rey, 1852), "El Museo Universal" (veraneo de la reina Isabel II en El Sardinero, 1861), "La Ilustración de Madrid" o "La Ilustración Española y Americana" (veraneo de Amadeo de Saboya en El Sardinero, 1872; veraneo de Isabel II y Alfonso XII, 1876; fiesta marítima con motivo de la visita de Alfonso XII a Santander, 1882) pueden seguirse este tipo de decoraciones: la enorme corona instalada en 1861 en la isla de la Torre conocida, a partir de enton-

ces, como "isla de la Corona", los innumerables tinglados provisionales o los arcos conmemorativos instalados para las visitas en Santander, Torrelavega o Comillas, generalmente relacionados con gremios profesionales o áreas productivas (agricultura, ganadería, industria). En otros casos su rastro puede seguirse a través de la fotografía, como en las celebraciones por la finalización de la guerra carlista, la visita regia a Comillas en 1881, la Exposición Provincial de Artes e Industrias de 1905, batallas florales, desfiles de carrozas, etc., etc.

Por último, la proliferación de mobiliarios invade también el espacio privado. Se deja notar la influencia del jardín pintoresco inglés, sus kioscos chinoscos y su naturaleza "domesticada" ("un orden con apariencia de confusión"). La intimidad del jardín familiar se puebla de kioscos árabes (Treto), florones, invernaderos (o "jardines de invierno"), fuentes, cenadores o esculturas (monstruos protectores en "Las Magnolias" -Mazcuerras, leones en El Sardinero o Hazas de Cesto, genios alados en "La Coteruca" de Comillas o Santa Clotilde en Santander). Todo un catálogo de imágenes simbólicas, nacionalistas, historicistas o simplemente exóticas que desde las revistas de actualidad recorren toda la jerarquía de espacios, desde la exposición universal o la gran capital al jardín familiar, desgranando el complejo repertorio de la acumulación pintoresca.

EQUIPAMIENTOS PÚBLICOS

El Centro Urbano: Arquitectura administrativa y comercial

El embellecimiento del centro urbano se convierte en uno de los temas de moda en el urbanismo del siglo XIX. El ejemplo de las grandes capitales europeas -París, Londres o Viena- arrastra a las demás y llega finalmente a las poblaciones menores. Nuevas necesidades sociales centran ahora los proyectos municipales: la agilización administrativa, la regulación, agrupación e higienización del comercio y la significación de los espacios de ocio.

Así, frente a la homogeneidad y preponderancia del inmueble en el urbanismo del siglo XVIII, ahora comienzan a aparecer diversos edificios de porte monumental que por su especialización funcional y representativa caracterizan el centro urbano, el corazón de la ciudad. El ayuntamiento, el teatro, las entidades ban-

⁷ Sobre el tema de las visitas regias a Santander ya hemos tratado en *Visitas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto*, Santander, 1995, pp.129-135.

carias, los mercados y las galerías comerciales, acompañados por el desarrollo del escaparatismo, promueven una cierta teatralización de la vida urbana. Son edificios que se caracterizan por el énfasis en la retórica clásica y por superar la escala del inmueble. Se puede hablar de una auténtica puesta en escena de la ciudad que ahora se convierte en un escenario en el que se desarrollan los ritos de la sociedad contemporánea: las compras, los negocios, la diversión; contemplar y ser contemplados.

La importancia de ese trajín, el barullo y el tráfico que acompañen la vida social y económica del centro urbano definirán la importancia de la ciudad, su modernidad. Y esto es así en un momento marcado por la emulación metropolitana, por la competencia entre poblaciones que se miran, celosas de los adelantos de su vecina. Torrelavega mira a Santander; ésta, Bilbao y San Sebastián se espían; Barcelona y Madrid rivalizan y todas miran a París.

El cuerpo arquitectónico en el que se concentran todos los esfuerzos de autoafirmación de la vida municipal va a ser, evidentemente, la sede de la corporación: el *Ayuntamiento*.

En Cantabria, los núcleos urbanos más pujantes acometen a lo largo del siglo reformas importantes en sus Casas Consistoriales o crean edificios nuevos. El edificio tiende a completarse con aquellos servicios de los que carece y a dignificarse. Wifredo Rincón señala cuáles son los elementos morfológicos más característicos del Ayuntamiento⁸. Al exterior se distribuyen el pórtico, el balcón, la torre (que suele incluir campana y reloj público) y toda la serie de imágenes heráldicas. El interior se organiza en base al Salón de Sesiones, la Sala de Justicia, capilla, archivo, tesoro, calabozos y despachos. Además son fundamentales en la conformación interna del Palacio Municipal, el zaguán o vestíbulo, la escalera y el patio.

En general la Casa Consistorial siempre se reconoce por su característico “culto al eje” remarcado por la torre del reloj o el frontón. Además, la construcción del ayuntamiento suele acompañarse con importantes mejoras urbanas, apertura de plazas, parques o nuevas vías.

Es importante diferenciar el impacto de estas obras en el urbanismo según el tamaño de la localidad afectada. En las villas o ciudades importantes el ayuntamiento es un edificio público más entre otros (teatro, banco, mercado, casino, etc.) diseminados por el tejido

urbano. Pero en los pequeños núcleos el ayuntamiento determina la única centralidad y es además el único edificio civil monumental, lo que va a señalar el nuevo centro del tejido urbano “contemporáneo”, frecuentemente separado de la vieja puebla, que rodea la parroquia. Siguiendo el modelo francés, en muchas de estas pequeñas comunidades aparece, a finales del siglo XIX, el consistorio-escuela.

En Cantabria, este tipo de esfuerzos se concentran en los focos más pujantes. En 1832 se terminan las obras de la nueva Casa Consistorial de Reinosa (arquitecto José de Peterrade) y en agosto de 1840 se proyecta la ampliación del antiguo Ayuntamiento de Santander que contempla “...la construcción de un segundo piso en las Casas Consistoriales y una torre para colocar el nuevo reloj público”⁹, siguiendo planos del arquitecto Antonio de Zabaleta. Poco después, en 1852, comienzan las obras de la nueva Casa Consistorial de Torrelavega (en la plaza del Grano, después plaza de Baldomero Iglesias), con un amplio pórtico de arcos rebajados y dos pisos de ladrillo revocado y mampostería. También se levantan algunas pequeñas casas consistoriales en núcleos rurales, siguiendo un modelo muy común, de líneas sencillas, que reúne consistorio y cárcel, como en el Ayuntamiento de Pesquera.

La renovación del centro urbano alcanza también a las áreas de comercialización. Hasta ese momento la venta de productos alimenticios solía hacerse al aire libre o en los soportales de alguna plaza. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XIX comienza a hacerse sitio una nueva tipología: el mercado o plaza de abastos cubierto. Una novedad que nace de los deseos municipales de regulación, agrupación e higienización del comercio.

En Santander, por ejemplo, el crecimiento sostenido del ensanche del Este impone la modernización de la infraestructura comercial de la ciudad. El arquitecto Antonio de Zabaleta supervisa la redacción del Plan municipal de mercados (1839-1842)¹⁰, cuando apenas existen en España edificios cubiertos para la comercialización de carnes y pescados¹¹. El plan contempla la construcción de tres centros: el Mercado del Este, dedicado a frutas y verduras, que se levanta sobre la Plaza Nueva del ensanche, el Mercado de Atarazanas, dedicado a quesos, carnes, animales vivos y ropa, que se alza en la Plaza de las Atarazanas (o de la Verdura) y la Pescadería que queda enfrente. Con el tiempo se perderá, en parte, esta especialización comercial, pa-

⁸ RINCÓN GARCÍA, W.: *Ayuntamientos de España*, Madrid, 1988, pp.31-70.

⁹ A.M.S. Arm.B, Leg.202, n°9.

¹⁰ Véase SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta...*, 1992, pp.94 y ss.

¹¹ Véase QUIRÓS LINARES, F.: *Las Ciudades Españolas...*, 1991, p.48.

Mercado de la Ribera, 1864, Santander.



sando simplemente el Mercado del Este a abastecer a la población del ensanche y el de las Atarazanas a los habitantes de la Puebla Vieja, mucho más popular.

En cualquier caso, la formulación homogénea inicial del plan refleja ya una visión “total” de la ciudad, entendida como una unidad en la que han de fusionarse los dos núcleos urbanos existentes (la ciudad medieval y renacentista, en torno a la Catedral y la Plaza Vieja, y el nuevo ensanche). Precisamente las actuaciones del municipio y del arquitecto Zabaleta en estos años se dirigirán a la definición de un nuevo centro urbano y comercial en torno a la plaza de Atarazanas. Allí Zabaleta levanta el citado mercado y la pescadería, reanimando el entorno de la Catedral, y proyecta el cercano puente de Vargas (1840-41) que además de permitir el acceso desde la renacentista Plaza Vieja a la Catedral, sirve de arco de acceso al Boulevard del Muelle, a la dársena de la Ribera y, por tanto, al ensanche, engarzando la parte antigua y nueva de la ciudad. Este carácter de obra unitaria ya aparece reflejado en un artículo aparecido el 13 de febrero de 1842 en *El Vigilante Cántabro*:

“El mercado llamado de la plaza de la Verdura y la elegante galería de estilo gótico-italiano que está a su frente, destinada a que las forasteras vendan a cubierto, se hallan al extremo E. de la calle de las Atarazanas que es

la principal de entrada a la ciudad, desde la cual se goza a la vez del hermoso aspecto de aquellos y del pintoresco cuadro que forma el lindísimo y atrevido puente de piedra nuevamente construido bajo el plano y dirección del mismo arquitecto, y al través de cuyo rebajado arco se ve la extensa línea del muelle con parte de la bahía, presentando un conjunto vistoso y lleno de animación”.

En realidad tras todas estas obras había, desde luego, una necesidad urbana sentida, pero, sobre todo, había un fuerte deseo de modernidad, de progreso urbano. El uso del hierro y de estructuras livianas ferroviarias caracterizan estos aires de modernidad y están unidos al origen tipológico de mercados y puentes. De hecho el municipio plantea inicialmente la posibilidad de que la obra proyectada en la plaza de las Atarazanas sea un “puente colgante de hierro”. La aplicación del hierro aparece también en los proyectos para los mercados. En las cubiertas del Mercado del Este se alinean quince tragaluzes ferroviarios de forma piramidal y se incorporan galerías altas de ventanas que permiten la iluminación y ventilación correcta de este edificio “higiénico”. Ha de destacarse, además, la integración social del mismo proyectado como “paseo público a cubierto”, respetando la estructura reticular del ensanche y articulando sus paseos como continuación de las calles, con vocación de galería comercial y centro social.

La imagen de modernidad pretendida se alcanza plenamente y la prensa santanderina se ufana al afirmar que “Nosotros no dudaríamos en presentar como modelos en su clase aquellos dos hermosos edificios (Mercados del Este y de Atarazanas), que a juicio de muchas personas de gusto y de ilustración, apenas hallarán rivales dentro ni fuera de España”¹². El mismo Madoz considera “que por su colocación, belleza y conveniente distribución son obras dignas de todo elogio”¹³.

En adelante estas tipologías seguirán unidas a la imagen airosa de las estructuras ferroviarias. La dotación comercial de Santander se completa en 1864 con la construcción del Mercado de la Ribera, cercano a la dársena y al puente de Vargas, y la Nueva Pescadería de Atarazanas, sobre los restos de la antigua, ambos con estructura de hierro. La Pescadería, completamente exenta, consistía simplemente en un tejado sustentado por una elegante estructura férrea de finas columnas de pequeño diámetro, sin muros ni ventanas, lo que se correspondía con los deseos municipales de obtener un mercado al aire libre, opción higienista de

¹² *El Vigilante Cántabro*, 13-febrero-1842, pp.2-3.

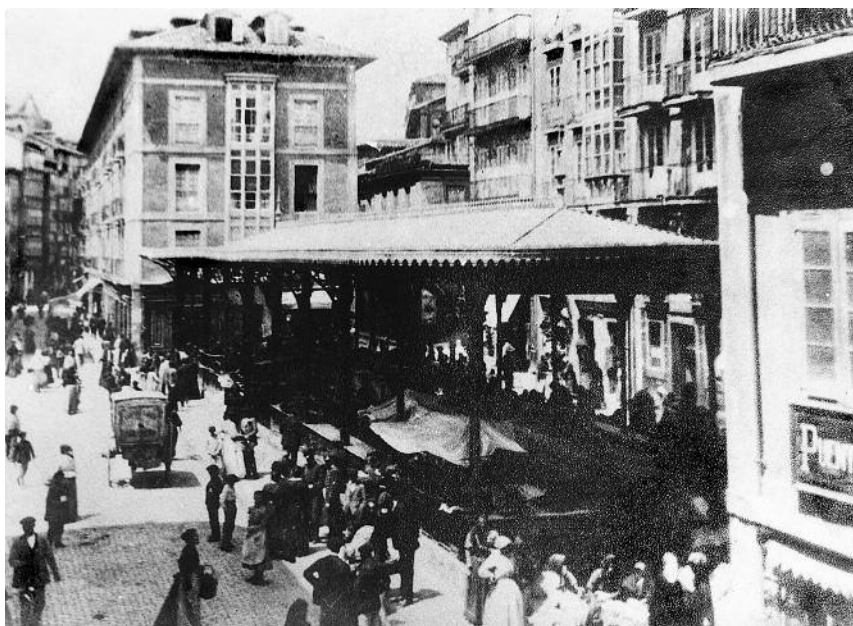
¹³ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.238.

laudables efectos sobre la ventilación de la siempre maloliente pescadería. Por su parte, el Mercado de la Ribera no difiere de este esquema, sólo que en este caso sobre la estructura de hierro se han sobrepuesto grandes lienzos acristalados con persianas móviles.

Como sugiere esta breve descripción y una observación detallada de las fotos antiguas de este edificio, hoy desaparecido, es una de las múltiples versiones de mercados inspirados en *Les Halles de París* (Victor Baltard) que se encuentran por toda Europa y que, sin embargo, en España son muy escasas y tardías (Proyecto de Héctor Horeau para Madrid, Mercado del Val de Valladolid, Mercado del Born de Barcelona). Esta correctísima versión ha de incluirse dentro de la corriente de interpretación de los modelos ferroviarios de Les Halles que se popularizan en Francia a lo largo de la década de los sesenta¹⁴. De hecho el proyecto para ambas obras viene de Bayona (Francia), donde por esas mismas fechas se construía un mercado de similares características. Según nuestras noticias se trata de los primeros edificios españoles completamente contruidos en hierro que, aunque hasta ahora habían pasado casi inadvertidos, son exacta versión de los aires de modernidad que por aquel entonces se vivían en torno al puerto de Santander.

Sin embargo, pese al enorme esfuerzo realizado en el ámbito comercial santanderino, seguía arrastrándose el problema de la insuficiencia de la sede municipal. Con la aprobación del proyecto de ensanche de Maliaño (planos de 1861 y 1864) se confirma la vocación portuaria del núcleo urbano y, para evitar la desconexión existente tras los sucesivos rellenos entre el viejo ayuntamiento y los muelles, se reserva suelo para la construcción de un nuevo ayuntamiento, en primera línea del muelle proyectado y cercano al antiguo castillo de San Felipe. Además, para el servicio de la nueva población se proyectan al menos tres nuevos mercados y otras tantas escuelas.

Nada de esto se hizo, pese al progresivo colapso físico de la administraciones. Éste se agrava con la asunción de nuevas instituciones ligadas a la capitalidad provincial, como la Diputación o la Jefatura Provincial. Esta presión urbanística quedará aliviada momentáneamente con la desamortización de bienes eclesiásticos, un hecho que en toda España es, en parte, producto de esta misma presión¹⁵. El enorme convento desamortizado de San Francisco, el mayor edificio de la población, acogerá gran parte de estas oficinas hasta



que, en 1880, convivan allí la parroquia de San Francisco, un cuartel, la Diputación Provincial, la Escuela de Artes y Oficios, la Audiencia Pública, un cuartelillo de la Guardia Civil, la Administración de Correos y algunas oficinas de la jefatura política; clara muestra todo ello de las limitaciones de edificios públicos existentes¹⁶.

A finales de siglo, el colapso será ya inevitable. Las oficinas municipales, que seguían instaladas en el antiguo edificio de la Plaza Vieja (junto a la iglesia de la Compañía), se consideran “insuficientes para el despacho normal de los asuntos públicos”¹⁷ y, en 1895, aprovechando la cesión al municipio del solar del convento de San Francisco¹⁸, se proyecta allí la construcción de un magno “Palacio de Oficinas Públicas (...) capaz para albergar a la Audiencia, la Diputación, la Escuela de Artes y Oficios, Instituto Carvajal, Museo y Biblioteca provinciales, Gobierno Civil y las oficinas de Correos, Telégrafos, Montes, Minas y Caminos”. El arquitecto municipal Valentín R. Lavín Casals considera que no podían ser tantos los centros allí instalados y aconseja establecer un orden de prelación según necesidades y presupuesto. Sin embargo, el ambicioso plan, que más tarde será abandonado, ya informa de la ruptura de la focalización de infraestructuras en el ámbito portuario.

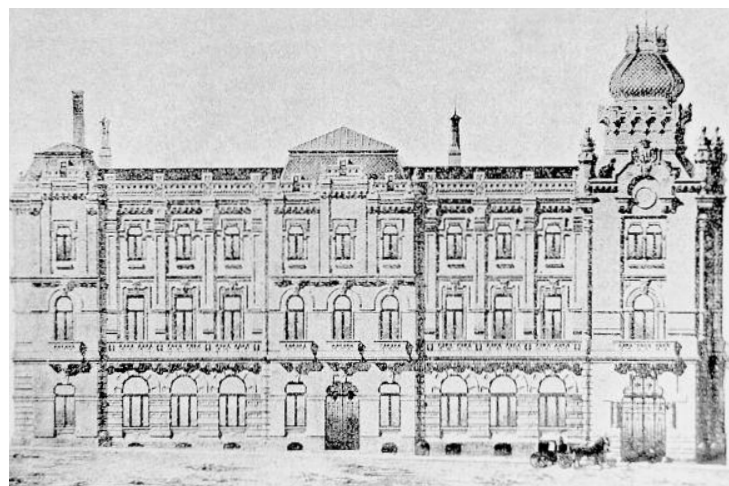
¹⁴ Sobre la evolución tipológica de los mercados y especialmente sobre la influencia de Les Halles, véase LEMOINE, B.: *L'Architecture du Fer. France: XIX^e siècle*, Paris, 1986, pp.155-172.

¹⁵ Sobre Cantabria, véase SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A.: *La Desamortización en Cantabria durante el siglo XIX (1800-1889)*, Torrelavega, 1994.

¹⁶ VAQUERIZO GIL, M.: “La desamortización del convento de San Francisco de Santander”, en *Altamira*, t. XLVIII (Santander, 1989), pp. 209-228.

¹⁷ *El Correo de Cantabria*, 19 de diciembre de 1894.

¹⁸ En septiembre de 1895 una representación municipal compuesta por D. Isidoro del Campo y D. Antonio Mazarrasa toma posesión de los restos del antiguo convento de San Francisco, cedido al Ayuntamiento por el Estado (*El Correo de Cantabria*, 4 de septiembre de 1894).



¹⁹ EXCMO. AYUNTAMIENTO DE SANTANDER: *Plan Extraordinario de Obras Municipales. Construcción de Palacio Municipal, Escuelas, Mercados y Pescadería, 1896-1898*. Santander, Imprenta de Blanchard y Arce, 1898 (B.M.S. 03791). Sobre los preliminares del plan y el Acuerdo Municipal de 11 de noviembre de 1896, véase pp.5-8. También A.M.S., Arm. F. Leg. 245. Para seguir la evolución del Plan Extraordinario a través de la prensa, GUTIÉRREZ-COLOMER, R.: *Santander...*, 1973, pp.471-485. Sobre el desarrollo del Plan véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.134-137. También SAZATORNIL, L.: "La parroquia de San Francisco: El nuevo templo y su entorno urbano en el Santander contemporáneo", en *San Francisco. De Convento a Parroquia*, Santander, 1994, pp.106-110.

²⁰ Natural de Madrid (29 de octubre de 1863), titulado por la Escuela Superior de Arquitectura en 1888. Premiado con menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1883 y 1887, con dos Medallas de tercera en las de 1890 y 1892 y con dos de segunda en 1897 (por el Proyecto de Palacio-Ayuntamiento para Santander) y 1899. Premiado también en la Exposición Universal de Chicago de 1893 y condecorado en la Internacional de 1895.

²¹ Véase *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes 1897*, Madrid, Celestino Apaolaza, Impresor, 1897. También PANTORBA, B. de: *Historia y Crítica...*, 1980 (1948), p.164.

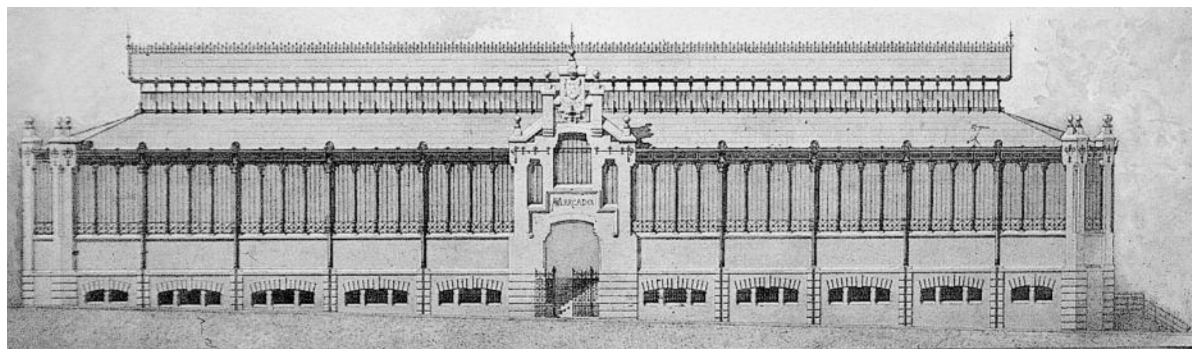
Como ya hemos señalado anteriormente, esta ruptura es producto, en parte, de la crisis portuaria y de la catástrofe del "Machichaco" (1893), con su larga lista de víctimas y destrucciones urbanas. Se produce, entonces, la conducción de ciertas actividades administrativas y comerciales al interior de la población, abandonando la fachada marítima y reorientando las líneas de crecimiento urbano. El principal ideólogo de esta reorganización de los servicios municipales es el arquitecto municipal V. R. Lavín Casalís que en su "*Plano de Población*" de 1896 busca distribuir las dotaciones (sobre todo escuelas y mercados) por la ciudad que crece al norte, este y oeste.

Esta opción va a tomar forma definitiva en el *Plan Extraordinario de Obras Municipales de Santander* (1896-1898), ambicioso plan que contemplaba la construcción del Palacio Municipal, dos Escuelas, dos Mercados y la pescadería¹⁹. El plan es dirigido por Lavín Casalís, que encarga la realización de parte de los proyectos a reconocidos arquitectos madrileños. En noviembre de 1895, se aprueba parcelar el solar del antiguo Convento de San Francisco en dos mitades construyendo en la mitad sur, junto a la antigua iglesia, un Palacio-Ayuntamiento y un gran mercado en la norte, entre la pequeña calle proyectada para dividir el solar y la Plaza de la Esperanza. Se reconoce la urgente necesidad de reconstruir el Mercado de la Plaza Nueva (Mercado del Este), sustituir el de las Atarazanas por una nueva Pescadería y construir dos Escuelas, una en el centro y otra en el oeste (Plaza de Numancia) de la

ciudad. Se resuelve, por tanto, "*encargar al señor Arquitecto Municipal, con amplias facultades, y autorizándole a servirse de quienes considere conveniente, la formación de los oportunos proyectos*".

Tan sólo cinco días después de haberse tomado el Acuerdo Municipal Valentín R. Lavín Casalís, en su condición de arquitecto municipal, notifica que ha encargado "*a los arquitectos señores Zapata, Reynals y Moya, residentes en Madrid, la redacción de los proyectos de mercados para la Plaza Nueva y de la Esperanza, Pescadería para el solar ocupado hoy por el Mercado de Atarazanas, y Palacio de Oficinas Municipales en la calle del Correo, comprometiéndose los expresados señores a presentar los trabajos en el plazo de cuatro meses*". Lavín se reserva, a su vez, los proyectos para las dos Escuelas.

Todos ellos cumplen los plazos previstos y por ello los seis proyectos están fechados en 1897, corriendo después distinta suerte. El principal de ellos es el realizado por Julio M^º Martínez Zapata²⁰ para el *Palacio-Ayuntamiento de Santander*, premiado con una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año (la primera medalla quedó desierta)²¹. El edificio, presupuestado en 588.484,92 pesetas, estaba previsto como un gran bloque de planta trapezoidal "*que satisface cumplidamente las mayores exigencias así artísticas como científicas y prácticas, dadas las condiciones del solar de emplazamiento*". El edificio es digno de la representación oficial que se le encomienda y está decorado "*vistosamente*" lo que



colma de satisfacción al Municipio que resalta “la importancia del mismo para el ornato y embellecimiento de la ciudad”²².

La “vistosa” decoración es parte fundamental del diferenciado programa que debe resolver un Ayuntamiento, pues es en el “Palacio del Pueblo” donde la ciudad se representa a sí misma, cargando su sede de continuidades históricas –leves toques neorrenacentistas, sintaxis compositiva neobarroca– sin renunciar a la radical modernidad –uso del hierro; perfiles, espacios y elementos decorativos modernistas– y prevaleciendo siempre el tono ecléctico en el recurso escenográfico del remate que se alza sobre la esquina, en la alternancia de ventanas y detalles ornamentales, en la asimetría de las fachadas, en los sutiles retranqueos, en los marcados contrastes. Finalmente todo conduce a la esquina, achaflanada al modo modernista y coronada por la barroquizante cupulilla, principal referencia visual del conjunto que anuncia otras obras madrileñas del autor²³. Bajo la esquina referencial, la entrada da paso a un hall circular desde el que parte la monumental escalera y sobre el que se sitúa el despacho del Alcalde (“lo mejor de la casa”, según *La Ilustración Española y Americana*). Ambos –hall y despacho– de planta circular y muros curvos producen una fusión de líneas muy cercana también al modernismo. En el mismo eje oblicuo del hall se halla el Salón de Sesiones, dispuesto en forma de hemiciclo, de fluida decoración ecléctica y tamizada iluminación cenital. Todo ello incide en la búsqueda de ambientes grandiosos y de soluciones espaciales epatantes en un delirio semántico por abandonar la “modestia” de la antigua sede que aún recordaba a la ciudad que había sido villa. Finalmente se consigue el objetivo previsto y tras su conclusión, *La Ilustración Española y Americana* afirma que “Santander cuenta con una Casa Consistorial digna de

la importancia de tan culta capital”²⁴.

El segundo bloque del “Plan Extraordinario...” agrupaba los tres proyectos de mercados, firmados en 1897 por Eduardo Reynals y Toledo y Juan Moya e Idígoras²⁵. El primero de ellos, presupuestado en 464.532,42 pesetas, contempla la construcción de un gran Mercado en la Plaza de la Esperanza, sobre parte del solar dejado por la desaparición del convento de San Francisco. La construcción se inicia a poco de la aprobación de los planos y el 10 de abril de 1904 se inaugura por fin el “hermosísimo mercado”²⁶. El edificio es buen ejemplo de la evolución que los planteamientos protofuncionalistas de “Les Halles” habían vivido hasta el fin de siglo. Sobre la sólida base pétrea, que alberga en su interior la planta de almacenes y pescadería, se asienta la estructura ferrovítrea basilical que crea un ámbito despejado de apoyos y uniformemente iluminado por la luz tamizada de los amplios paneles acristalados laterales y del lucernario longitudinal superior. Sin embargo, las técnicas puramente ingenieriles de la carpintería metálica²⁷ se ven tamizadas por las referencias decorativas arquitectónicamente significativas, dentro de la típica dialéctica forma-función derivada del pensamiento de Viollet-le-Duc. La jerarquizada y contenida decoración –siempre sujeta a zonas secundarias– se adscribe al modernismo, desde la estilización vegetal de las letras del cartel anunciador, las flores de la viguería y los capiteles, columnas, ménsulas o vigas de celosía, hasta los intencionados contrastes entre los complementos cerámicos y la piedra de basamentos y portadas, entre los perfiles recortados de éstas y el geometrismo del cerramiento ferrovítreo, entre la sencillez compositiva de las ventanas laterales y los germánicos arcos en cortina de los accesos, entre la fluidez del modernista chaflán y la neta presencia arquitectónica de los remates apilastrados en esquina.

²² *Plan Extraordinario...*, 1898, p.17. También *El Cantábrico*, 19-agosto-1909.

²³ En 1908 proyecta para el edificio de viviendas de la calle Alcalá 117 (actual 121) esquina Príncipe de Vergara un remate muy semejante al del Ayuntamiento santanderino.

²⁴ *La Ilustración Española y Americana*, n° XXXVI, 30 de septiembre de 1907, p.195. Cit. RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, pp.135-137; este autor recoge en las pp.376-377 las principales referencias bibliográficas y periodísticas sobre la construcción del edificio. Véase también “Casa Consistorial en Santander”, en *La Construcción Moderna*, n° 14, 30 de julio de 1904. En enero de 1899 se adjudican las obras por subasta a Leonardo Corcho (A.M.S., F-245-9). Se prolongaron hasta el 15 de septiembre de 1907, fecha en que la Corporación toma posesión de su nueva sede, pasando la audiencia a ocupar la antigua en 1909. Sin embargo, sólo se había construido la mitad de la obra pues, según constaba en las condiciones de la subasta, estaba previsto que el edificio ocupara todo el solar, incluida la parte donde se alzaba la Iglesia de San Francisco que, pese a los reiterados intentos del Ayuntamiento de ser trasladada, no desaparecería hasta 1936. Sobre las dificultades para el traslado de la parroquia, véase SÁZATORNIL, L.: “La parroquia de San Francisco...”, en *San Francisco...*, 1994, pp.111 y ss.

²⁵ Sobre Eduardo Reynals y Toledo (titulado en 1888) y Juan Moya Idígoras (titulado en 1892) véase LAMPÉREZ, Vicente: “Eduardo Reynals, necrología”, en *Arquitectura y Construcción*, n° 285, 1916, pp.73-74; “Juan Moya Idígoras y Luis Bellido González: homenaje a dos ilustres arquitectos”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 114, Junio, 1951, p.XVII. También NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos...*, pp.317-318.

²⁶ *El Cantábrico*, 11 de abril de 1904.

²⁷ Toda la obra en hierro fue realizada en Santander por la firma “J. Antonio Conce” según consta en una de las columnas interiores.

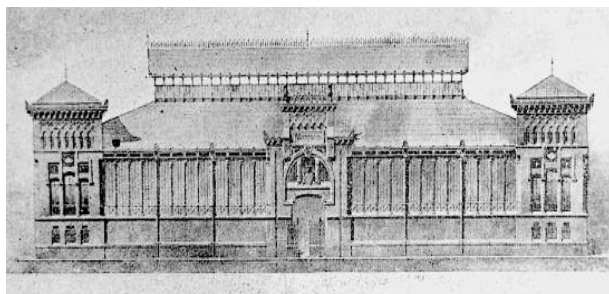
EDUARDO REYNALS y JUAN MOYA. Mercado de La Esperanza, interior, 1897, Santander.



EDUARDO REYNALS y JUAN MOYA. Interior de la nueva Pescadería de Atarazanas, 1897, Santander.



EDUARDO REYNALS y JUAN MOYA. Proyecto de Mercado en la Plaza Nueva, 1897, Santander.



El segundo proyecto es el presentado para la reconstrucción del Mercado de la Plaza Nueva (antiguo Mercado del Este, construido por Antonio de Zabaleta entre 1839 y 1841) que en 1893 presentaba “un aspecto muy deplorable”²⁸. El proyecto, presupuestado en 465.698,33 pesetas y que finalmente no se llevó a cabo, persigue exactamente los mismos principios que el Mercado de la Esperanza.

El último proyecto de mercado es el realizado para la Nueva Pescadería de Atarazanas, presupuestada en 192.938,35 pesetas y que venía a sustituir a la antigua pescadería, elevándose sobre el solar del viejo Mercado de las Atarazanas (también obra de Zabaleta y edificado a la vez que el del Este). Este proyecto contemplaba, como los anteriores, la inclusión de una estructura ferroviaria sobre un basamento pétreo aunque, en este caso, variaba un tanto en los accesos que, si en el Mercado de la Esperanza, incluían elementos neorrenacentistas y neobarrocos, más acordes con la decora-

ción del cercano Ayuntamiento, y en la Plaza Nueva una decoración neomudéjar, probablemente de ladrillo, en este caso se volcaban sobre el clasicismo para abstraer una portada que incluye, entre los perfiles api-lastrados laterales y bajo un frontón recto, un curioso ventanal de arco rebajado y doble parteluz, clara herencia de la arquitectura industrial.

Por último, el “Plan Extraordinario...” se completa con los dos proyectos para Escuelas del Centro y del Oeste, firmados por el propio V. R. Lavín Casalís y presupuestadas la primera en 164.924,50 pesetas y la segunda en 147.980,74 pesetas²⁹. De ellas sólo nos consta que se construyeran las Escuelas del Oeste, sitas en la Plaza de Numancia, tras el Parque de Bomberos Voluntarios.

Como conclusión, puede afirmarse que el *Plan Extraordinario de Obras Municipales* está adelantando en la práctica muchas de las cuestiones arquitectónicas que centrarán el inicio del siglo. Es un proyecto meditado y con una factura sorprendentemente eficaz y coherente, sin las dilaciones y problemas que suelen acompañar este tipo de ambiciosos “planes”. Especialmente Zapata, Moya y Reynals apuestan por un tipo de arquitectura “moderna” que participa por igual del eclecticismo, del modernismo y de los historicismos regionalistas que se ciernen; y todo unido a un profundo conocimiento de las posibilidades de los nuevos materiales y a una sólida comprensión de la organización de los espacios interiores.

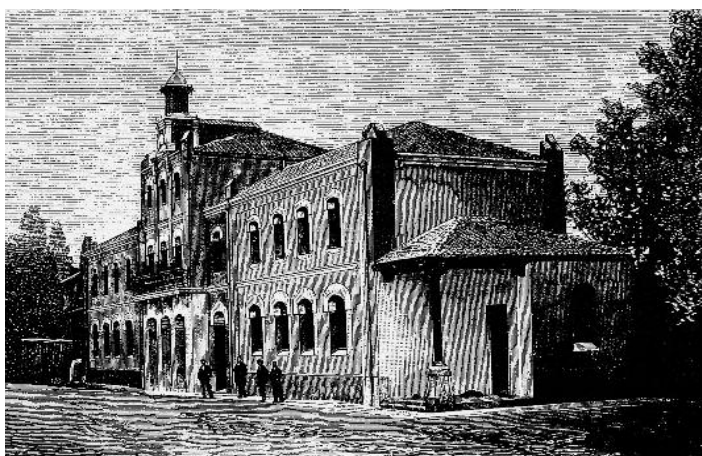
²⁸ “Por el año 1893 este mercado, igualmente que los de Atarazanas, ofrecía un aspecto muy deplorable, cuyos tejados abundan en taladros desde la funesta tarde del Machichaco”, señalando además “que en días de lluvia se precisa entrar con paraguas abierto” (*El Correo de Cantabria*, 5 de marzo y 13 de abril de 1894).

²⁹ Véase *Plan Extraordinario...*, 1898, pp.25-28.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Escuelas del Oeste (1897) y Parque de Bomberos Voluntarios (1899-1900) en la plaza de Numancia, Santander.



Casa Consistorial del Astillero de Guarnizo, 1878.



Por fin, el propio Lavín Casalís, como arquitecto municipal, va a completar estas dotaciones con tres pequeñas unidades de servicio municipal: la **Almotacén** o Bolsa del pescado (1893), en el entorno de Puertochico, y los nuevos **Parques de Bomberos Municipales** (junto al Río de la Pila, 1896-97) y **Voluntarios** (plaza de Numancia, junto a las escuelas del oeste, 1899-1900), productos estos últimos de las insuficiencias apreciadas en el obsoleto servicio municipal contra incendios tras la “catástrofe” del Machichaco, servicio que el mismo Lavín Casalís pasa a reorganizar.

No obstante, aunque Santander es el municipio que conoce una mayor y más compleja organización de su centro urbano a lo largo del siglo XIX, otras localidades proyectan también la concentración, dignificación y diversificación de sus servicios municipales. En 1878 se inauguran las obras de la **Escuela para niños** y la nueva **Casa consistorial del Astillero de Guarnizo**³⁰, esta última en un esquemático estilo industrial, que aporta un tono “moderno” acorde con el carácter productivo de la villa. Cierta número de municipios construyen una nueva sede municipal, como los **Ayuntamientos de Puente Viesgo** (1887), **Suances** (Casimiro Pérez de la Riva, 1889) o **Bádames** (Alfredo de la Escalera, 1898); otros prefieren adquirir un edificio ya construido, como el **Ayuntamiento de Torrelavega** que en 1925 ha de comprar, por 275.000 ptas., el Palacio de D. Demetrio Herrero (arquitecto Joaquín Rucoba, 1890-1906) para nueva sede, considerando que “*La forma exterior del edificio y la misma distribución de sus habitaciones prueban que el pensamiento de su dueño fue desde un principio destinarle a Casa Ayuntamiento*”³¹.

Realmente el edificio esgrime un marcado eje central rematado con torre del reloj, que se asemeja a la obra de Rucoba para el Ayuntamiento de Bilbao. Además el municipio torrelaveguense con su vertiginosa conversión de villa a ciudad (recibe el título en 1895) debe, quizá más que ninguna otra población cántabra, racionalizar y aumentar sus servicios municipales. Así aparecen en el centro urbano de Torrelavega la **Casa-Asilo** (proyecto del ingeniero Carlos Larrañaga, 1882), el **Parque de Bomberos Voluntarios** (inaugurado por Alfonso XIII en 1900), la **Traída de aguas** (1901), el **Mercado de Abastos** (1907-1910), etc.

Otros municipios prefieren centrar sus esfuerzos en la modernización del sistema de abastos y así se levantan obras como el **Mercado de Reinosa** (1882), que es exacta versión del santanderino mercado del Este, el **Mercado de Santoña** (Eladio Laredo, h.1900) o el modestamente rural **Matadero de Bádames** (1900). Sin embargo, los planes de reforma interior más ambiciosos son, probablemente, los proyectados por los municipios de Laredo y Castro Urdiales.

En 1890, el arquitecto Joaquín Rucoba proyecta la reforma de la **Casa Consistorial de Laredo**, contemplando la reutilización de la antigua fachada del siglo XVI, montada ahora sobre una base pétrea y albergando en su interior un nuevo y racionalizado interior, organizado en torno a un patio central cubierto, habilitado para escaleras de acceso a los nuevos salones. Se propone además añadir a la fachada una pequeña espadaña que albergue las campanas, el reloj y el escudo de la villa. La reforma no se llevó a cabo a causa de los problemas económicos que atraviesa el municipio

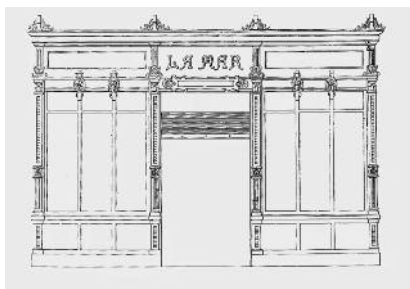
³⁰ Boletín de Comercio, 30-mayo-1878.

³¹ El Diario Montañés, 14-VI-1925.

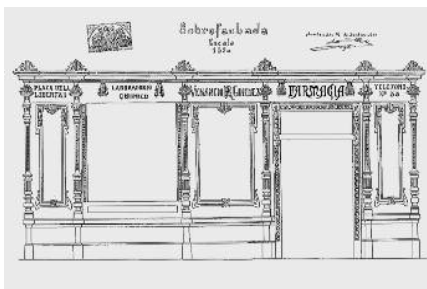
Ayuntamiento de Castro Urdiales tras la reforma dirigida por Eladio Laredo, 1893-1897.



ELADIO LAREDO. Escuelas públicas (1908) y mercado municipal (1911) sobre el antiguo solar del convento de San Francisco, Castro Urdiales.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para el escaparate de 'La Mar' en la calle Puente", 1909, Santander.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para la Farmacia de D. Venancio Giménez", 1905, Santander.

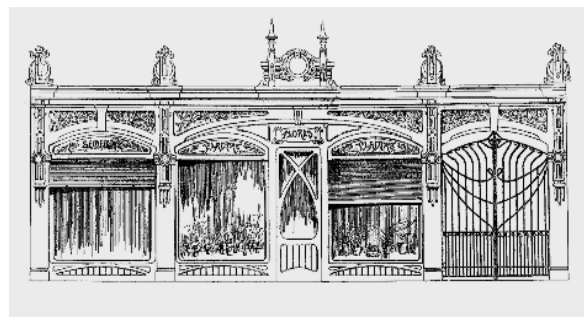
a finales de siglo. Este mismo arquitecto proyecta en 1898 el **Mercado de Laredo**, que habría de situarse frente a la fachada trasera del ayuntamiento. El edificio, finalmente, se levanta siguiendo planos dados en 1900 por el arquitecto castreño Eladio Laredo, que ya había proyectado el nuevo **Matadero de Laredo** (1899). Contrasta aquí la austeridad funcional de la estructura proyectada por Rucoba con el talante decorativo de los edificios de Eladio Laredo, que oculta las estructuras metálicas bajo una decoración de raíz ecléctica (como Reynals y Moya) marcadamente simbólica y muy relacionada con las recomposiciones neomudéjares, tan de moda en los años finales del siglo.

El propio Eladio Laredo proyecta en 1897 para la **Casa-Ayuntamiento de Castro Urdiales** una reforma similar a la planteada en Laredo y cuyo objetivo es, también, dignificar y racionalizar la antigua sede municipal. La reforma incorpora una torre almenada sobre el centro de la fachada que refuerza la "marcada simetría" característica de los ayuntamientos. Además, me-

dante la inclusión de un vestíbulo con escalera de doble tiro, se pretende racionalizar la distribución interior, completando la obra con el diseño del nuevo mobiliario del Salón de Plenos. En estos años Laredo proyecta para el municipio de Castro Urdiales multitud de obras de infraestructura: el **Matadero** (h.1899), las **Escuelas Municipales de la Barrera** (1897), el **Kiosco de Música de los jardines de la Barrera** (1900), las **Escuelas Públicas de Mioño y Otañes** (h.1900) y la **Estación de Ferrocarril** (1899-1902). En 1900 incluso se tramita un empréstito municipal para realizar varias obras municipales largamente reclamadas. Son los **Lavaderos de Chorrillo y Brazomar** (1900), la **Cárcel Municipal** (con varios proyectos en torno a 1900 y finalmente no realizada), la **Pescadería** (1907) y los **Juzgados y Cuartel de la Guardia Civil**. Asimismo se levantan en los terrenos del antiguo convento de San Francisco el nuevo **Mercado municipal** (1911) y las **Escuelas públicas** (proyecto de 1908), siguiendo un proceso muy similar al del "Plan Extraordinario..." de Santander. Por fin, todo se completa con las obras de la **Plaza de Toros** (1910) y el **Hospital Civil** (1914-16), en un auténtico repaso tipológico al siglo XIX, un siglo que medía la calidad de una ciudad por sus dotaciones y que en Castro tiene un caso paradigmático de promoción municipal coherente, al que no es extraña la omnipresente figura de Eladio Laredo.

En las poblaciones mayores todo se completa con la aportación del ámbito comercial privado. Especialmente los bancos son una de las tipologías nuevas más características de la ciudad decimonónica, su lenguaje barroquizante, el mensaje "epatante", propio de una

JOSÉ RAMÓN ORTIZ. "Pabellón de plantas y semillas", 1903, Santander.



institución mediatizada por su "imagen pública" transforma el edificio y su entorno, buscando insistentemente la espectacularidad del edificio-anuncio. Esto es especialmente claro en Santander en el **Banco Mercantil** (Casimiro Pérez de la Riva, 1900) o en la **Caja de Ahorros y Monte de Piedad** (Luis Doménech y Montaner, 1904), pero se aprecia también en las sucesivas sedes conocidas por el **Banco de Santander** o en el más modesto **Banco de Torrelavega**.

Citar, por último, el creciente interés por el ornato del pequeño comercio. En 1875 ya señala el "Boletín de Comercio" (3-Mayo-1875) que *"En tiendas, almacenes y establecimientos hemos adelantado bastante, así que en el buen gusto de las construcciones y ornamentación"*. Los escaparates e interiores, siguiendo modas metropolitanas y, sobre todo, modelos franceses, comienzan a ornamentarse y cuidarse en su decoración. Ésta, realizada en madera, hierro o cerámica, se moverá en torno al neorrenacimiento, acogiendo con notable celeridad los distintos estilos del fin de siglo, hasta desembocar con frecuencia en el modernismo³². La crónica de la inauguración del **Gran Café y Cervecería Sport** en la Plaza Mayor de Torrelavega (D.M. Las-tra, 1924), aunque tardía, nos da las claves de la importancia del ornato comercial. Para la prensa, el nuevo establecimiento refleja *"el adelanto en el desarrollo de la vida industrial de esta floreciente ciudad"*; la decoración, sin embargo, mantiene el gusto decimonónico: *"Elegante local, del gusto del Renacimiento en su conjunto (...) adaptado hoy -dicho estilo- a esta clase de establecimientos públicos"*³³.

Arquitecturas para el ocio: Teatros, Circos y Plazas de Toros

Tal como ocurre con otras tipologías ligadas a la función pública, las que lo están al ocio también cono-

cen a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX una profunda revisión. Teatros, casinos y plazas de toros, se multiplican, como producto de la misma extensión de la burguesía, necesitada de espacios para el ocio, la relación y el lucimiento. La existencia misma de una infraestructura de ocio, en un siglo tan lúdico como el XIX, será la evidencia definitiva del progreso social y cultural de una población. Especialmente el teatro aparece como espejo de las ambiciones municipales, su importancia indicará "a priori" el interés de la vida social de cada localidad definiéndose como punto de encuentro y vehículo cultural. Algo parecido sucede con las plazas de toros y el municipio se lanzará a promover este tipo de edificios, su monumentalidad y su prestigio confirmarán la buena imagen urbana y social de la ciudad. Así, las plazas de toros irán abandonando la provisionalidad del tinglado en la plaza mayor para recibir un espacio propio, progresivamente consolidado.

Los *Teatros* se destacan como la principal tipología de ocio urbano, siguiendo la llamada "teatromanía" del Siglo de las Luces. Se conciben como medios para la educación social, como ámbitos pedagógicos. Es la herencia del pensamiento ilustrado que veía en el teatro *"el primero y más recomendado de todos los espectáculos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa..."* un lugar en el que han de reunirse *"estos dos grandes objetivos: la instrucción y la diversión pública"*³⁴. Por su parte, las recomendaciones formales siguen el modelo neoclásico promovido por la publicación de la obra de Pierre Patte *"Essai sur l'Architecture théâtrale"* (1782) cuyas conclusiones son recogidas casi literalmente por Benito Bails en su *"Arquitectura Civil"* (primera edición de 1783) y completadas con la traducción de la obra de Milizia *"Discorso sul teatro formale e materiale"* (1771) por José Ortiz y Sanz (1789)³⁵. Es el apogeo del modelo italiano con toda su gama de variantes (planta de la sala en U o en herradura, palcos) que busca conciliar la curva acústica y la línea de visión ideales.

Posteriormente los teatros pasan del clasicismo austero de finales del siglo XVIII al clasicismo enfático y ecléctico de la segunda mitad del XIX, marcadamente metropolitano y vinculado a todo lo francés, especialmente a la *Opera de París*. Paralelamente los espacios sociales y de acompañamiento de estos edificios (vestíbulos, porches, escaleras de honor, terrazas, etc.) adquirirán cada vez mayor importancia, desplazándose hacia la fachada y destacando el protagonismo del

³² Citar, por ejemplo, una curiosa farmacia neogótica en Comillas; o la amplia implantación de la cerámica, los frescos y el óleo sobre chapa como soporte publicitario (anuncio de la Compañía de Vapores de Antonio López en la fachada del Mercado del Este, anuncio de la Compañía Holland-América en la calle Hernán Cortes, alegorías modernistas en el interior de la Bodega "La Conveniente" en Santander, anuncios de vinos y finos en Torrelavega y Comillas). Sobre proyectos modernistas de escaparates véase, por ejemplo: "Pabellón de Flores, Plantas y Semillas". José Ramón Ortiz, 1903 (A.M.S. Est.1, Leg.37, nº 43); "Sobrefachada de la Farmacia de Venancio Giménez". Lavín Casalis, 1905 (A.M.S. 9-8-38); "Escaparate en la calle Santa Clara". Miguel Doncel, 1906 (A.M.S. 9-11-25); "Escaparate en Atarazanas". Lavín Casalis, 1908 (A.M.S. 9-23-58); "Reforma de Fachada en la cuesta del Hospital". Lavín Casalis, 1908 (A.M.S. 9-23-16).

³³ *El Diario Montañés*, 13-IX-1924.

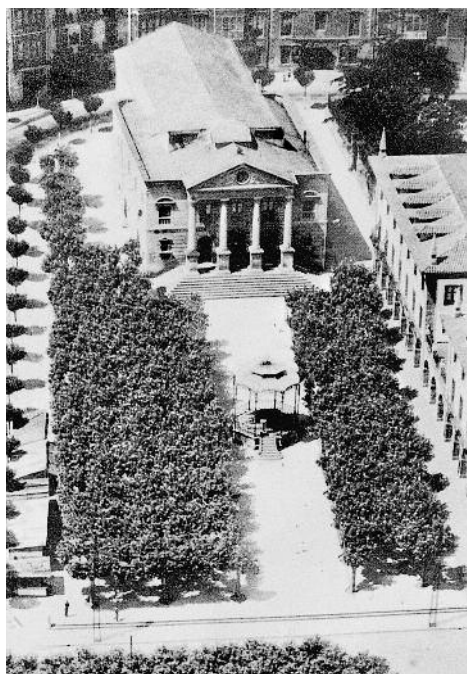
³⁴ JOVELLANOS, G.M. de: *Espectáculos y diversiones públicas*, reed. de Lage, Madrid, 1977, p.130. Sobre la ausencia de actividades de "honesta recreación" en Santander véase MARRURI VILLANUEVA, R.: *Ideología y comportamientos del Obispo Menéndez de Lurca (1784-1819)*, Santander, 1984, pp.79-80.

³⁵ Véase NAVASCUÉS, P.: "Estudio crítico", en Benito BAILS: *De La Arquitectura Civil*, Ed. facsímil del Colegio de Aparajeadores, Murcia, 1983, t.I, pp.120 y ss.



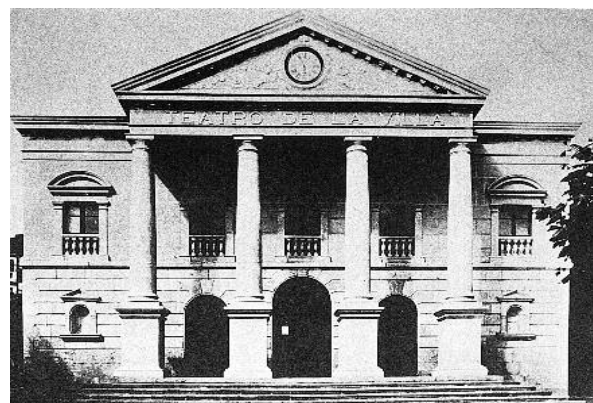
1. Teatro Principal, Santander. Inaugurado el 6 de mayo de 1838.

2



2. Vista del Teatro de Castro Urdiales y la plaza de la Barrera.

3



4



4. Teatro Principal, 1893, Reinosa.

5. Teatro Principal, 1902-1905, Torrelavega.

5

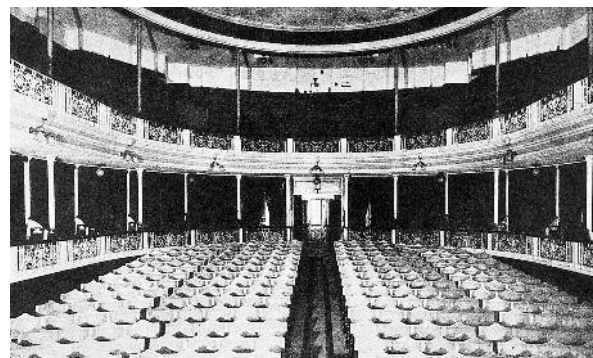


6. Teatro Principal, Sala, Torrelavega.

7. JAVIER G. DE RIANCHO. Sala Narbón, 1914, Santander.

8. ELOY MARTÍNEZ DEL VALLE. Teatro Pereda, 1916, Santander.

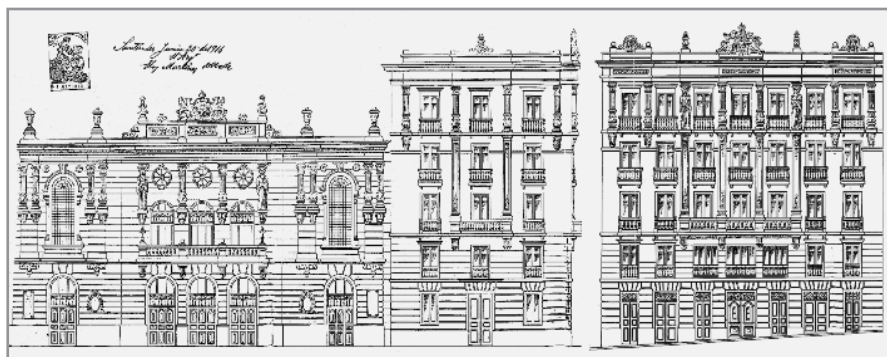
6



7



8



espectador mismo, de los trajes, de los encuentros, del espectáculo social. Por fin, se resaltarán cada vez con mayor fuerza la misma importancia urbana del edificio, su personalidad tipológica, su simbolismo lúdico.

La construcción de un teatro es demandada en Santander desde principios de siglo, pese a los intentos del obispo Menéndez de Luarda por evitar las representaciones³⁶. En 1822 el arquitecto José de Peterrade presenta a la Academia de San Fernando para su examen los planos de un anteproyecto de teatro para Santander “*que se intenta construir en una de las manzanas grandes de la nueva población*”; en 1830 presenta el proyecto definitivo de **Teatro para la Ciudad de Santander**, con el que obtiene el título de arquitecto, pero que nunca llega a construirse “*con motivo de las circunstancias políticas*”³⁷.

Hasta 1837 no concluyen las obras del **Teatro Principal de Santander** en la calle del Arcillero, esquina a la de los Mártires, sobre un solar donado por Cornelio de Escalante y con recursos aportados por Santiago Posadillo y Juan de la Pedraja. Madoz lo define como “*un edificio elegante, de buen aspecto exterior e interior, y cómodo para los espectadores, cuyo número puede llegar a 1.000. Consta de 3 órdenes de palcos, y una galería alta en la circunferencia, con lunetas y platea en el centro. Está lujosamente pintado y decorado...*”³⁸. El número de localidades, que Madoz coloca en 1.000 y Assas deja en 800, coloca el teatro santanderino entre los 15 aforos más grandes de España, aunque muy por debajo de los 4.000 espectadores de Barcelona. Su tamaño permite bastante variedad en los espectáculos, convirtiéndose en el centro de la vida teatral santanderina hasta su destrucción en el incendio de octubre de 1915.

En 1867 Manuel de Assas recoge ya la existencia de seis teatros³⁹: el **Principal de Santander**, al que adjudica 800 localidades, el de **Castro Urdiales**, recientemente construido, con 400 localidades⁴⁰, dos en **Reinosa** (el **Reinosano** y el **Liceo Artístico**), con un total de 550⁴¹, el de **Laredo** con 170 y el de **Cabezón de la Sal**, con 150. Un total de 2.070 localidades que supera con creces la oferta teatral de la mayoría de las capitales castellanas. Puede añadirse además **Santoña** que “*mantiene hoy un Liceo, en que se dan funciones dramáticas, se recitan versos y tienen lugar conciertos de música*”⁴².

Por Real Decreto de 27 de octubre de 1885 se crea la Junta Consultiva de Teatros presidida por el Gobernador Civil de la Provincia e integrada, entre otros, por los arquitectos Alfredo de la Escalera y Atilano Rodríguez,

por el ingeniero Eduardo Miera y por el escritor José María de Pereda. A partir de la constitución de la Junta se reactiva la construcción de teatros y se unifican criterios. En 1893 se inaugura el nuevo **Teatro Principal de Reinosa**, un tanto retardatario en su concepto, aunque de notables proporciones, y el 17 de junio de 1905 el **Teatro Principal de Torrelavega** (en obras desde 1902, desaparecido en 1967).

En 1908, abre sus puertas el **Teatro Apolo** en la santanderina calle del Arcillero y, ese mismo año, el arquitecto V.R. Lavín Casalis firma el proyecto para el **Salón Pradera** (posteriormente ampliado) que se instala en el solar del desaparecido Castillo de San Felipe. Este mismo arquitecto realiza, en 1914, un proyecto para el **Pabellón Narbón** que, finalmente, se realiza según proyecto de Javier G. de Riancho. Sin embargo, el más aparatoso de estos teatros de principios de siglo es el **Teatro Pereda** (Eloy Martínez del Valle, 1916) que completa la amplia infraestructura teatral de Santander, culminándola con una obra de similares contenidos a la del Gran Casino.

La dotación teatral se completa con tipologías tan populares a finales de siglo como los teatros-circo, muy frecuentes a partir de la construcción del *Cirque d'Hiver de París* (1852). El modelo de circo –de planta circular o poligonal rodeada de gradas– aparece en el **Circo de Gallos de Santander** (proyectado por Emilio de la Torriente en la calle Padilla e inaugurado en 1890) o en el **Teatro-circo de Castro Urdiales** (promovido por Francisco Llama y con planos firmados en Bilbao por Daniel de Escudrillas en 1895).

Respecto a las **Plazas de Toros**, ha de señalarse que en Santander ya se tiene noticia de corridas de toros celebradas en el siglo XVI, aunque éstas no adquieren un carácter regular hasta las organizadas por el Conde de Villafuerte en su periodo como regidor de la ciudad. Sabemos que en época de la ocupación francesa ya se mantenía una constante actividad taurina celebrándose con diversas fiestas de toros la festividad del santo del emperador en 1808 y 1809 y con una novillada los triunfos de las tropas españolas en 1813⁴³. La primera **Plaza de Toros provisional** levantada en Santander se hallaba en la finca donde hoy se encuentra Villa Florida, en el barrio del mismo nombre⁴⁴. Esta provisionalidad de las Plazas de Toros es una de sus características más pronunciadas y, como veremos, uno de los hechos que determinan la historia de los cosos taurinos en Santander, todos de efímera existencia, con excep-

³⁶ Véase GOMARÍN GUIRADO, F.: “Incidentes entre el Obispo y la oligarquía de Santander por representaciones teatrales en vísperas de la Guerra de la Independencia”, en *La Guerra de la Independencia y su momento histórico* (Santander, 1982), vol.II, pp.725-732.

³⁷ A.A.S.F., Sig. 29-1/2. Los planos del proyecto de 1830 en A.A.S.F. Secc. Planos, A-3302 a 3308 (7 planos), G-8.

³⁸ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.238.

³⁹ ASSAS, Manuel de: *Crónica General de España...* Santander, Madrid, Edit. Rubio y Cía. 1867 (Reed. facs. *Crónica de la Provincia de Santander*, Santander, 1995, p.123).

⁴⁰ El edificio está en obras en 1866-1867. Existe abundante documentación sobre remate de obras en A.M.C.U. Leg. 1070, Expeds. 7-9-10-11 (obras de carpintería, albañilería y pintura) y Leg. 1295, Doc. 2. En 1885 se subastan las obras para la escalinata (Leg. 1357, Exp. 4).

⁴¹ En Reinosa ya existía un teatro en el solar donde posteriormente se levantará el Teatro Principal al menos desde 1790. Con motivo de la proclamación de Carlos IV se realizan en esta fecha varias representaciones destacándose “*la buena disposición del teatro, el gusto y buena pintura de las decoraciones*”; véase *Fiestas sobre proclamación de Carlos IV en Reinosa (Santander)*, 1790 (Hemeroteca Municipal de Madrid).

⁴² MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.253.

⁴³ A.M.S. Documentación “Ocupación francesa”, n.º218, 363, 784 y 1074. Véase VAQUERIZO, M. y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: “Documentación sobre la ocupación francesa...”, 1979, pp.787-886.

⁴⁴ Agradecemos este dato a la Escuela Taller de Santander. Aún existe, en el solar de la actual Villa Florida, una pequeña estructura torreada (llamada popularmente “El Capricho”) que, por los restos enterrados, debió ser lugar de despiece de toros. Próximos existen restos de un muro circular y se han encontrado estochos y cornamentas.

ALFREDO DE LA ESCALERA. Plaza de Toros de Cuatro Caminos, 1890, Santander.



ción de la hoy centenaria Plaza de Cuatro Caminos. Esta provisionalidad se explica por la caducidad de los materiales, generalmente madera y por la relativa pequeñez de estos edificios que sucesivamente resultaban insuficientes para las exigencias de la creciente afición y fama, pasando a ser sustituidos por una nueva plaza de mayores dimensiones.

Esta primera plaza es sustituida en 1845 por otra que se levanta en el mismo lugar y que, inspeccionada por el ingeniero Luis Torres Vildósola se considera con *“solidez bastante para el desarrollo de la fiesta dentro de las normas reglamentarias”*. Sin embargo, catorce años después, el 5 de agosto de 1859, se inaugura la tercera plaza en el Barrio de Castejón o Molnedo, al inicio del Paseo de la Concepción, en la confluencia con la calle de la Libertad, de donde la Plaza toma el nombre. La iniciativa corre a cargo de Carlos Odriozola y Canuto Díaz Bustamante. La **Plaza de toros de la calle de la Libertad** se levanta con una estructura mixta de mampostería, hierro y madera, aún a medio camino entre el edificio sólidamente asentado y el tinglado provisional. Organizada en dos pisos y con una capacidad aproximada de 6.700 espectadores, en 1875 el arquitecto Atilano Rodríguez proyecta una serie de mejoras que afectan tan sólo a *“la cuestión de ornato”* y con las que *“el aspecto exterior de la plaza ganará mucho y por consiguiente el ornato público de aquella parte de la ciudad”*⁴⁵. Sin embargo, el arquitecto pro-

vincial Camilo Gutiérrez, preocupado por la estabilidad del edificio, insiste en que en el proyecto se adopten *“todas las precauciones necesarias a fin de evitar incidentes desagradables que puedan sobrevenir”*. En cualquier caso, la reforma de 1875 muestra ya la importancia que la plaza de toros está adquiriendo como edificio permanente. Así lo expresa el promotor de las obras D. Canuto Díaz Bustamante:

“...la Plaza de Toros de esta capital, cuyo edificio reúne doble importancia así por el interés material que representa, como también por lo que contribuye con las funciones que tienen lugar en él, a dar mayor animación a esta ciudad en la época del verano tan favorecida entonces por los muchos forasteros que a ella concurren.

Deseoso de que dicho edificio sea digno de la importancia siempre creciente de este pueblo, y deseoso de corresponder al propio tiempo del fervor que el público le dispensa, he tratado de realizar en él algunas reformas de alta importancia, que han de contribuir poderosamente a la mayor comodidad del público y al mayor embellecimiento de un edificio situado sobre uno de los caminos y espacios públicos más concurridos”.

Sin embargo, en el verano de 1890 la vieja Plaza de Toros de la calle de la Libertad cerraba sus puertas. Se había quedado pequeña y además el constante miedo a una catástrofe aconsejaba construir una nueva, más grande y segura. De nuevo, es la promoción particular quien lleva adelante la iniciativa, a través de D. Antonio Fernández y Fernández que firma la instancia para la aprobación del proyecto el 10 de julio de 1889.

Conviene destacar en la nueva **Plaza de Toros de Cuatro Caminos** varios aspectos que, en comparación con las Plazas de Toros de que había disfrutado Santander hasta ese momento, pueden dar idea de lo novedoso del proyecto. Sorprende, por un lado, el hecho de que se olviden las localizaciones puramente urbanas, entre casas, para buscar un lugar aislado, fuera del casco urbano, en el centro residencial y de servicios que se estaba localizando en la zona de Cuatro Caminos, junto al nuevo Matadero Municipal, aún en construcción. Por otra parte, es de destacar la gran capacidad de que se quiere dotar al nuevo edificio, en el proyecto se habla de 16.000 espectadores; finalmente se quedará en cerca de 11.000 (10.926 para ser exactos), casi el doble de la capacidad de la antigua plaza. Por último, lo que es quizá más importante, el carácter peregrino de que se quiere dotar al edificio, frente a la even-

⁴⁵ A.M.S. Arm. G, Leg. 66, n° 72. “Proyecto de reforma presentado por D. Canuto Díaz Bustamante para la reforma de la Plaza de Toros llamada de la calle de la Libertad”. Arquitecto Atilano Rodríguez, 1875.

tualidad de las anteriores plazas, por medio de una previsión que pretende dotar al coso de todos los elementos que aseguren su pervivencia.

El proyecto original del arquitecto Alfredo de la Escalera, firmado en 1889⁴⁶, es de estilo neomudéjar, considerado por el historicismo imperante como el más adecuado para una plaza de toros, sobre todo desde la construcción de la antigua plaza de toros de Madrid (Alvarez Capra y Rodríguez Ayuso, 1874) que se había convertido en paradigma para este tipo de edificios. Sin embargo, en el transcurso de las obras se alteró en parte la idea original, atenuando el aspecto historicista y dando lugar a una interesante polémica sobre el tema de los materiales en los edificios para espectáculos que tratamos más extensamente en el apartado dedicado a Alfredo de la Escalera. Finalmente, la obra fue aprobada con un presupuesto total de trescientas mil pesetas y la construcción se realizó con cierta rapidez, pudiendo ser inaugurada el 25 de julio de 1890, fiesta de Santiago, con todos los servicios en funcionamiento.

El resto de plazas de toros de fábrica de la región se construyen ya en el presente siglo. La **Plaza de Toros de Santoña** se levanta con sillares de la antigua muralla de la villa, según parece a instancias del industrial Bernardino Sancifrián; se inaugura el 7 de septiembre de 1907, con un aforo oficial original de 7.007 localidades. La **Plaza de Toros de Castro Urdiales** se inaugura el 21 de julio de 1912 siguiendo un proyecto del omnipresente Eladio Laredo, firmado el año anterior. Para ello el municipio hubo de rechazar otro proyecto debido al arquitecto bilbaíno Manuel María de Smith Ibarra⁴⁷. En este caso Laredo, tan acostumbrado al uso del ladrillo y la ornamentación neomudéjar en sus obras, prefiere realizar la obra en cemento armado, para abaratar costes. No obstante, mantiene un cierto tono mudéjar en las torres y en los arcos entrelazados, de gran interés por la estilización de formas tradicionales con materiales modernos. El panorama se completa con la “**La Nogalera**” de Ampuero, inaugurada en septiembre de 1919 y desaparecida en 1976, y con la rudimentaria plaza de Torrelavega (autorizada en 1888), donde se celebran corridas desde 1902, aunque la ciudad habrá de esperar hasta 1943 para disponer de una plaza estable.

ELADIO LAREDO. Plaza de Toros, 1910, Castro Urdiales.



Balnearios, Hoteles y Casinos : Entre la salud y el ocio

En el balneario el espacio urbano se estructura en torno a los equipamientos públicos: casas de baños, hoteles, fondas y alojamientos, establecimientos deportivos o de ocio, etc. La monumentalidad del conjunto asegura el prestigio de la estación. Para estar a la moda, estos establecimientos, y especialmente el casino y los alojamientos, están obligados a modernizarse cada estación al ritmo de las nuevas necesidades. Las casas de baños, por su parte, sobreviven adaptándose constantemente a los imperativos del “confort” y los progresos técnicos. La implantación de estos equipamientos responde a la estrategia efímera y evolutiva del paisaje balneario.

En origen, los equipamientos reagrupan muchas actividades mientras que, a finales de siglo, ya se aprecia una clara tendencia a la separación de funciones. Inicialmente, las *casas de baños* adolecen de evidente precariedad, pero progresivamente irán consolidándose con instalaciones adecuadas para los tratamientos hidroterápicos y para el ocio. Básicamente las casas de baños debían contar con los clásicos baños de pila, baños de lodos, baños de vapor, duchas (circular, dorsal, horizontal y de regadera) y salas de bebida, masaje, inhalaciones y pulverizaciones, incluyéndose además algún baño de lujo y, en ocasiones, piscina. Después

⁴⁶ A.M.S. Arm. G. Leg.85, nº24. “Proyecto de Nueva Plaza de Toros para Santander”. Arquitecto Alfredo de la Escalera, 1 de septiembre de 1889.

⁴⁷ ORDIERES, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, p.93.

con la progresiva complejización tipológica de los baños aparece la capilla, acompañada a menudo de café-restaurant, billares, biblioteca, algún salón de recreo, de baile o de piano y, a veces, un pequeño casino con teatro (como en Caldas).

A menudo son obras anónimas. Su misma precariedad, su carácter marginal, hace que queden exentos de la obligación de presentar planos firmados por un técnico habilitado. Se consideran obras menores y son dirigidas por el mismo contratista o, en el mejor de los casos, por un maestro de obras o un ingeniero (especialmente en los balnearios marítimos dependientes de la demarcación de costas y por tanto de sus ingenieros). Sólo cuando el aspecto higienista, ligado a la vanguardia arquitectónica y a las opciones ferrovítreas, deje paso a opciones más exóticas y pintorescas y las cuestiones de ocio adquieran mayor importancia, los arquitectos se harán con el control de los balnearios.

En cualquier caso, son complejos que evolucionan rápido. Generalmente sobre el austero esquema inicial van apareciendo toda una serie de rasgos distintivos del exotismo que preside los balnearios según se va acercando el final del siglo XIX. Poco a poco el edificio va sobrecargándose interiormente con los testimonios del mejor aval que tiene un balneario, recuerdos de sus curaciones y sus ilustres “agüistas”. Además, el mobiliario y los medios técnicos del balneario se renuevan constantemente para mantener el pulso de la moda.

El nombre más común para este tipo de edificios es el de “galería de baños”, debido precisamente a su planta longitudinal, más o menos acentuada. Los servicios se alinean a lo largo de las largas galerías immaculadas, símbolos relucientes de la higiene que debía presidir estos establecimientos. Un rasgo de modernidad que junto al uso del hierro y el hormigón y la iluminación cenital colabora a crear la imagen higiénica de los balnearios.

El primer establecimiento en plantearse la construcción de una sólida casa de baños es el **Balneario de las Caldas de Besaya**, cuyo excelente manantial venía siendo utilizado desde antiguo. En 1806 el arquitecto José Alday Fernández firma tres planos para la nueva Casa de baños⁴⁸. La idea que dirige el proyecto es la funcionalidad absoluta; al exterior se adopta un planteamiento rigurosamente geométrico basado en el ritmo de los vanos y la típica disposición longitudinal “con arreglo a la estrechez que presenta aquella situación”. La obra está forzada por la difícil ubicación del edificio

en la falda de la montaña y las complejas obras de canalización de las aguas. Aún así se levantan dos pisos, el bajo con las seis pilas de los baños y el alto con “*Quartos para camas y demás usos de habitación*”. Las obras del nuevo edificio no terminarán hasta 1826, aunque seguirá mejorándose a lo largo de todo el siglo.

Normalmente, las instalaciones conocerán su momento de mayor impulso con el paso de la propiedad del manantial a manos privadas. En 1833 Dña. Teresa Basocco funda el **balneario de Ontaneda**, tras la adquisición del manantial. Sobre éste construye una primera casa de baños con hospedería y comedores anexos, todo ello ampliado en 1847 con dos grandes galerías nuevas. El conjunto de jardines con la casa de baños y hospedería y la casa nueva con billares y capilla es descrito en la obra de M. Ruiz de Salazar⁴⁹. Este autor recoge también la primera **casa de baños de Alceda**, construida en 1842 y ampliada en 1859 con el nuevo balneario y Gran Hotel. El nuevo balneario es descrito, a finales de siglo, como “*un gran edificio de hermosa perspectiva con tres espaciosas galerías de más de 100 pies de longitud (...) precedidas de un gran salón de espera y rodeado de jardines y alamedas alegres y vistosas, contiene 40 pilas de mármol y azulejos con todos los aparatos hidroterápicos necesarios (...) y un magnífico baño de natación de agua mineral corriente (...) que revestido de marmolillos blancos, presenta grandiosa perspectiva que seduce y admira por ser de aguas minerales el único que se conoce en Europa*”⁵⁰. Dada su proximidad, los establecimientos de Alceda y Ontaneda, que comparten dirección médica hasta su separación definitiva por orden gubernamental, forman un temprano complejo balneario muy querido por los “touristas” castellanos y madrileños que, en realidad, perciben ambos como un mismo balneario. De hecho, en 1901 pasan a la misma propiedad y quedan unidos por un gran parque botánico.

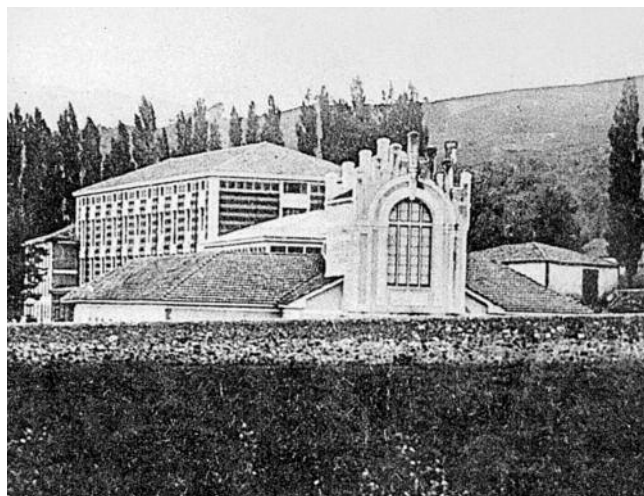
En **Puente Viesgo** la casa de baños es reconstruida numerosas veces entre 1785 y 1855, a causa de las crecidas anuales del río Pas, aunque en 1862 aún “*se reducía a un edificio de forma irregular, sin aspecto exterior, sin distribución metódica*”⁵¹. Con la definitiva privatización del balneario en 1867, la propiedad pasa a la familia Pila. En 1868 el arquitecto Manuel Gutiérrez redacta la “*Descripción y plano general del Establecimiento balneario de Puenteviesgo en la provincia de Santander*” en el que se observa un pequeño edifi-

⁴⁸ A.H.N., Cons. Leg. 2346 (7).

⁴⁹ RUIZ DE SALAZAR, M.: *Descripción geográfica y topográfica del valle de Toranzo en la provincia de Santander y observaciones sobre los baños y aguas hidrosulfuradas de Ontaneda y Alceda*, Madrid, Imp. del Semanario Pintoresco Español, 1850; *Monografía de los baños y aguas mineromedicinales de Ontaneda y Alceda*, Madrid, Imp. Yuste, 1850.

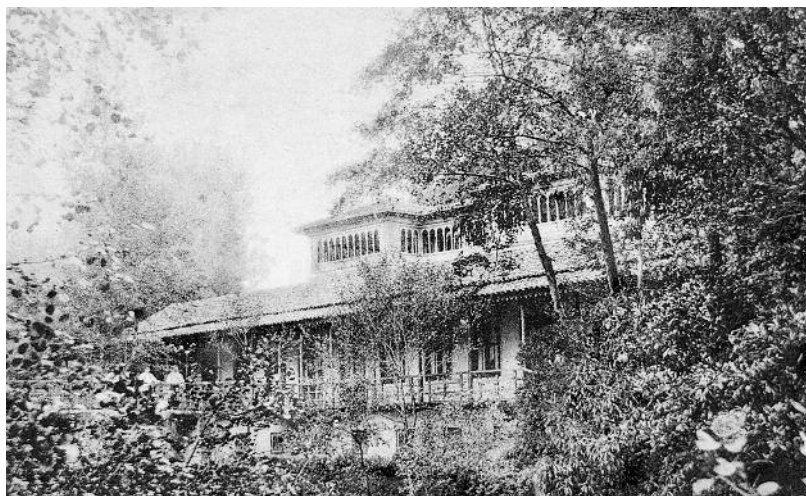
⁵⁰ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.214.

⁵¹ Véase SAN PEDRO, A.: *El balneario de Puente Viesgo...*, 1993, pp.6775.



cio de dos cuerpos con 10 baños. A partir de aquí, el complejo entra en una espiral de reformas y ampliaciones que incluyen la casa de baños y el hotel anexo y que durarán, al menos, hasta 1920. La galería definitiva es de figura rectangular, dos pisos y unos 70 metros de largo por 20 de ancho.

Por su parte, en 1862 se recupera el **manantial de la Fuente Santa de Liérganes** y se funda, como tal, el balneario. Pero, en 1876, aún recibe fuertes críticas del Dr. Remigio de Lemus, médico del Hospital Militar de Santoña, sorprendido ante el estado de abandono del centro *“¡Tan deplorable era entonces la instalación que encontré en este Establecimiento!”*. En 1878 D. Antonio Palacio del Campo, vecino de Santander, adquiere todas las instalaciones del balneario de Liérganes por 75.000 ptas. y promueve una serie de análisis médicos que restituyen al manantial el prestigio perdido. El balneario, en realidad, se había fundado en 1862, pero había llevado una vida lánguida; es en 1879 con el cambio de manos de propiedad cuando la dirección médica comienza a ver *“una era de regeneración y porvenir brillante para este balneario”*. La deseada regeneración llega con el paso de la propiedad a D. José García Alvaro. En 1886, el informe médico del Dr. José Alcon, ya elogia el departamento destinado a la pulverización, duchas e inhalaciones, que no cree *“tenga rival en España”* y destaca *“el edificio que sirve de Fonda, en donde pueden alojarse muchas personas con toda comodidad: sus cuartos llenos de luz y ventilación, nada dejan que desear. Una ancha galería cubierta de crista-*



les, conduce a los bañistas desde su alojamiento al departamento Balneario, en donde en cuartos claros y espaciosos, se encuentran catorce o más pilas de mármol blanquísimo colocadas sobre un pavimento entarimado...”. Por fin, en 1899 el Dr. Alonso Díaz destaca *“una mano tan pródiga como la del nuevo propietario de estos Baños (...) transformando el establecimiento en uno de los mejores de nuestra Península, a cuyo fin no vaciló un momento en sacrificar grandes sumas, armonizando lo verdaderamente útil, que es un completo y satisfactorio tratamiento, con la comodidad y recreo que debe encontrar el bañista”*⁵². Las reformas llevadas a cabo bajo la dirección de D. José García Alvaro dieron a la casa de baños su aspecto claustral, en torno a la Fuente Santa y la Fuente Nueva:

“Es una airosa fábrica de elegante y moderna construcción (...) en el espacioso claustro o galería que muestra la forma del edificio doblándose en sus cuatro ángulos, abren sus puertas los cuartos de baño, en número de doce, provistos cada uno de una o dos pilas de blanco mármol artificial que preserven de la humedad y contribuyan al buen aspecto de la habitación. Algunas de éstas contienen baños de forma y destino especiales (...) Las grandes duchas muestran en un amplio departamento, ventilado y claro, sus extrañas formas de aparatos de tormento”.⁵³

En 1880, aún más retirados de la costa, abren el **Balneario de la Hermida** y el **Balneario de Corconte**, aunque el segundo en 1922 ve sustituido su antiguo edificio por otro de aires arquitectónicos regionalistas.

⁵² ALONSO DÍAZ, Cipriano: *Establecimiento de baños aguas mineromedicinales sulfurado-cálcicas, sulfídrico-azoadas de Liérganes...*, Santander: Imp. J.M. Martínez, 1899.

⁵³ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, pp.28-29.



También por esas fechas, comienza a funcionar el Balneario de la “Fuente del Francés” en Hoznayo que, con su singular emplazamiento, participa ya del creciente pintoresquismo de esta clase de establecimientos. La casa de baños es “un magnífico edificio (...) tiene doce espaciosas habitaciones provistas de buenas pilas de mármol y adornadas de mosaicos vistosos, que a la vez son adorno y aseo”, además “una espaciosa galería corre a lo largo del primer piso (...) un elegante puentecillo conduce a la fonda principal, lindo chalet provisto de todo cuanto pide un buen hotel para merecer este nombre”⁵⁴.

Por fin, en 1899 se inaugura la última de las grandes galerías de baños montañosas de interior en el Balneario de Solares. Hasta entonces, los servicios habían sobrevivido en un “establecimiento pobre, muy pobre (...) contrahecho y reñido con las leyes de la estética”.

Existe proyecto desde 1882, aunque hasta 1894 no se aprueba. Los planos iniciales van firmados por Carlos Velasco, uno de los principales impulsores del neomudéjar madrileño⁵⁵. Esto puede explicar los inauditos aires orientales del edificio, muy frecuentes, sin embargo, en los balnearios europeos (casino “mauresque” de Arcachon, galería de baños de Biarritz, etc.) Quedan atrás los rigores ilustrados de las primeras casas de baños, para combinar aquí orientalismo y jardines pintorescos.

La relación de baños de interior se completa con algunos establecimientos menores como el balneario de la Brezosa (Puentenansa), con una galería de baños construida en 1850, completada más tarde con una hospedería y ampliada en 1892 con vivienda, biblioteca, capilla y otras dependencias.

Existieron también establecimientos urbanos en Santander; Madoz, a mediados de siglo, menciona “2 hermosas casas de baños” y en 1890 destaca el establecimiento de aguas azoadas de Santa Lucía, situado en la calle Martillo, próximo al café Suizo y descrito como un “elegante balneario”:

“un espacioso vestíbulo de acceso al salón, elegantemente decorado, al que abren los departamentos de baño. Son éstos claros y bien ventilados, con pavimento de mosaico y pilas y tocadores de mármol blanco (...) Al extremo del salón el departamento de duchas trazado con arreglo a las instrucciones del especialista Doctor Beni-barde de París. A un lado y otro del vasto local se encuentran los vestuarios y tocadores para señoras y caballeros, ideados de tal modo que es imposible cualquier indiscreción (...) Es digno de mención el aparato llamado Cámara hidroterápica único en España, construido por los señores Corcho hijos (...) La ducha de vapor, cuyo uso es tan general en el extranjero, no sabemos exista en España sino en este establecimiento. Los departamentos para baños de vapor, rusos y de aire caliente (...) completan la instalación balnearia”⁵⁶.

Un resumen completo de las principales exigencias conocidas en este tipo de establecimientos: elegancia, higiene, discreción, diversidad e innovación técnica.

Entre las casas para baños de ola ya hemos visto como a mediados de siglo Madoz ya menciona “unos sólidos y aseados baños” en Castro Urdiales y “excelentes baños de ola (que...) ofrecen todas las seguridades apetecibles” en El Sardinero. Aquí, la oferta se amplía a partir de 1868, con la entrada en escena de los Pombo, auténticos animadores de los baños del Sardinero. Ese año consiguen la concesión del balneario de la primera playa y abre sus puertas la casa de baños de los Pombo (con proyecto del maestro de obras Ignacio Fernández, 1868) “una de las mejores galerías de baños, que tenía 46 casetas con sus correspondientes salones de descanso, galería interior para el servicio de los cuartos y una extensa galería exterior para recreo de los bañistas”. Poco después, en 1871, Antonio Fernández Castañeda consigue la concesión de una galería de

⁵⁴ Id., p.64.

⁵⁵ A.M.M.C. Sección “Balneario de Solares”. Los planos han desaparecido, pero se menciona la autoría de Velasco. Sobre este arquitecto, véase NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura Española* ..., 1993, pp.355-6.

⁵⁶ AA.VV.: *De Cantabria*... 1890, p.231.

⁵⁷ A.M.S. Est. 9, Leg. 45, nº 41.

baños en la segunda playa⁵⁷ y en 1874 comienzan a funcionar los baños de Castañeda. Entre 1875 y 1883 se acelera el proceso de ocupación de las playas del Sardinero con galerías de baños⁵⁸. Asimismo, se abren nuevas casas para baños de ola en Castro Urdiales (1868 y 1890), Suances (1875, 1883, 1895 y 1902), Cóbreces (1875), Comillas (1876), El Astillero (1877), Laredo (1888), San Vicente de la Barquera (1893) y así hasta las cincuenta concesiones abiertas en la costa montañesa entre 1868 y 1936⁵⁹. La mitad de ellas son para Santander, destacando el grupo localizado en el Sardinero y los baños flotantes establecidos en el Muelle donde cohabitan con otros usos marítimo mercantiles. Casi una cuarta parte de las concesiones se localizan en Suances que, después de todo, era la playa de Torrelavega, tal y como indica el hecho de que el redactor de gran parte de los proyectos para galerías de baños sea el maestro de obras de la burguesía torrelaveguense (Pablo Piqué).

Como en tantos casos, la consolidación de la tipología balnearia en su vertiente para baños de ola pasa por un primer periodo en que los productos adolecen de evidente precariedad; construcciones efímeras generalmente de madera con decoraciones tomadas de los tratados de carpintería de frecuente inspiración centroeuropea (se ponen de moda los chalets suizos): vigas vistas, entramados de madera, decoración colgada de los aleros, pinturas de colores fuertes (rojo o verde), etc. No obstante, a finales de siglo comenzarán a aparecer construcciones permanentes de hierro y hormigón. Buen ejemplo de ello es la casa permanente de baños de la Magdalena, abierta por el marqués de Robrero hacia 1875, en donde el carácter “permanente” ya implica una solidez alejada de la usual precariedad. Desde allí Robrero impulsará la urbanización de toda la zona como opción higienista al aristocrático espacio central.

Básicamente, los servicios presentes en una galería para baños de ola son los mismos que aparecen en un balneario de interior aunque su destino condiciona su aspecto. El edificio suele extenderse longitudinalmente, sobre la línea de playa, impidiendo a menudo la visión de ésta y limitando el acceso, pese al derecho reconocido al uso público de las playas. Así, quien quería disfrutar de los baños de mar debía pagar los servicios del establecimiento. Todo además estaba duplicado –entradas, servicios, escaleras a la playa, etc.– en base al principio de separación de sexos que continuaba en

“A orillas del Cantábrico. El Sardinero”, óleo de Tomás Campuzano, 1887. En el centro, la casa de baños de los Pombo.



Casa de baños “Playa Castañeda”, 1874, El Sardinero.

la arena y en el agua. Esto explica (como en el caso de las escuelas) la obligada simetría: espacios centrales comunes (hall central) y dos largas alas con los servicios para hombres y mujeres⁶⁰.

No obstante, hay otro elemento fundamental en la configuración del complejo balneario: el *Hotel*. Aunque, desde un principio, existen fondas y casas de alquiler en torno a todas las estaciones balnearias, la construcción de hoteles será rápida y relativamente inmediata a la construcción del balneario, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. El Sardinero, por ejemplo, se puebla de Hoteles. Entre junio y septiembre de 1849 se construye la primera fonda de la zona, que constaba de un solo piso y jardines habilitados como lugar de paseo y baile; pero el edificio pronto se muestra insuficiente y, en 1851, ha de añadirse un piso más.

⁵⁸ Sobre la casa de baños de Hijos de Juan Pombo, 1875 (A.M.S. Est. 8, Leg. 47, n.º 73); para la casa de baños de Valentín Fernández Luengas en la punta del Lobo, 1876 (8-48-99); para la casa de baños para pobres de Francisco Fons, 1876 (8-48-108); para la de Francisco Junco en la segunda playa, 1876 (8-48-106); para el marqués de Robrero en la playa del Cañón, 1878 (8-53-48); para Pedro Barrio, 1878 (8-56-7); para la marquesa de Robrero, 1882 (8-31-53) y para la concesión del Balneario de la Concha a Antonio Zaldívar, concedida en 1883 y mantenida hasta 1930 (LL, 2382, n.º 1).

⁵⁹ Véase GIL DE ARRIBA, C.: *Casas para Baños de Ola y balnearios marítimos en el litoral montañés, 1868-1936*, Santander, 1992.

⁶⁰ Id., p.72.

El “Hotel Sardinero” desde la galería de baños de los Pombo. Levantado hacia 1870 y reformado y ampliado, al menos, en tres ocasiones.



Por su parte, hacia 1870, D. Juan Pombo inicia las obras del “Gran Hotel de El Sardinero”, germen del futuro “Hotel Sardinero” (reformado y ampliado al menos en tres ocasiones). Pronto lo acompañan los hoteles “Suizo” (1875), “Castilla (o Barbotán)”, “Hoyuela”, “París” y “Roma” (arquitecto Valentín R. Lavín Casalis, 1901); y en la zona de la Segunda Playa el “Hotel Inglaterra”, el “Hotel Colina” y el “Hotel Concepción”, levantados, probablemente, en la década de 1880-1890. Sus nombres, de marcados aires metropolitanos, certifican una oferta basada en el “confort” moderno y el exotismo más internacional.

Por su parte, en los centros balnearios de interior Azucena San Pedro ha distinguido tres modelos distintos de dotación hotelera. Están, por un lado, los balnearios que construyen simultáneamente *Gran Hotel* y Casa de baños (Ontaneda, 1835; Alceda, 1859; La Hermita, 1881). En el segundo grupo se encuentran los que acometen primero la construcción de un modesto alojamiento, llamado posteriormente *Hotel Antiguo* (Liérganes, 1864; Corconte, 1880; Solares, 1899) y que sólo posteriormente construyen su *Gran Hotel* (Liérganes, 1879; Solares, 1902). Están, por último, los que

cuentan solamente con las fondas y alojamientos locales entre la construcción del balneario y la del *Gran Hotel* (Las Caldas, 1865; Puente Viesgo, 1890)⁶¹.

Sobre los servicios reunidos en estos complejos hoteleros puede servir de ejemplo la descripción del *Gran Hotel de Alceda*:

*“un hermoso edificio de 200 pies de longitud por 45 de latitud con salón de recreo y la Capilla u Oratorio unido al mismo (...) se comunica con el balneario por un ancha galería, para trasladarse de uno a otro sin salir a la calle. Las escaleras, los pasillos, las habitaciones son anchas y desahogadas y decoradas con un buen mobiliario, y, hasta cierto punto, lujosas; puede contener cómodamente hasta 200 personas; el comedor es notable por su grandeza y elegancia (...) El gran salón de recreo, rodeado de diversos divanes, mecedoras y adornado de alfombras, cortinajes, piano de cola, grandes espejos y profusamente alumbrado, forma un conjunto regio de hermosa apariencia. Además tiene el Hotel mesas de billar, tresillo, billar romano y austriaco con otros juegos lícitos que ofrecen amena distracción”.*⁶²

También en los grandes núcleos de población comienzan a instalarse servicios hoteleros. En el centro de Santander destaca el *Gran Hotel* de Dña. Francisca Gómez, trasladado en 1884 al muelle, que presumía de ofrecer a sus clientes todos los placeres del “*confort moderno*”: servicio de agua fría y caliente, calefacción central, departamentos con baño para la familia, etc. incluido el ser el único hotel santanderino con un ascensor hidráulico tan perfecto que en la prueba inicial “*subió sin pararse ninguna vez*”⁶³. Además, para dar servicio al puerto abren sus puertas los *Hoteles Continental y de Europa*, en la calle Méndez Nuñez.

Por su parte, la mayoría de los establecimientos completa su dotación con todo género de casas de viajeros; así, en torno al balneario, aparecen “*fondas y casas de huéspedes para todas las fortunas*”. En Liérganes al *Gran Hotel* se suman el *Hotel Santanderina* con “*comunicación rápida y cómoda por el jardín del Hotel con el Balneario, situado a 100 metros de distancia*”, el *Hotel Celestina* con “*hermosas habitaciones con vistas a los más pintorescos paisajes de este pueblo*”, el *Hotel, Restaurant y Café Suizo* con “*habitaciones a la moderna*” y “*magnífica terraza con juegos y vista a la estación del ferrocarril. Locales destinados para automóviles y escuderías*”, el *Gran Hotel del Renacimiento* “*el más próximo al balneario, está situado en el sitio más pintoresco de Liérganes*” y, por último,

⁶¹ SAN PEDRO, A.: *El Balneario de Puente Viesgo...*, 1993, p.43.

⁶² AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.214.

⁶³ *El Correo de Cantabria*, 7-enero-1889.

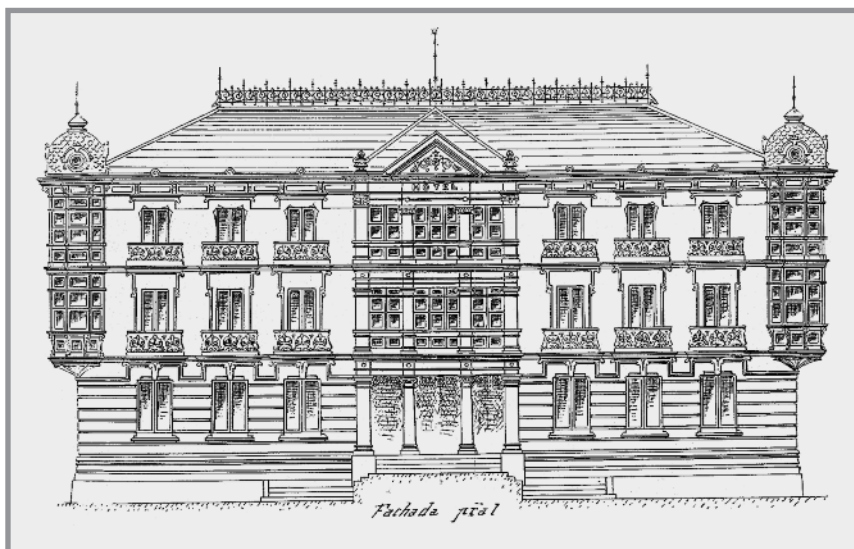
La Invencible, casa de huéspedes de José Pérez, “*situada al lado del balneario*”⁶⁴. En Puente Viesgo están el **Hotel del Carmen**, “*La Bilbaína*” y el **Hotel Paula** “*situado precisamente frente al balneario*”. En Hoznayo estaba el interesante **Hotel Suizo**, testimonio de la popularidad que tuvo no sólo el modelo doméstico suizo, sino todo lo relativo a este país en relación con los balnearios (son frecuentes los cafés suizos).

En general, la tipología hotelera se basó en los principios domésticos: bloques cúbicos de un par de alturas resaltados sólo por el uso de la sillería es esquinaz y en el recercado de vanos y, como mucho, con el complemento de una galería o solana. El prestigio de cada establecimiento se pone en la higiene y en la existencia de habitaciones “*soleadas y ventiladas*”. Las ventajas del alojamiento se completan con el café-restaurant, en ocasiones, salas de conversación, tresillo, billares, biblioteca, etc. y, sobre todo, los últimos adelantos técnicos: luz eléctrica, ascensor, montacargas, teléfono y agua caliente.

Sin embargo, en El Sardinero comenzará a hacerse sitio también la opción ferroviaria, que resalta aún más el carácter moderno e higiénico de este género de establecimientos. A partir de 1870-75 se levantan el **Hotel y Restaurante del balneario de la Magdalena**, inspirado en la arquitectura industrial; su típico perfil ferroviario parece glosar la anhelada llegada del ferrocarril de la costa, que tantos sueños de prosperidad había despertado en la burguesía santanderina. Las mejores opciones, sin embargo, se encuentran en la Avenida de los Hoteles de El Sardinero. El **Hotel París**, con planta en forma de U, volúmenes verticales muy netos y totalmente exento de decoración. Articula las superficies a base de vanos con vidrieras muy marcadas y con el característico arco escarzano. También el vecino **Hotel Hoyuela** (desaparecido) utiliza el lenguaje típicamente industrial, organizado casi como una fábrica, con un gran cuerpo central con dos alas, perfectamente simétrico. Son edificios que se caracterizarán por lograr una gran espaciosidad, luminosidad y ventilación interiores. Al exterior se señala el cubicaje, la solidez, el orden y la simetría, así como las fachadas lisas, con vanos muy marcados, proliferando el arco escarzano y los aleros de madera.

Sin embargo, al final acabará triunfando el lenguaje ecléctico, concretando una oferta de gran calidad formal. Los nuevos hoteles, de aires metropolitanos, se inspiran en el “*bon goût*” de los balnearios ingleses y

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Hotel Roma, 1901, El Sardinero.



franceses, un modelo arquitectónico seguido en diversos hoteles madrileños y donostiarras. En El Sardinero, el **Hotel Roma** es uno de los mejores ejemplos de todo esto. Proyectado por el arquitecto Valentín R. Lavín Casalís e inaugurado en 1901, se trata de un hotelito de reducidas dimensiones al que se ha incorporado toda la parafernalia decorativa del enfático lenguaje ecléctico. Pese a la simplificación del conjunto, los detalles historicistas afloran de continuo: cúpulas sobre los miradores, óculos en la fachada, pequeñas torres circulares en las esquinas, balcones hiperdecorados, frontones, cresterías, almohadillados, galerías, etc. Se consigue así la deseada plasticidad de la blanca fachada estucada. No obstante, todo se encuentra empequeñecido, como si se tratara de una miniatura, de un trabajo de bordado delicadamente trabado. Se conjugan en el edificio los ampulosos modelos de los hoteles franceses de estilo Segundo Imperio, con la pequeña escala, lo que da al producto final un cierto aire festivo. Como en tantos casos, la vocación decorativa del edificio resulta falsa, pues, mientras la fachada se ornamenta en exceso, la decoración acaba allí donde los hoteles vecinos ocultan la pobreza del patio. Queda claro que el Hotel Roma es, tan sólo, un elemento más en el decorado de la “*encantadora ciudad nueva*”, de la gran escenografía en que se convierten las ciudades-balneario.

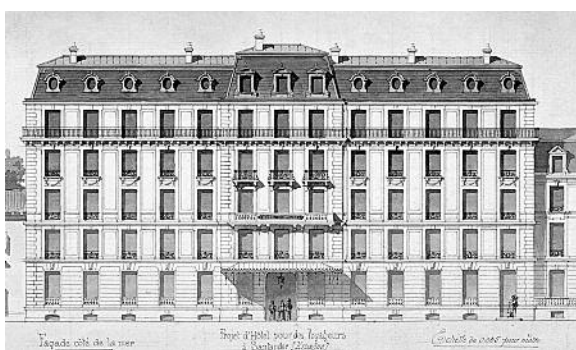
Algo parecido, pero con más medios y ambición, aparece en el **Gran Hotel del Balneario de Solares**,

⁶⁴ Guía del bañista en Liérganes (Santander). Balneario de la “Fuente Santa” de Liérganes en la provincia de Santander, Madrid, 1914.

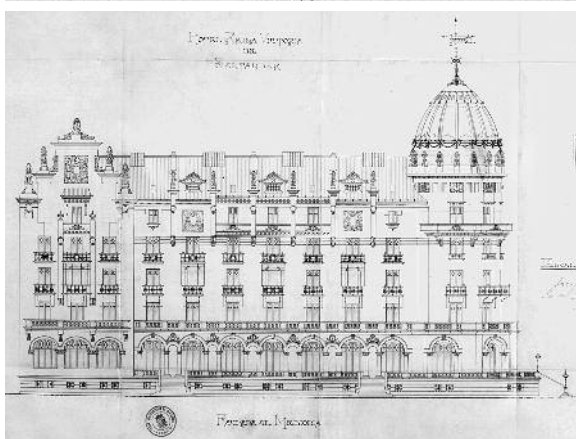
¿VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS?
Gran Hotel del balneario de
Solares, 1902.



¿RALPH SELDEN WORNUM? "Pro-
jet d'Hôtel pour des Voyageurs
à Santander (Espagne). Faça-
de côté de la mer", 1908.



JAVIER G. DE RIANCHO. "Hotel
Reina Victoria de Santander.
Fachada al mediodía", 1916,
El Sardinero.



inaugurado en 1902 y probablemente obra también de Lavín Casalís. Concebido como un gran bloque residencial inserto en el jardín de un balneario, es quizá el lenguaje grandilocuente de Lavín lo que convierte el edificio en uno de los mejores ejemplos de "Gran Hotel" en Cantabria, perfectamente adecuado para el cumplimiento de un papel que se ha definido como el intento de ofrecer *"con el pretexto de las aguas, el atractivo de sus comodidades como centro de reunión*

social". La organización interior está condicionada por la calidad y el exotismo decorativo que había impuesto la construcción de la galería de baños neoárabe, y por la voluntad del promotor de lograr una oferta diferencial dentro del Hotel, segregando socialmente según los pisos; así *"Los miembros de las clases elevadas ocupaban las más amplias, ventiladas y soleadas (habitaciones) de las plantas bajas. La categoría social de los clientes disminuía según se ascendía"*. Quizá, todos estos hoteles pecan de los defectos que Rodrigo Amador de los Ríos veía en el Gran Hotel de Ontaneda: *"edificios todo apariencias, con el aparato y la ostentación exteriores, propio de este género de construcciones híbridas y no del mejor gusto, donde la humanidad doliente, si no encuentra alivio a sus males, lo cual no es extraño, por lo menos halla malherida la bolsa"*.

En cualquier caso, la culminación del modelo es, sin duda, el **Hotel Real de Santander**. Nacido de las necesidades cortesanas producidas por la construcción del palacio de la Magdalena y los veraneos regios, ya existe proyecto de construir un nuevo Gran Hotel en 1908. De hecho en esos años se redacta un *"Projet d'Hôtel pour des Voyageurs à Santander"*⁶⁵ realizado probablemente por Wornum o por algún otro arquitecto ligado a Biarritz. Sin embargo, finalmente es uno de los autores del palacio -Javier G. de Riancho- quien redacta, en 1916, el proyecto definitivo para el *Hotel Reina Victoria* (después Real) en 1916⁶⁶. El resultado es un gran conjunto cosmopolita (con breves toques decorativos del naciente regionalismo montañés), inspirado en la gran arquitectura hotelera europea, muestras vivas de la *"Belle Epoque"*, especialmente simbolizadas por el *Negresco* de Niza (Niermans, 1912) y aún más cerca por el *Ritz* y el *Palace* de Madrid o el *María Cristina* de San Sebastián. No se puede olvidar que fue abierto bajo los auspicios de M. Georges Marquet, el famoso hotelero internacional, el del *Ritz* y el *Palace* de Madrid. Finalmente, la corrección del modelo diseñado por Riancho le vale ser elegido en 1921, junto con los anteriores, por la revista *L'Illustration* como uno de los 10 mejores hoteles de Europa.

Sin embargo, los servicios ofrecidos por un complejo balneoterápico no acaban aquí. El *Casino*, por ejemplo, conoce una demanda social que le hace imprescindible. Las ciudades-balneario, tan necesitadas de lugares de ocio, popularizan algunas otras manifestaciones como los Hipódromos o los Velódromos,

⁶⁵ PATRIMONIO NACIONAL, n° 2397. "Projet d'Hôtel pour des Voyageurs à Santander [Espagne]", h.1908. Escala 1:200.

⁶⁶ Javier González de Riancho: "Hotel Reina Victoria de Santander", 1916. Escala 1:100. (A.M.S. Arm. F, Leg. 311, n° 11).

Casino del Sardinero, concluido hacia 1870. Al fondo la avenida de los Hoteles con el Gran Hotel de Castilla y los hoteles Hoyuela y París.



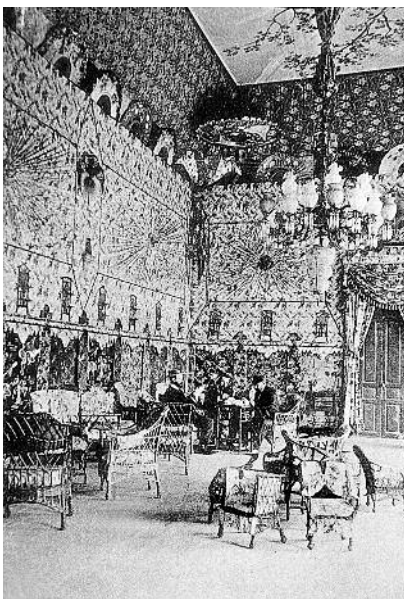
El Gran Casino del Sardinero tras la ampliación de 1890.

el Golf, las Kursaals y, desde luego, un sinfín de cafés, casetas de vinos, restaurantes, etc.

Estilísticamente el casino conoce una evolución similar a la del teatro, pasando del austero clasicismo al eclecticismo de los edificios-faro, marcados por la obra de Garnier en el *Casino de Montecarlo*. Como en el teatro, los espacios sociales y el simbolismo lúdico cada vez cobrarán más importancia. El casino se define, además, como punto de encuentro básico en el intercambio de ideas y opiniones (junto con el café). Recoge la herencia de las antiguas casas de conversación y se une ahora al juego, innato al espíritu lúdico del siglo XIX⁶⁷.

En los balnearios de interior, en ocasiones, el casino se integra dentro de la oferta hostelera del conjunto. En *Caldas de Besaya*, por ejemplo, se accede al “punto de reunión” del Casino por un puente cubierto desde el Gran Hotel y dispone “de salón con piano y armonium, sala de billar, juegos variados y un pequeño teatro. Del salón principal se pasa al jardín que no

Salón japonés del Gran Casino del Sardinero. Decorado en 1899.



“Les Grands Hôtels Européens”, publicado en “L'Illustration”, 1921.

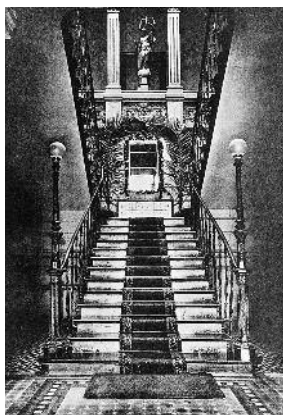
es sino un hermoso parque adornado de escogidos árboles, juego de bolos, tiro de ballesta, trapezio, columpio, etc.”⁶⁸.

Sin embargo, en Cantabria la más larga tradición de este tipo de establecimientos se encuentra en El Sardinero. Allí Juan Pombo levanta en 1870 el primer *Casino del Sardinero*, “con frescas galerías, azoteas y pabellones de austera arquitectura”, en palabras de Amós de Escalante. Se trata de un sencillo pero elegante edificio caracterizado por un “clasicismo” latente que está presente en el cubicaje formal a base de volúmenes netos, la simetría estricta y el énfasis decorativo en la línea. Esta rigurosa elegancia del primer casino se rompe con la ampliación realizada hacia 1890, momento en que el edificio pasa a denominarse *Gran Casino del Sardinero* y en el que se rompe todo el orden de la antigua construcción transformándola en un edificio en esquina, asimétrico, y desvinculado de la preeminencia de la línea, rota mediante la inclusión de una bella logia de arcos de medio punto. La elegancia se sustituye por el lujo y en esa línea se decoran varios salones interiores en 1899, entre los que destaca un exótico y pintoresco *Salón Japonés*, tapizado con telas estampadas de caprichosos dibujos y decorado con muebles fantásticos, sombrillas japonesas, abanicos y persianas formadas con hilas de cuentas de vidrio y racoles.

⁶⁷ Sobre el papel de los Casinos en la arquitectura del siglo XIX véanse las conclusiones generales de PÉREZ ROJAS, J.: *Casinos de la región murciana. Un estudio preliminar*, Valencia, 1980.

⁶⁸ AA.VV.: *De Cantabria...*, 1890, p.133.

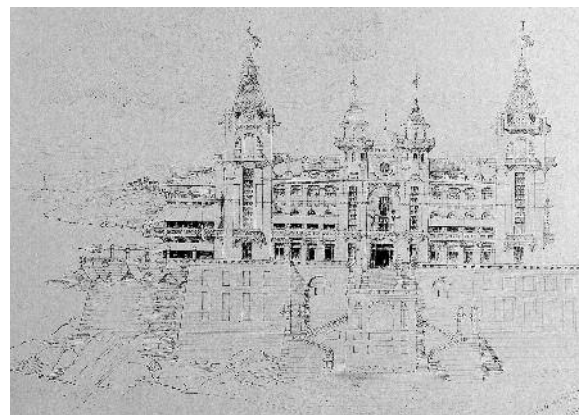
Escalera Principal del Círculo de Recreo, Torrelavega.



Círculo de Recreo, 1900-1902, Torrelavega.



JAVIER G. DE RIANCHO: "Proyecto de nuevo Casino en Piquío. Fachada a la 2ª playa", 1911.



ELOY MARTÍNEZ DEL VALLE: "Proyecto para el Gran Casino del Sardinero. Fachada Principal", 1913.

*"Súbito un resplandor de incendio nos ciega. Ante nuestros ojos un edificio soberbio, de líneas atrevidas y elegantes, maravillosamente iluminado. El Gran Casino. ¿Biarritz, Montecarlo, Spa o Santander? A sus puertas se agrupa una muchedumbre cosmopolita. La aristocracia de la sangre, el dinero, el talento y la belleza, llenan las amplias escalinatas. Fracs y uniformes se mezclan y confunden. Bajo los abrigos de seda y encaje se entreveen 'toilettes' que revelan el chic de París, la elegancia londinense... Una escalera monumental. Los salones de recreo... Muebles, aparatos de luz, decoración exquisita, finísima, de gusto depurado. Un esfuerzo enorme que coloca a Santander entre las primeras estaciones veraniegas de Europa"*⁷².

⁶⁹ Javier González de Riancho: "Proyecto de Nuevo Casino en el Sardinero. Fachada a la 2ª Playa. Fachada principal. Planta general", 9 de junio de 1911 (Col. familia González Riancho). La elección de Piquío salvaba el viejo casino, además, para Riancho, no podía encontrarse emplazamiento mejor: "En lo tocante al Casino, no hay, no puede haber más que un sólo emplazamiento: Piquío" (*La Semana Veraniega*, 25-VII-1907). Cit. RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.218-220.

⁷⁰ Los premiados proyectos de Boileau y Bigot pueden verse en DREXLER, A.(Ed.): *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Londres, 1977, pp.313-319.

⁷¹ Planos en A.M.S., Arm. F, Leg. 311, nº 12.

⁷² OCHOA, R. G. de: "El verano elegante, inauguración del Gran Casino del Sardinero", *La Esfera*, 5 de agosto de 1916.

⁷³ BUENO, R.: *Torrelavega, 1900...*, 1987, p.151.

Sin embargo, la inauguración del Palacio de la Magdalena transforma las necesidades del Sardinero, que ahora es estación regia. El viejo casino resulta insuficiente y dentro del proceso de renovación del barrio se contempla la construcción de un nuevo edificio. El mismo Riancho, autor del Palacio, llega a proyectar un Casino en Piquío (1911)⁶⁹ que mezcla conceptos tomados del de Garnier para Montecarlo (1878-79) y del de Chambon para Ostende (1898-1906) y que, sobre todo, sigue las ideas de casinos marítimos de los premiados proyectos de Louis-Hyppolite Boileau (1897) y Paul Bigot (Grand Prix de 1900)⁷⁰, edificios también aislados en cabos o penínsulas, colgados sobre el mar y en cuyos cimientos amarran las embarcaciones de recreo. Sin embargo, el Gran Casino del Sardinero se construye finalmente siguiendo planos de Eloy Martínez del Valle (1913)⁷¹ en la Plaza de Italia. La crónica de la inauguración muestra ese aspecto de "joyas luminosas" buscado en estos edificios:

Este lujo representativo, bien dispuesto y proporcionado, aparece también en el magnífico edificio del Círculo de Recreo de Torrelavega. El Círculo, propietario del edificio, había sido fundado el 1 de enero de 1861 y tuvo su primer emplazamiento en la Plaza Mayor, nº 6. En 1897 se redacta el proyecto y en 1900 comienza la construcción en la calle Ruiz Tagle, siendo inaugurado el 15 de agosto de 1902⁷³. El estilo recuerda mucho a los palacetes edificados, en esas mismas fechas, por V.R. Lavín Casalís en el santanderino Paseo de la Concepción, pero su académica corrección, que supera otras obras de Lavín, las sabias proporciones y un uso coherente del repertorio clasicista (frontones, combinación de pilastras y columnas en el pórtico, perfil de cornisas, arranque de la escalera, etc.) apunta a la versión atenuada del eclecticismo que Luis Aladrén estaba llevando a cabo en el foco vasco (Gran Casino de San Sebastián, 1882-1887; Diputación de Guipúzcoa, 1885; Diputación de Vizcaya, 1890-1900) e incluso



puede acercarse a algunas obras tardías de Antonio Ruiz de Salces.

En cualquier caso las propuestas decorativas y el lujo representativo acompañará siempre a los Casinos, que se sumarán pronto a otro de los estilos más marcadamente lujosos del fin de siglo: el Modernismo, especialmente como versión de la *Sezession* vienesa. Es el caso del **Casino de Solares**, que bien podría ser obra de Valentín R. Lavín Casalís (autor probable también del Gran Hotel del balneario) y que aquí otorga todo el protagonismo decorativo a la fluida versión de la ventana “liberty” italiana que llena la fachada.

Higienismo y arquitectura: espacios escolares, asistenciales y represivos

Desde finales del siglo XVIII se aprecia una creciente preocupación por los problemas de higiene pública. Las teorías higienistas, el paradigma de las topografías médicas y, en general, el desarrollo de las teorías médicas, pone en evidencia la desigualdad social ante la enfermedad y la muerte, la existencia de focos de infección que actúan como núcleos epidémicos y el incremento de la mortalidad en la ciudades⁷⁴.

La moral burguesa aprecia en el higienismo un bien social necesario para el progreso, el orden social, el bienestar, la disciplina y la moralidad. La consiguiente instalación de una “*política de la salud*” en los

estados ilustrados alienta la segregación progresiva de las actividades urbanas, la distinción entre zonas de habitación, de ocio, de comercio, etc. La higiene y el climatismo, al clasificar los espacios en salubres, contaminados o de riesgo, provoca su especialización funcional. Pronto, la higiene preventiva, promovida por las citadas políticas de la salud, aislará lugares propios para las poblaciones de riesgo: niños, ancianos, enfermos, locos o delincuentes. La población quedará así clasificada según su edad o su estado de salud física, moral o mental; y las escuelas, hospitales, asilos, cárceles o manicomios encontrarán su lugar en un espacio urbano ahora organizado en función de las necesidades higiénicas.

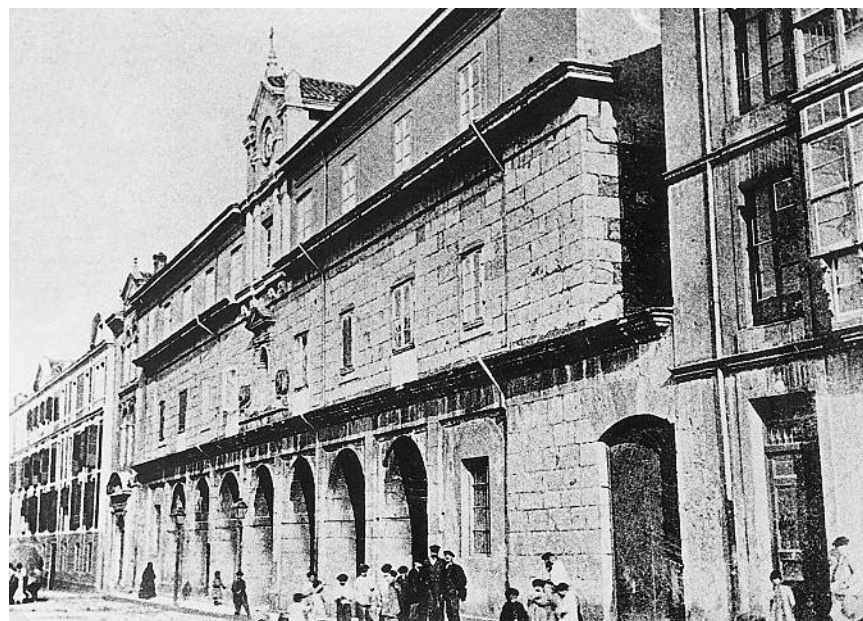
Cada uno de estos usos condicionará una tipología arquitectónica, un espacio marcado por los valores higiénicos de “agua”, “luz” y “aire” y una condiciones que determinarán su emplazamiento, orientación, dimensiones, número y tamaño de los huecos, dirección de la luz, calefacción, servicios sanitarios, espacios libres, materiales de construcción, etc.

En realidad, toda la ciudad es afectada por las medidas profilácticas adoptadas por el urbanismo ochocentista. Medidas encaminadas a prevenir los brotes epidémicos, particularmente fuertes en los focos industriales y portuarios. Contra el cólera y la tuberculosis, se favorece la circulación de aire y luz por las calles y edificios, se regula la anchura de las avenidas, se proyectan parques y alamedas y, sobre todo, se estudia la correcta iluminación y ventilación de los edificios destinados a la reunión de grandes grupos de personas: mercados, escuelas, fábricas, hospitales, cárceles, etc.; que ahora deberán ser edificios “higiénicos”.

En una zona costera, húmeda y portuaria, como Cantabria, la situación dotacional, a mediados del siglo XVIII, es bastante precaria. Hay hospitales en Santillana, Santander (**Hospital de la Misericordia**), Mortera (**Hospital de San Lázaro**), Ruiloba, etc.; se mantiene, sin embargo, más el concepto del hospital como “tanatorio” (lugar para morir) que como “sanatorio”⁷⁵. Las iniciativas para la dotación de escuelas u hospitales rurales se enmarcan dentro del programa de “obras pías”, de talante benéfico, financiado por adinerados locales y, especialmente, por indianos. En 1782, por ejemplo, D. Juan Antonio de la Fuente Fresnedo funda el **Hospital de Laredo** para el que construye edificio, dotándolo con tres y medio reales de vellón diarios por enfermo.

⁷⁴ Véase URTEAGA GONZÁLEZ, J.L.: *El Higienismo en España durante el siglo XIX y el paradigma de las topografías médicas*, Memoria de Licenciatura (inédita). Barcelona, 1980. Las principales conclusiones del trabajo se han publicado en “Miserias, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX”, en *Geo-Crítica*, nº 29 (Barcelona, 1980).

⁷⁵ VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO, F.: *La Medicina en Cantabria*, Santander, 1982.



⁷⁶ Véase DÍAZ, Isidoro: *Historia del Colegio de PP. Escolapios de Villacarriedo (Santander)*..., Prólogo de Mateo Escagedo Salmón, Reinosa: Imp. de A. Andrey, 1924.

⁷⁷ PRELLEZO GARCÍA, J.M.: *Utopía de un indiano lebaniego. La Obra Pía benéfico docente de Espinama*, Santander, 1984.

⁷⁸ Este notable personaje fue, entre otras tareas edilicias, el promotor de la reedificación de la Catedral de Lima; véase *Fama Póstuma del Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de Reguera*..., Lima, En la Imprenta Real de los Huérfanos, 1805.

⁷⁹ MARURI VILLANUEVA, R.: *Ideología y comportamientos del obispo Menéndez de Luarca (1784-1819)*, Santander, 1984.

⁸⁰ JOVELLANOS, G.M.: *Obras publicadas e inéditas*..., vol.III, p.472.

⁸¹ MADOZ, P.: *Diccionario*..., 1845-50, p.239.

⁸² Id., p.238.

⁸³ Sobre el tema de las cárceles y el problema de la visión, véase FRAILE, P.: *Un espacio para castigar. La cárcel y la ciencia penitenciaria en España (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, 1987, pp.131 y ss. También ARRECHEA, J.: *Arquitectura y Romanticismo*..., 1989, pp.244 y ss.

⁸⁴ A.M.S. Documentación "Ocupación francesa". Febrero, 1809. N°152.

En el aspecto educativo se aprecian casos similares. Destacan las *Escuelas Pías de Villacarriedo* (1746), fundadas por D. Antonio Gutiérrez de la Huerta, administrador de la Real Aduana de Cádiz⁷⁶, la *Obra Pía de Espinama* (1777), fundada por D. Alejandro Rodríguez de Cosgaya⁷⁷, y el *Seminario de Nobles de Comillas*, con edificio desde 1794, financiado por D. Juan Domingo González de la Reguera (Comillas, 1720-Lima, 1805), arzobispo de Lima⁷⁸. Todos ellos son centros de notable proyección posterior, inspirando, en gran medida, las futuras obras-pías de promoción particular.

La penetración del pensamiento ilustrado convierte la beneficencia en uno de los grandes temas de la política nacional. Por encima de divergencias ideológicas, la Iglesia, con la colaboración del Estado ilustrado, se convierte en la principal promotora de dotaciones asistenciales. En Santander, un prelado de marcada personalidad, D. Rafael Tomás Menéndez de Luarca, asume todo el protagonismo⁷⁹. Su primera obra es el *Hospital de San Rafael en Santander*. Proyectado en 1791 por José Alday Fernández, es el primer centro construido en la provincia siguiendo criterios "ilustrados". El edificio será apreciado por Jovellanos ("*obra sencilla y grande (...) sillería sobre arcos simples; sala de convalecencia con hermosas galerías sobre el mar*")⁸⁰ y, cincuenta años después, Madoz aún considera que "*es de hermosa fábrica (...) su arquitectura es*

moderna (...) y, en pequeño, es quizá uno de los establecimientos más lucidos y decorosos de su clase"⁸¹. En el edificio aparecen ya preocupaciones como la buena ventilación (fundamental en las teorías higienistas), la situación retirada del centro de la ciudad, el aislamiento de diferentes enfermedades para evitar contagios, etc. Sin embargo, aún se contempla como objetivo primordial del establecimiento el "...preparar a buen morir a los moribundos".

Poco después, hacia 1794, el obispo funda también la "*casa de recogidas o casa de corrección de mujeres Santa M^a Egipcíaca*" que, tras su fallecimiento (1819), será destinada a Cárcel pública por el gobernador. Madoz señala que el edificio:

*"es notable por la forma casi panóptica (...) Consta de un óvalo cortado por una de sus puntas, en cuyo lado se halla la capilla, puesta de un modo, que pueden oír misa los presos desde su encierro. Tiene un patio en el centro y tres en la parte exterior que sirven para desahogo y recreo de los presos. El número de estos asciende por lo común a 50 ó 60 entre todas las clases y sexos, colocados con bastante limpieza y holgura, y con absoluta independencia los hombres de las mujeres. La situación del edificio es ventilada y sana"*⁸².

En el edificio descrito se ha adoptado ya, con notable prontitud y de forma un tanto sumaria, el conocido *Panóptico* de Bentham, publicado en 1791, que constituyó uno de los primeros intentos por consolidar un programa tipológico basado en el aislamiento y el control constante e invisible; dado que, igual que todos pueden ver la capilla, también pueden ser vistos y oídos desde ella⁸³.

Pese a estas iniciativas, las condiciones higiénicas siguen siendo exiguas y, en momentos de especial necesidad, han de habilitarse edificios particulares. Este es el caso de Santander que, durante la ocupación napoleónica, conoce precarias condiciones a la vista del informe promovido por el Ayuntamiento sobre la posibilidad de epidemia por falta de limpieza y vigilancia en los hospitales franceses⁸⁴, situación que intenta paliar, poco más tarde, el inglés John Winter, solicitando el convento de Santa Clara, la casa de la marquesa de Isla, el claustro de la Catedral y una casa particular (ocupada hasta el momento por prisioneros franceses o afrancesados) para su utilización como hospitales⁸⁵.

En esas fechas ya hay algunos pequeños hospitales. Además de Santander y Laredo, tienen centros Cas-

tro, Herrera, Santillana, Terán de Cabuérniga, Cóbreces, Ruiloba y San Vicente de la Barquera. El indiano de Cartagena (México) D. Tomás Ruiz de la Rabia dota, en 1820, el **Hospital de Comillas**. Sin embargo, las condiciones higiénicas de las poblaciones medianamente grandes aún siguen siendo insuficientes. En Santander el ambiente séptico de la ciudad es lamentable, con “una atmósfera cargada de miasmas”, basuras y ratas por las calles y el permanente peligro de los barcos en el puerto como vehículos de transmisión de enfermedades contagiosas. Este panorama es recogido en 1832 en la “*Exposición al Ilustre Ayuntamiento de Santander sobre las causas de insalubridad que contiene este pueblo y medios de corregirlas...*” firmada por Luis María de la Sierra. Ese mismo año la Real Junta de Comercio de Santander edita un prospecto con los contenidos del “*Proyecto de Salud Pública*” que pretende paliar los efectos de la insuficiente infraestructura higiénica de la ciudad. Entre las medidas se cuentan la apertura de un nuevo cementerio (verificada ese mismo año: Cementerio de San Fernando en Calzadas Altas), la creación de la *Junta Municipal de Caridad* (ratificada por R.O. de 26 de agosto de 1834) y de la *Junta Provincial de Sanidad* (compuesta por autoridades médicas, civiles y eclesiásticas y verificada en 1837).

Bajo la dirección de la Junta Municipal de Caridad se unifican el Hospital de San Rafael (a cargo de las Hijas de la Caridad desde 1844), la Casa de Caridad (fundada en 1820, cerrada tres años más tarde por falta de recursos y restablecida en 1833) y la **Inclusa Provincial** (fundada en 1778 por el obispo Francisco Laso de San Pedro y declarada provincial en 1842; a cargo de las Hijas de la Caridad desde 1844).

Además, la Junta de Comercio a partir de 1833 comienza a solicitar insistentemente la creación de un **Lazareto en la isla de Pedrosa** que diera solución al problema de los barcos con bandera “sucía” que arribaban al puerto de Santander y que, incomprensiblemente, debían cumplir la cuarentena en el puerto de Mahón, con las consiguientes pérdidas económicas. Ante la inhibición del Estado, la Junta de Comercio y el ayuntamiento de Santander conciertan un plan de arbitrios para su construcción y mantenimiento en 1835. Sin embargo, el proyecto no se culminará hasta la intervención del Ministerio de Gobernación en 1869⁸⁶.

El pensamiento ilustrado tendrá también una notable influencia sobre el panorama educativo, fundamentalmente a través de las Reales Sociedades Econó-



COSME ANTONIO DE BUSTAMANTE. Real Seminario Cantábrico de Comillas, 1794. Fundado por D. Juan Domingo González de la Reguera, Arzobispo de Lima.

micas. En Cantabria, el principal impulso para la articulación e incremento de los espacios educativos viene de la Real Sociedad Cantábrica (1775-1804), tomando ejemplo de focos ilustrados tan activos como la Real Sociedad Bascongada. En 1796, en la primera junta de la Sociedad Cantábrica, se especifican sus objetivos:

“...no pudiendo prometerse la Sociedad realizar sus deseos, ni llenar las obligaciones de su instituto, si no se mejorasen los ramos de enseñanza pública que se hallaban abandonados o desconocidos en el País, se solicitase por medio de la Junta de Madrid, la orden superior competente para que todas las escuelas, estudios y otros establecimientos destinados a la publicas educación se pusiesen y estuviesen en el País bajo la dirección, inspección y cuidado de la Sociedad, a fin de que los rectificase o estableciese del modo más conforme para la mejor y más pronta enseñanza”⁸⁷.

Como primer paso para la consecución de estos objetivos se pretende crear dos establecimientos que sirvan como ejemplo de instituciones educativas: un

Cit. VAQUERIZO, M. y RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: “Documentación sobre la ocupación francesa...”, 1979, pp.787-886.

⁸⁵ Id. A.M.S. Doc. “Ocupación francesa”, agosto 1813. Nº584.

⁸⁶ Véase VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO, F.: *La Medicina en Cantabria...*, 1982, p.137. También GIL AGUIRRE, E.: *El Patrimonio histórico-artístico en la Junta trasmerana de Cudeyo*, Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad de Cantabria, 1995, pp.124-125.



⁸⁷ Estatutos de la Sociedad Cantábrica, Madrid, Viuda de Ibarra, 1798. Punto V. Sobre la Sociedad Cantábrica, véase DEMERSON, P. de: *Próspera y adversa fortuna de la Real Sociedad Cantábrica (1775-1804)*, Santander, 1986. Sobre sus actividades docentes véanse especialmente las pp.141-177.

⁸⁸ Una placa situada sobre la puerta contiene el siguiente texto: "REINANDO CARLOS IV A EXPENSAS DEL EXCMO. SR. D. JUAN DOMINGO GONZALEZ DE LA REGUERA, ARZOBISPO DE LIMA. GRAN CRUZ DE LA REAL DIST. ORN. ESPAÑOLA. SE HIZO ESTA OBRA PARA LA ENSEÑANZA PUBLICA POR DIRECCION DEL ARQUITECTO D. COSME ANT^o BUSTAMANTE. AÑO DEL SEÑOR 1794".

⁸⁹ "Memoria del P. Vallejo", recogida en DEMERSON, P.: *Próspera y adversa fortuna...*, 1986, p.158.

⁹⁰ Véase ALONSO RUIZ, B.: "Santa Catalina de Monte Corbán. La Orden Jerónima en Santander", en *Historias de Cantabria*, n^o3 (Santander, 1992), pp.6-22.

⁹¹ Para la densa historia del Instituto Cántabro, véase MADARIAGA, B.; VALBUENA, C.: *El Instituto de Santander. Estudios y Documentos*, Santander, 1971.

⁹² Para ello se acomete en 1839 la restauración del edificio dotada con 25.000 duros por el Ayuntamiento y realizada "...con arreglo al plano y presupuesto formado por D. Antonio de Zabaleta" (A.M.S. Arm. B, Leg. 198, n^o 24).

⁹³ Véase RIO DIESTRO, C.: *Las Fundaciones Benéfico-docentes en Can-*

Colegio de Niñas y Escuela primordial de Maestras y un Seminario Cantábrico. El primer proyecto intenta instalarse en Mazcuerras, en el mismo edificio donde ya existía una escuela de gramática fundada por el indiano D. Francisco Gutiérrez Alcalde. Sin embargo, la oposición del Real Consulado de Santander retrasó la culminación del proyecto, que pretendía fundamentalmente formar educadoras sobre las que apoyar la renovación pedagógica perseguida. El segundo proyecto se hizo realidad y por R.O. de 9 de marzo de 1801 se constituye el Real Seminario Cántabro de Comillas (o Seminario de Nobles). Comienza a funcionar en diciembre de 1802, instalándose en el ya citado edificio construido en 1794 por el arquitecto local Cosme Antonio Bustamante, por orden de D. Juan Domingo González de la Reguera, Arzobispo de Lima⁸⁸. Éste ya había intentado años antes dotar a Comillas de un centro educativo de alto nivel:

*"El Excmo. e Ilmo. Sor. D. Juan Domingo González de la Reguera, Arzobispo de Lima, nuestro socio de mérito, se propuso erigir Universidad en Comillas para el beneficio incomparable de las luces en su Patria. Por casos fortuitos no ha podido completar tan grande idea. Pero ha fabricado aquel edificio tan magnifico y tan propio para nuestro Seminario..."*⁸⁹.

En 1802 comienza a funcionar, manteniéndose las enseñanzas en aquel sitio hasta 1806. Posteriormente se intenta acercar el centro a las proximidades de Santander, pasando a ocupar un edificio en el Astillero de Guarnizo e instalándose posteriormente en el Monas-

terio de Jerónimos de Monte Corbán, que pasa a convertirse en **Seminario de Monte Corbán** (con importantes obras de restauración concluidas en 1790)⁹⁰.

Con la desaparición, en 1811, del Real Seminario Cantábrico, se corta el proyecto ilustrado de innovación de la enseñanza (paralelo al Real Seminario de Vergara), como instrumento para el desarrollo social y económico de la región. Para paliar esta carencia se produce, en tiempos mejores, un segundo intento que consigue consolidarse. El 15 de mayo de 1838, a propuesta de la Real Sociedad Cantábrica, se crea el **Instituto Cántabro**⁹¹ que pasa a instalarse en el desamortizado Convento de Santa Clara la Real de Santander⁹². Hasta cierto punto la continuidad del Instituto absorbe la mayor parte de los recursos institucionales dedicados a la educación y la formación primaria queda relativamente desprotegida.

Hemos visto como, hasta este momento, la mayor parte de las fundaciones no implican un nuevo edificio, sino que éstas se adaptan a edificios privados o religiosos ya existentes mediante obras de reacondicionamiento más o menos rigurosas. No se aprecia aún un modelo tipológico escolar, ni una preocupación estricta por las condiciones higiénicas de estos centros.

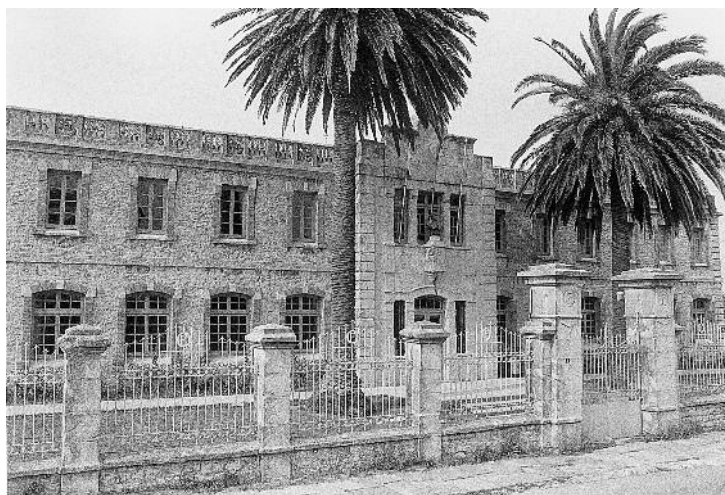
En realidad, la desamortización había dejado libres un numeroso grupo de edificios conventuales que, a falta de mejor solución, cubren temporalmente las necesidades dotacionales. En el aspecto sanitario ocurre algo muy similar. En 1867, por ejemplo, se instala el **Hospital-Asilo de Reinosa** en el Palacio de los Rebolledo y Solórzano, que había sido convento de franciscanos hasta su desamortización en 1833.

A partir de este momento, las dotaciones escolares se incrementan notablemente en virtud de un fenómeno de antigua raigambre en La Montaña, las fundaciones benéfico-docentes que, en número creciente desde mediados de siglo, superan las 180 en 1880⁹³. Estas Obras Pías son una de las más sólidas herencias de la mentalidad civil de las élites sociales montañesas en el siglo XIX. Puede apreciarse una cierta relación con el indianismo y ya hemos señalado el papel que la moral católica juega en la visión de la obra pía como justificación del enriquecimiento, aunque no es descartable, en absoluto, un auténtico espíritu benéfico y emprendedor. En cualquier caso, la masiva dotación de centros docentes influirá enormemente en el alto índice de alfabetización de la provincia. Uno de los más claros testimonios de la importancia del proceso es la

Escuelas de La Cavada. Fundadas en 1887 para la enseñanza primaria gratuita, por D. José del Valle de la Pedraja y Doña Matilde Gómez.



ALFREDO DE LA ESCALERA. Colegio de San José, 1909, Suances. Fundado por D. Juan José Gómez Quintana



alta calidad formal de los edificios y el interés teórico de las experiencias higienistas sobre la organización tipológica del modelo de escuela.

La generación de un primer modelo tipológico de escuela pública se produce a partir del *Reglamento de Escuelas* de 1838, en el que ya se exige la independencia del edificio, que no debe ser utilizado para ningún otro servicio público, que debe estar proporcionado al número de niños, bien iluminado y ventilado y a defensa de la intemperie⁹⁴. Normativas complementarias posteriores perfilarán otros elementos, obligando a la construcción del patio contiguo, la habitación para maestros, espacios para el juego o ejercicios físicos, biblioteca, jardín, lavabos, retretes, etc. Se refuerzan, asimismo, las recomendaciones higiénicas, insistiendo en la necesaria segregación del edificio respecto a otros usos. Se encargará a arquitectos como Enrique M^a Repullés y Vargas o Francisco Jareño la realización de modelos de escuelas adaptados a los sistemas educativos: párvulos, elemental, simultáneo, mutuo y mixto. En estos proyectos coinciden, básicamente, las ideas higienistas y el programa pedagógico naturalista de Froebel. De esta fusión entre arquitectos y pedagogos de ideología krausista nacerá un modelo de escuela cuyos elementos básicos son la naturaleza, el agua, la luz y el aire. Los materiales básicos para esta arquitectura higiénica serán el hierro y el cristal. El hierro, por su resistencia, permitirá estructuras livianas despejadas de apoyos que impidan la visión y cerramientos “transparentes” en puertas y ventanas. El cristal cerrará los grandes ventanales y permitirá la construcción de

mamparas transparentes posibilitando la entrada del aire y la luz. La intervención de los ingenieros y su protagonismo en la aceptación de la arquitectura ferroviaria promoverá, en ocasiones, cierto carácter industrial en las construcciones escolares o asistenciales y, desde luego, en las represivas.

Estas recomendaciones higiénicas para la arquitectura escolar o asistencial no siempre se seguirán rigurosamente. El hecho cierto es que la cortedad de las subvenciones oficiales deja en manos de los ayuntamientos y filántropos locales la dotación de los centros, razón por la que, a menudo, se aprecia una notable disparidad en los productos arquitectónicos.

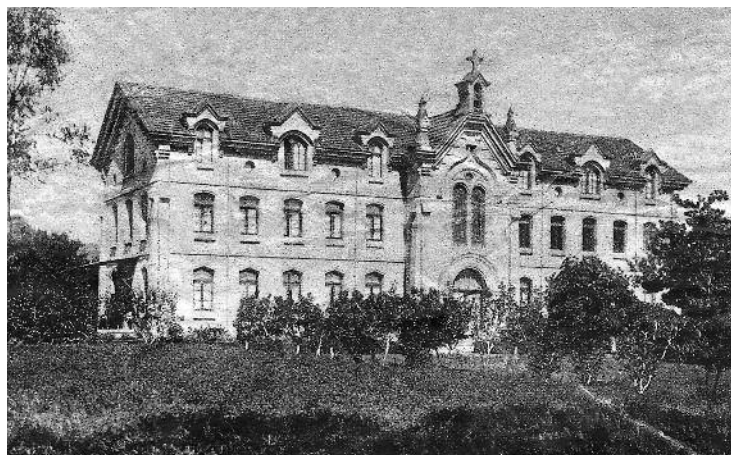
Dada la precariedad inicial de la enseñanza en España, casi todas las iniciativas se centran con mayor fuerza en consolidar la enseñanza primaria. Sin embargo, en ocasiones, la enseñanza secundaria también se benefició de estas iniciativas e incluso en algunos casos, como en Comillas, se vinculó a la enseñanza superior.

En general, la promoción privada se centra en el ámbito rural y la escuela pública es más fuerte en los núcleos más poblados, donde el Estado (a través de los ayuntamientos) se muestra más activo. Esto provoca una doble realidad. En los ámbitos rurales la calidad tipológica de los edificios escolares depende de la largueza del donante y, frecuentemente, está ligada a la labor arquitectónica de los maestros de obras locales, de ahí la disparidad de criterios. Por el contrario, en los ámbitos urbanos las escuelas suelen ser de promoción pública, generalmente municipal (en Torrelavega, por

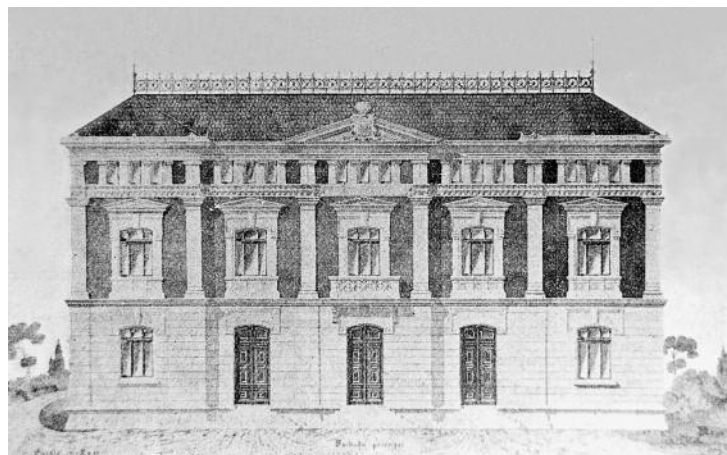
tabria. Siglo XIX. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Cantabria, 1991. También RÍO DIESTRO, C.; GÓMEZ OCHOA, F.: “Cualquier tiempo pasado fue mejor”: La educación en Cantabria en la época contemporánea. Historia de un atraso”, en *El perfil de “La Montaña”*. Santander, 1993, pp.177-201.

⁹⁴ Sobre la evolución legal de la arquitectura escolar, véase LAHOZ ABAD, P.: “Higiene y arquitectura escolar en la España contemporánea (1838-1936)”, en *Revista de Educación*, n.º298 (1992), pp.89-118.

Colegio de la Sagrada Familia, Carrejo. Fundado en 1900 por D. Pedro de Alcántara Igareda y Balbás, realizado según proyecto de un hermano marista francés.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto de Escuelas Municipales del Oeste", 1897, Santander.



ejemplo, el ayuntamiento sostiene ya, en 1840, 3 escuelas, que son 7 en 1860; en 1877 se instala el colegio de 2ª Enseñanza y en 1880 son 9 las escuelas públicas costeadas por el municipio). Además, al ser de promoción pública suelen estar dirigidas por un arquitecto o maestro titulado, normalmente más enterado de las innovaciones higiénicas y más sujeto a la tipificación promovida por los diseños remitidos desde el Ministerio de Instrucción Pública. No obstante, las escuelas de promoción pública no alcanzarán un verdadero empuje hasta la Dictadura de Primo de Rivera y, especialmente, la República.

La forma externa de los centros escolares depende de las distintas modalidades docentes. El modelo más reducido y rural es la escuela unitaria o mixta, con un solo aula en el que se reúne el alumnado masculino y femenino, reunión que, a menudo, tiene poco que ver con criterios pedagógicos y que más bien responde a un reducido censo escolar. Los servicios se reducen al mínimo y generalmente se organizan en dos cuerpos: uno bajo con el aula rectangular y otro de dos plantas con vivienda para el maestro. Las escuelas dobles, con un aula para niños y otra para niñas, suelen presentar una distribución marcadamente simétrica, con un hall y los servicios concentrados en el centro, levemente realzado, y las dos aulas flanqueando el cuerpo central (escuelas de La Cavada). Las escuelas graduadas, por su parte, suelen recoger y desarrollar este esquema, enfatizando el eje central, mientras en los laterales se sostiene el desarrollo longitudinal –nunca más de dos alturas– (escuelas de Carrejo) que, como mucho, se quiebra para formar una planta en U que rodea el patio (co-

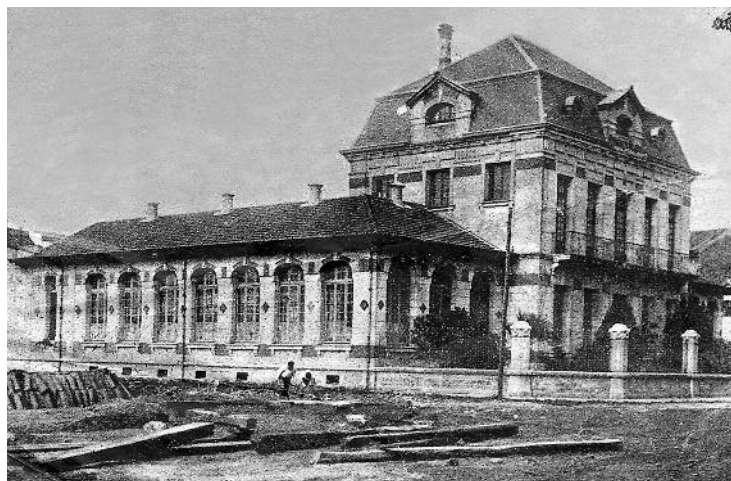
legio de San José en Suances, arquitecto Alfredo de la Escalera; escuelas del Dr. Velasco en Laredo, arqto. Joaquín Rucoba)

La mayor preocupación es lograr un local sobrio pero adecuado a las condiciones que exige la nueva arquitectura escolar. La limitación de recursos hace prevalecer las necesidades prácticas sobre los deseos de representatividad o monumentalidad de los inmuebles, común en los promotores más acaudalados. En las escuelas públicas de promoción municipal prevalece esta doble demanda arquitectónica, que busca la higiene sin severidad ni suntuosidad. Buen ejemplo son las Escuelas del Centro y del Oeste, incluidas en el "Plan Extraordinario de Obras Municipales de Santander", con planos firmados por el arquitecto municipal V. R. Lavín Casalis. Construidas en la Plaza de Numancia, tras el Parque de Bomberos Voluntarios, el proyecto realizado sorprende por su contención, que resulta extraña a un Lavín Casalis que siempre se caracterizó por su tendencia a lo decorativo. En este caso, Lavín prefiere estructuras sencillas y plantas racionalizadas⁹⁵, así como sobrios almohadillados, fachadas apilastradas y profusión de frontones, todo ello en base a un discurso clasicista de severa factura. Es precisamente esta cuestión la que más agrada al Municipio, considerando que *"El aspecto exterior, a juzgar por los planos de fachada, está en consonancia con el destino del edificio, es decir, que sin ser excesivamente pobre de decoración, no es tampoco suntuoso"*⁹⁶. En cualquier caso los munícipes se muestran sobre todo preocupados por dotar a sus escuelas de las *"más favorables condiciones"*:

⁹⁵ Plan Extraordinario de Obras Municipales..., 1898, pp.25-28. Existen en el caso de una escuela ciertas preocupaciones de orden técnico que aconsejan no experimentar en exceso con nuevas técnicas, en contraste con lo realizado en los mercados, así se lo harían saber los municipales al Arquitecto Municipal y así se indica en el texto municipal de aprobación de los proyectos: *"En lo referente a la construcción, debe adoptarse el sistema más racional para esta clase de edificios al proyectarse de fábrica los elementos de sostenimiento, muy indicado en el caso presente tratándose de un edificio en que las cargas accidentales y dinámicas tienen alguna importancia"* (p.27). La planta de este edificio se compara con el de la otra escuela proyectada en el "Plan" (escuela del Este) nunca realizada: *"Debido a la diferente magnitud de los solares que han de servir de emplazamiento, la planta de una y otra es distinta, si bien en lo esencial o sea en la disposición de los departamentos en que se subdivide cada una, capacidad, cubo de aire, etc. etc., el trazado de ambas es semejante"* (p.27).

⁹⁶ Id., p.27.

JOAQUÍN RUCOBA. Escuelas del Dr. Velasco, 1908, Laredo.



JOAQUÍN RUCOBA. Colegio de los Sagrados Corazones, Santander.



“Podrán recibir instrucción en esas escuelas, por término medio, de 560 a 600 niños, número, es verdad, no muy grande, si se consideran las necesidades de la población, pero en cambio, en más favorables condiciones que la reciben hoy en casi todos los locales donde se hallan instaladas las escuelas municipales. Bueno es, y muy de desear, que haya escuela para cuantos la necesitan y la piden, pero no lo es menos que cuantos la tienen ya, la disfruten de manera que, al recibir el bien inapreciable de la enseñanza, no pierdan el bien de la salud, precisamente en la edad primera”⁹⁷.

En Eladio Laredo que trabaja activamente para el ayuntamiento de Castro Urdiales se aprecian similares inquietudes. En su proyecto para escuelas en la Barrera (1897) reflexiona sobre la tipología escolar, abogando por un tipo de edificios alejados del tráfico, con patios de recreo y galerías cubiertas y orientados al sur para ahorrar calefacción. En todas sus obras escolares (Mioño, Otañes, Santullán) insiste en los tópicos higienistas: iluminación, ventilación, orientación, racionalización de la planta, comodidad, etc⁹⁸. Laredo mantiene además el criterio de monumentalidad sin suntuosidad manejando acertadamente los materiales: caliza, ladrillo, hierro y las habituales mayólicas de Zuloaga.

En su proyecto, el arquitecto debe adaptarse, lógicamente, a la financiación y alcance de la escuela proyectada. Joaquín Rucoba, por ejemplo, da respuestas radicalmente opuestas a demandas diferentes. La escuela del barrio de Baltezana en Castro Urdiales (1890) es de una severidad que raya la pobreza, un aula con su vestíbulo y un cuerpo con dos pisos para casa del ma-

estro con *“la forma que ordinariamente tienen las casas de labradores en este país por ser ésta la ocupación que además de la enseñanza se ven precisados a tener si no han de carecer de lo más preciso para la vida”*⁹⁹. Por el contrario, en las Escuelas del Dr. Velasco en Laredo (1908) se aprecia la influencia del pensamiento krausista. El edificio presenta un claro esquema horizontal, con un eje simétrico vertical enfatizado por el gran cuerpo central amansardado (recuérdese el Palacio de Demetrio Herrero). Los muros rasgados por amplios ventanales y el funcional interior, organizado en torno a la escalera distribuidora, evidencian el carácter docente del edificio. Todo ha de incluirse además dentro de los aires comunes de dignificación de los centros educativos de principios del siglo XX, logrado a través de la calidad de los materiales y de la generosidad espacial, así como de los aires internacionales –con fuertes reminiscencias francesas– en la decoración y la estructura. En el Colegio de los Sagrados Corazones de Santander, Rucoba aún va más lejos, creando un ecléctico caserón rodeado de jardines, para la educación de las élites del aristocrático paseo de la Concepción.

Esta disparidad aparece también en los colegios religiosos, de sólida implantación. En general, mientras la enseñanza pública queda bajo la responsabilidad de los titulados por las Escuelas Normales, los centros benéfico-docentes y las instituciones de pago suelen aparecer regentados por comunidades de religiosos o religiosas. Estos es, en parte, producto del interés de la Iglesia y de determinadas órdenes por la educación.

⁹⁷ Id., p.26.

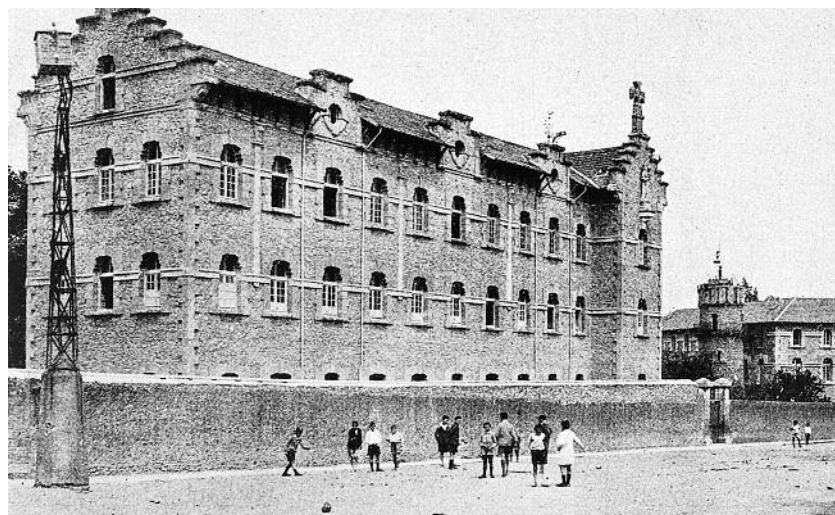
⁹⁸ CABIECES IBARRONDO, M.V.: “El patrimonio escolar del municipio de Castro Urdiales”, en *Revistas conmemorativa del XXV aniversario de la fundación del I.B. “Ataúlfo Argenta”*, (Castro Urdiales, 1992), pp.20-26. Esta autora realiza, en la actualidad, su Tesis Doctoral sobre *Arquitectura escolar en Cantabria* en el Área de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria.

⁹⁹ A.M.C.U. Leg.154, nº1. “Proyecto de construcción de la escuela de Baltezana, Castro Urdiales”, arqto. Joaquín Rucoba, 1890.

EMILIANO AMANN. "Proyecto de Colegio de los Angeles Custodios", 1916, Santander.



Colegio de los Sagrados Corazones, 1881, Torrelavega.



Estas órdenes religiosas pretendían paliar los efectos del creciente laicismo reinante en la sociedad española mediante la práctica masiva del *"apostolado pastoral y laical"*. Los objetivos son claros, la formación del clero y de minorías laicas con amplio dominio sobre la sociedad; los medios también lo son, la construcción de Seminarios y Colegios bien dotados para la importante labor formativa que se les encomendaba. Este es el momento en que aparecen en el país nuevas órdenes nacionales o extranjeras, dedicadas a tareas fundamentalmente docentes, abriendo colegios. Entre las órdenes masculinas destacan Jesuitas, Escolapios y Salesianos; entre las femeninas las religiosas de los Sagrados Corazones, la Compañía de María y, sobre todo, las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul.

En Cantabria, el número de colegios religiosos abiertos es muy elevado, especialmente en la segunda mitad del siglo, y también es intensa la penetración de determinadas Ordenes. Sirva como ejemplo el caso de las *"Hijas de la Caridad"*¹⁰⁰.

En 1862 ya están instaladas en el Colegio de calle de Ruamenor de Santander, en 1863 en Reinosa y poco después abren el Colegio de San José en Cóbrecas (1872). Desde 1882 se encuentran en Santoña, donde abren el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús. Ese mismo año se hace el proyecto para el Colegio de San José en Santander (con planos de Atilano Rodríguez, 1882) que en principio se plantea como asilo de niñas pobres. En 1888 se hacen cargo del Colegio del Sagrado Corazón en Cabezón de la Sal, fundado por D.

Pedro de Alcántara Igareda y Balbás, y en 1900 se hacen cargo de otra fundación del célebre jándalo, el Colegio de la Sagrada Familia en Carrejo.

No son, sin embargo, las únicas. El 27 de octubre de 1855 las religiosas de la Compañía de María inauguran el Colegio de la Enseñanza de Santander. En 1861 las Hijas de la Cruz abren el Colegio de San José en Limpias y, en esta misma localidad, los padres Paúles abren en 1893 el Colegio San Vicente de Paúl. Las religiosas de los Sagrados Corazones abren colegio en Torrelavega en 1881 (primero de esta Congregación en España) y poco después hacen lo propio en Santander (el edificio se construye siguiendo planos de Joaquín Rucoba). Asimismo las Franciscanas Misioneras atienden, desde 1884, el Colegio de la Divina Pastora en Santander y en 1894 comienzan las obras del Colegio M^a Auxiliadora de los PP. Salesianos, también en Santander (con proyecto de Emilio de la Torriente).

Es difícil entresacar normas tipológicas generales en la construcción de estos colegios, por sus variadas condiciones. Desde luego, es claro que son edificios muy condicionados por su función docente, necesitados sobre todo de satisfacer necesidades como la buena ventilación y la comodidad de acceso y tránsito. Deben ser, ante todo, edificios capaces de acoger, y después dar rápida salida, a un gran número de escolares. Pesa, por tanto, la obligada horizontalidad, escasa altura y marcado carácter longitudinal. Sin embargo, el elemento que condiciona formalmente estos colegios es el tipo de población a que están dirigidos. Los centros

¹⁰⁰ Fundadas por San Vicente de Paul y Santa Luisa de Marillac en París, el 29 de noviembre de 1633 y aprobadas por la Santa Sede el 8 de junio de 1668, con particular atención hacia los pobres en dobles tareas formativas y asistenciales.

de las Hijas de la Caridad, por su vocación benéfica, suelen ser austeros, particularmente grandes y situados en zonas rurales o relativamente periféricas. Esto implica edificios severos, con grandes jardines (como el colegio de San José en Santander). Por el contrario, otras congregaciones más vinculadas a colectivos o barrios acomodados se significan por medio de una arquitectura representativa, es el caso de los Sagrados Corazones de Santander y Torrelavega o del monumental edificio proyectado por Emiliano Amann para Colegio de los Angeles Custodios¹⁰¹ en la recién abierta Avenida de la Reina Victoria, zona de moda del Santander cortesano que rodea el palacio de la Magdalena. Los aires inconfundiblemente neovascos del proyecto pretenden reproducir en Santander lo que ya eran en Bilbao, el colegio de las élites económicas, fundado por una de sus más destacadas representantes, Rafaela de Ybarra, esposa de José de Villalonga, primer presidente de los "Altos Hornos de Bilbao". Lujo neovasco para la aristocracia del hierro y el metal, un modelo que algunos en Santander querían imitar.

Estos ejemplos de promoción particular y gestión religiosa culminan en Cantabria con el Seminario de Comillas (después Universidad Pontificia). La complejidad del proyecto se aprecia en los aspectos formales, donde convergen el impulso indiano, el jesuítico (en plena renovación formativa) y los arquitectos de la Renaixensa catalana. Es, además, a un tiempo seminario para pobres y centro modelo para élites intelectuales. El papel del edificio mismo en la formación de los seminaristas es clave. Se trata de crear un edificio donde *"el arte, el gusto y la esplendidez"* deslumbren al estudiante, para así *"educar el gusto de los seminaristas con la perenne contemplación de tales bellezas"*¹⁰². Para racionalizar el conjunto los jesuitas imponen su esquema habitual, eso que llaman *"il modo nostro"*, tipo universidad de Mesina, con una iglesia pública que separa dos patios, el colegial y el de la comunidad. A continuación, cuando el "campus" de Comillas se amplía con un seminario menor (arqto. José María Bastera, 1912), se sigue el mismo esquema pero se contiene la decoración pues la representación institucional se considera cubierta con el edificio creado por Martorell, Cascante y Doménech.

Por su parte, en los hospitales y espacios asistenciales también se advierte esta diversidad formal. Los aspectos tipológicos están sujetos al presupuesto y al tipo de demanda, sea ésta pública o privada. En 1881,



por ejemplo, comienza a funcionar el efímero **Hospital Militar de M^a Cristina** de Santander, instalado en las dependencias del Cuartel del mismo nombre pero, dada la inadecuación del edificio, en 1899 la sección militar vuelve al Hospital de San Rafael.

Mejor suerte suelen tener modelos de promoción parroquial o municipal. Entre las primeras cabe destacar las gestiones del párroco Ceferino Calderón y la Junta de Beneficencia de Torrelavega, que promueven la construcción de la **Casa-Asilo** (o Asilo-Hospital), situada al sur del Barrio del Coter, con planos del ingeniero Carlos Larrañaga. El 22 de mayo de 1882 comienzan las obras y el 19 de junio se coloca la primera piedra, siendo inaugurada en mayo de 1884¹⁰³. El conjunto muestra la ambivalencia benéfico-asistencial de estos asilos-hospitales, más vinculados a la recogida de indigentes que a labores estrictamente médicas o sa-

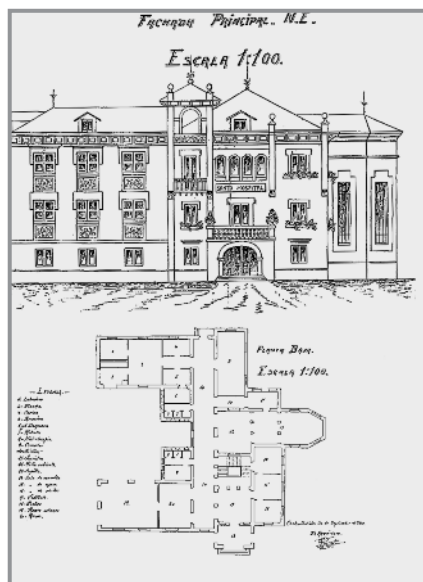
CRISTÓBAL CASCANTE Y COLOM: Santo Hospital de Comillas, 1889. Donación de D. Claudio López y López (hermano del I marqués) y su esposa Doña Benita Díaz de Quijano.

¹⁰¹ A.M.S. Arm.F, Leg.298, n.º41. "Proyecto de Colegio de los Angeles Custodios de Santander", Arqto. Emiliano Amann, Bilbao, julio 1916.

¹⁰² ABAD, C.M^a.: *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*, Madrid, 1928, p.48.

¹⁰³ *El Impulsor*, 4 y 18-VI-1882, 2-III-1884. También R. Bueno: *Torrelavega*, 1900, 1987, p.166.

ELADIO LAREDO. Proyecto para el Santo Hospital Civil, 1914, Castro Urdiales.

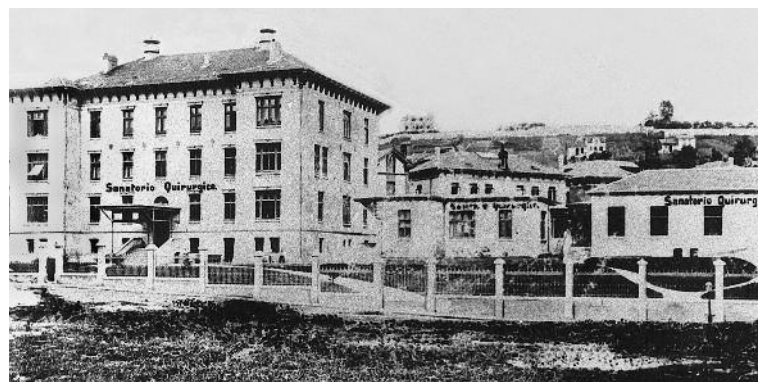


nitarias. La presencia de un ingeniero firmando los planos, remarca la importancia de estos profesionales y sus técnicas en la erección de edificios higiénicos. Otras poblaciones y promotores tomarán ejemplo y así aparecerán hospitales-asilo como el de Novales (1902) o el Potes (1918).

Entre los ejemplos de promoción municipal destaca el caso de Castro Urdiales, que se dota con una sumaria red de pequeños hospitales. Desde 1893 se está pensando en abrir un Santo Hospital Civil en Castro Urdiales, aunque el proyecto definitivo no se realiza hasta 1913-14 (Eladio Laredo) y las obras no se terminan hasta 1916¹⁰⁴. Se abren asimismo el Hospital Minero de Saltacaballos y el Hospital de Mioño.

Por su parte, y como muestra de otro modelo de promoción, está la refundación del Santo Hospital de Comillas (1889) que, merced a una donación efectuada por D. Claudio López y López (hermano del primer marqués) y su esposa Dña. Benita Díaz de Quijano (hermana del propietario del “Capricho” de Gaudí), levanta un nuevo edificio proyectado por el arquitecto catalán Cristóbal Cascante y Colom, director de las obras del “Capricho” y de la Universidad Pontificia y fallecido ese mismo año. Aquí, de nuevo, se insiste más en la monumentalidad, testimonio de la generosidad del donante, frente a la severidad ingenieril e higiénica de otros conjuntos. Complejidad, decoración y buenos

PEDRO SETIÉN Y MAZO. Sanatorio quirúrgico del Dr. Madrazo, 1895, Santander.



“Sanatorio quirúrgico del Dr. Enrique Diego Madrazo, inaugurado el 20 de agosto último en la Vega de Pas”. Publicado en “La Ilustración Española y Americana” en 1894.

materiales certifican la demanda elitista de estas obras, marcadamente personales.

Sin embargo, entre la promoción privada aparece también algún ejemplo notable de confluencia entre la beneficencia y la investigación. Así, uno de los más importantes introductores de las técnicas rigurosamente asépticas en la medicina quirúrgica española, el Dr. Enrique Diego Madrazo (Vega de Pas, 1850-Santander, 1942), inaugura el 20 de agosto de 1894 su Sanatorio de Vega de Pas y en 1896 el famoso Sanatorio del Dr. Madrazo en Santander (construido siguiendo planos del maestro de obras Pedro Setién y Mazo, 1895). Ambos establecimientos son, al mismo tiempo, sanatorios (lugares para sanar, no lugares de recogida de enfermos, no *hospitales* en el sentido latino de albergues) y centros de investigación. Se proyectan del interior al exterior. Por dentro, espacios asépticos y racionaliza-

¹⁰⁴ Véase *Hospital de Castro Urdiales. Polémica sobre el derribo de San Nicolás y construcción de un edificio ad-hoc en Urdiales*, Bilbao, 1915. Ya en 1893 se había encargado un proyecto a E. Laredo. De 1910 es el primero de los proyectos que conocemos, aunque el proyecto definitivo se redacta en los años 1913-1914. Véase también ORDIERES DÍEZ, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, pp.93-96.

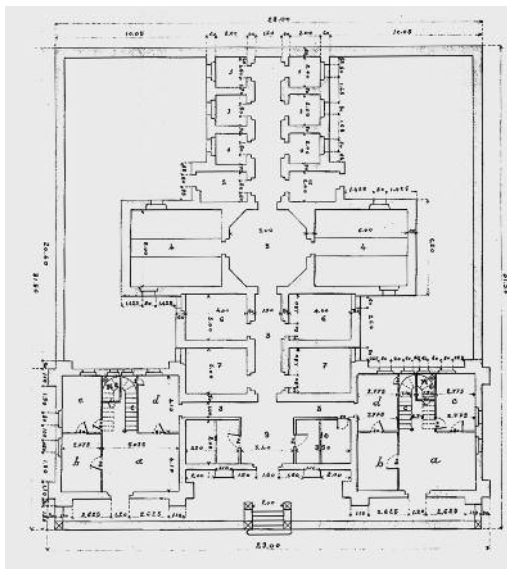
Sanatorio del Dr. Morales, 1908, Peñacastillo (Santander).



dos. Por fuera, severidad casi industrial, líneas rectas en un jardín.

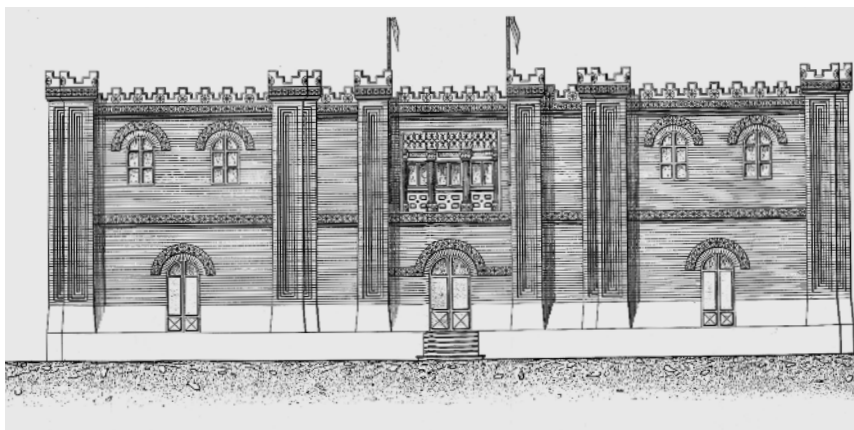
Estos sanatorios privados adquirirán, poco a poco, una notable fuerza. En un proceso similar al de los colegios privados para las élites, aparecen también diversas clínicas particulares o casas de salud, segregadas de la ciudad para instalarse en parques o antiguos palacetes unifamiliares. En ellas no importa tanto el aspecto severo e higiénico del edificio, sino una calidad formal acorde con la calidad social de los pacientes, familiarizados con ciertos lujos arquitectónicos. Así aparecen en el amplio parque de Cajo, en las afueras de Santander, el Sanatorio del Dr. Morales (1908) o, en pleno Sardinero, el Sanatorio Quirúrgico “La Alfonsina” (instalado en 1923 en el antiguo palacete del mismo nombre).

Pero volvamos a las actividades del Dr. Madrazo que, para completar la dotación asistencial del rural valle del Pas, construye frente a su sanatorio unas escuelas que recogen, también, las más modernas teorías pedagógicas (su otra preocupación) de clara filiación krausista. Las nuevas escuelas de Vega de Pas (1910) incluyen piscina, gimnasio, laboratorio, museo escolar, etc. Esta experiencia está muy cercana al concepto higiénico-pedagógico, propuganado por Giner de los Ríos, que considera el local de escuela tan sólo como una protección contra la intemperie, mientras cree que el campo es el lugar más higiénico, con la mejor luz y el aire más puro. En esta misma línea se sitúa la magna obra benéfico docente de D. Ramón Pelayo, marqués de Valdecilla, que dota sus centros con gimnasios, campos de tenis y fútbol, parques, duchas, biblioteca, museos o cines¹⁰⁵. Como Madrazo, el mar-



ELADIO LAREDO. Proyecto de cárcel, planta baja, 1900, Castro Urdiales.

ELADIO LAREDO. Proyecto de cárcel, fachada principal, 1900, Castro Urdiales.



qués de Valdecilla también mantendrá una doble recepción en sus obras, la escolar y la sanitaria. Así, con la apertura en 1929 de la Casa de Salud Marqués de Valdecilla (arquitecto Gonzalo Bringas) se culmina y cierra la historia hospitalaria montañesa por contener todas las opciones formales de la tipología (recogidas por toda Europa) y por ser el centro que hace girar en torno a sí la medicina de Cantabria en el siglo XX.

Cabe, por último, una breve referencia a los espacios represivos. A lo largo de la primera mitad del siglo las necesidades se cubren con la cárcel provincial de Santander, a la que ya nos hemos referido, y los calabozos circunstanciales de los ayuntamientos. Desde mediados de siglo el penal de Santoña (construido en la zona portuaria en 1848) se convierte en uno de los pocos centros peninsulares (es decir, sin contar los penales africanos) con condenados a cadena perpetua. En 1888 está absolutamente lleno y además se considera uno de los centros más duros del país.

¹⁰⁵ Véase BERNAL SALIDO, A.: *La obra benéfico-docente del Marqués de Valdecilla*, Santander: Asociación Nacional de Magisterio, 1929.

Con el intento de reorganización del mapa penitenciario español se impulsa la construcción de las cárceles de partido, correspondientes a los partidos judiciales. Sólo el ayuntamiento de Castro Urdiales parece tomarse en serio el asunto. El arquitecto Eladio Laredo realiza sendos proyectos hacia 1900, ambos de esquema panóptico (radial) y fachada orientalizante (neoa-sirio), que nunca llegarán a realizarse.

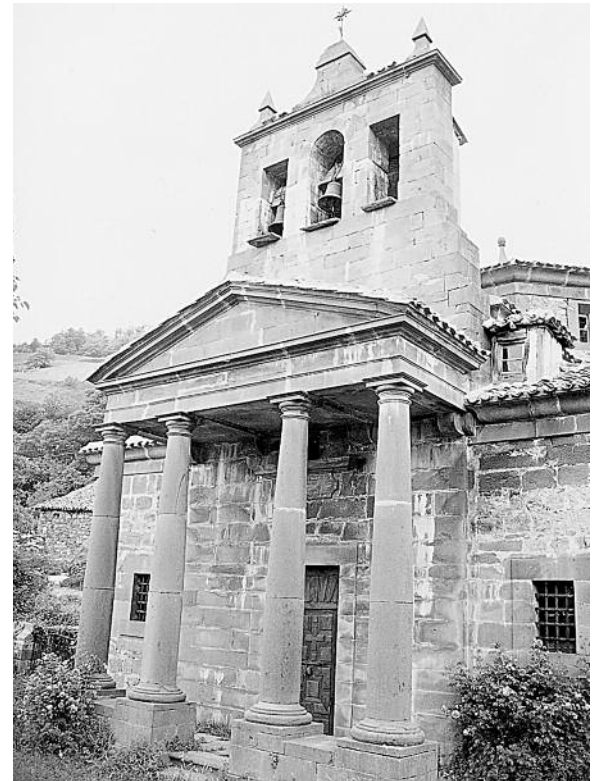
A partir de este momento el gran proyecto será el grandioso Centro de Cumplimiento Penitenciario de El Dueso, en Santoña, sustituto del viejo penal del puerto, eliminado por su dureza. En 1907 comienzan las obras, con un esquema combinado de panóptico y pabellones y un lenguaje cercano a la arquitectura industrial del hierro y el ladrillo. Anexo se proyecta un manicomio, en buena muestra de la consideración que aún merecen los enfermos psiquiátricos, clasificados en pabellones por su peligrosidad, que aumenta a medida que se alejan de la puerta del recinto.

ARQUITECTURA RELIGIOSA

Son frecuentes las referencias que ponen el acento en la atonía de la arquitectura religiosa en la primera mitad del siglo XIX. Las razones que explican este vacío son de muy diverso origen. Se han señalado las sucesivas crisis bélicas con sus radicalismos ideológicos, el auge de la burguesía a costa de otras clases sociales, el creciente laicismo y el endémico regalismo de la Iglesia española. Estas causas y otras muchas vienen a sustentar un proceso cuyo punto álgido es la revolución de 1868, proceso contestado por el brote neocatólico, vinculado a la Restauración Alfonsina y principal producto hispano del Concilio Vaticano I¹⁰⁶.

En Cantabria, sin embargo, las intervenciones en edificios religiosos conocen una importante reactivación desde mediados de siglo, articulando un nuevo y significativo mapa arquitectónico religioso en la región. Las razones que dan forma a esta manifestación de dinamismo religioso son muy variadas pero, a nuestro juicio, hay fundamentalmente tres de más peso que el resto. Está, por un lado, la inexcusable necesidad de intervención sobre el patrimonio arquitectónico religioso, especialmente en algunos templos de gran antigüedad, muy maltratados por la rigurosa climatología cántabra o por la Desamortización. Por otra parte, nos encontramos con las obras pías patrocinadas por un amplio grupo de donantes de diversa índole (indianos,

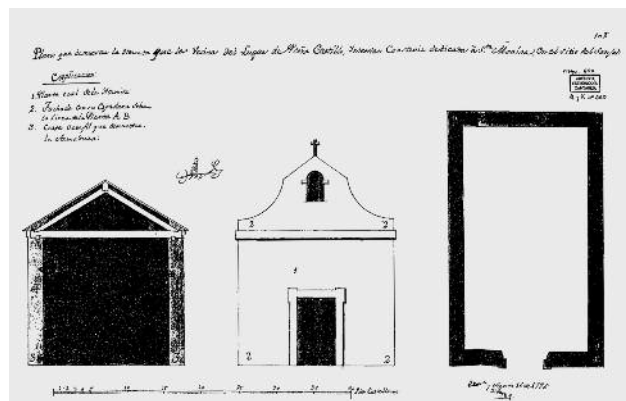
Iglesia de San Juan Bautista en Salarzón (Liébana), 1819. Construida a expensas de los Condes de la Cortina.



jándalos, burguesía comercial, miembros de sociedades mercantiles, etc.) que llenan Cantabria de fundaciones destinadas a sus lugares de origen (generalmente pequeñas aldeas) o a las ciudades donde se han asentado, incluyendo normalmente la construcción o rehabilitación de la iglesia parroquial (a menudo anterior a la construcción del palacio familiar con el que soñaban todos los nuevos ricos montañeses). Queda, por fin, una última causa, que es probablemente la más importante; se trata del incesante trasvase de población desde los núcleos rurales del interior de la re-

¹⁰⁶ Sobre la reacción neocatólica propiciada por el pensamiento romántico, véase SCHENK, H.G.: *The mind of the European Romantics*. Oxford, 1979 (especialmente el capítulo titulado "The Return to Catholicism", pp.93-102). Sobre los efectos de la revolución del 68 en las artes, véase HERNANDO CARRASCO, J.: *Las Bellas Artes y la revolución de 1868*. Oviedo, 1987. Sobre el Neocatolicismo Alfonsino MARTÍ GILABERT, F.: *Política Religiosa de la Restauración (1875-1931)*. Madrid, 1991.

A black and white photograph of the exterior of the Church of San Giovanni Battista in Mantua. The church is a large, square building with thick, weathered stone walls. It features several arched windows, some with decorative tracery. On the left side of the image, there is a small, arched entranceway. Two men are standing near the base of the wall, providing a sense of scale. The building is situated in an urban environment, with other buildings visible in the background.



gión hacia la franja costera y sus alrededores (Santander, Torrelavega, Castro Urdiales, Laredo, etc.), el proceso de vertebración urbana de estos crecientes núcleos, con intensas necesidades de representación urbana y de espacios de culto, propiciará frecuentes intervenciones en los antiguos templos de las villas costeras y la creación de otros nuevos.

Entre los antecedentes del periodo estudiado, probablemente el hito fundamental es la creación, en 1754, de la nueva diócesis de Santander. Con la otorgación de la sede episcopal, la nueva catedral de Santander se introduce en una espiral de reformas. Primero es la apertura del edificio hacia la ciudad con la construcción de la portada norte y su monumental escalera barroca. Después, el maestro mayor de la ciudad José Alday ha de acometer en 1784 y 1790 distintas obras destinadas a la dignificación de la nueva sede episcopal¹⁰⁷.

A decir verdad, la actividad a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX es muy escasa. Primero por la

*"La xusticia y Ayuntam^{to}. de la Villa de San Vicente de la Barq^a hace presente a V.E.I. que entre los destrozos, quemas y ruinas, que ha padecido este miserable Pueblo durante la constante mansion y dominacion de las tropas del tirano, y desde su entrada, lo ha sido el precioso y deboto santuario de nra. Señora de la Barq^a, que no puede mirarse en el estado en que se halla sin derramar lagrimas; pues con motivo de haberse mantenido spre. una Guardia a la inmediacion del Castillo de la Barra, y obligado a abandonar aquel sitio y Casa de Nobenas su Hermitaño y Familia, por lo expuesto que se hallaba en aquel retiro; y a pesar de los reclamos que se hacian a los Generales y Comandantes, no pudo lograrse ni fue posible evitar despues del primer saqueo, su total ruina, sin haber quedado mas que el cuerpo del templo; y deseando poder habilitarle en la mejor y decorosa disposicion posible para trasladar a su camarin la imagen que pudo reserbarse, e ir reparando dho. Santuario y Casa de Nobenas y conserbar su debocion"*¹⁰⁹.

Muchas villas utilizan la mayor parte de sus recursos en reparar estas destrucciones, sufridas en los distintos conflictos bélicos¹¹⁰. Seguir documental-

¹⁰⁹ A.M.S.V. Legajo sin numerar. La corporación de San Vicente de la Barquera solicita al Obispado permiso para recaudar limosnas destinadas a reparar la Iglesia; se concede licencia para hacerlo "en las Vicarias de San Vicente, Comillas y Cabuerniga" (contestación fechada en Maliaño y julio 28 de 1815). La corporación ha de recurrir a este medio porque en marzo de 1795 ya había vendido "...huna pequeña cantidad de Plata ynitil que se alaba en el Santuario de Nra. S^{ma}. de la Barq^{ra}" para procurarse "otras muchas cosas mas ymportantes al Santo Culto".

¹¹⁰ Sobre el estado de miseria de Santander y la utilización de recursos en la fortificación de la ciudad y en la realización de festejos y actos religiosos, véase VAQUERIZO GIL, M.: RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: "Documentación sobre la ocupación francesa de Santander (1808-1814) en el Archivo Municipal de Santander", en *III Ciclo de Estudios Históricos de la provincia de Santander*. Centro de Estudios Montañeses (Octubre, 1979). Tomo II, pp.787-886. Especialmente A.M.S. Documentación "Ocupación francesa" (1808-1814).

¹¹¹ Sirva como ejemplo la iglesia parroquial de Hermosa. En 1821 se amplía el porche de forma muy primaria a base de pies derechos de madera. En 1850 es reedificada por la familia Torriente, pensamos que en este momento se rehace o incluso se hace nueva la espadaña barroca. En 1864 se construye una nueva capilla por el lado del Evangelio (pagada por Francisco de la Torriente) en la que, pese a la precariedad técnica (ladrillo enfoscado malamente) ya se aprecia un intento por crear un proyecto coherente, centrando la actuación la exigua cupulilla que cubre el altar, decorada con anteojos.

¹¹² Texto de la placa conmemorativa instalada sobre la puerta: "A DIOS OPTIMO MAXIMO Y A S. JUAN BAUTISTA PATRONO DE ESTA PARROQUIA ERIGIDA POR EL EXMO. S. CONDE DE LA CORTINA, CAB. DE LA ORDEN DE SANTO. Y GN. CRUZ DE ISABEL Y P. SU HERM. REL S. D. PEDRO DIGNID^o CHANTRE DE MEXICO Y CONSEJ^o DE ORDENES. AÑO DE 1819".

¹¹³ Queda compuesta por D. Francisco del Busto, abogado y "Jefe Superior Político", como presidente; D. José Ortiz de la Torre, comerciante e indiano, como vicepresidente; D. Antonio de Zabaleta, arquitecto, como Director de la sección de Arqueología y Arquitectura; D. Víctor Redón, sacerdote, organista y pintor aficionado; D. Francisco Alpanseque, comerciante y también aficionado a la pintura y, por último, D. José Pío de la Pedrueca, pintor. Quedando al cargo de los dos últimos la Sección de Escultura y Pintura. La mayor parte de la información sobre la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Santander se encuentra recogida en el A.A.S.F., 7-5/2. También en el A.H.P.C., Secc. "Centro de Estudios Montañeses", 1357. Libro 49. Sobre la Comisión de Santander hemos tratado en "La Comisión Provincial de Monumentos de Santander (1844-1879). Datos para la valoración del Patrimonio Artístico en el siglo XIX", en *Historias de Cantabria*, n.º 1 (Santander, enero 1992), pp. 53-73. También en *Antonio de Zabaleta...*, 1992, pp. 53-59. Posteriormente Isabel Ordieres se ha ocupado ampliamente de sus actividades en *Historia de la conservación del Patrimonio cultural en Cantabria (1835-1936)*, Santander, 1993.

¹¹⁴ "Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos", en *Boletín Español de Arquitectura*. Madrid, 1846, n.º 2, p. 15.

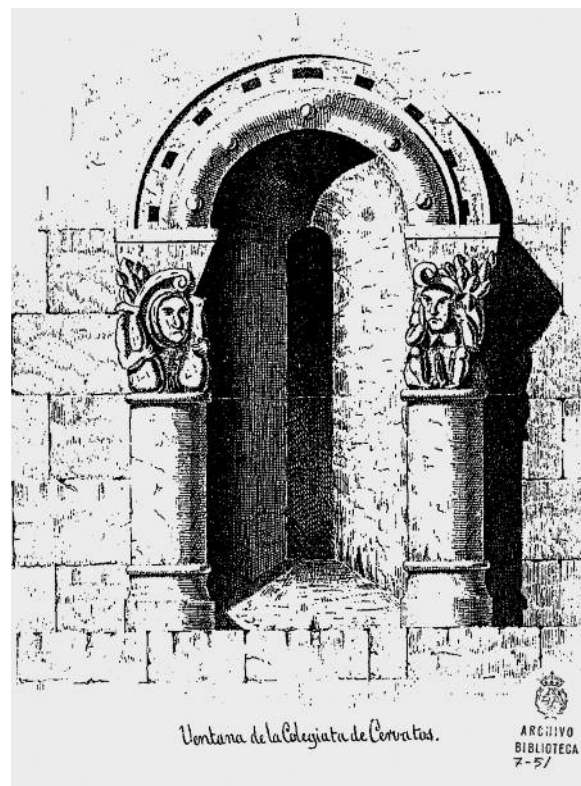
¹¹⁵ A.H.P.C., Sec. C.E.M. 1357. Libro 49.

mente estas reparaciones resulta muy difícil, pues a menudo se trata de pequeñas y sucesivas intervenciones que se acometen a medida que se dispone de recursos y que, comúnmente, quedan en manos de canteros o maestros locales¹¹¹. A menudo, esto mismo ocurre con las escasas obras de nueva planta realizadas en la primera mitad del siglo, localizadas en poblaciones de no mucha importancia y debidas a autores anónimos, generalmente muy retardatarios en sus planteamientos. Es el caso de la pervivencia del gusto neoclásico en la iglesia de San Juan Bautista en Salarzón (1819), realizada por encargo de los Condes de la Cortina¹¹², o el tradicionalismo barroquizante de la ermita de San Roque en Hermosa (1868), en donde lo único destacable es la perfección técnica del trabajo de cantería. Estos casos evidencian la pervivencia de modelos tradicionales a lo largo de todo el siglo (podrían citarse ejemplos hasta bien entrado el siglo XX) e incluso la solidez de criterios que el mundo de la cantería mantenía en el entorno rural. En cualquier caso, seguir por este camino sería desviarnos de nuestra tarea principal.

Retomando la crisis de las construcciones religiosas que caracteriza la primera mitad del siglo nos encontramos con que, reparadas con mayor o menor premura las destrucciones de la Guerra de la Independencia, llega la Desamortización de Mendizabal (1836). En Santander se desamortizan los tres conventos existentes: San Francisco se convierte en Cuartel y posteriormente acoge la Diputación, Santa Clara se rehabilita para ser sede del Instituto Cántabro y el Convento de Santa Cruz se transforma en Fábrica de Tabacos; muchos otros conventos e iglesias de la provincia conocen el abandono y el expolio.

Para paliar las traumáticas consecuencias de semejantes cambios, en 1844 se crean las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, a imitación de las francesas. La de la Provincia de Santander se constituye como tal el 17 de Agosto de 1844, con una dotación personal un tanto precaria¹¹³. La primera y principal misión de las Comisiones es "la formación de una estadística monumental, en donde se expresara la época a que pertenecía cada monumento, sus fundadores, los arquitectos que lo habían dirigido, las restauraciones que había experimentado y otras circunstancias que contribuyeran finalmente a dar una idea aproximada de la riqueza que por fortuna se había podido salvar del vértigo destructor que había dominado en años anteriores"¹¹⁴. Para ello la Comisión cen-

"Ventana de la Colegiata de Cervatos" ("Informe sobre Monumentos de la Provincia de Santander").



tral recomienda a la provincial "se informe de los que fueran Guardianes y Priors o Religiosos de los extinguidos conventos, de los objetos Artísticos y literarios que ecsistan en sus respectivas casas conventuales. Que se escite el celo de las personas inteligentes amigas de las artes y las glorias del país para que contribuyan con las noticias que tengan al logro del objeto de la Comisión acompañando un interrogatorio que dha Comisión ha formado p^a facilitar esta operación"¹¹⁵.

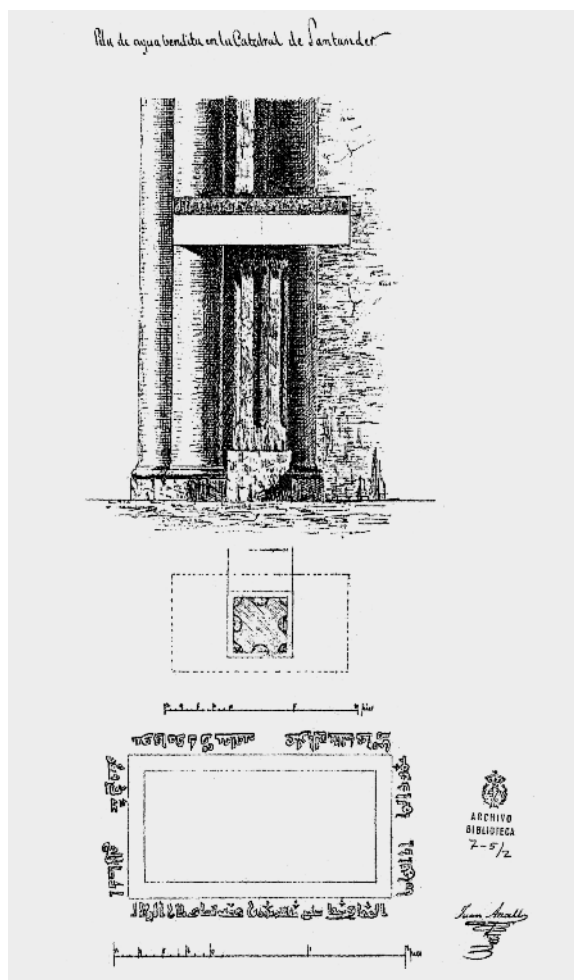
Con una sorprendente celeridad se proporcionan a la Central los primeros informes. En marzo de 1845, la Comisión de Santander remite a la Central los resultados de las encuestas, que resultan sorprendentes, a la vez que sumamente interesantes, a la hora de valorar la cultura artística de las clases dirigentes de las zonas rurales. La larga memoria, firmada por Zabaleta, se detiene especialmente en las Colegiatas de Santillana del Mar, Castañeda y Cervatos, adjuntándose varios diseños y detalles, y convirtiéndose en uno de los primeros trabajos de valoración estilística de la arquitectura medieval española¹¹⁶. El resto de miembros de

la Comisión resaltan “...el celo e infatigable actividad conque procura dho Sr. Zabaleta enriquecer la Arqueología proporcionando noticias y diseños de los escasos monumentos curiosos que existen en esta Provincia, así como el noble desinterés conque los ha desempeñado sufragando todos los gastos de su propio peculio”¹¹⁷. La citada memoria merece además los más encendidos elogios de José Amador de los Ríos, secretario de la Comisión central de Monumentos, que hace hincapié en la primicia de la valoración estilística de Zabaleta: “Trabajo de mucha importancia, no solamente por las excelentes observaciones de que abunda, sino también por dar a conocer dos monumentos de grande interés para la historia de la arquitectura española”. En cualquier caso, el trabajo de Zabaleta no puede considerarse como un hecho puntual, pues en estas memorias se declara “Convencido de que no es posible regularizar una historia del arte en España, sin que para demostrarla se tengan a la vista diseños de los monumentos que hay en ella...”¹¹⁸.

Asimismo la Comisión de Santander se muestra muy activa en la vigilancia del tráfico ilegal de obras de arte de los conventos desamortizados¹¹⁹. Todo ello provoca la felicitación de la Comisión Central que en la “Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones...”, publicada en 1845, destaca especialmente las actividades de la Central, la de Barcelona y la de Santander¹²⁰. En cualquier caso, parece que, en verdad, el resto de comisiones provinciales mantuvieron, al principio y por incompreensión o desidia, muy escasa actividad, dada la frecuencia con que la Central enviaba circulares pidiendo mayor agilidad en los trabajos¹²¹. Parece claro que, inicialmente, el espíritu romántico y, hasta cierto punto, historicista de las Comisiones sólo estaba claro para un reducido grupo de personas, por otra parte destacados militantes románticos. El protagonismo de las citadas comisiones sólo puede explicarse desde la presencia de personajes como Amador de los Ríos o Zabaleta.

En estos primeros momentos se encarga, también, a las Comisiones “...la creación de los archivos y bibliotecas públicas, la formación de museos provinciales y la inspección de los monumentos y antigüedades”¹²². En realidad todas estas actividades van dirigidas, y así se dice, a poner las bases de la futura Biblioteca Provincial que había de completarse con los fondos procedentes del Archivo de la Colegiata de Santillana¹²³. Paralelamente, aunque con peores resultados,

JUAN ANCELL. “Pila de agua bendita en la Catedral de Santander” (“Informe sobre Monumentos de la Provincia de Santander”).



se intentan recoger todos los fondos pictóricos o de arte mueble que puedan trasladarse a Santander con objeto de configurar un Museo Provincial. Como respuesta a las preguntas formuladas por la Comisión Central al objeto de crear una Catálogo de lienzos, tablas y cobres que existieran en los Museos Provinciales, se comunica que “en esta provincia se carecía completamente de lienzos, tablas, cobres y esculturas”¹²⁴. Por fin, en noviembre de 1845 se envía también el catálogo de las inscripciones que se han encontrado en edificios. Este trabajo de nuevo merece los elogios de la Central que además pide información sobre el Sepulcro renacentista del Inquisidor Corro, en la Iglesia de Sta. M^a de San Vicente de la Barquera, con objeto de compararlo con el del Inquisidor General Valdés, en Salas.

¹¹⁶ A.A.S.F., 7-5/2. “Informe sobre Monumentos de la provincia de Santander”, fdo: Antonio de Zabaleta, Santander, 16 de febrero de 1845.

¹¹⁷ A.H.P.C., Sec. C.E.M. 1357, Libro 49.

¹¹⁸ A.A.S.F., 7-5/2. “Informe sobre Monumentos...”, 1845.

¹¹⁹ A.A.S.F., 7-5/2. En agosto de 1845, se produce un intercambio de información entre la Comisión Central y la de Santander, en relación con el robo de una serie de cuadros de Salamanca que habían aparecido después en el puerto de Santander cuando iban a ser embarcados para su exportación.

¹²⁰ Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino. Madrid, 1845, pp.130-140.

¹²¹ “Circulares a las Comisiones Provinciales de Monumentos”, en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1882, n^o 12, pp.50-58.

¹²² “Comisión de Monumentos...”, B.E.A., 1846, n^o 2, p.15. Ya en la primera sesión celebrada por la Comisión de Santander, la del 17 de agosto de 1844, se daba cuenta de un oficio del Sr. Jefe Superior Político trasladando otro del Ministro de Gobernación pidiendo a la Comisión que informara de las causas por las que no estaban reunidos en Bibliotecas y Museos, los libros y cuadros que existían en los Conventos afectados por la Desamortización. Poco después, en la reunión del 14 de octubre se da cuenta de las investigaciones realizadas. Así se reclaman a D. Gervasio Eguaras los libros de los conventos suprimidos, que estaban en su poder. Se señala además que 89 volúmenes se habían depositado en el “Instituto Cántabro” y se quería que pasasen a formar la base de una biblioteca. Para completar ésta se solicita una librería existente en el Palacio Episcopal perteneciente a los suprimidos Jesuitas, a lo que el Obispo contesta señalando que como el edificio de los Jesuitas se había destinado a Seminario Conciliar, los bienes no eran ya de la Nación (A.H.P.C., Secc. C.E.M. 1357, Libro 49). Con estos datos se procede a inventariar y clasificar los libros recogidos en los conventos suprimidos, que suman 862 volúmenes. A estos hay que añadir los 85 recogidos por D. Gervasio de Eguaras y otro grupo inventariado antes que eleva la cifra hasta 2800 volúmenes, aunque se señala que hay bastantes duplicados o en “estado de inutilidad”. Para evitar que se

agrave su estado se llega a un acuerdo con el Instituto Cántabro para que este se haga cargo de las obras y "costee la estantería necesaria".

¹²³ A.A.S.F., 7-5/2.

¹²⁴ Id., 18 de Noviembre de 1845. En la reunión del 5 de noviembre de 1844 se afirma que los cuadros se deberían enviar a la Academia de Dibujo, sin embargo a esto se objeta "...que los pocos cuadros que se recogieron fueron considerados de tan escaso mérito que después de examinados y tasados por el Profesor de Pintura y Dibujo D. Ignacio Salvá, la Comisión científica encargada de ellos en aquella época los vendió en cuatrocientos ochenta y siete rs. los que se aplicaron en cubrir parte de los gastos que había ocasionado su conducción a esta Capital" (A.H.P.C., Secc. C.E.M. 1357, Libro 49).

¹²⁵ A.A.S.F., 7-5/2. "Informe de la Comisión sobre algunas vacantes y estado de los Monumentos de la Prov. de Santander". Santander, 7 de enero de 1860.

¹²⁶ A.D.O.P.S. Legajo sin numerar (nº 966 en el interior). "Disposiciones de interés (antiguo)". "Catedral de Santander. Ruina de la Torre". En esa fecha los arquitectos Ignacio Michelena, Pedro Uranga y Manuel Gutiérrez "dieron su dictamen para que se hicieran las obras consiguientes, que en la opinión de los dos últimos facultativos, se reducen a rebajar y demoler la torre"; se opone a ello el arquitecto e ingeniero Diego del Castillo, argumentando que no era necesaria la demolición. Michelena, Uranga y Gutiérrez informan de nuevo "que se han movido dos piedras de sillaría de la fachada del sur de la referida torre, insistiendo todos en el dictamen emitido". En febrero la Academia de San Fernando, tras examinar los planos e informes emitidos por 8 profesores que la habían inspeccionado directamente, afirmaba que no existía tal estado de inseguridad, considerando "que como consecuencia precisa de su poco conforme primitiva construcción en el resentimiento o empujamiento de sillarejo con que se pretendió engalanarla, cual artística y más detalladamente manifestan en 19 de mayo anterior los profesores D. Antonio Goicoechea, D. José Manuel Acebo y D. Antonio de Armona (...) En su consecuencia puede desde luego asegurarse que la torre no pelagra, ni en manera alguna ofrece su estado el de inseguridad que se pretende, y a que infunde deducirse a primera vista, singularmente por la parte del Sur, cual los antedichos profesores men-

Poco después cambia la configuración de la Comisión de Santander y Zabaleta es sustituido por Juan Ansell, que había sido su discípulo y que ahora, por renuncia del primero, al que absorbían sus obligaciones de la Escuela de Arquitectura de Madrid, debe atender simultaneándolas con la terminación de algunas de las obras de Zabaleta. En los años siguientes las actividades de la Comisión sufren un progresivo empobrecimiento, que hace que poco a poco sus actividades se limiten a la catalogación, especialmente de arquitectura, aunque sin el sentido crítico e incluso historiográfico de los primeros informes de Zabaleta, que tenían el atractivo de su originalidad.

Fruto de este proceso de catalogación es un preciso informe enviado a la central en enero de 1860 en el que se detallan aquellas Iglesias o Conventos que aconsejan la realización de urgentes reparaciones¹²⁵. Son las Colegiatas de Santillana y Cervatos, la iglesia parroquial y dos ermitas de San Vicente de la Barquera, la parte antigua del Convento de Santo Toribio de Liébana, los antiguos monasterios de San Raimundo y Santa María de Piasca, la capillas de Oreña, San Martín de Laredo y varias en las inmediaciones de Castro Urdiales, así como las Iglesias de Silió, Cohecillos, Bareyo, Santa María de Cayón, Santa María de Cudeyo, Castañeda, Bolmir y Nestares. Edificios románicos todos ellos, con la excepción de San Vicente de la Barquera y San Raimundo de Piasca. El informe sin embargo termina dramáticamente señalando que la Comisión de Santander no tiene, desde luego, presupuesto con el que, al menos, poder iniciar las obras y que ya en el año 57 se había pedido a la Comisión central y a la Academia que algún facultativo acudiera a Santander para estudiar el estado de conservación de los citados edificios y atender a los medios necesarios para su reparación. Desgraciadamente, por estas fechas, la Comisión Central se hallaba agobiada por el enorme número de peticiones que en igual sentido se enviaban desde provincias mucho más afectadas por la Desamortización. Además, lo ambicioso de algunos de los proyectos de restauración que se estaban planteando y de las responsabilidades que a las Comisiones se le habían fijado desde un principio, empezaba a hacerse sentir, tanto por la escasez de medios humanos y materiales como por la imposibilidad de cubrir satisfactoriamente las multiplicadas tareas que directivos tan exigentes como Amador de los Ríos o Zabaleta, en su periodo como Secretarios de la Central, habían asumido.

Claustro de la Colegiata de Santillana del Mar, cuya restauración se encarga sucesivamente a Alfredo de la Escalera, Demetrio de los Ríos y Ramiro Amador de los Ríos.



Entre todas estas propuestas de restauración preocupan, sobre todo, la Catedral de Santander y la Colegiata de Santillana. En la primera ya había habido, en 1846, un expediente sobre denuncia de la ruina de la torre¹²⁶. Se acometen, entonces, obras de consolidación y, en agosto de 1847, se manda al "*Ingeniero Civil de esta Ciudad*", Máximo Rojo, que la inspeccione, informando éste que está bien hecha. En lo sucesivo, la catedral seguirá conociendo pequeñas intervenciones frecuentes y, así, en 1882 se informa de algunas partes de las cubiertas que necesitan ser rehechas¹²⁷. Pero el gran proyecto de restauración llegará en 1890 y nos ocuparemos de él más adelante por su importancia en el discurso sobre la arquitectura religiosa en Cantabria. Por su parte, en 1860, se indica que "*Por conducto de uno de sus dignos individuos, ha llegado á noticia de la Academia que el claustro y patio de la Colegiata de Santillana, en la provincia de Santander, se hallan destinados a cementerio, habiéndose al efecto terraplenado el segundo hasta la altura de los antepechos*"¹²⁸. La Academia, indignada, solicita permiso al Gobierno para acometer su restauración y evitar "...que se continuara profanando aquella joya artística"¹²⁹. Comienzan así la larga serie de intentos para su restauración.

Hacia 1867 la configuración de la Comisión ha cambiado mucho¹³⁰. Ese mismo año se recibe una comunicación de la Dirección General de Instrucción Pública para la creación de un Museo de Antigüedades Cristianas en todas las Provincias. La Comisión de Santander encargará el proyecto a Eguaras y al arquitecto Manuel Gutiérrez.

El más interesante proyecto de estos años nace poco después. En octubre de 1867 se estudia la conveniencia de formar un Catálogo o Inventario de Monumentos, nombrándose una comisión especial formada por Eguaras, Agustín Gutiérrez y Manuel Gutiérrez¹³¹. El producto es un valiosísimo trabajo de catalogación que recoge la mayor parte del patrimonio arquitectónico provincial existente en 1869. Para ello se clasifican los edificios por Partidos Judiciales y dentro de éstos son catalogados como Monumentos, reservados para su estudio o excluidos de éste. Los miembros de la Comisión nombrados para estudiar los edificios reservados fueron, de nuevo, el arquitecto Manuel Gutiérrez y Gervasio de Eguaras¹³².

A pesar de todas estas actividades, en pocos años la decadencia de las Comisiones de Monumentos es un hecho, por desidia y sobre todo por falta de presupuesto. En estas fechas las actividades de la Comisión de Santander se reducen a una tímida petición enviada a la Academia en Marzo de 1869 en la que se informa de la absoluta carencia de medios, lo que impide desarrollar cualquier tipo de actividad¹³³. La contestación de la Academia aconseja que mientras carezcan de recursos, se dediquen *“a cierta clase de trabajos e investigaciones histórico literarias que no exijan aquel género de sacrificios (económicos)”*.

De nuevo el 20 de enero de 1873 se solicitan fondos para la conservación y reparación de las Colegiatas de Santillana, Castañeda, Cervatos, Yermo y San Martín de Elines. El 3 de marzo se comunica a la Academia que se estaba procediendo al derribo de los cuarteles de San Francisco y San Felipe y el 27 de mayo el Mariscal de Campo D. Francisco de Ceballos solicita *“reedificar la parte ruinosa de la parroquia de Santa M^a de Yermo sita en el lugar de Cohicillos ayuntamiento de Cartes”*. El obispo da su consentimiento y la Comisión aprueba la reparación el 28 de agosto nombrando al arquitecto Camilo Gutiérrez como Director de la obras. Poco después, el 19 de marzo de 1874, a preguntas formuladas por la Academia se contesta señalando que *“esta Comisión no tiene conocimiento de que se haya cometido atropello ninguno con los monumentos artísticos e Históricos de la Provincia”*, como ejemplo se cita la actuación en Yermo *“salvando dicho monumento del egoísmo de la contrata”*. A continuación se pretende acometer el mismo objetivo con la Colegiata de Santillana solicitando, el 10 de febrero de 1876, a la Diputación 2.436 reales para el Claustro de Santillana *“por ser*

la parte del edificio que está en más inminente estado de ruina”, cantidad concedida *“para invertirla en el apeo de las arcadas”*¹³⁴.

En 1877 ya es presidente de la comisión Marcelino S. de Sautuola¹³⁵ que más adelante renovará las actividades de la misma, especialmente a través de las investigaciones arqueológicas, mientras tanto las actividades se centran en reunir datos sobre la Cripta del Cristo de la catedral de Santander, gestionando con el Obispado la posibilidad de que el edificio quedara abierto al público.

A partir de esta fecha las actividades de la Comisión de Santander entraron en un proceso de deterioro hasta dejarse llevar por la laxitud reinante en el resto de las de la nación, contemplándose intervenciones cada vez más puntuales. La colaboración de Sautuola y especialmente algunos importantes descubrimientos arqueológicos (Altamira especialmente) aún darán momentos de gloria a la Comisión de Santander¹³⁶.

Hasta final de siglo se acometerán obras de restauración, algunas de gran envergadura, en multitud de edificios y en una doble dirección. Están, por un lado, las obras destinadas a preservar edificios de singular valor artístico o histórico. Dichas obras se realizan siempre bajo los auspicios de la Comisión de Monumentos. Sin embargo, a partir de la creación, en 1876, de la figura del arquitecto diocesano, éste comenzará a controlar casi totalmente los proyectos. En Cantabria el más destacado es Alfredo de la Escalera y Amblard que, entre 1878 y 1893, mantendrá una intensa actividad, interviniendo en cerca de 25 parroquias. Entre estas fechas y, especialmente, entre 1888 y 1893, realiza, al menos, obras de ampliación y reparación en las iglesias parroquiales de Villaverde de Pontones, Los Corrales, Anaz (nueva torre), Galizano, Castillo, Vallejo, Bostronizo, San Martín de Soba, Polanco, San Felices de Buelna, Parbayón, Solórzano, Hoz de Anero, Molleda, Penagos, San Vitores, Noja y el Convento de Santa Clara en Escalante¹³⁷. Parece que también proyecta de nueva planta las iglesias parroquiales de Rehoyos, Ontaneda, Peñacastillo y Cabezón de Liébana y, probablemente, el nuevo Palacio Episcopal. Además, redacta y dirige el proyecto para la conversión en cuartel del Convento de San Francisco en Santander (1878)¹³⁸ y diversas intervenciones en la iglesia de Santa María del Puerto en Santoña, la Cripta del Cristo en la Catedral de Santander y el Claustro de la Colegiata de Santillana (1881)¹³⁹, de donde aún no se habían trasladado los

cionan; que es susceptible de las reparaciones y reparación de sillarejos que proponen, teniendo por útil y conveniente el pensamiento de solidar con buena fábrica y mezcla el cubo que ocupa la caja de escalera de caracol y que ya se propuso en dicho primer reconocimiento, y finalmente que de verificarse la demolición de la torre, aun supuesta la prevención de apeos, pelagra la existencia de la Iglesia que se halla notablemente sobre cargada sobre ella, de cuyo interesante particular se hace asimismo mérito”.

¹²⁷ A.M.S. Arm. G, Leg.120, nº11.

¹²⁸ AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Santander. Barcelona, Establecimiento Tipográfico “Artes y Letras”, 1891, p.707. El autor cita que la información ha sido recogida del Archivo de la Academia. “Santander”, legajo 52. Este legajo desgraciadamente ya no existe.

¹²⁹ Id. La Academia señala como los enterramientos efectuados en el interior del edificio atentan contra las leyes de policía: *“Esta disposición, contraria á todas las prescripciones de higiene pública y á lo dispuesto en la legislación vigente, por hallarse dicha Colegiata en el recinto de la población, afecta además de una manera perniciosa á un monumento de nuestras artes; y en esta atención, la Academia ha acordado dirigirse á V. E. para que se sirva interponer todo su valimiento con el Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación, á fin de que disponga sea removido á la mayor brevedad aquel cementerio del edificio indicado, conforme lo aconseja la salubridad pública y el interés de un monumento importante, sin perjuicio de que la Academia, oyendo á aquella provincial de monumentos, proponga á V. E. lo que reclame el estado actual de dicha Colegiata”*.

¹³⁰ Es presidente Ramón Solano Albear y la Academia de San Fernando nombra a Esteban Aparicio, habiendo sido nombrado antes Juan Ramón de la Revilla, para la Junta de Reparación de templos.

¹³¹ A.H.P.C., Sec. C.E.M. 1357, Libro 49.

¹³² El texto completo del inventario puede consultarse en el anexo a nuestro trabajo sobre “La Comisión Provincial de Monumentos de Santander...”, 1992, pp.65-73.

¹³³ A.A.S.F., 7-5/2.

¹³⁴ A.H.P.C., Secc. C.E.M. 1357, Libro 49. Para la restauración del Claustro

"Iglesia de Santa María de Lebeña. Vista exterior e interior". Publicado en "La Ilustración Española y Americana" en 1884. Restaurada por José Urioste y Velada en 1898.

de Santillana véase también A.A.S.F. "Plano de la Colegiata de Santillana". 91-7/5. Obras dirigidas por Alfredo de la Escalera (Arquitecto Provincial), planos firmados el 30 de julio de 1881 con un presupuesto total de 27.777 ptas.

¹³⁵ En 1877 la Comisión de Santander estaba constituida por Marcelino S. de Sautuola (Presidente), Escalante Rodríguez (Jefe de Fomento y Arquitecto Provincial) y un secretario que había fallecido recientemente, el arquitecto y académico Camilo Gutiérrez. A los que debían unirse los nombres propuestos por la Academia de San Fernando y la de la Historia. Con este efecto la Real Academia de Bellas Artes nombró el 17 de febrero de 1879 como corresponsales suyos en Santander a José Escalante González, el arquitecto Alfredo de la Escalera y José Peña-Redonda. Estos, junto con Pedraja (propuesto por la R. Academia de la Historia), tomaron posesión del cargo. Habiendo fallecido Víctor Redón, el último representante que quedaba de aquella primera Comisión de 1844, se nombró además a Pedro Escalante representante de ésta ante la Junta Provincial de Reparación de Templos.

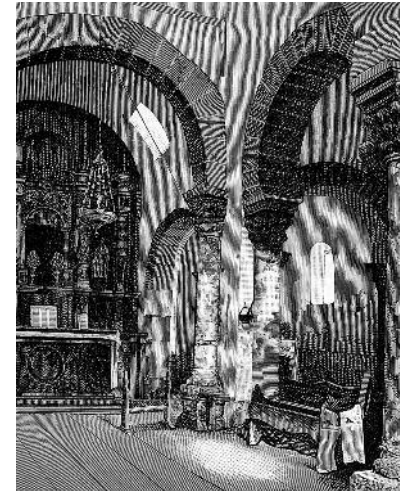
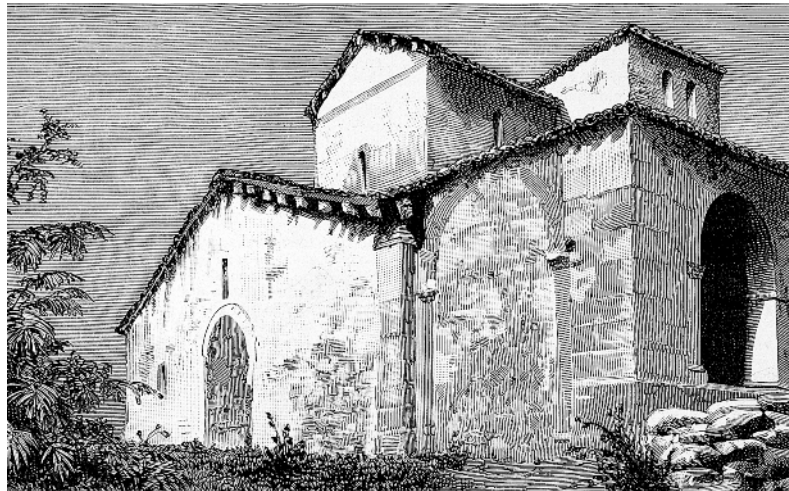
¹³⁶ Sobre la continuidad de las actividades de la Comisión de Monumentos de Santander, véase ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la Conservación del Patrimonio en Cantabria, 1836-1936*. Santander, 1993.

¹³⁷ "Intervenciones de los arquitectos diocesanos (1888-1893)", Junta Diocesana de Santander. Cit. ORDIERES, I.: *Historia de la conservación del patrimonio...*, 1993, pp.95 y 260-261.

¹³⁸ A.H.P.C. Secc. Centro de Estudios Montañeses. Leg. 52, nº 128.

¹³⁹ A.A.S.F., 91-7/5. "Proyecto de restauración de la Colegiata de Santillana". Aqto: Alfredo de la Escalera (Aqto. Provincial). Presupuesto total: 27.777 ptas. Santander, 30 de julio de 1881.

¹⁴⁰ AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *España. Sus Monumentos...* Santander, 1891, pp.711-712. Este autor señala como por R.O. de 12 de marzo de 1889 el edificio ha sido "Declarado monumento nacional, bien que no sea el único merecedor de tal distinción, según veremos, en la provincia de Santander, al Estado toca no sólo cuidar de su conservación, sino restaurarlo devolviéndole en lo posible su fisonomía propia y primitiva, para lo cual serán necesarios grandes dispendios y no corto tiempo; encargado de tan superior



enterramientos. Este último proyecto, sin embargo, no debió llevarse a cabo pues en 1891 se encarga la obra a Demetrio de los Ríos que tampoco puede realizarla, pasando a su sobrino Ramiro Amador de los Ríos¹⁴⁰. A su vez, José Urioste y Velada se ocupa de la restauración de Santa María de Lebeña (1898), que ya comienza a ser valorada como una obra clave en la historia del arte español, siendo auxiliado desde Santander por el mismo Alfredo de la Escalera¹⁴¹. A finales de siglo también se le añade un cuerpo de campanas neogótico a la iglesia de Nuestra Señora de la Barquera.

La otra dirección establecida en las restauraciones de edificios históricos es la dirigida a obras de mantenimiento o actualización, realizadas generalmente sin un plan previo y recurriendo a artesanos locales. Este tipo de obras van desde la amplia transformación realizada por el arquitecto Casimiro Pérez de la Riva en la iglesia de La Asunción de Ruiloba (1880), su pueblo natal, hasta innumerables pequeñas actuaciones en núcleos rurales entre las que pueden servir de ejemplo las rehabilitaciones de la iglesia parroquial de Hermosa (1821-1850-1864), la ermita del Carmen en Cortiguera (1866), la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Lindes en Suances, la iglesia parroquial de Borleña, la iglesia parroquial de Santiago de Cartes (1883), la ermita de Santa Ana en Cóbreces, la iglesia de La Asunción de Novalés, etc.

Templos, Capillas, Conventos y Monasterios

Volviendo sobre las obras de nueva planta, ya hemos comentado los escasos ejemplos que pueden ci-

tarse en la primera mitad del siglo. En realidad la importancia de la arquitectura religiosa del siglo XIX se abre para Cantabria con las obras de la nueva iglesia de Santa Lucía en Santander (Antonio de Zabaleta, 1854, terminadas, después de su muerte, en 1868), auténtica joya de la arquitectura religiosa nacional, por cuanto es uno de los escasos ejemplos de mediados del siglo XIX. Las razones que motivan su construcción son, aparte de la pujanza de Santander, la evidente carencia de templos tras la supresión de los conventos desamortizados. De hecho, poco antes de que se formara la Junta para la construcción de la nueva iglesia, en 1852, la prensa se lamentaba del escaso número de iglesias: "Una catedral mezquina y dos ayudtrices mucho más mezquinas aún en su forma y cabidad, son las iglesias donde vamos a rendir al Todopoderoso la ofrenda de nuestra constante fe"¹⁴².

Sin embargo, a la simple necesidad de un nuevo espacio de culto se une, en este caso, el proceso de vertebración del nuevo barrio (Ensanche Este o Barrio de Santa Lucía) que pretendía organizarse como una entidad autosuficiente y en el que la iglesia aparecía como un hito fundamental. Además, y como muestra de la importancia del proyecto, en 1854 se comenta que "...el Ayuntamiento haría un sacrificio mayor, si además de una iglesia parroquial, se propusiera la edificación de una iglesia Catedral, que tan imperiosamente reclaman las necesidades presentes y futuras de este pueblo naciente y que está llamado a un gran porvenir"¹⁴³.

Particularmente significativos resultan los límites cronológicos entre los que se extiende la construcción

de la iglesia: 1854 y 1868. Coinciden éstas con el momento de mayor atonía de la arquitectura religiosa en España, fiel reflejo del creciente laicismo de la sociedad, localizándose la de la inauguración, 1868, tan sólo unos meses antes del triunfo de la revolución, dato que revela que la crisis religiosa en Santander no fue tan intensa como en otras zonas de la Península.

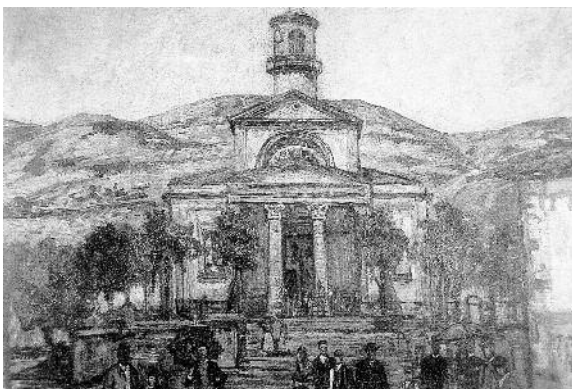
En Torrelavega existe el mismo problema. La única parroquia de importancia es la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación (antigua capilla de los Sres. de Vega) que, a mediados del siglo, se encuentra en tal estado que *“aparte de ser poco decente, está amenazando desmoronarse en un día de tormenta”*. Por esta razón el arquitecto José Moreno y Teixeira, de paso por Torrelavega, levanta el plano de una nueva iglesia de *“una arquitectura sencilla y a la par elegante, edificio de absoluta necesidad en la villa”*. Sin embargo, finalmente, el abogado Nicanor Díaz de Lavandero, administrador del duque de Osuna en Torrelavega, prefiere *“acometer la empresa de ampliar, restaurar y fortalecer la capilla en 1853, sin que se hayan vuelto a hacer obras de importancia”*¹⁴⁴.

En Santander, a mediados de siglo, la actividad está marcada por Zabaleta y sus discípulos. Uno de ellos, Juan Ancell, había proyectado en 1848, en el barrio de Miranda, una capilla dedicada a los Santos Emeterio y Celedonio que, pese a su sencillez, recoge los mismos principios historicistas propugnados en la iglesia de Santa Lucía.

Manuel Gutiérrez, también antiguo discípulo de Zabaleta, se opone en 1853, desde su cargo de arquitecto fontanero del municipio santanderino, a la construcción del templo de Santa Lucía en el lugar y forma en que se proyectaba. Este arquitecto propone como mejor ubicación *“...la meseta que forma la parte superior de la pequeña montaña de Molnedo”*, pues *“...conviene siempre que los edificios públicos monumentales se hallen en parajes un poco elevados y despejados, para que como objetos más notables descuelen y se destaquen de la masa general de las casas habitaciones”* y recomienda un tipo de iglesia muy diferente a la proyectada por Zabaleta, teñida de pintoresco romanticismo:

“...imitación del panteón de Agripa en Roma, o completamente circular como el de las Vestales en Tívoli, adaptado a nuestras prácticas religiosas, con su galería de columnas alrededor, un espacioso átrio de la misma forma, cerrado por una sencilla pero elegante verja en-

MANUEL GUTIÉRREZ. Iglesia parroquial de San Pelayo de Arredondo. Oleo de José Gutiérrez Solana, sobrino del promotor de las obras, Antonino Gutiérrez Solana. Comenzada en 1852 e inaugurada el 26 de junio de 1860.



*lazada con esbeltos pedestales coronados de alegóricas estatuas, rodeada de una extensa pero suave escalinata, y circunscrito todo por una arboleda anular de la amplitud conveniente y en relación y simetría con las expresadas rampas, subidas y comunicaciones del Sur y Norte. Este edificio ayuda de parroquia pudiera bastar para la población actual y porvenir de Cañadío, San Simón, barrio de la fundición y parte de la nueva población actual y que se proyectase y construyese en la continuación de aquel trozo de Muelle...”*¹⁴⁵.

Estos principios, propios de lo que viene llamándose “clasicismo romántico”, son los que el mismo Gutiérrez había aplicado en la otra gran obra religiosa de mediados de siglo: la iglesia parroquial de San Pelayo de Arredondo (Manuel Gutiérrez, 1852-1860)¹⁴⁶. El impresionante conjunto estaba, en realidad, muy determinado por la personalidad de su promotor, el indiano Antonino Gutiérrez Solana, tío-abuelo del pintor. La iglesia fue inaugurada el 26 de junio de 1860 y costó 800.000 rs. El arquitecto Luis Moya, lejanamente emparentado con el promotor, destaca algunas de las ideas que animaron el proyecto. Según parece, Gutiérrez Solana deseaba que la iglesia recogiese las formas de los dos edificios modernos que más le gustaban de cuantos había visto: el Congreso de los Diputados (Narciso Pascual y Colomer, 1844) y el faro de Cabo Mayor (Felipe Bauzá, 1839). Gutiérrez hace una hábil versión en miniatura del nuevo palacio del Congreso para la que, sin duda, manejó los planos de Pascual y Colomer. Todo ello implica una clara comprensión de los principios del estilo transicional francés de los años treinta, de ese “clasicismo romántico” que estaba preparando el camino del eclecticismo. Llama la atención la insistencia en su “moderna” construcción y “buen

trabajo nuestro Sr. tío D. Demetrio de los Ríos, á quien debe España la sublime Catedral leonesa, si lo quebrantado de su salud lo consiente, y si la penuria de la Hacienda lo permite seguro es que Santander podrá orgullosa algún día ostentar como timbre de gloria entre sus muchos y desconocidos monumentos, el de esta Colegiata famosa...”. En una nota a pie de página aclara: “Ya no será el Sr. D. Demetrio de los Ríos el arquitecto encargado de obra tan necesaria como interesante: en el breve tiempo transcurrido desde que escribimos el presente capítulo hasta que le corregimos de pruebas, el arquitecto director de las obras de restauración de la Catedral leonesa ha bajado al sepulcro, el día 27 de Enero del año actual de 1892, habiendo sido nombrado para reemplazarle en aquella gloriosa pero difícil empresa nuestro querido hermano D. Ramiro, á quien ahora corresponderá el intento de restaurar la Colegiata de Santillana”.

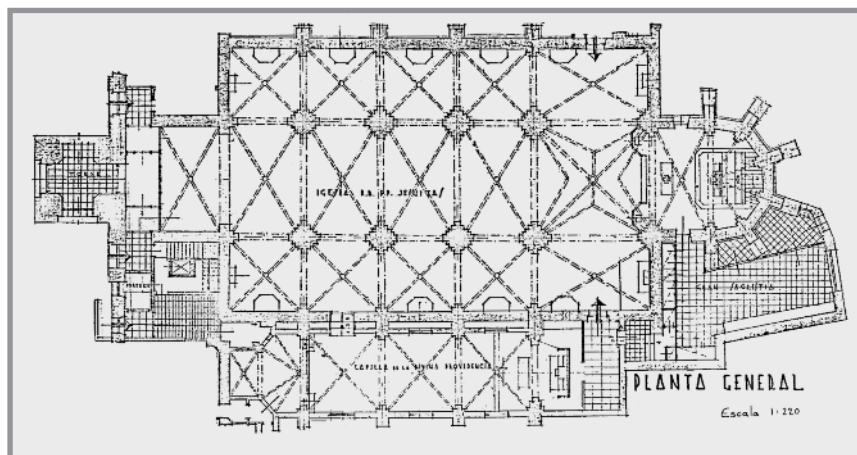
¹⁴¹ El texto relativo a las tareas de restauración realizadas fue publicado por URIOSTE Y VELADA, J.: *Restauración de la iglesia de Santa María de Lebeña*. Madrid, 1897. Existe también un pequeño resumen manuscrito de Alfredo de la Escalera que adjunta un plano en la Biblioteca Municipal de Santander, Doc. 720, Ms. 1086 y algunos otros documentos entre los papeles de la Comisión Provincial de Monumentos que se conservan en el Centro de Estudios Montañeses (C.E.M.).

¹⁴² El Huérfano, 14 de Noviembre de 1852, p.2.

¹⁴³ A.M.S. Arm. B, Leg. 269, nº 35. Cit. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía...*, 1990, p.32. En este legajo se citan los planos de la nueva iglesia, que estuvieron allí recogidos y hoy han desaparecido.

¹⁴⁴ Texto de Antolín Esperón en el *Semanario Pintoresco Español*, 1850, p.219. El proyecto de reconstrucción (1849 puede verse en A.M.T. leg. h. 205. La segunda cita es de PUENTE, J.G. de la: *Torrelavega y Santillana*, Torrelavega, 1917, pp.26-27.

¹⁴⁵ GUTIÉRREZ VÉLEZ, M.: “Informe sobre el proyecto de reforma y ampliación de la Ciudad de Santander”. El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Municipal de Santander, Doc. 710, Ms. 337. Ha sido publicado en el semanario *El Huérfano* (9, 16, 23 y 30 de enero; 6, 13, 20 y 27 de febrero y 6 y 13 de marzo de 1853) y por MADARIAGA, B.: *Santander a mediados del siglo XIX*. Santander, 1984, pp.33-58.

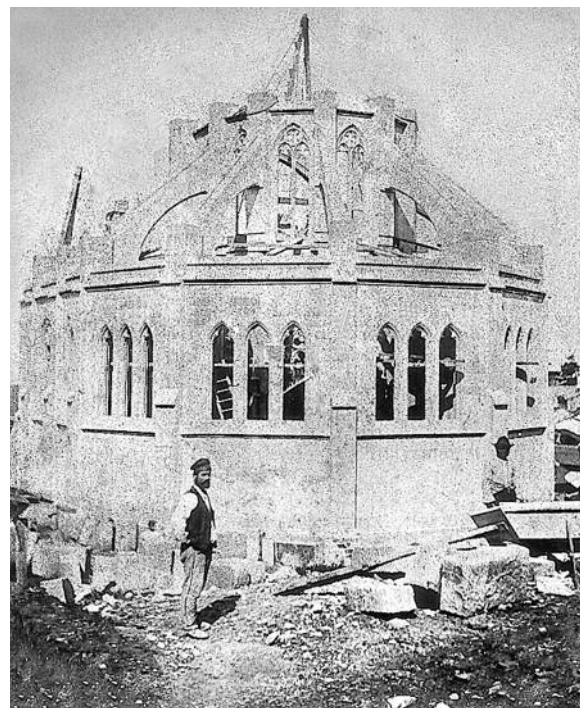


Iglesia del Sagrado Corazón, PP. Jesuitas, planta general, Santander.

gusto". Los Gutiérrez Solana son conscientes de haber patrocinado una obra referencial: *"Abrigamos la firme convicción de que en la diócesis y provincia de Santander no habrá muchas iglesias que puedan competir en belleza y arte con la de moderna construcción del pueblo de Arredondo. La espaciosa y majestuosa escalinata, el esbelto pórtico y la torre, que está separada del cuerpo principal del edificio, constituyen un conjunto armónico y de buen gusto arquitectónico"*¹⁴⁷.

Tenemos ya, por tanto, dos de los principios estilísticos a los que se dirigía la arquitectura religiosa de mediados de siglo. Por un lado, el clasicismo romántico propugnado por la Academia francesa (Arredondo), por otro, cierto nazarenismo italianizante, a medio camino entre las recuperaciones paleocristianas y el renacimiento (Santa Lucía). La tercera línea viene marcada por los neomedievalismos que pronto se adueñarán del monumento religioso, al convertirse en sinónimos de arquitectura cristiana. De hecho, cuando Manuel Gutiérrez proyecte, en 1862, la reforma de la **iglesia parroquial de Hazas de Cesto**¹⁴⁸, tomará esta dirección. En la memoria del proyecto, Gutiérrez se refiere al *"...carácter especial de los mejores templos de la época más espiritual y floreciente del arte en su relación con el cristianismo"*. Se trata de un contenido genérico que afecta a toda la arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XIX y cuya primera conclusión, en aras de la tan manida "conveniencia", es que los estilos más adecuados para una iglesia católica son principalmente el gótico o, en su defecto, cualquiera de los episodios medievales (paleocristiano, bizantino, románico, etc.). Son contenidos éstos que comienzan a

JUAN MARTORELL. La Capilla-Panteón del marqués de Comillas durante su construcción.



abrirse paso por estas fechas y que irán consolidándose hasta la gran floración neomedievalista de finales de siglo. Testimonio de la progresiva aceptación de estos principios es la ermita de San Roque en El Sardinero (1870) *"...esa capilla erigida de limosnas, que ahora sobre su planta bizantina, su portal románico, su cimbrada cúpula y su linterna de pintados vidrios, levanta en esta playa el cristiano símbolo"*¹⁴⁹.

A partir de 1868 la Academia de San Fernando de Madrid abraza abiertamente las doctrinas neogóticas de Viollet-le-Duc, que es admitido como académico de honor. En Cantabria, uno de los ejemplos más tempranos y completos es la **capilla-panteón del Marqués de Comillas** (Juan Martorell y Montells, 1878-1881), que reproduce a escala las proporciones de una catedral gótica centroeuropea. Como en sus obras barcelonesas (Salesas, nueva fachada de la Catedral de Barcelona) Martorell aplica un goticismo crítico de raíces flamboyant-perpendicular inglés, absolutamente tópico en el catálogo de motivos. Con la misma libertad, combina el gótico con elementos mudéjares en ladrillo en su proyecto para el **Seminario de Comillas** (1883-1899), donde Cascante y, sobre todo, Doménech enfatizan el tono ecléctico con toques modernistas en la decoración.

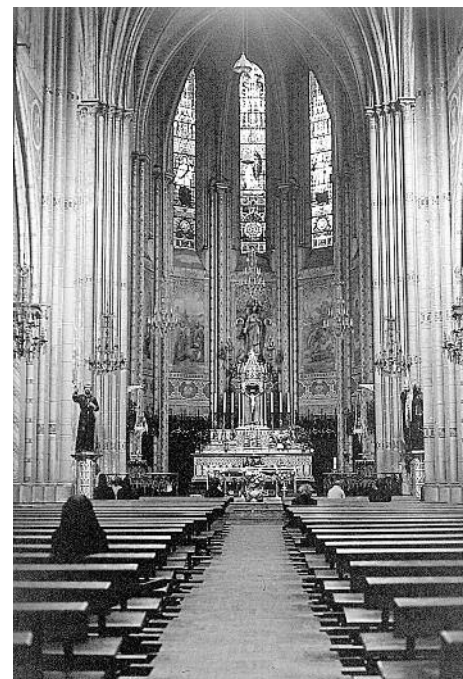
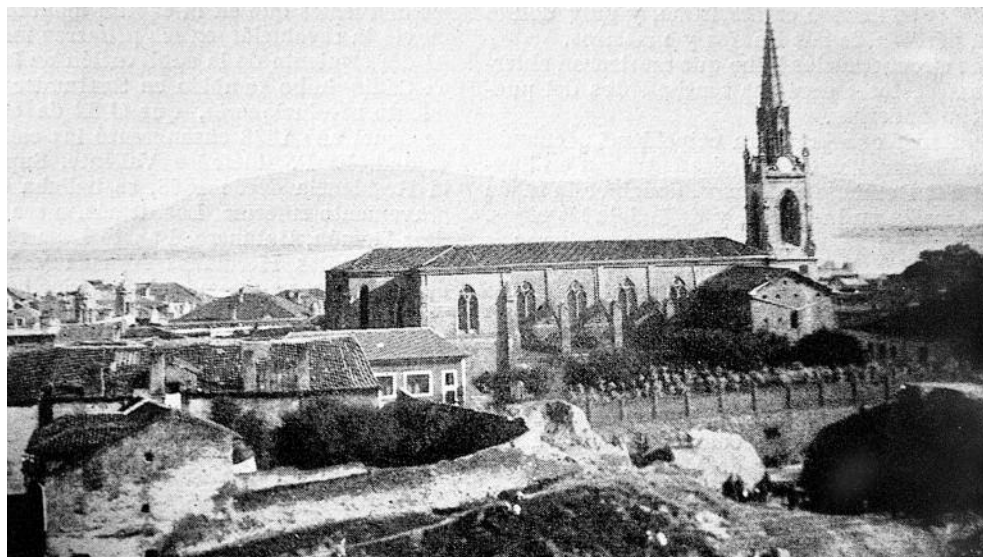
¹⁴⁶ Los datos sobre la construcción y la dirección de obras de Manuel Gutiérrez se encuentran recogidos en M.G.S. (¿Miguel GUTIÉRREZ SOLANA?): *Datos biográficos de Don Antónino Gutiérrez Solana*, Madrid, 1909, pp.28-32.

¹⁴⁷ Id., p.32.

¹⁴⁸ A.P. de Hazas de Cesto. Legajo sin numerar. "Memoria descriptiva y pliegos de presupuestos y condiciones facultativas y económicas...". Manuel Gutiérrez Vélez, 1862.

¹⁴⁹ GARCÍA, Juan (pseudónimo de AMÓS DE ESCALANTE): *En la Playa. Un cuento viejo*. Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1875, p.49.

LEOCADIO PASAGARTUNDÚA y JOSÉ M^o BASTERRA. Iglesia del Sagrado Corazón y Residencia de los PP. Jesuitas, 1888-1890, Santander.



Sin embargo, la obra con la que comienza en Cantabria el periodo de máxima fidelidad al neogótico es la nueva iglesia y Residencia del Sagrado Corazón en Santander (PP. Jesuitas), proyectada por el arquitecto de la Orden P. Leocadio Pasagartundúa, auxiliado en las obras por José María Basterra¹⁵⁰. Los jesuitas se muestran orgullosos de haber construido “no una iglesia cualquiera, sino una iglesia gótica”, como en Bilbao (Basterra, 1887-91) o Barcelona (Martorell, 1893-96). Con esta obra se abre el gran periodo de construcción de iglesias en Santander debido a que, según sus promotores, “...la Ciudad es grande y los templos muy reducidos”. En julio de 1888 se coloca la primera piedra, siendo superior el P. Gregorio Remón; en octubre de 1889 ya puede ocuparse la casa y, a principios de 1890, apenas dos años después del comienzo de las obras, se inaugura el conjunto. Parece, sin embargo, que la obra no cae bien entre ciertos sectores del clero, que se muestran recelosos:

“Con el clero, que en general nos es afecto, estamos en buenas relaciones; aunque ahora algunos Párrocos y sacerdotes de la Ciudad se manifiestan algo recelosos, temiendo que nuestra Iglesia quite algo del culto en las demás; pero la Ciudad es grande y los templos muy reducidos. Procuraremos sin embargo llevar las cosas con prudencia y espero que no haya choques, por que la generalidad se alegra de que tengamos Iglesia; y sobre todo el pueblo que tiene tantos deseos de verla concluida como nosotros mismos”¹⁵¹.

Efectivamente parece que la obra contaba con el apoyo popular pues para un costo de 264.993 pesetas se recogieron 251.369 pesetas en limosnas. El más afectado por esta situación parece ser el Obispo:

“El estado de esta Residencia con el Prelado se pone en una situación bastante difícil con motivo de la iglesia, necesitando del consejo de V.P. para no errar.

El origen de los disgustos que el prelado ha tenido en esta población y que tendrá si no varía de conducta ha sido el modo de conducirse con los liberales; en exigir una aprobación absoluta de su proceder, y en hacernos á nosotros culpables del retraimiento que los llamados integros tienen con su E. Ilma. (...)

De aquí nació el retraimiento de los católicos que odian al liberalismo del Palacio episcopal, el retraimiento de los malos por ser malos, y el ser visitado solamente por algunos liberales católicos o católico liberales...”¹⁵².

En todo el conflicto la edificación de la nueva iglesia y el tema de las limosnas aparecen como elementos fundamentales. Así, la arquitectura del nuevo templo compite, por su grandeza, con la vieja catedral:

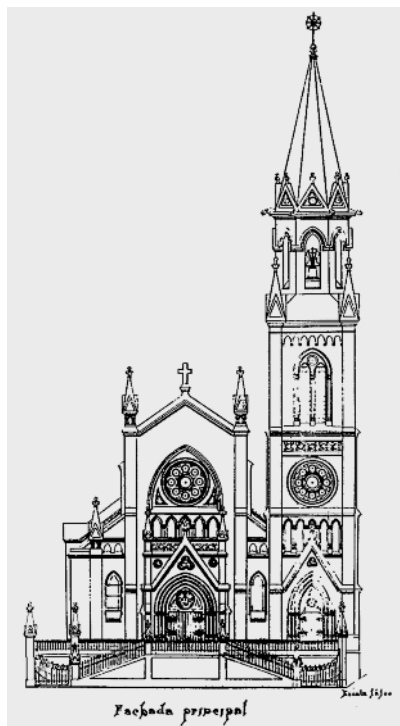
“Se nos mandó hacer iglesia y sino que se cerraría la Residencia, y la iglesia se ha hecho con admiración de todos en menos de dos años y toda con limosnas; y no una iglesia cualquiera sino una iglesia gótica y espaciosa de 50 metros de longitud por 22 de anchura, con tres naves, tres altares encargados y pagados, teniendo ya todo lo más necesario para hacer con mucha decencia las funciones.

Iglesia de los PP. Jesuitas, interior. Decoración realizada entre 1926 y 1934 por el pintor Enrique Immemcamp Becker (Munich, 1870-Santander, 1934).

¹⁵⁰ Leocadio Pasagartundúa de Zafía nació en Bilbao en 1829 y se tituló en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid (B.M.S. Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos Españoles. Títulos expedidos por la Dirección General de Instrucción Pública a los Arquitectos que han cursado en la Escuela Especial, hoy Superior de Arquitectura”, n^o 83. Aprobado el 15 de marzo de 1855. Expedido el Título el 20 de abril de 1855).

¹⁵¹ A.R.S.I. Prov. Castellana, 1008-X, 18. “Carta del P. Gregorio Remón al P. General”. Santander, octubre 22, 1889.

¹⁵² A.R.S.I. Prov. Castellana 1008-XII, 12. “Carta del P. Enmanuel Lasaleta al P. General”. Santander, 14 de mayo de 1890.



JOSÉ RAMÓN ORTIZ. Iglesia parroquial de los PP. Carmelitas, 1903, Santander.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Torre de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. PP. Jesuitas.

Quiso también su E. Ilma. hacerse un palacio, porque está en una mala casa, y tuvo que desistir porque no hubo quien le diera dinero”¹⁵³.

El Obispado, por su parte, entra en esta “guerra arquitectónica” intentando adecuar sus antiguos edificios a las nuevas necesidades. Los jesuitas contemplan divertidos estos progresos y se enorgullecen de sus éxitos:

“En la Catedral están abriendo ventanas nuevas como las de nuestra Iglesia y el arquitecto encargado copia lo que puede de lo nuestro. En la Compañía también están picando las paredes y retundiendo la sillería para decorar de nuevo.

Es gracioso oír a la gente los comentarios que hacen sobre la prisa que se dan a decorar la Iglesia antes que la nuestra se inaugure”¹⁵⁴.

El punto culminante del conflicto llega en 1890. En este año se abre al culto la nueva iglesia de los Jesuitas y, poco después, el 8 de marzo se inaugura la “importante obra de restauración” realizada por Emilio de la Torriente en la Catedral¹⁵⁵:

“...se puso la 1ª piedra de la iglesia (12 de julio de 1888) por el mismo Sr. Obispo y apenas ha habido quien no haya ido muchas veces a ver como iba, deseandola ver terminada, menos su E. Ilma. que no puso los pies.

Llegó la inauguración y se le invitó: aceptó decir la 1ª Misa y asistió a la Misa solemne y las tres tardes triduo.

La concurrencia fue inmensa: yo mismo tuve que ayudarle a dar la comunión a las 9 de la mañana porque se hacía tarde.

A las 10 asistieron las Autoridades todas, y tal afluencia de hombres que se llenaron más de 100 bancos, continuando así todo el triduo, y eso que era carnaval, excepto las Autoridades.

Hízose poco después en la Catedral la inauguración de la Restauración que hicieron, la consagró y fue tan corto el número de gente que asistió que tuvieron que retirar el sillón que habían preparado para que predicase. ¿Qué indica todo esto?”¹⁵⁶.

El ejemplo de los Jesuitas cunde y el neogótico como modelo de arquitectura religiosa triunfa. El propio Emilio de la Torriente aprende bien la lección y en su proyecto de 1894 para el Convento de la Visitación en Santander (MM. Salesas) aplica un esquema general neogótico. De igual forma actúa en el **Colegio M^a Auxiliadora de los PP. Salesianos** (1894) donde también “*copia lo que puede*” pero, en este caso, del Seminario Pontificio de Comillas que igualmente estaba al cuidado de los Jesuitas.

A los trabajos de Emilio de la Torriente siguen la iglesia de **La Asunción de Torrelavega** (José M^a Bastera, 1892-1901) y, en Santander, la iglesia de **las Salesas** proyectada por Rucoba (h.1898), el proyecto no realizado para la **iglesia parroquial de San Francisco** en la calle Burgos (V.R. Lavín Casalís, 1899)¹⁵⁷, la **iglesia de los Carmelitas** (José Ramón Ortiz, 1903)¹⁵⁸ y la **iglesia de los Redentoristas** (terminada en 1927), todas ellas inspiradas en modelos góticos.

Todo parece concordar con el espíritu ecléctico que domina el panorama arquitectónico santanderino en el umbral del siglo XX y también con la sólida integración del lenguaje neogótico en el programa ideológico del neocatolicismo alfonsino. En Santander, y también en otros focos como Torrelavega, existe una razón más que deriva del marcado carácter monumental con que se quiere dotar a cada nuevo convento e iglesia, como principal elemento representativo de la Orden, razones que ya hemos observado en el conflicto entre los Jesuitas y el Obispado. El hecho es que, por ejemplo en Santander, aún siendo indudable la existencia de

¹⁵³ Id.

¹⁵⁴ A.R.S.I. Prov. Castellana, 1008-X, 16. “Carta del P. Remón al R. P. Provincial”. Santander, agosto 28, 1889.

¹⁵⁵ *El Aviso*, 8 de marzo de 1890.

¹⁵⁶ A.R.S.I. Prov. Castellana, 1008-XII, 12. “Carta del P. Enmanuel Lasaleta al P. General”. Santander, 14 de mayo de 1890.

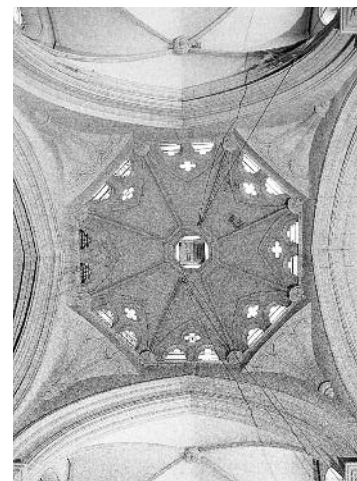
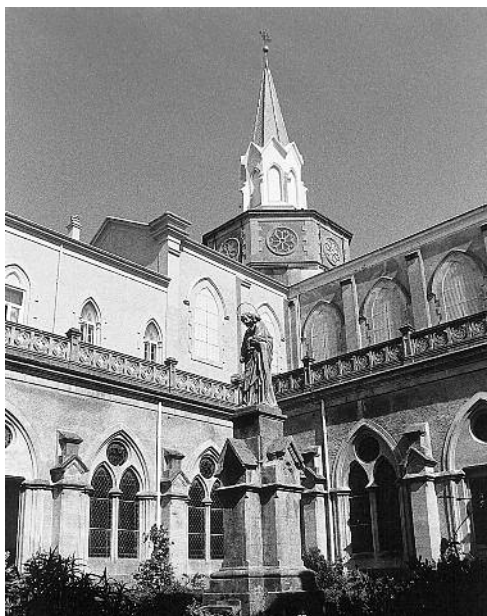
¹⁵⁷ SAZATORNIL, L.: “San Francisco. La nueva parroquia...”, 1994, pp.111-114.

¹⁵⁸ A.M.S. Arm. G, Leg. 129, n.º 3.

Iglesia de San Pedro Advíncula, 1891, Cóbreces.



Abadía Cisterciense Viaceli, 1906-1911, Cóbreces.



edificios de notable entidad monumental, no existían, casi en absoluto, elementos de referencia arquitectónica (Santander era una ciudad sin torres). Teniendo además en cuenta que tradicionalmente la entidad monumental de una ciudad española reside en su patrimonio arquitectónico religioso y que el despegue económico de estos núcleos propiciaba una actividad edilicia ostentadora de riqueza, se comprende el gran número de iglesias y conventos construidos en torno al final del siglo y los privilegios visuales (perspectivos y topográficos) que reciben los nuevos edificios conventuales. Estos en su mayoría dominan colinas o laderas con amplias perspectivas, y con un claro énfasis en los elementos torreadados, a los que se subordinan generalmente las fachadas.

Ha de señalarse además cómo con, el correr del tiempo, el arqueologismo “neogótico” se diluye ante el pujante eclecticismo, que impone parte de su tendencia a lo ornamental. En el aspecto técnico se incorporan nuevos materiales que permiten una relativa rapidez constructiva y un gran ahorro de costes, generalizándose el hormigón o el ladrillo enfoscado, con lo que las estructuras “góticas” pierden totalmente su función tectónica y, por consiguiente, su sinceridad arquitectónica.

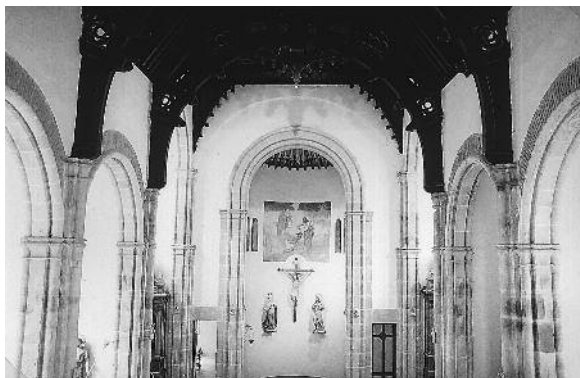
Como continuación del conflicto de obras sostenido por Jesuitas y Obispado aparece una “batalla de las

torres”. Así, a raíz de los proyectos de los Jesuitas para culminar las obras de su iglesia santanderina con una gran aguja gótica, el Obispado prepara sus propios proyectos. Entre 1901 y 1903 se levanta la torre de la iglesia de los Jesuitas siguiendo planos de V.R. Lavín Casals y, paralelamente, en 1900 comienzan las obras del nuevo palacio episcopal (proyectado por Joaquín Rucoba y desaparecido en el incendio de 1941), cuya principal referencia visual es una sólida torre en esquina. Como complemento Rucoba también proyectará “...una enorme aguja neogótica (sobre) la cuadrada torre de la catedral, que de esta manera pasaría a relacionarse visualmente con la recientemente levantada del Palacio Episcopal, en la calle Cádiz”¹⁵⁹.

Igualmente, en el proyecto de Joaquín Rucoba para la iglesia de las Salesas, la inevitable torre centra una fachada subordinada. En la iglesia de los Carmelitas se repite el énfasis de los elementos torreadados, que en este caso se desplaza hacia la izquierda, aprovechando la perspectiva de la calle Lope de Vega desde el Muelle, mientras que la fachada, empujada, se retira para dejar a la torre todo el protagonismo visual. Lo mismo puede decirse de las obras del arquitecto diocesano Alfredo de la Escalera en la nueva torre de la iglesia de Torreánaz (1892) o en la iglesia de Ntra. Sra. de Loreto en Peñacastillo (1897), que alza su notable volumen sobre la falda de la pequeña montaña del

¹⁵⁹ ORDIERES DÍEZ, I.: Joaquín Rucoba. Arquitecto. Santander, 1986, p.70.

ALFREDO DE LA ESCALERA.
Iglesia de San Juan Bautista,
1889, Ontaneda.



¹⁶⁰ Anteriormente este personaje había fundado el llamado “Instituto Quirós” (1904) que se concebido como un colegio de capacitación agrícola y ganadera al que acudían niños externos e internos. Ese mismo año ya aparece un grupo de monjes cistercienses alojado en este edificio. Como complemento a la obra del Instituto, construye una “Fábrica de Quesos” que luego pasará a depender del Monasterio. Véase como complemento de su biografía GUERIN BETTS, Fray P.: “Los Quirós en Cóbreces”, en *Altamira*, vol. I (Santander, 1958), pp.323-347.

¹⁶¹ Véase “Colocación de la primera piedra de la iglesia del Monasterio de Viaceli de religiosos Cistercienses de Cóbreces (Santander)”, en *El Hormigón Armado. Revista Trimestral Ilustrada*, n° 31 (Sestao-Bilbao, Junio 1906), pp.341-342. He de agradecer al P. Francisco R. de Pascual, de la Abadía de Cóbreces, la amabilidad mostrada al facilitarme todos los datos conocidos sobre la construcción del Monasterio, incluido el artículo supracitado.

mismo nombre y lleva el juego perspectivo de la torre hasta el extremo de afrontar el camino de Torrelavega, de tal forma que, quien venga por aquel hacia Santander, verá crecer la iglesia mientras la montaña decrece. En Torrelavega el proceso es muy similar y la iglesia de **Nuestra Señora de la Asunción** (José María Bastera, 1892-1901) también presenta una gran torre de referencia, adosada, en este caso, al muro de la nave de la epístola. Dentro de este espíritu pintoresco está también la iglesia parroquial de San Pedro Advíncula en

Cóbreces (1891) que recorta sus dos torres pareadas sobre el perfil de la montaña, estableciéndose un claro vínculo visual con la aguja que corona el conjunto de hormigón de la **Abadía Cisterciense Viaceli** (1908-1910).

Por su parte, esta Abadía representa uno de los paradigmas más curiosos de la arquitectura religiosa de principios de siglo en Cantabria. Se trata, una vez más, de una fundación auspiciada por un montañés adinerado, D. Bernardo Quirós¹⁶⁰. El 10 de junio de 1906 se pone la primera piedra de un edificio que, en realidad, se construye íntegramente de hormigón, quedando las obras a cargo de la “*Société Générale des Ciments Portland de Sestao*”¹⁶¹, que pese a la buena intención mostrada de acabar a tiempo, no entregará el edificio terminado en la fecha prevista. Hay algunas complicaciones y en 1909 se hunde el cimborrio, no quedando inaugurado el convento hasta 1910. En realidad, parece que este edificio es un experimento destinado a conocer mejor la aplicación de estructuras de hormigón a conjuntos monumentales.

En el aspecto religioso el Monasterio, siguiendo la tradición cisterciense es “hijo” de la “Casa madre” de St. Marie du Desert (Aiguebelle, St. Marie du Desert y Viaceli completan un trío fundacional) y, por tanto, participa de su tradición arquitectónica, basando su esquema en el carácter simbólico del número 3.

Según va acercándose el fin de siglo el número de edificaciones religiosas crece en progresión geométrica, diversificándose los lenguajes, que pasan de la omnipresencia del neogótico a popularizar otras opciones: aires neo-otonianos en la iglesia parroquial de Rehoyos (Alfredo de la Escalera, inaugurada en 1896), eclecticismo (cercano a las opciones de Villajos en Madrid) en la iglesia de San Juan Bautista de Ontaneda (Alfredo de la Escalera, 1889), pintoresco neoclasicismo a la inglesa (tipo “templo de la virtud antigua” inserto en un jardín) en la capilla de San Jorge del Palacio de los Hornillos en las Fraguas (¿Ralph Selden Wornum?, h.1899), neorrománico en la capilla del Toki-Eder en Castro Urdiales (Eladio Laredo, h.1910), ejemplos de diverso origen en Obregón, Ruiloba, La Cavada (capilla de Sta. Lucía), Cabezón de Liébana (¿Alfredo de la Escalera?, 1882), la no muy original solución de Luis Sainz de los Terreros para el Asilo, Hospedería y Convento del Santuario de La Bien Aparecida (Marrón), etc.

A la vista de los breves ejemplos que hemos analizado puede apreciarse que la tan manida atonía del fe-

nómeno religioso en el siglo XIX ha de contemplarse en Cantabria con prudencia. Ciertamente la primera mitad del siglo conoce muy escasa obra religiosa de nueva planta pero, pasados los años de la Desamortización, la preocupación por el patrimonio arquitectónico religioso es continua, ocupando la mayor parte de los recursos humanos y religiosos existentes para tales tareas.

Ahora bien, lo que sí es digno de reseñarse es la extraordinaria profusión de arquitectura religiosa durante la segunda mitad del siglo; en Cantabria se construye mucho, desde ermitas a grandes iglesias, y se sigue restaurando. Esto puede explicarse, en parte, por el continuado crecimiento de algunos núcleos de población (especialmente Santander y Torrelavega), que desborda el escaso número de iglesias existentes y, también, por el movimiento neocatólico propiciado por la Restauración alfonsina. Sin embargo, en algunos casos el enorme esfuerzo constructivo escapa a toda lógica y aparecen pequeñas localidades acogen obras desmesuradas. Con frecuencia detrás de tales obras hay un promotor particular que se erige así en doble benefactor: de la Iglesia Católica y del pueblo que le vio nacer, al que dota de una de las más básicas infraestructuras, la religiosa. Los más claros ejemplos son indianos (Comillas, Arredondo, Cóbrecas) que reúnen y resumen muchas de las líneas ideológicas que hasta ahora hemos esbozado.

Una Arquitectura para la Muerte: Cementerios y Panteones

La muerte es, según la doctrina católica derivada del pensamiento tridentino, la manifestación más radical de la inferioridad natural del hombre. Así, a lo largo del siglo XIX la mención a la igualdad de los hombres ante la muerte será uno de los reclamos religiosos más útiles a la hora de cautivar espíritus insensibles; la exposición del cadáver, sea real o figurada, su forma iconográfica más seductora¹⁶².

Esta manifestación de “exhibicionismo funerario”, tan decimonónica, es la forma visible de una predicación dirigida a un triple objetivo. Está, por un lado, el mensaje religioso, destinado a que el hombre, por el permanente recuerdo del final que le espera, se sustraiga de las tentaciones del mundo y se prepare, en el seno de la iglesia, para la muerte que se avecina. Por otra parte, hay un mensaje sociopolítico, dirigido a enfrentarse a la ideología burguesa y su confianza en la



naturaleza íntegra del hombre, enfrentando esta convicción con las imágenes de la muerte, final ineludible para cualquier ilusión de grandeza. Hay además un último objetivo, que es la confirmación de la muerte como momento decisivo -“momento terrible”- y de la vida como periodo de preparación para la muerte; la “buena muerte” se presenta así como el fin primordial del católico.

Hay, sin embargo, un aspecto extrarreligioso que se erige como elemento clave en la configuración del cementerio decimonónico. Se trata del sólido desarrollo de las doctrinas higienistas desde el siglo XVIII. Estas veían con horror como, en España, la práctica común seguía siendo enterrar en el interior de las iglesias o, una vez colmatadas éstas, en huertos y claustros eclesiales. Las descripciones sobre los terribles efectos de las exhalaciones pútridas en la población son innumerables: aire viciado y caliente, frecuentes levantamientos de lápidas, dificultad para mudar el aire de las iglesias; razones que aumentan los efluvios sepulcrales, en una ambiente ya insano, llenando de horror a aquellos que defendían una mayor higienización de la vida urbana¹⁶³.

¹⁶² Sobre el poder seductor de los cadáveres y su traducción en el arte del siglo XIX, véase REYERO, C.: “El cadáver exquisito: El Desnudo y la Muerte en las pinturas de la Academia de Roma (1873-1903)”, en *Roma y el Ideal Académico*, Madrid, 1992, pp.59-72. Los estudios sobre las actitudes colectivas ante la muerte son abundantes, aunque metodológicamente se han visto marcados por el trabajo de M. VOVELLE, *La mort de 1300 à nos jours* (París, 1983) obra en la que se pueden encontrar numerosas referencias bibliográficas en relación con la historia de la muerte. Véase también VOVELLE, M.: *La ville des morts: essai sur l'imaginaire urbain contemporain d'après les cimetières provençaux*, París, 1983, y “L'imaginaire collectif des cimetières meridionaux”, *Monuments Historiques*, n°124, 1982-83. Una visión preliminar en RAGÓN, M.: *L'Espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, París, 1981. Por proximidad geográfica resulta interesante la consulta del trabajo de J.A. VAQUERO IGLESIAS, *Muerte e ideología en la Asturias del siglo XIX* (Madrid, 1991), cuyas conclusiones pueden considerarse válidas para el caso de Cantabria.

¹⁶³ Véase BAILS, B.: *Pruebas de ser contrario a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica y perjudicial a la salud de los vivos enterrar a los difuntos en las iglesias y poblados*, Madrid: Imp. Ibarra, 1785.

¹⁶⁴ Real Cédula de S.M. y señores del Consejo en que por punto general se manda restablecer el uso de Cementerios ventilados para sepultar los Cadáveres de los Fieles... Año 1787. En Sevilla en la Imprenta Mayor de la Ciudad. Sobre la legislación relativa a cementerios, véase FER-NÁNDEZ DE VELASCO: *Naturaleza jurídica de cementerios y sepulturas*. Madrid, 1935. También GONZÁLEZ DÍAZ, A.: "El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX", en *Archivo Español de Arte*, t. XLIII (Madrid, 1970), pp.289-320.

¹⁶⁵ SAGUAR QUER, C.: "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera de poblado", *Fragmentos*, n°12-13-14, 1988, pp.241-259.

¹⁶⁶ GONZÁLEZ DÍAZ, A.: "El Cementerio español...", 1970, pp.290-291.

¹⁶⁷ A.M.S. Documentación "Ocupación francesa" (1808-1814), n°1125 (Aprobación plano Cementerio), n°1048 y 1055 (Oficios al Cabildo Catedralicio). Cit. VAQUERIZO GIL, M.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: "Documentación sobre la ocupación francesa...", 1979, pp.787-886.

¹⁶⁸ Id. A.M.S. Doc. "Ocupación francesa", 1813, n°1053, 1056 y 1075.

¹⁶⁹ Id., n°1112.

¹⁷⁰ A.M.S. Arm.B, Leg.326, n°1. "Informe del Ayuntamiento de Santander sobre cementerios". Hacia 1839.

¹⁷¹ Véase BUENO, R.: *Torrelavega 1900...*, 1987, p.168.

¹⁷² MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850.

¹⁷³ FERNÁNDEZ DE VELASCO: *Naturaleza jurídica...*, 1935, p.204. Sobre la premura del proceso habla la orden dictada por la Intendencia de la Provincia de Santander, obligando a los ayuntamientos a construir cementerios en todos los ayuntamientos a la mayor brevedad y estipulando que aquellas parroquias que carezcan de fondos de fábrica establezcan cementerios provisionales hasta "hechar mano de los correspondientes a Propios y en su defecto también proponer el modo y forma de realizarse con el menor gravámen posible del vecindario...", 30 de agosto de 1833 (A.H.P.C. Col. Sautuola, Leg.11-D-101, recogido por GIL AGUIRRE, E.: *El Patrimonio histórico-artístico en la Junta trasmerana de Cudeyo*, Santander, 1995, p.357).

¹⁷⁴ ARCHIVO FAMILIA GONZÁLEZ-CAMINO, Leg.1, n°14. "Memoria descriptiva y presupuesto de las Obras del nuevo cementerio del pueblo de Esles, Ayuntamiento de Cayón. Año de 1892".

En la Cédula de 3 de abril de 1787 (Ley I, Título III de la *Novísima Recopilación*)¹⁶⁴ se prohíbe seriamente enterrar en las iglesias y se ordena la construcción de cementerios en el extrarradio de las ciudades. Comienza así a configurarse la ciudad de los muertos (necrópolis) por contraposición a la de los vivos¹⁶⁵.

El cumplimiento de estas órdenes tropieza, sin embargo, con innumerables problemas, especialmente por la remisa actitud de autoridades y párrocos, que lleva a un largo enfrentamiento entre Municipios e Iglesia para discernir las responsabilidades en la construcción y mantenimiento de los cementerios. El conflicto ralentiza el proceso de cumplimiento de la ley y en 1806, 1833, 1834 y 1840 han de dictarse nuevas órdenes relativas al tema¹⁶⁶. En Santander, por ejemplo, se aprueba en 1813 el plano del nuevo **Cementerio de Calzadas Altas** y se prohíben los enterramientos en el cementerio de la Catedral¹⁶⁷; el Cabildo se niega a enterrar en la huerta del convento de San Francisco y afirma que continuará haciéndolo en el cementerio de la Catedral¹⁶⁸. Sin embargo, el ayuntamiento josefino insiste y llega a adquirir terrenos en Calzadas Altas destinados a nuevo cementerio, que no será inaugurado hasta 1832¹⁶⁹.

Pese a los constantes intentos legisladores resulta muy difícil cambiar las costumbres funerarias y así, aún en 1840, el ayuntamiento santanderino ha de recordar a los vecinos que *"los cadáveres no podrán conservarse en las casas más que por el espacio de tres días naturales a no ser en casos extraordinarios y con dictamen escrito de un profesor a lo menos del arte de curar"*, tiempo que se considera suficiente para asegurarse de que los cadáveres *"efectivamente lo sean"*, siguiendo la disposición Real como se está haciendo *"del mismo modo en Barcelona y otros pueblos (...) con el fin de prevenir desgracias de que más de una vez se ha afligido la humanidad"*. Por todas estas razones se dispone que los cadáveres sean conducidos *"desde las casas mortuorias a la Capilla del Cementerio General de Santa Cruz en donde se depositarán hasta que se les dé sepultura"*¹⁷⁰.

En Cantabria el proceso de clausura de los antiguos cementerios es muy lento y en 1891 Rodrigo Amador de los Ríos se sorprende de que aún no se hayan trasladado los enterramientos del claustro de la Colegiata de Santillana. En ello ha de verse la misma escasez de recursos que ya hemos comentado para las obras religiosas de la primera mitad del siglo XIX. No

obstante, Madoz cita ya a mediados de siglo muchos pueblos en que existen cementerios de nueva planta situados en parajes *"bien ventilados"* y que *"no pueden dañar la salud pública"* como Beranga (1785), Torrelavega (1809, ampliado en 1855 y 1880-1885)¹⁷¹, Abionzo, Cabanzón, Vargas, Belmonte, Borleña, etc., se habla asimismo de algunos otros que han transformado ermitas situadas fuera de la población y *"para cuya ventilación se halla descubierta una parte de la techumbre"* (Alceda, Comillas, ermita de San Juan en Aloños, ermita de San Clemente en Barcena de Carriedo, ermita de San Esteban en Bárcena de Cicero, ermita de Santiago en Reinosa, etc.)¹⁷², por fin en otros casos simplemente se trasladan las sepulturas al exterior de la iglesia parroquial, como en La Cavada (1806).

La mayoría de estas obras tienen lugar en la década de los años treinta: Quintana de Soba (1830), Santander (Cementerio de San Fernando, 1832), Reinosa (1833), San Martín de Soba (1833), Liérganes (1834, costeado por D. Antonio de Riaño, con proyecto de Francisco del Acebo y Cantoya, Marcelino de la Torriente y José del Cueto), Aloños (1834), Barcena de Carriedo (1834), Alceda (1835), etc. Esta actividad quizá sea fruto del Reglamento aprobado el 8 de abril de 1833 –y ampliado por R.O. del 2 de junio del mismo año–, en el que ya se acordaba que los cementerios serían construidos con fondos municipales para pasar después a pertenecer a los *"derechos inalienables de la iglesia"*¹⁷³.

No obstante, por esas fechas, lo normal eran cementerios en lamentable estado o excesivamente próximos a la población. El de Esles de Cayón, por ejemplo se levantaba contiguo a la iglesia parroquial, situado *"entre el pequeño grupo de casas que rodean la Iglesia, en términos que desde sus balcones y ventanas se registra el espacio del mismo"*¹⁷⁴. Por su parte, el de Santander, situado a un extremo de la huerta del convento de San Francisco, es tan pequeño:

*"...que no permite sepulturas marcadas ni monumentos. Un aumento de mortandad por efecto de las malas estaciones, como la del invierno último, hace inevitables los efluvios de cuerpos medio corrompidos, porque es tan limitada la superficie que hay ocasiones en que está removida toda la tierra y casi someros los cadáveres..."*¹⁷⁵.

Esta situación se soluciona con la inauguración en 1832 del **cementerio de San Fernando** en la calle Alta. A mediados de siglo ya se ha convertido en un campo-

santo adecuado pues *“Era de corta extensión; pero en el día se le está dando mayor amplitud, habiéndose construido ricos y elegantes cenotafios o mausoleos de piedra jaspe de las canteras de Hoznayo; y acaso muy luego sea digno de la importancia de la población”*. En cualquier caso su situación es ya “higiénica” pues *“Está situado en punto ventilado y sano, si bien sobre terreno húmedo, como lo es todo el de Santander, de que resulta conservarse mucho tiempo sin consumirse los restos humanos”*¹⁷⁶.

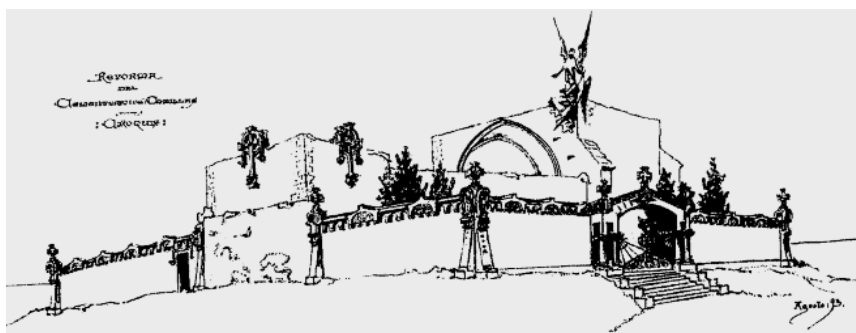
En la segunda mitad del siglo llegará, como en el caso de la arquitectura religiosa, el gran auge en la construcción de cementerios. En esa época se abren, entre otros, los cementerios de Hermosa (1862), Solares (1865), Laredo (1866), Suances (1877), Comillas (Luis Doménech y Montaner, 1881), Ciriego en Santander (Casimiro Pérez de la Riva, 1882), Terán de Cabuérniga (1882), Hazas de Cesto (1883), San Andrés de Riotuerto-La Cavada (1890), Esles de Cayón (1892), el de Ballena en Castro Urdiales (Joaquín Rucoba, 1893), San Pedro de Soba (1894), el nuevo cementerio de Torrelavega (1903, continuación de un intento anterior de construir otro en 1883 siguiendo planos de Pablo Piqué), Ampuero (h.1910), etc.

Generalmente los cementerios de nueva planta se organizan en función de una gran plaza rodeada de galerías porticadas con una capilla central. De este modelo, propugnado por la Academia de San Fernando a través de una veintena de proyectos realizados por sus alumnos entre 1787 y 1845¹⁷⁷, son buenos ejemplos los cementerios de Reinosa, Solares y Liérganes. Poco a poco, se introducirá un modelo más “urbano” basado en la distribución de manzanas y calles, “mímesis” de la ciudad de los vivos, modelo del que es buen ejemplo el contestado Cementerio de Ciriego. Por fin, la influencia de los cementerios-jardín anglosajones provoca trazados más pintorescos en el que la acumulación de perspectivas, de elementos distintivos verticales (pináculos, chapiteles, torres, cruces, etc.), de pequeños cuerpos arquitectónicos y el recurso al camino serpenteante, a los cipreses y a la vegetación en general aparecen como referentes “característicos” del cementerio, con esa búsqueda del “carácter” tipológico que es innata a la arquitectura del final del siglo. El modelo es el cementerio de Père-Lachaise en París¹⁷⁸.

Al cementerio, sólidamente aislado del mundo de los vivos, sólo se accede por la portada, concebida como espacio de transición entre el mundo de los vivos y el

LUIS DOMÉNECH Y MONTANER. Panteón familiar de D. Joaquín del Piélagu, 1892, cementerio de Comillas.

LUIS DOMÉNECH Y MONTANER. Portada del cementerio de Comillas, 1893.



LUIS DOMÉNECH Y MONTANER. “Croquis para la reforma del Cementerio de Comillas”, 1893.

de los muertos. Dependiendo de los recursos y tamaño de los camposantos, la dotación se completa con la capilla, la sala de autopsias, el osario (“huesario”), un espacio para sepelios *“de los que fallezcan fuera de la religión católica”*, la habitación para el capellán, la vivienda del sepulturero o el *“almacén de efectos fúnebres”*. La portada, siempre monumental, con cierto aire de arco triunfal, cambiará poco a poco el talante neoclásico de los cementerios de San Fernando de Santander o de Reinosa, para ir asumiendo otros estilos (Comillas) e incorporando a su estructura los servicios funerarios (depósito, portería, etc.), como en Ciriego. Será además, como pórtico a un espacio sagrado, lugar para la reflexión, a menudo provocada por las lapidarias sentencias grabadas en sus muros o que coronan sus rejas: *“Hasta aquí el tiempo/desde aquí la Eternidad”* (La Cavada, Reinosa), *“Hoy por mí, mañana por*

¹⁷⁵ Proyecto de Salud Pública de la Real Junta de Comercio de Santander, Santander: Oficina de Clemente Riesgo, 1832. Citado por VÁZQUEZ GONZÁLEZ - QUEVEDO, F.: *La Medicina en Cantabria*, Santander, 1982, p.136.

¹⁷⁶ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.239.

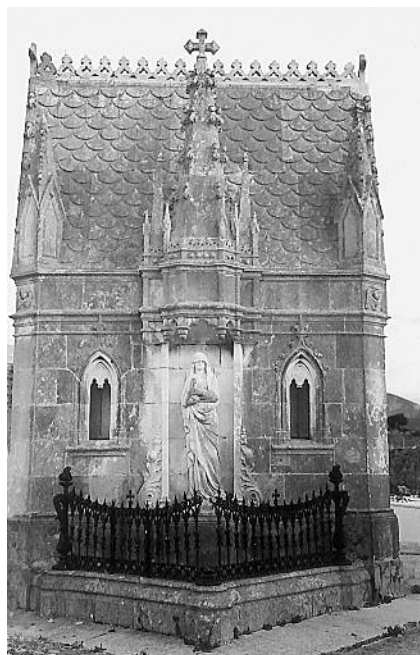
¹⁷⁷ GONZÁLEZ DÍAZ, A.: “El Cementerio español...”, 1970, pp.292 y ss.

¹⁷⁸ Véase BRACCO, P.: “Le cimetière Père-Lachaise”, *Monuments Historiques*, n°124, 1982, pp.33-48.

¿LEONARDO RUCABADO? Panteón de Dña. Isidra del Cerro, cementerio de Castro Urdiales.



ELADIO LAREDO. Panteón familia Artiñano, cementerio de Castro Urdiales.



tí" (Hazas de Cesto) o "De la nada venimos/a la nada volvemos/Dios nos sentencia/según nos merecemos" (Liérganes).

La jerarquización progresiva del cementerio se produce a lo largo del siglo. Normalmente las clases más acomodadas eligen los mejores "barrios" (como en la ciudad) buscando las mejores perspectivas, las zonas más ventiladas y el terreno más duro, especialmente el rocoso, que asegura criptas más sólidas y mejores condiciones de humedad para la conservación de los cadáveres¹⁷⁹. Sin embargo, los "cementeros marítimos" forman un grupo especial con condiciones peculiares donde la visión del cementerio como elemento pintoresco que recorta sus perfiles sobre el mar, es posible. Así, mientras en las poblaciones del interior el cementerio se esconde, rodeado de altos muros, en las villas costeras el cementerio se muestra, asomado al mar. Ejemplo de ello son Ciriego y los cementerios de Comillas, Suances o Castro Urdiales.

Algunos de ellos merecen especial referencia. Para el **Cementerio de Ciriego**, Casimiro Pérez de la Riva concibe un amplio plan higienista en el que prevalece el criterio de necrópolis, el del cementerio concebido como ciudad, con su trazado de calles y manzanas, sus servicios básicos, sus barrios socialmente segregados,

etc. El amplio e interesante plan, dedicado a Marcelino Menéndez Pelayo, conoce una suerte adversa que enfrenta al arquitecto con el pueblo y le vale varios pleitos con el Municipio.

Muy distinto es el **Cementerio de Comillas** que aprovecha una de las típicas ermitas transformadas en camposanto. Luis Doménech y Montaner en su reforma de 1893 mantiene y acentúa el aspecto de ruina gótica. Aún enfatiza más los perfiles recortados sobre el mar, mediante la inclusión de pináculos coronados de cruces patadas y de la escultura del **Angel Guardián** (obra de José Llimona, 1894-1895). En el interior, el propio Doménech construye el **Panteón de la Familia Piélagu**, en el que la lápida se desplaza sobre una ola retorcida por el latiguillo modernista, y donde la blancura mate del mármol refuerza el claroscuro de la escultura funeraria modernista y finisecular.

De esta misma imagen romántica participa el **Cementerio de Ballena en Castro Urdiales**, proyectado por Joaquín Rucoba en 1893¹⁸⁰ y donde Eladio Laredo y Leonardo Rucabado levantan magníficos panteones que van desde el neogótico al modernismo secesionista vienés. Son pequeñas arquitecturas pintorescas, plagadas de agujas y chapiteles que en ocasiones se inspiran en el cercano abside de la iglesia parroquial de Santa María de Castro (restaurada por el propio E. Laredo) o en el neogótico centroeuropeo.

Uno de los aspectos claves en estos nuevos cementerios será la profusión de Panteones y Monumentos funerarios. Su construcción se veía posibilitada por R.O. de 19 de marzo de 1848, por la que se permitía trasladar restos a panteones familiares a condición de que se construyeran en los nuevos cementerios situados fuera de las ciudades. Este es el medio que permite identificar aún más la ciudad de los muertos con la de los vivos, reproduciendo en la primera las actitudes y jerarquías sociales de la segunda. En cierto modo el sentimiento individualista de intimidad familiar que genera el desarrollo de la arquitectura doméstica decimonónica tiene su continuación en el cementerio donde se instala el panteón familiar como prolongación del hogar (Ragon habla incluso del concepto de tercera residencia familiar)¹⁸¹. Esta progresiva laicización e individualización del cementerio permite que las mansiones de los muertos empiecen a ser construidas por arquitectos, los mismos arquitectos que construyen las mansiones de los vivos y que ahora incluso firman sus obras (véase el nombre de Casimiro

¹⁷⁹ Sobre la jerarquización de espacios en el cementerio véase ZIEGLER, J.: *Les Vivants et la Mort*. Le Seuil, 1975.

¹⁸⁰ A.M.C.U. Leg.1779, doc.1. Joaquín Rucoba: "Proyecto de construcción de un cementerio en el sitio de Ballena". También Leg.1738, doc.2, Alfredo de la Escalera: "Informe del arquitecto provincial sobre las obras del cementerio".

¹⁸¹ Véase RAGON, M.: *L'espace de la mort...*, 1981, p.47.

Panteón familiar de D. Pantaleón de la Torriente, 1882, cementerio de Hermosa.



Panteón de D. Ángel de las Pozas, cementerio de Valdecilla.



Panteón de D. Francisco González de Collantes, 1895, cementerio de Borleña.



Pérez de la Riva en el panteón de la familia Quintana en Suances o en el de su propia familia en Comillas), de ahí que los panteones se planteen como arquitecturas empequeñecidas. Esta “miniaturización” de la teoría arquitectónica se traduce en los panteones y mausoleos, entendidos como mini-iglesias o mini-mansiones. La moral burguesa encuentra así, en el panteón, un lugar más para expresar su poder, convirtiéndole también en campo para la expresión de un sentimiento familiar propio. Además, el panteón, con su presencia arquitectónica y su perdurabilidad expresa un elemento más de poder económico, la concesión a “perpetuidad” (mucho más cara), enfrentada a las concesiones temporales de los ciudadanos menos favorecidos o a la fosa común.

Según llegue el final del siglo se acentuará el contenido “social” de los cementerios y la segregación de clases en el mismo, condicionado por el precio de los terrenos. La superficie total de la tumba, el lujo arquitectónico y especialmente el “volumen” del mausoleo será clara muestra del poder económico del difunto. Valga como muestra el caso del Panteón de D. Francisco González de Collantes (1895) en el cementerio de Borleña, donde una pequeña lápida hace constar todos

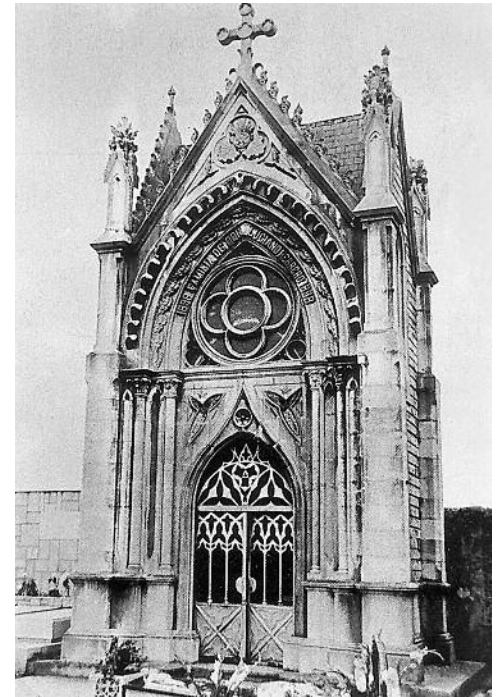
los temas tópicos del cementerio decimonónico. Allí el burgués rural enriquecido se enfrenta a la colmatación del cementerio, que no le permite edificar el gran panteón que hubiera deseado; por tanto, en la apretada lápida se hace constar la condición de “panteón a perpetuidad”, el papel “fundador” de su propietario, que había pagado la reforma de la parroquia local, y que, al no poder edificar “en altura” en el cementerio, excava una gran cripta cuyo tamaño se hace constar en la lápida: “75,481 metros cuadrados” en un alarde de soberbia funeraria realmente espeluznante.

El caso es que el cementerio decimonónico se impone por su teatralidad como un elemento importante en el discurso social, donde la epigrafía funeraria y el mensaje artístico se acercan a la nota necrológica. Hasta 1850 aún se aprecia una gran timidez narrativa y los nombres de los difuntos tan sólo se inscriben en lápidas de mármol. A lo largo de la segunda mitad de siglo se unifica un modelo cada vez más complejo, en el que las tumbas se sobreelevan para crear un espacio decorativo en el que proliferan cruces (generalmente latinas), frontones, acróteras, urnas e inscripciones. Tanto es así que, en 1859, el Obispo de Santander ha de elevar una consulta al Consejo de Estado “...ante el lujo

Panteón de D. Andrés del Valle, 1890, cementerio de La Cavada.



Panteón familiar de D. Luciano Herrero, 1898, cementerio de Torrelavega.



Panteón de la familia Pardo, cementerio de Ciriego

¹⁸² ORDIERES DÍEZ, I.: "Cementerios Municipales", en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, t.II (Santander, 1985), p.195.

¹⁸³ Sobre arquitectura funeraria decimonónica véase especialmente ETLIN, R.A.: *The architecture of Death. The transformation of the cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Londres, 1984. Para el caso español, NAVASCUÉS PALACIO, P.: "El cementerio sacramental de San Isidro. Un Eliseo romántico en Madrid", *Goya*, n.º202, 1988; "Arquitectura modernista en los cementerios de Madrid", *Goya*, n.º217, 1990, p.65. También SAGUAR QUER, C.: *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1989; "El Cementerio del Este de Barcelona. Antonio Ginés y la crisis del Vitruvianismo", *Goya*, n.º214, 1990, p.210; "Arquitectura modernista en los Cementerios de Madrid", *Goya*, n.º217-218, 1990, pp.65-77; FREIXA, M.: "La escultura funeraria en el modernismo catalán", *Fragmentos*, n.º3, 1985. Véase asimismo RIERA, C.; AYMERICH, P.: *Los cementerios de Barcelona*, Barcelona, 1981; RODRÍGUEZ BARBERÁN, F.J.; SUÁREZ GARMENDIA, J.M.: *Los cementerios en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, 1990; *Una Ar-*

y el culto individualista, que se traducían en una creciente secularización de los motivos iconográficos profanos de los panteones"¹⁸². Con el fin de siglo, en estos cementerios-museo la tumba deja de ser la representación de un sólo individuo para volverse panteón familiar. Esta tumba, pasa a representar la idea de la familia, la propia veleidad dinástica del "fundador". Además la localización del panteón familiar será un certificado de ciudadanía, de pertenencia a un lugar al que, finalmente, todos vuelven. Poco a poco los panteones más complejos tomarán ese aspecto característico de pequeño monumento y entrará en escena todo el mobiliario de la capilla funeraria: candelabros, estatuas, relieves, vidrieras, frescos, mosaicos, etc., siendo cada vez más frecuentes las criptas y nichos para acoger a la creciente población familiar de estas concesiones a perpetuidad con vocación plurigeneracional.

Por fin, se normalizará la imagen del panteón familiar como tumba-capilla, una mini-iglesia particular, sin altar ni presbiterio, que encontrará en el neogótico especialmente, pero también en el neobizantino, el neorrománico y, en ocasiones, el neogipicio sus mejores lenguajes y en las pirámides, obeliscos, muros en

talud, columnas (truncadas o completas), frontones, urnas, pebeteros, alfas y omegas, antorchas, cruces, lienzos, etc., la iconografía de un lenguaje fundamentalmente simbólico. La escultura también encontrará su lugar en este bosque de imágenes, y las representaciones de ángeles (especialmente "thánatos", el ángel de la muerte), "plorantes" (mujeres veladas y llorosas) y, sobre todo, la omnipresencia femenina, pasarán a identificar el lenguaje funerario¹⁸³.

ARQUITECTURAS SUBURBANAS

El siglo del ferrocarril y la industria, la nueva edad del hierro, marca el fin de una determinada organización del trabajo y de la vida colectiva. La nueva sociedad urbana, industrial y nómada, emigrante y competitiva, tiene en el ferrocarril y en la arquitectura industrial uno de los símbolos de los nuevos tiempos, tiempos de progreso y conquistas. La era de los adelantos industriales será la de las Exposiciones Universales, con sus atrevidos Palacios de Cristal, prodigios técnicos que no tardarán mucho en simbolizar, junto con el ferrocarril, los ideales del progreso contemporáneo.

Al principio la exposición del hierro como elemento que “trabaja” en arquitectura o ingeniería será tímida. El progresivo desarrollo decorativo de la carpintería metálica y la valoración social de la belleza de la máquina permitirán la aceptación del hierro como un elemento más en construcción. Además, la creciente pujanza de las doctrinas higienistas, comprometidas en problemas de ventilación e iluminación de edificios y la popularidad de la alianza hierro-cristal facilitarán la omnipresencia del hierro como elemento constructivo fundamental en ciertas tipologías, especialmente arquitectura industrial, mercados, estaciones y obras públicas.

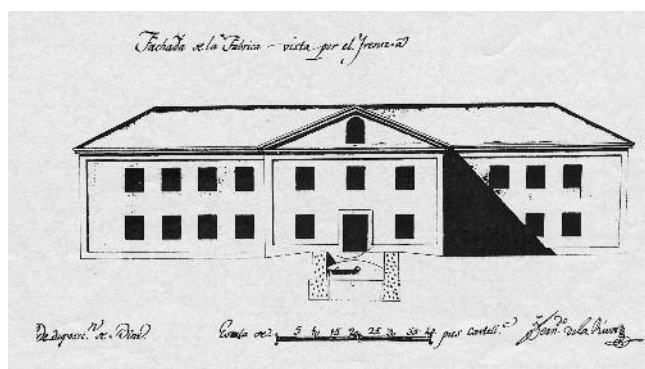
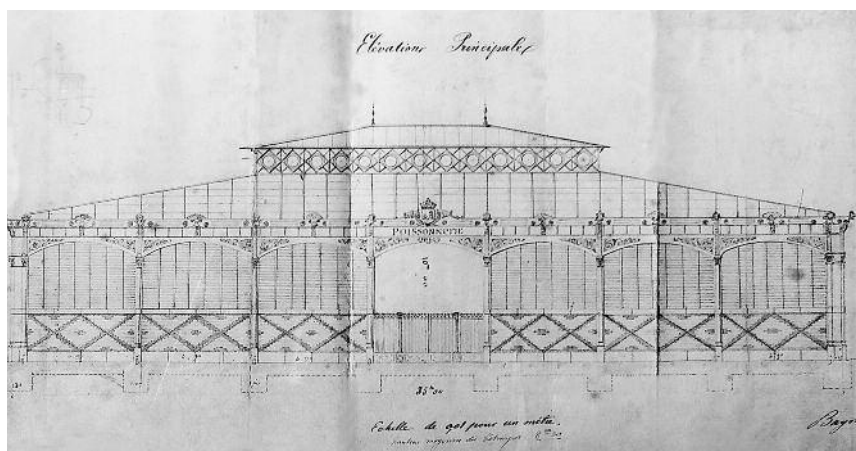
Arquitectura industrial y del hierro

Hemos visto ya algunas descripciones de conjuntos fabriles del siglo XVIII en La Cavada y Liérganes, auténticas ciudades industriales. La Cavada incluye edificios de mampostería y sillería, con cuartel, capilla, escuela, casas para los empleados con huerta y, como es lógico en una fundición, decoraciones férreas (bancos, mesas, puertas, etc.), sus “famosas” obras de encauzamiento, presas y demás. Todo inserto en un parque y rodeado de una muralla. Resumiendo, con palabras de Madoz, “todo lo necesario a una bien montada fábrica de fundición, pues era obra de Carlos III”¹⁸⁴. En realidad en época de la Carlos III convergían dos cuestiones básicas para la definición tipológica del modelo de arquitectura industrial. Por un lado, la Ilustración, con su mentalidad “proyectista”, propició una preocupación sincera por el desarrollo económico e industrial del país, fomentando –y a menudo subvencionando– estos típicos conjuntos industriales. Por otra parte, la arquitectura de la Ilustración con su carácter desornamentado y seriado, se adapta excepcionalmente al centro industrial.

Un buen ejemplo es la **fábrica de hilados de algodón de Torrelavega**, proyectada en 1797 por Fernando de la Riva para el Duque del Infantado¹⁸⁵. Se trata de una simple nave de dos plantas con huecos simples y ritmados; los únicos elementos ennoblecedores son el leve remaque de la esquina y el retranqueo de la fachada, cubierta con un frontón. En el interior una amplia nave despejada de apoyos y dividida por el canal de lavado.

Aparecen así todas las claves funcionales de la arquitectura industrial: orden, limpieza, ventilación, am-

plitud de espacios, carácter longitudinal y, desde luego, austeridad.



FERNANDO DE LA RIVA.
Proyecto de fachada para la fábrica de hilados de algodón del Duque del Infantado, 1797, Torrelavega.

plitud de espacios, carácter longitudinal y, desde luego, austeridad.

La lenta implantación del hierro como elemento estructural y su alianza con el cristal posibilitará espacios cada vez mejor ventilados e iluminados, más amplios y despejados, afectando a tipologías no exclusivamente industriales. Hemos detallado ya algunas experiencias en torno, sobre todo, a los espacios comerciales. Primero el santanderino Mercado del Este, con su vanguardista cubierta de asfalto, hierro y cristal. Después el proyecto francés (inspirado en Les Halles, 1852) para el Mercado de la Ribera y para la Pescadería de Atarazanas (1864, íntegramente construidos en hierro). Destaca además la compleja cubierta férrea proyectada por Manuel de Heredia y Tejada para el Mercado de las Atarazanas (1866)¹⁸⁶.

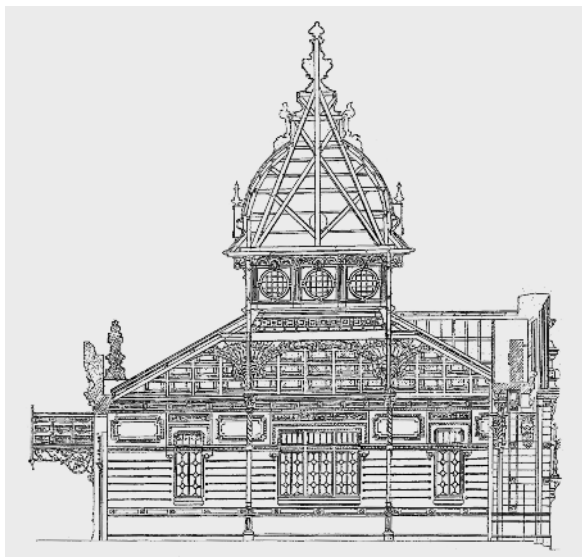
Estas obras, sin embargo, no hubieran sido posibles sin la existencia de una infraestructura de talleres siderúrgicos en Santander. De hecho, en 1839, cuando

arquitectura para la Muerte, Actas del I Encuentro Internacional sobre cementerios contemporáneos, Sevilla, Dir. Gral. de Arquitectura, 1993; NICOLÁS GÓMEZ, D.: *La morada de los vivos y la morada de los muertos: Arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*, Universidad de Murcia, 1994, pp.155-201.

¹⁸⁴ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.63.

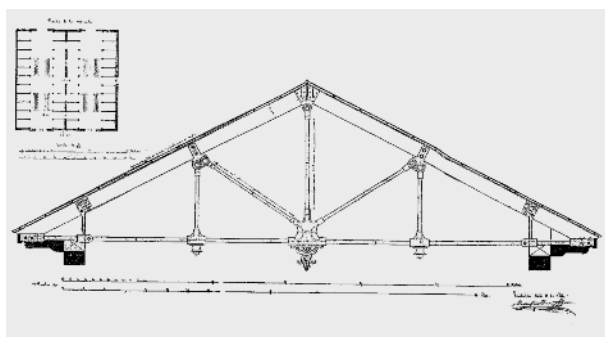
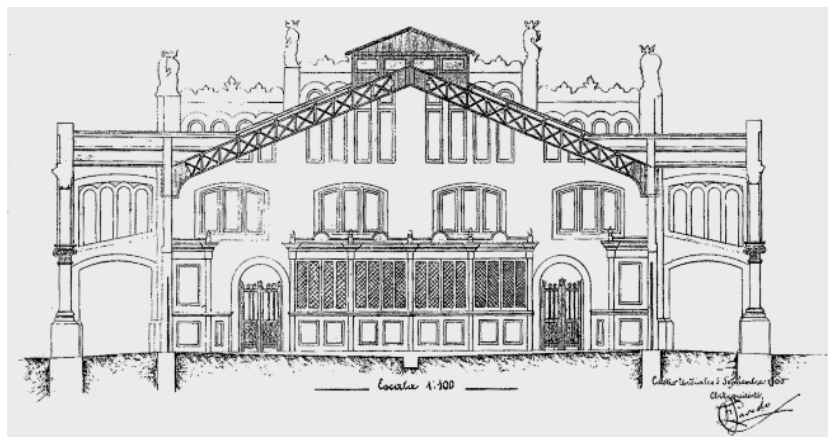
¹⁸⁵ A.H.N. Secc. Osuna. Mapas 101-9/14. Publicado en SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A.: *Torrelavega. Tres siglos de Historia*, 1995, anexos VIII-XI.

¹⁸⁶ A.M.S. Arm.G. Leg.166, nº53, “Proyecto de una armadura de hierro para el mercado de la calle de Atarazanas”, Santander, 21 de abril de 1866.



SEVERINO DE ACHÚCARRO. Proyecto de Armadura férrea para la Estación del ferrocarril del Cantábrico, 1903, Santander.

ELADIO LAREDO. Proyecto de Mercado, sección transversal en la que se aprecia el sistema de cubierta férrea, 1900, Laredo.



MANUEL DE HEREDIA Y TEJADA. "Proyecto de una armadura de Hierro para el Mercado de las Atarazanas", 1866, Santander.

ko de Música del Boulevard del Muelle, 1912; Mercado de Miranda, 1906) y los de "J. Antonio Conce" (estructuras para el Mercado de la Esperanza y la nueva pescadería de Atarazanas)¹⁸⁷.

Obra de estos y otros talleres son numerosas estructuras de hierro para edificios de nueva planta, algunas de gran complejidad técnica o estructural. Destacan las estructuras del proyecto de reforma del Ayuntamiento de Laredo (Joaquín Rucoba, 1890), los dos proyectos alternativos presentados para la construcción de un Mercado en Laredo (Joaquín Rucoba, 1898; Eladio Laredo, 1900), el Banco Mercantil de Santander (Casimiro Pérez de la Riva, 1900) o la Estación de FF.CC. de Santander (Severino de Achúcarro, 1903), por citar algunos ejemplos.

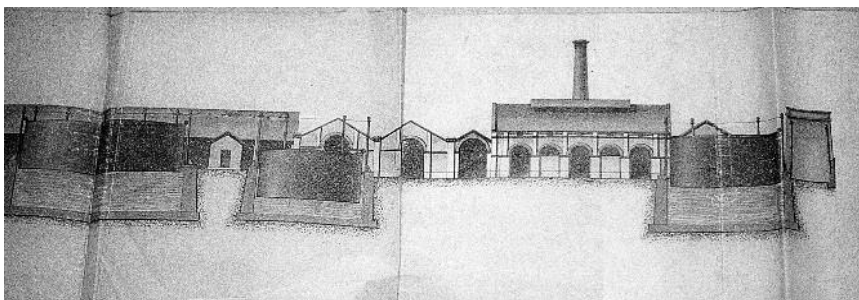
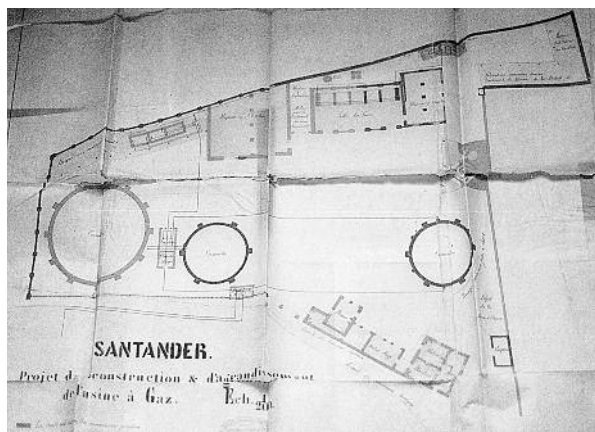
Sin embargo, en estas obras (excepción hecha de los mercados) el hierro no se muestra. En la arquitectura pública, la angulosa simplicidad de las estructuras férreas se enmascara tras la piedra, el ladrillo o el estuco. Por el contrario, en la arquitectura industrial la exposición del hierro como material que trabaja será cada vez más frecuente. Los mismos problemas higienistas que acompañan la evolución tipológica de escuelas, hospitales o mercados, potencian su protagonismo.

La demanda inicial para los edificios fabriles es muy simple: grandes espacios a bajo costo, durabilidad, higiene, luz natural (para ahorrar luz artificial) y cierto carácter tipológico. El modelo resultante es monotemático. Se basa en la austera herencia ilustrada ya vista. Incluye también estructuras ferroviarias, una notable pobreza de materiales (mampostería rejunteada o ladrillo enlucido) y un elemento caracterial que, du-

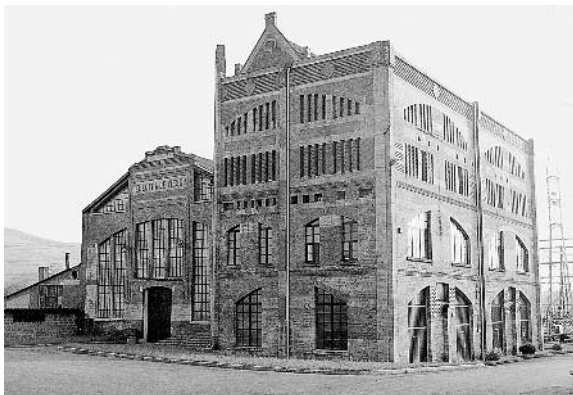
el ayuntamiento de Santander pretende construir un "puente colgante de hierro" dice que ha de ser de realización extranjera. Sin embargo, en 1864, los talleres santanderinos están capacitados para contratar obras tan complejas como el mercado de la Ribera o la Pescadería. En este caso las obras quedaron a cargo de Vázquez Rojí, que actuó como contratista (llegando incluso a presentar un proyecto inspirado en el mercado del Este), y de los famosos Talleres de Aníbal Colongues. Existieron desde luego otros, talleres de Forja como los de "Mirones", los de "Molino" o los de "Solís" –de éste último salieron la mayor parte de los trabajos de rejería diseñados por el arquitecto V.R. Lavín Casallís, o bien de Fundición como los de "Eduardo López Dóriga", los de "Francisco Roviralta" (Farolas para la Exposición Provincial de Artes e Industrias, proyecto de V.R. Lavín Casallís, 1905), los de "Corcho Hijos" (Kios-

¹⁸⁷ He de agradecer estos datos al Prof. Ramón Maruri que me ha permitido consultarlos de su trabajo inédito "Introducción al Modernismo en la Arquitectura de Santander, 1880-1920", Santander, 1980.

"Proyecto de construcción y engrandecimiento de la fábrica de Gas", h. 1875, Santander.



rante un tiempo, identifica los edificios para usos industriales, el arco escarzano o rebajado, a menudo enmarcado con ladrillo, que ya aparece tímidamente. Este es el aspecto que tienen la mayor parte de edificios construidos en el segundo tercio del siglo XIX: las fábricas de tejidos de Amieva (Santander) o Illera (Las Caldas), las de vidrio de Reinosa, Arroyo y Las Rozas, la "Textil Montañesa" de La Cavada, la fábrica de jabones "La Rosario" en Miranda (Santander), la fábrica de calzado "La Perfección" (Torrelavega), la fábrica de Gas de Santander (realizada según un proyecto francés firmado hacia 1875)¹⁸⁸ o las fábricas de chocolate y galleta "La Colosal" (Santander). Otras, en cambio, mantienen un aspecto aún demasiado próximo a la arquitectura doméstica: arcadas, bajos de sillería, miradores, etc. Conocemos el aspecto de muchas de ellas a través de los anuncios en la prensa diaria que, como es habitual en la publicidad del XIX, recogían la imagen arquitectónica (y, si podían, las medallas de las Exposiciones Universales, Nacionales o provinciales) como principal imagen de marca. En todas estas imágenes hay un aspecto que se repite, que identifica los establecimientos industriales, las altas chimeneas humeantes. Las chimeneas identifican el paisaje industrial, después vendrán depósitos y tanques. En las chimeneas, además, comienza a jugarse decorativamente con el ladrillo. Después pasará a identificar, junto con el hierro y el cristal, gran parte de la arquitectura industrial del fin de siglo. Finalmente el uso industrial del ladrillo y las diferentes modas arquitectónicas acabarán fusionándose: largos muros de mampostería con verdugadas de ladrillo, ventanas termales y portadas neomu-



Electra de Viesgo, El Astillero de Guarnizo.



Fábrica de cervezas "La Cruz Blanca", Santander. Reformada y ampliada por V.R. Lavín Casalis.

déjares en el Depósito General de Tabacos de Santander (1899); modernismo rectilíneo con mucho de arquitectura industrial catalana en la Electra de Viesgo del Astillero de Guarnizo.

El tópico lenguaje industrial del ladrillo, el hierro y el cristal suele estar ligado a la labor de los ingenieros industriales. A mediados de siglo, en el reparto de competencias entre arquitectos e ingenieros, les habían correspondido casi todas las competencias en la erección de edificios industriales fuera de poblado. Sin embar-

¹⁸⁸ A.M.S. Arm.G, Leg.67, nº56. "Santander. Projet de construction & d'agrandissement de l'usine à Gaz", h.1875.

JOSÉ DE LEQUERICA. Puente de Vargas. Carretera de tercer orden de Torrelavega a la Cavada (foto J. Laurent, h. 1867).



go, cierta indefinición legal dejaba, a veces, en manos de los arquitectos los edificios realizados en el interior de las poblaciones, donde solían preferirse edificios menos “industriales” y más acordes con la ornamentación doméstica. Este es el caso de la ampliación de la Fábrica de cervezas “La Cruz Blanca”, donde el arquitecto Lavín Casalís recurre a los lenguajes históricos para significar una fábrica que había sido absorbida por el crecimiento del caserío urbano en dirección a Cuatro Caminos. El nuevo acceso se plantea como un arco triunfal a mayor gloria de la empresa que lo erige. En él se mezclan varios estilos medievales, desde la almena al gran arco de herradura apuntado y polilobulado. Prolifera la Cruz Blanca, símbolo de la firma cervecera, que abunda en las enjutas del arco y centra la composición sobre la clave. Es el símbolo de una empresa que se enorgullece de sus triunfos en ferias y exposiciones y los muestra en los medallones laterales, quedando definitivamente glorificada –como símbolo y como empresa– en el gran barril de cerveza que corona el conjunto. El resto de la fábrica se organiza, como era habitual en la época, en base a un gran pabellón alargado abierto en su parte central para permitir el paso de vehículos y decorado con los característicos arcos escarzanos que, en este caso, se suavizan mediante molduraciones, repetidas en hastiales, cornisas, arcos, óculos, torres y chimeneas, recordando la arquitectura de ladrillos.

No obstante, en ocasiones, los lenguajes históricos son también ampliamente utilizados por los ingenie-

ros. Es el caso del magno complejo industrial Solvay de Torrelavega, cuya construcción comienza en 1904, siguiendo planos de un ingeniero belga. Éste combina el habitual lenguaje industrial del ladrillo, tomado de Inglaterra y de la misma Bélgica, con toques neomudéjares en puertas y ventanas. Un toque nacional para adaptar a España este proyecto multinacional de ciudad-industrial, que incluye viviendas para obreros y técnicos (siguiendo los habituales esquemas de la gran arquitectura industrial europea), escuelas (1915), cooperativa (1918), casino (1925) y cine-teatro (1927).

Puentes, Faros y otras obras públicas

En las Obras Públicas se produce, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo, la progresiva sustitución de la piedra por el hierro como material principal de construcción, con especial atención por puentes y faros. La accidentada topografía de la región propicia algunos importantes proyectos. Hacia 1860, por ejemplo, la construcción de la carretera transversal Santander-Bilbao por Arredondo y Rmales, financiada por el indiano Antonino Gutiérrez Solana, obliga a la realización de “*dos puentes muy difíciles*” en el tramo Heras-Ampuero, proyectados por el ingeniero jefe de la Jefatura de Obras Públicas de la Provincia, Antonio Arévalo. Poco después, en 1863, el ingeniero José de Lequerica realiza bajo las instrucciones de José de Peñarredonda, jefe provincial, “*el proyecto de un puente de piedra y otro de hierro en Vargas sobre el río Pas, habiendo sido aprobado este trabajo por la superioridad en 16 de Octubre últ^o*” y se ocupa después “*en la redacción de dos proyectos de puentes de primer orden sobre los ríos Nansa y Deva*”. En 1866, Francisco Sánchez y Sánchez proyecta la carretera que va por el Desfiladero de la Hermida, con todos sus puentes, entre los que destaca el magnífico Viaducto de Frama¹⁸⁹.

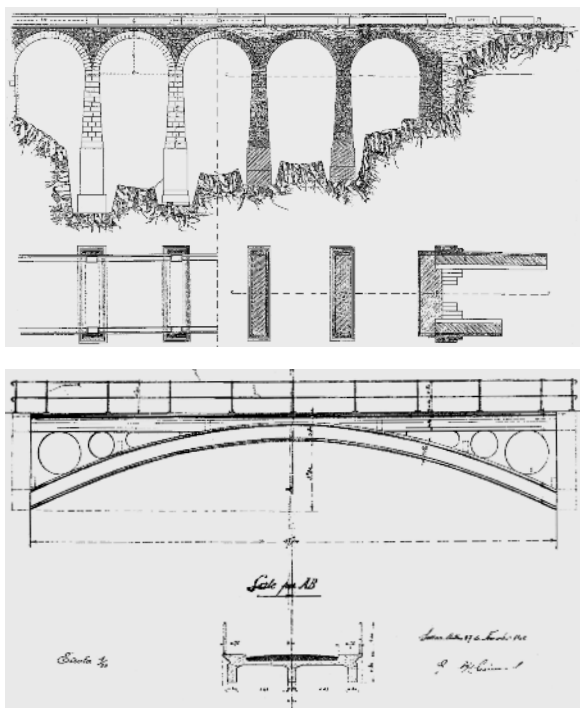
A partir de este momento, las nuevas experiencias con estructuras férreas se suceden. En 1893, para solucionar el problema de la ría de Treto, el ingeniero Eduardo Miera proyecta un **Puente Giratorio sobre la ría de Santoña**¹⁹⁰, totalmente realizado en hierro por la empresa Eiffel. Con esta obra se pretendía consolidar la comunicación directa entre Santander y Bilbao por la costa (abandonando la carretera por Rmales y Arredondo, serpenteante y peligrosa) y, a la vez, seguir permitiendo la navegación hasta Limpías¹⁹¹. Por ello el puente metálico, de 200 m. de longitud, estaba dotado

¹⁸⁹ A.D.O.P.S. Legajo sin numerar.

¹⁹⁰ A.M.L. Legajo sin numerar.

¹⁹¹ La construcción del puente había venido precedida por una enorme polémica, resumida en PIEDRA, Francisco Juan de la: *La contra al proyecto de El Puente de Treto o defensa de la navegación hasta Limpías*, Torrelavega: Imp. B. Rueda, 1885.

FRANCISCO SÁNCHEZ. Pontón-Viaducto de Frama, 1866.



JOSÉ EUGENIO RIVERA. Proyecto par el puente de Ganzo, 1902, Torrelavega.

con un tramo giratorio en el centro, a base de un mecanismo con rueda dentada que permitía el acceso de barcos al interior de la ría. Complejo mecanismo que expresa una gran seguridad en el trabajo con el nuevo material¹⁹².

La información sobre adelantos técnicos en la utilización del hierro en obras públicas es cada vez mayor, sobre todo desde Francia. En 1902, por ejemplo, José Eugenio Rivera proyecta el **Puente de Ganzo**¹⁹³, solucionado a base de dos grandes cuchillos de hierro formando arcos escarzanos muy rebajados que soportaban el tablero central se considera obra análoga a las construidas en Asturias (puente de Mieres), Guipúzcoa (puente de la Panadería) y Murcia (puente de Cieza); y semejante al de Barcenaciones El puente es exacta versión del Puente del Carrousel en París, obra de Polonceau, conocido en España a través de la edición del tratado de Rondelet¹⁹⁴ y de su versión sevillana, el Puente de Triana (1845-1852). La obra participa además del cada vez más extendido uso de los arcos escarzanos en trabajos ingenieriles, gusto inaugurado por Perronet en sus puentes parisinos y que presentaba numerosas

ALBERTO CORRAL. Puente de Vargas, 1909, Santander.



ventajas visuales y tectónicas. En esencia, en el puente de Ganzo, ya se encuentran las soluciones que adoptará en las obras que le harán famoso: los puentes de M^a Cristina (1904) y del Kursaal (1918) en San Sebastián y el de la Reina Victoria en Madrid (1912)¹⁹⁵. En esta misma línea proyecta, el ingeniero Alberto Corral, el nuevo **Puente de Vargas de Santander** (cuarto construido sobre la calle de Atarazanas) realizado en hierro y cemento e inaugurado en julio de 1909¹⁹⁶.

Otro de los sectores más transformados en la segunda mitad del siglo va a ser las señalizaciones marítimas y, especialmente, los faros. Mientras que en 1850 Madoz señalaba que *“La falta de faros que se advierte en esta costa contribuye a hacer peligrosa la navegación”*¹⁹⁷, la situación va a cambiar con la constitución, en 1842, de la Comisión de faros, que queda bajo la responsabilidad de los ingenieros de Caminos, Canales y Puertos y la aprobación, en 1847, del Plan de alumbrado marítimo que se mantendrá en vigor a lo largo de casi todo el siglo XIX¹⁹⁸. Progresivamente y junto a los tradicionales faros de cantería se irán introduciendo los faros metálicos y, en general, el uso del hierro en este tipo de obras.

En 1887, el ingeniero Eduardo Miera, en relación con el alumbrado marítimo lamenta que:

“El valizamiento de las Costas si bien completo por medio de señales flotantes en su mayoría exigen para tenerlas en buen estado una conservación costosísima que solamente países muy ricos la pueden tener...”.

¹⁹² Véase MAZARRASA, K.: *Catálogo Monumental de Bárcena de Cicero*, Santander, 1994, pp.44-45. En España la empresa Eiffel trabaja en 1881 y 1882 en las estaciones de Santander y San Sebastián, en las líneas de FF.CC. de Asturias, Galicia y León y los almacenes para los talleres Villaverde en Madrid. Véase LEMOINE, Bertrand: *Eiffel*, Barcelona, 1986, pp.128-129.

¹⁹³ A.M.T. Leg. H. 180. “Proyecto para el Puente de Ganzo”. Fdo. Sestao-Bilbao, 27 de noviembre de 1902. El Ingeniero Eugenio Rivera.

¹⁹⁴ RONDELET, Jean: *Traité théorique et pratique de l'Art de Batir, par...* Paris, Imprimeurs de l'Institut de France, 6 vols., 1827-1832. PL. C.

¹⁹⁵ Sobre los puentes donostiarras, véase RODRÍGUEZ SORONDO, M.C.: *Arquitectura Pública en la ciudad de San Sebastián (1813-1922)*. San Sebastián, 1985, pp.148-152 y 186-188. Sobre el puente madrileño, véase GUERRA DE LA VEGA, R.: *Madrid. Guía de Arquitectura, 1900-1920*. Madrid, 1990, p.69. Para el proyecto del puente de M^a Cristina (1904) contó con la colaboración del arquitecto ecléctico José Martínez Zapata, autor del ayuntamiento santanderino. El proyecto, ganador del concurso, les valió merecida fama que, en el caso de Rivera, se vió empañada por el hundimiento del tercer depósito del Canal de Isabel II en Madrid, que había sido construido por el ingeniero madrileño utilizando una novedosa estructura de hormigón armado. Al hundimiento (abril de 1905), que causó 24 muertos y sesenta heridos, siguió un proceso

para el esclarecimiento de responsabilidades. Actuó como perito de la defensa, en la última de sus apariciones públicas, el también ingeniero y Premio Nobel de Literatura José Echegaray que “Poniendo en juego su enorme prestigio y sus recursos oratorios, hizo prevalecer su tesis de que el hundimiento había sido provocado por una ola de calor no previsible en aquella época del año. Con ello no sólo consiguió que Ribera saliera absuelto, sino que impidió que se paralizara el desarrollo, ya desde entonces imparable, del hormigón armado en España” (SAENZ RÍDRUEJO, F.: *Ingenieros...*, 1990, p.319).

¹⁹⁶ *El Diario Montañés*, 30 de junio de 1909.

¹⁹⁷ MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, p.195.

¹⁹⁸ Sobre este tema véase AA.VV.: *Puertos españoles en la Historia*. Madrid, 1994, pp.222-3.

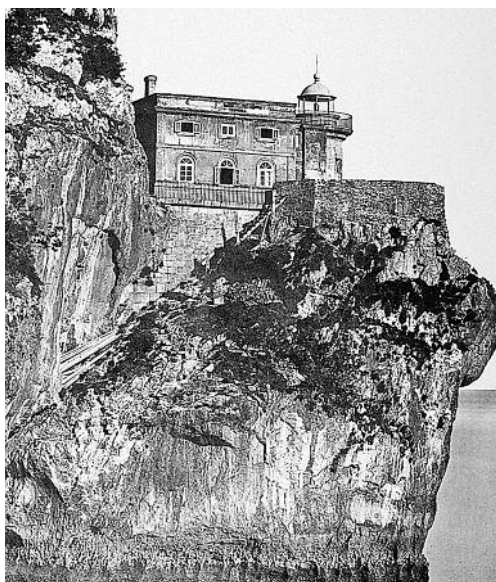
¹⁹⁹ A.D.O.P.S. Leg. 1023. “MIERA, Eduardo: “Respuestas...”, 1887. 5ª respuesta.

²⁰⁰ Véase Santander. *El Puerto y su historia*. Santander, 1985.

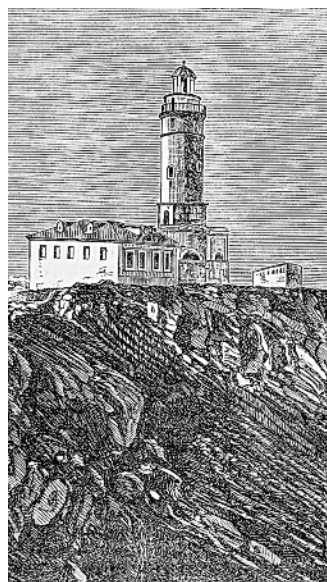
²⁰¹ ASSAS, Manuel de: “El faro de Santander”, en *Seminario Pintoresco Español*, 1856. En la misma revista había aparecido, en 1850, otro artículo escrito por Antolín ESPERON, en el que se recomendaba la visita al faro como algo “digno de verse, mucho más habiendo tan pocos en nuestras costas”. Textos citados en SAZATORNIL, L.; ALONSO, B.; MARTÍN, A.: *Vistas y Visiones. Imagen artística de Santander y su puerto, 1575-1950*, Santander, 1995, pp.148-149. Maddoz recoge que “la altura total del edificio es de 119 pies y 10 pulgadas sobre el terreno, el cual está elevado 220 pies sobre el nivel del mar; pero el foco de la luz se halla elevado solamente 330 pies y 1/2 sobre dicho nivel del mar, la cual corresponde a una tangente natural de 20 millas al horizonte” (MADDOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-1850, p.195).

²⁰² Sobre la obra de Fresnel y Reynaud véase RAES, D.: *L'architecture des Phares*, Saint-Malo, 1992, pp.187-196.

Faro de Santoña, 6º orden (foto J. Laurent, h. 1867).



FELIPE BAUZÁ. Faro de Cabo Mayor. Santander. 1839.



Faro de la Cerda, La Magdalena (Santander).



Y respecto al alumbrado marítimo del litoral montañés declara que:

*“...es completo y tan bien montado como el de las naciones más adelantadas, sólo se hace preciso la aplicación de la luz eléctrica principalmente en los faros de recalada a medida que los aparatos ópticos necesiten su reposición. Una aplicación, sin embargo, se podía dar a los faros que sería de trascendental utilidad, y es el que sirvieran de semáforos dando ocupación sencilla y de fácil aprendizaje al personal que dedicado solamente al alumbrado está demasiado holgado...”*¹⁹⁹.

Uno de los puntos fundamentales en este red de alumbrado es, sin duda, el que solía designarse como “Atalayón de Cabo Mayor” que daba acceso y guiaba la entrada de los barcos en la bahía de Santander. Allí existía, desde antiguo, un rudimentario sistema de señales mediante fogatas y banderas que, ya en 1778, se había intentado sustituir por un faro proyectado por el ingeniero de marina Joaquín de Ibarguen²⁰⁰. Sin embargo, va a ser el proyecto presentado por el ingeniero Felipe Bauzá para faro de Cabo Mayor (Santander) el que se llevará a cabo, con un costo de 470.000 reales que aportó una empresa particular, encendiéndose por primera vez en 1839. Su importancia y novedad se refleja en la atención de la prensa, que lo describe como *“...una torre tan elegante como sencilla, a manera de columna coronada con un faro de 2º orden moderno*

*de Fresnel”*²⁰¹. Formalmente, el faro de Cabo Mayor participa de la tradición que organizaba los faros como una columna clásica, de sillería bien escuadrada (tradicionalmente encalada), sobre un gran pedestal que era, en realidad, el alojamiento de los guardianes y coronada por un sistema de luces construido en París y que incorpora ya los avances ópticos y el uso de lentes tipificados por las investigaciones de Augustin Fresnel. Un modelo popularizado desde mediados de siglo por Léonce Reynaud en Francia²⁰² y por el ingeniero y humanista Eduardo Saavedra en España que, sin embargo, encontramos en Santander con notable prontitud.

Pronto y como fruto del plan de alumbrado marítimo de 1847 se continua la labor en otros puntos del litoral. El 19 de noviembre de 1853 luce por primera vez el faro de Castro Urdiales. En 1862 se cita el faro de Suances como obra *“que se acaba de construir”* y en 1863 están en obras los faros del Caballo y del Pescador (ingeniero Antonio Arévalo). También en Santander y con objeto de facilitar el acceso a la bahía se construyen los faros de Mouro y de la Cerda.

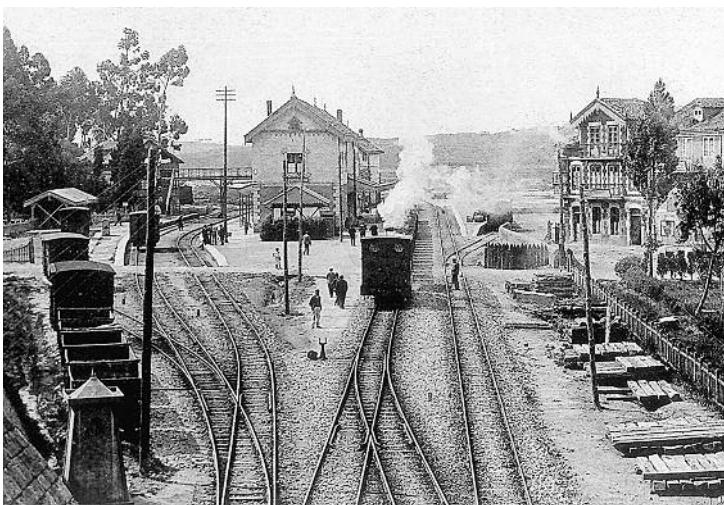
Arquitectura ferroviaria

Otra de las tipologías que hace del hierro su característica fundamental es la arquitectura ferroviaria. El desarrollo de los “caminos de hierro”, símbolos de progreso, llevará el hierro y el nuevo lenguaje indus-

Estación de Solares.



VALENTÍN GORBEÑA. Estación de Ferrocarril, 1886, El Astillero.



trial hasta los últimos confines. Por su parte, las grandes estaciones urbanas -"palacios de la industria moderna, catedrales de la nueva humanidad" (Théophile Gautier)- presiden los barrios nuevos de los centros de las ciudades con sus perfiles metropolitanos, en compañía de todos los servicios que configuran el barrio de la estación: hoteles, almacenes, depósitos, etc.²⁰³

El establecimiento de estaciones, su número y emplazamiento es elemento fundamental para la correcta explotación de la línea. Las compañías ferroviarias establecen modelos clasificados según la importancia de la población: *"Las estaciones secundarias de 2ª, 3ª y 4ª clase además de los apeaderos, son de carácter más funcional, reservando las de 1ª clase para las cabezas de línea o poblaciones importantes, siendo por lo general objeto de un proyecto especial que añadía al aspecto funcional, el valor monumental y de representación que correspondía a la ciudad en que estaban enclavadas"*²⁰⁴. Indudablemente la jerarquía de la estación condiciona su arquitectura y así nos encontramos con un numeroso grupo de estaciones de línea o casas-estación que se distribuyen a lo largo de los "caminos de hierro" siguiendo un modelo unitario: planta rectangular con el lado largo paralelo a la línea, dos pisos, tejados pronunciados, carpintería de madera decorada "colgada" en las cornisas, marquesinas férreas, ventanas de arcos escarzanos de origen industrial, ladrillo en marcos y esquinas, franjas de color, etc. de las que son buenos ejemplos las estaciones de El Astillero, Torrelavega, Solares, Alceda-Ontaneda o Liérganes, aun-

que esta última con la particularidad de ser fin de la línea Santander-Liérganes, razón por la que el lado largo se tiende perpendicular a la línea, como final del viaje. En estos casos, la estructura interna del edificio repite siempre un modelo simple y práctico: planta baja para sala de espera, despacho de billetes y oficina; parte alta para vivienda del jefe de estación. En las estaciones menos importantes, el modelo arquitectónico se repite empujando y el jefe de estación es frecuentemente el único personal que atiende las escasas necesidades, siendo a un tiempo jefe, guardabarreras, telegrafista y expendedor de billetes.

La mayor parte de los autores de estas estaciones son ingenieros: Carlos Campuzano en la línea Santander-Alar (estaciones de Guarnizo, Las Caldas y Los Corrales, 1858; Santa Cruz de Iguña, 1859) y, también, Cayetano González de la Vega (estación de Bárcena, 1860); Pablo Alzola en la línea Santander-Bilbao (estaciones de 2ª y 3ª clase, 1883; Valentín Gorbeña en la línea Santander-Solares (estación de Astillero y apeaderos, 1886); Rafael Martín en la línea Zalla-Solares (estación de Santoña, 1891); Adolfo Gónima en la línea Santander-Oviedo (estaciones de 1ª, 2ª y 3ª clase, 1882).

No obstante, como es lógico, en Cantabria la mayor infraestructura ferroviaria se concentra en torno a Santander, fin de la línea con Castilla e importante estación del ferrocarril de la costa. Santander, por ese protagonismo en el trazado y por su carácter de fin de línea, conocerá modelos arquitectónicos más complejos. Para la Estación de la Compañía del Norte se harán

²⁰³ La rica literatura existente sobre la imagen de la estación ha sido recogida por Jean DETHIER: "La gare: nouvelle Tour de Babel", en catálogo de la exposición *Les Temps des gares*, Paris, 1978, p.8 (trad. *El Mundo de las Estaciones*, con una introducción de P. NAVASCUÉS e I. AGUILAR: "Introducción a la arquitectura de las estaciones en España". Madrid, 1980). Véase también RAGÓN, M.: *L'architecture des gares. Naissance, apogée et déclin des gares de chemin de fer*. Paris, 1984. Para el caso español véase asimismo AGUILAR, I.: "L'Estació i l'Empresa ferroviària", en *L'Avenc. Revista d'Història*, n.º 180 (Barcelona, 1994), pp.70-75.

²⁰⁴ LÓPEZ GARCÍA, M.: *El Ferrocarril en Cantabria*, Santander, 1985, p.11.

Estación del Norte, Santander.



SEVERINO DE ACHÚCARRO. Estación del ferrocarril de la Costa, 1903, Santander.



ELADIO LAREDO. Estación de Castro Urdiales, 1901.

diferentes proyectos, el primero, magnífico, es levantado, en 1862, por el ingeniero Cayetano González de Vega, y está inspirado en la sinceridad estructural de las estaciones parisinas del Norte (Hittorff) y del Este (Duquesney).

La estación definitiva (Ingeniero Rafael Izquierdo, 1904, sobre proyecto del ingeniero Grasset, 1876) extenderá el modelo francés comúnmente utilizado por la Compañía del Norte en las estaciones de Castilla (Valladolid), adaptado al diseño, necesariamente longitudinal. Un modelo afrancesado a base de mansardas, cuerpo central retranqueado, cuerpos bajos laterales, sillares en esquina y logias de arcos de medio punto; un

modelo, en definitiva, que resulta un tanto anacrónico para una estación cabeza de línea, generalmente solucionadas con edificios de planta central. Esta última solución es, sin embargo, la adoptada por el arquitecto vasco Severino de Achúcarro para la Estación del ferrocarril de la Costa (1903), cercana a la anterior, en donde se adopta la planta central cupulada, en torno a un amplio hall de viajeros, de interesante estructura férrea, enmascarada por la decoración ecléctica en piedra y ladrillo. Una solución cercana a la propugnada por ciertos pabellones de exposiciones universales (Jean Formigé) y sobre todo por la Estación central de Amberes (Louis Delacenserie, 1899).

Curiosamente con estos dos modelos conviven en Santander las dos opciones arquitectónicas más comunes en la construcción de estaciones, en los que se aprecian las diferentes concepciones de arquitectos e ingenieros, en materia de ornamentación. Está, por un lado, la herencia de los primeros teóricos de la arquitectura ferroviaria (Polonceau, Daly, Reynaud o Benouville) más preocupados por la distribución interior de los servicios de llegada y salida de los viajeros y menos en cuestiones de representatividad arquitectónica, lo que conduce a la “estandarización” del modelo ferroviario ejemplificado por la santanderina Estación del Norte. Por su parte, la estación de Achúcarro está más cercana al concepto de “estación adornada”, donde la estructura queda enmascarada por la decoración, y que desde Alemania e Inglaterra va a incorporarse a la teoría arquitectónica ferroviaria para pro-

mover esos típicos productos marcadamente monumentales, que oscilan siempre entre el mensaje regional o nacional y contenidos más metropolitanos, como es el caso²⁰⁵.

Queda por citar la Estación de Castro Urdiales (Eladio Laredo, 1899-1902) de emplazamiento monumental, con un lenguaje que se aleja de lo industrial para apostar por la ornamentación: torres laterales, recuperaciones medievales, logia de arcos, etc.; absolutamente desproporcionada para un ferrocarril minero.

Además el ferrocarril se ligó también al transporte de mercancías, especialmente a la explotación masiva de las minas de hierro situadas en las cercanías de la bahía de Santander o en los alrededores de Castro Urdiales. El círculo explotación del hierro-caminos de hierro-arquitectura del hierro se cierra para llenar la franja costera de referencias a este material que simboliza toda una época de la economía cántabra. Sirvan de ejemplo los Cargaderos de mineral de la ría de Santoña (proyecto del ingeniero Pablo Alzola, 1883), El Astillero (h.1890) o el de Dícido, Castro Urdiales (1886, sustituido por el actual en 1938).

Cargadero de mineral de Dícido, Castro Urdiales.



²⁰⁵ Sobre el desarrollo de estas dos opciones véase AGUILAR, I.: "L'Estació i l'empresa ferroviària", *L'Avenç. Revista d'Història*, nº 180 (Barcelona, 1994), pp.70-75.

III. EL ESPACIO PRIVADO

“La casa es la pequeña nación de la familia”.

Antonio Gaudí

MORAL DOMÉSTICA: FAMILIA Y ARQUITECTURA

Collins ya ha señalado que *“...durante todo el periodo de 1750 a 1950, la teoría arquitectónica estuvo influida por factores propios de la arquitectura doméstica”*¹. No cabe duda de que la casa es una de las grandes preocupaciones del siglo XIX, pues el debate sobre lo doméstico rebasa con creces la mera especulación sobre la morada del hombre.

En realidad, el hogar, la familia y las virtudes domésticas son algunas de las bases sobre las que descansa el discurso social del liberalismo burgués. El pensamiento social decimonónico ve en la *“familia como es debido”* el *“átomo de la sociedad civil... el fundamento del Estado...”*². Todo, pues, ha de ir dirigido a proteger la familia, a fomentar las virtudes domésticas. Naturalmente, el marco en el que se desarrolla todas estas relaciones familiares es el hogar, santuario de lo privado o, como decía Gaudí, *“pequeña nación de la familia”*. La casa es, además, expresión simbólica de la propiedad privada, garante de la intimidad familiar y vehículo para la autosegregación, profundamente ligada al individualismo como parámetro social. Sólo si el hogar garantiza, materialmente, el normal desarrollo de la vida familiar podrá regenerarse la sociedad

pues, como concluye Belmás, *“moralizando el hogar queda moralizada la familia”*³.

El arquitecto Repullés y Vargas, en su discurso académico, resume bien los argumentos morales reunidos en torno al debate doméstico. Para él la casa es, ante todo, *“elemento primordial y generador de toda la ciudad”* y, además, vehículo excelente de moralización:

“Cuanto más tiempo pase el hombre en su casa, entre su familia, más morales resultarán los pueblos. La casa, pues, ejerce una acción eminentemente moralizadora; mas para que así suceda, necesario es hacerla atractiva, y he aquí la noble misión del arquitecto”.⁴

He aquí la noble misión del arquitecto: lograr la plena identificación casa-hogar por medio de la higiene y del *“comfort”*. La nueva escala de valores que conforma la adecuación del entorno privado se apoya, fundamentalmente, en las doctrinas liberales, en el fortalecimiento del sentimiento de lo privado, en la creciente necesidad de adecuación y mejora del espacio propio (el *“comfort”*), y en las exigencias de la higiene⁵.

Por tanto, no es extraño que, a partir de un cierto momento, todas las instituciones arquitectónicas se centren en la casa como objeto principal de discusión y que, lógicamente, proliferen los estudios y publicaciones. Estos, bien como repertorios gráficos o como medios de difusión teórica ocupan el siglo con el de-

¹ COLLINS, P.: *Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, 1977 (Londres, 1965), p.37.

² Véase PERROT, M.: “Funciones de la familia”, en *Historia de la vida privada, 7. La revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Madrid, 1991 (Paris, 1985), pp.111-114.

³ *Sesiones del Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Madrid en mayo de 1881 por iniciativa de la Sociedad Central y documentos referentes al mismo* (1883), pp.252-253. Cit. ISAC, A.: *Eclecticism and pensamiento arquitectónico...*, 1987, p.321.

⁴ REPULLES Y VARGAS, E.M.: “La casa-habitación desde el punto de vista artístico”, *Discurso de recepción en la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1896.

⁵ SIMÓ, T.: “Formación del espacio burgués”, en *Fragmentos. Siglo XIX*. Nº 15-16, Madrid, 1989, p.100.

El fotógrafo Zenón Quintana con su familia (h. 1900).



bate sobre la arquitectura doméstica. Teóricos tan importantes como Viollet-le-Duc o César Daly rastrean la historia de la arquitectura doméstica buscando sus claves tipológicas⁶. Daly concluye señalando:

“En cualquier lugar del globo y en cualquier época de la historia –incluido el tiempo presente– en el que consideremos la Casa, ésta, por medio de su planta, responde al modo de vida que el clima y la civilización impone (...) por su conjunto hace mil revelaciones acerca del gusto público de los usos y costumbres del hogar y ofrece numerosos puntos de vista sobre el tipo de las relaciones sociales”.

No obstante, en España, Isac observa que la preocupación por las cuestiones relacionadas con la vivienda y el urbanismo es más tardía. Este retraso se explica por el ambiente imperante en los círculos académicos, que sólo se renovarán con la incorporación de arquitectos más interesados en debatir cuestiones de gran incidencia social⁷. La consecuencia será una teoría doméstica marcadamente dependiente de las novedades llegadas del resto de Europa.

En cualquier caso, hay otro aspecto a tener en cuenta en relación con la arquitectura doméstica. Éste es su papel simbólico como expresión de “status”, una expresión basada en la adopción de un lenguaje estético personal, aprobado y animado por las doctrinas liberales. Finalmente, esta concepción de la casa como

“medio simbólico personal”, afectará profundamente a la relación entre arquitecto y promotor, el primero respetará más sinceramente los gustos del cliente y éste, a su vez, deberá ejercer su derecho a imaginar, a crear su propio universo estético.

LA CASA DE VECINDAD

Cuando se trata de ensanches, resulta difícil distinguir con precisión lo urbanístico (morfológico) de lo arquitectónico (tipológico), pues ambos componentes se entrelazan y valorizan recíprocamente. Por eso, cuando nos hemos referido al tema del desarrollo urbano de las villas y ciudades de Cantabria, apenas hemos tratado la casa, ni la evolución del inmueble de ensanche, su protagonista principal. Desde luego, es en los ensanches donde la casa de vecindad alcanza su madurez tipológica, pero también es donde más se esclaviza a la rígida ordenación urbana, a sus límites normativos.

El ensanche racionalizado y regular es fruto de la Ilustración, se define entonces como proyecto político y propuesta de nuevo orden social. La calle, como área de interés público, prevalece sobre la casa y el interés particular, y así el Estado se impone a la familia. La burguesía comercial es la locomotora y principal receptora del proceso de igualación social, ligado a este proyecto de igualación arquitectónica y racionalización urbanística. Las “nuevas poblaciones” ilustradas son, por tanto y a un mismo tiempo, proyecto político, social, urbanístico y arquitectónico, y anuncian también lo que serán los “ensanches” decimonónicos y sus sucesivas ampliaciones.

En cualquier caso, la burguesía tardará aún un tiempo en identificarse con los ensanches y en apreciar su interés simbólico y, sobre todo, económico-especulativo. El tópico del ensanche burgués es un fenómeno decimonónico, mientras que las “nuevas poblaciones” ilustradas están fundamentalmente ligadas al Estado, a sus estrategias territoriales, su interés por la higiene urbana, la racionalización de las costumbres sociales, el impulso al comercio y todas las preocupaciones propias del despotismo ilustrado. La Lisboa de Pombal o los proyectos de la monarquía española para Ferrol, la Barceloneta, Cartagena o Santander, son buena muestra de estas ideas.

La evolución de cada uno de estos proyectos, de todos en general, depende de la eterna pugna entre el

⁶ DALY, C.: *L'architecture privée au XIX siècle sous Napoléon III*, 3 vols. París, 1864; VIOLETT-LE-DUC, E.: *Habitations modernes*, 2 vols. París, 1875.

⁷ ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, 1987, pp.96-7.

interés público y el privado, entre la calle y la casa, entre el Estado y la familia. Cuando el ensanche se proyecta en terrenos nuevos (extramuros o ganados al mar), sobre tierra de nadie, el urbanista diseña a placer; pero cuando pretende instalarse sobre la ciudad preexistente, quedará mediatizado por los derechos adquiridos, por las formas tradicionales del solar, por el interés privado.

Por todo lo anteriormente expuesto, los ensanches sólo triunfarán en aquellos núcleos de población en los que exista una administración fuerte, dispuesta a velar por el cumplimiento del plano. Primero será el Estado ilustrado, interesado en el desarrollo de determinados polos estratégicos para la guerra (arsenales o puertos como Ferrol, Cartagena o Pamplona), el comercio (Barcelona o Santander) o la minería (La Carolina o La Carlota). Ya en el siglo XIX serán los propios municipios, aliados con la burguesía local, los que controlarán el crecimiento –y el negocio– de los ensanches (Madrid, Barcelona, San Sebastián o, de nuevo, Santander). Donde no exista este impulso y el poder y los intereses privados prevalezcan sobre la administración, los ensanches, planos de población y alineaciones serán sistemáticamente transgredidos o frustrados.

Lógicamente, en Cantabria sólo puede hablarse de ensanches y, en consecuencia, de una sólida implantación de la casa de vecindad en Santander. Otras villas conocen propuestas de desigual promoción: el Estado persigue objetivos militares en el proyecto de 1842 para Santoña y la autoridad municipal dirigir el crecimiento de Torrelavega y Castro Urdiales a finales del XIX. Pero son proyectos tardíos y difusos. Sólo en Santander puede seguirse con precisión la evolución uniforme del inmueble de ensanche y sus variantes, el resto de las villas montañosas retrasan el inicio de sus ensanches hasta finales de siglo, momento en que se incorporan al debate sobre la casa de vecindad con el que se abre la arquitectura del siglo XX.

La casa y la calle

Hemos visto ya, al tratar el urbanismo santanderino, que los proyectos de ensanche son producto del desarrollo portuario y comercial y de la consiguiente presión demográfica. Ya a principios del siglo XVIII se considera Santander población “*más a propósito que otras para que resucite el comercio*”, considerando “*que este medio solo podía ser el único para convalecer del acci-*

dente de su despoblación, que hacía mucho tiempo experimentaba, por haber faltado del todo en ella el comercio”⁸. Crecimiento económico y demográfico marchan parejos en el Santander de los siglos XVIII y XIX provocando la típica “*situación inesperada de hacinamiento, segregación, crisis de los servicios y deterioración de las condiciones higiénicas*”, descrita por Capel como un hecho generalizado para toda España⁹.

En el caso santanderino, Maruri ha estudiado la evolución de la vivienda durante la segunda mitad del siglo XVIII¹⁰. Este autor señala como en el catastro de Ensenada (1753) ya se aprecia esta presión demográfica, pues en el total de la masa urbana de la población tan sólo se contabilizan 18 casas arruinadas frente a las más de quinientas habitables. Asimismo, destaca el absoluto dominio de la vivienda unifamiliar (494) frente a los escasos 50 inmuebles multifamiliares, una proporción que veremos invertirse a lo largo de este capítulo. Pues bien, a partir de este momento y en poco más de medio siglo, el perfil doméstico de Santander cambiará radicalmente: la presión demográfica, la especulación urbanística, las nuevas ideas ilustradas sobre la vivienda y las obras de los muelles serán los móviles de este proceso.

Así, cuando en 1765 se comisiona al ingeniero Francisco Llovet para estudiar el “*Proyecto de ampliación del puerto de Santander...*”, éste redacta las condiciones de las obras portuarias necesarias, desde alantarillado a ensanche de los muelles; pero, además, para aprovechar el terreno resultante de los rellenos, propone la construcción de una nueva población, con casas para comerciantes y almacenes, sobre terrenos ganados al mar y organizada en quince manzanas regulares. El espíritu fundamental de este proyecto es el trazado reticular, modular, rigurosamente racional y “moderno”. Tales principios de ordenación arquitectónica y urbanística son herencia directa del pensamiento ilustrado, profundamente utópico, y están inspirados en los esfuerzos de clarificación y clasificación de las ciencias modernas, en los que prevalece un agudo sentido de “conveniencia”. Se trata, en definitiva, de asegurar a la estructura global de la “nueva población” su eficacia económica y social, mediante la alineación y regulación de las calles y viviendas, que responden a estrictos criterios higiénicos.

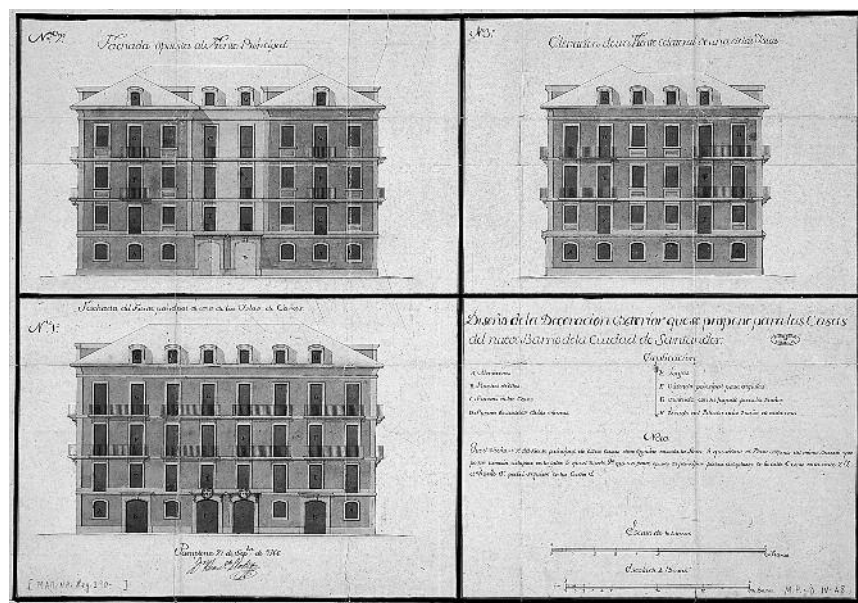
Para ello, la propuesta de ampliación del puerto se acompaña con el “*Diseño de la decoración exterior que se propone para las casas del nuevo barrio de la ciudad*

⁸ B.M.S. Ms.219. “Sobre restablecer el comercio antiguo. Con motivo de haber pasado a Santander los diputados de los comercios de la nación inglesa que trabajaban en Bilbao, piden a la villa de Santander los mismos privilegios que gozaban en Bilbao y así pasarían a Santander sus comercios, caudales y familias, 1701”, en *Colección de documentos para la historia de la Provincia de Santander*, por D. Gervasio Eguarás, 1867, t.II, pp.436-438.

⁹ CAPEL, H.: *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona, 1983, p.16.

¹⁰ Véase MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850*, Santander, 1990, pp.102 y ss.

FRANCISCO LLOVET. "Diseño de la decoración exterior que se propone para las casas del nuevo barrio de la ciudad de Santander", 1766.



de Santander", firmado por Llovet en 1766¹¹. Se trata de un solo proyecto de fachadas que se repetiría en las quince manzanas o "Yslas de casas", como se designaban en la época. La presencia de un ingeniero militar firmando los planos nos informa del notable protagonismo que éstos –especialmente el grupo catalán– estaban teniendo en la renovación doméstica de estas "nuevas poblaciones". Pese a determinados aspectos formales que relacionan este proyecto con el fuerte sello impreso por el barroco militar francés, éste conforma, en realidad, un típico ejemplo de arquitectura doméstica de la Ilustración¹². Se adopta ya el modelo estereotipado de casa de vecinos, como unidad de habitación que supera el viejo modelo de casona barroca. Además se sobrepone a un plano modular, rigurosamente racional e ilustrado, como modo de representación de un espíritu "moderno" y ligado al mar.

Tras esta propuesta uniformadora subyacen, como ya hemos señalado, razones de eficacia económica y social. Técnicamente, la estandarización de determinadas soluciones y la producción en serie de piezas-tipo suponen el abaratamiento de costes y la racionalización y agilización de las tareas edilicias¹³. Socialmente, la "igualación" doméstica persigue la definición del proyecto político ilustrado y el nacimiento de un nuevo orden social basado en la burguesía emergente.

En realidad, con los proyectos para "nuevas poblaciones" el regeneracionismo ilustrado persigue la transformación urbana y social del país. Se promueve, por una parte, la normalización jurídica y la racionalización tecnológica del mundo de la construcción –evitando cualquier forma de arquitectura "espontánea"–. Pero, sobre todo, se persigue la integración ideológica de la burguesía en ascenso en torno a un discurso social y un programa urbano coherente e igualitario. La locomotora ideológica del proyecto es, naturalmente, el Estado ilustrado de Carlos III y la iniciativa privada ha de sujetarse siempre al proyecto estatal. Con la regularización de un modelo doméstico estandarizado, se abandona el individualismo hidalgo, ligado al tipo tradicional de casona, para integrar a los "ciudadanos" en un modelo social nuevo, en el que el linaje es superado por el Estado. Además, el nuevo barrio se asienta sobre terrenos ganados al mar, sobre tierra de nadie, obviando así la vieja obligación hidalga de asentarse en el solar familiar. Es decir que, en la "nueva población" ilustrada, no cuentan ya –al menos en apariencia– ni el abolengo, ni el solar familiar, ni los derechos adquiridos.

La tipología adoptada por Llovet se basa en un esquema de cuatro plantas más bajocubierta, destinándose la planta baja a almacenes, la primera a lonja, la segunda a "vivienda principal para alquilar" y la tercera y bajocubierta a "vivienda con su forjado para los dueños". En planta se adopta la forma en U, con un pequeño patio abierto que pretende aliviar levemente la escasa luz y ventilación que reciben las fachadas abiertas al estrecho viario interior. La composición de las fachadas queda marcada por el estricto ritmo vertical de los vanos. En la fachada principal, este ritmo queda realizado por el uso de *ventanas francesas* (puertas-ventana) que, además de dar acceso a los balcones corridos de forja que marcan el ritmo horizontal, aligeran las cargas sobre el eje de los vanos, enfatizando el típico esquema clasicista del "hueco sobre hueco". Merced a este aligeramiento se pueden abrir los grandes huecos de arcos rebajados en planta baja, para el acceso a los almacenes los laterales y a las casas los centrales; estos últimos, además, se rematan con "el escudo del Blazon de los dueños de cada casa". Claro está que el doble acceso indica la presencia de dos escaleras y, en consecuencia, de dos propietarios.

Hay otro aspecto que merece ser reseñado en el proyecto Llovet. Como ya ha señalado Maruri, se in-

¹¹ A.G.S., Marina Leg.390, Mapas, Planos y Dibujos IV-48.

¹² Sobre este tema ya ha tratado ARAMBURU-ZABALA, M.A.: "La Arquitectura del Barroco en Cantabria", en *Altamira*, t.XLVIII (Santander, 1989), pp.113-142.

¹³ Este aspecto ya ha sido resaltado en relación con los proyectos para la Lisboa de Pombal, la Barceloneta y El Ferrol; véase VIGO TRASANCOS, A.: *Arquitectura y Urbanismo en El Ferrol del siglo XVIII*, Vigo, 1985, p.144; también BYRNE, G.: "Reconstruir la ciudad: la Lisboa de Pombal", en *El Chiado. Lisboa. La estrategia de la memoria*, Granada, 1994, pp.18 y ss.

vierte la estratificación social en altura, típica del siglo XIX. Aquí, son los pisos altos los reservados para los propietarios, circunstancia que, a juicio de este autor, debe relacionarse con problemas de salubridad. Se siguen, claramente, las convicciones higiénicas de la época, evitando el aire “corrupto” de los pisos bajos, provocado por la lobreguez y estrechez de las calles proyectadas, escasas de luz y ventilación.

De hecho, como han estudiado de Meer y Ortega, la anchura de las calles se convertirá, a partir de 1780, en una de las principales razones para el rechazo al proyecto Llovet¹⁴. La ciudad se opone a las ideas de éste y a las posteriores modificaciones de Lara por diferencias de criterio en la solución de los muelles y, también, por la difícil circulación en las calles proyectadas. Serán Ulloa y Escofet (1780) quienes intentarán dar solución a estos problemas mediante la ampliación de la anchura de las calles, la fusión de las manzanas proyectadas en segunda y tercera fila y la reducción de un piso. Se rompe así la uniformidad morfológica del nuevo barrio, introduciendo nuevas formas y alturas en los bloques, aspecto que se acentúa en el proyecto Sabatini, que introduce hasta cinco modelos distintos de casas. En realidad, todas estas complicaciones son producto de las dificultades para encontrar propietarios que pudiesen levantar edificios del tamaño de los tres construidos hasta 1780, siguiendo el proyecto Llovet. Para estos autores, tras tal oposición “*subyacía un motivo económico de rechazo de la ciudad hacia un proyecto que resultaba excesivamente costoso para su caudal, que venía impuesto desde Madrid y en el cual su participación en las decisiones era nula, corriendo, en cambio, con todos los gastos. Esto dio lugar a que el Ayuntamiento se entrometiera en las obras, existiendo continuos problemas con los ingenieros, que las consideraban de su exclusiva competencia*”.

La evolución del ensanche del Este queda, por tanto, muy alejado del aparente acuerdo entre los proyectos del Estado y la emergente burguesía. Los enfrentamientos entre particulares y autoridades (primero el Ministerio de Marina, después el Ayuntamiento) serán constantes. El devenir del nuevo barrio quedará marcado por la disparidad de intereses públicos y privados. Así, por ejemplo, Ulloa y Escofet recibirán de sus superiores militares la instrucción de mirar, en su proyecto, “*primero por la utilidad del público que por el interés de los particulares, que tanto se han opuesto a las obras*”. De hecho, las obras adelantan

poco y cuando Jovellanos visita Santander en 1791 se encuentra con una “*villa ruín y destartada*”, excepción hecha de las cinco casas del muelle “*hechas de dos en dos, todas iguales, que dan un magnífico aspecto a la villa*”. Jovellanos destaca la magnitud de las mejoras proyectadas, pero desconfía de su viabilidad:

*“Se proyecta una nueva plaza, extender la población por toda la largura del nuevo muelle; hacer a espaldas una pequeña alameda, empedrar toda la villa y limpiar (bien lo necesita) por medio de un alcantarillón que se está construyendo y debe desaguar fuera de las dos dárseñas. Esto y el incremento del comercio que se conoce ya, está compensado primero con la inmensidad del proyecto, para el cual no puede haber dinero ni fuerzas; segundo, con la resistencia de la ciudad, Consulado y Obispo, opuestos a la obra...”*¹⁵

La resistencia del ayuntamiento se traduce pronto en un enfrentamiento con los ingenieros militares. Desde 1786 el municipio reclama el control arquitectónico del proyecto, para que las obras sean dirigidas “*no por facultativo alguno de la Marina, y sí por Don José de Alday, arquitecto maestro u oficial nombrado por el mismo Consulado*”¹⁶. A partir de aquí se producirá un lento pero sustancial cambio de decorado. Las autoridades locales (ayuntamiento y consulado) y sus arquitectos hacen frente al Estado y sus ingenieros militares en la pugna por el control técnico de las obras. Esta oposición provoca el nombramiento de un nuevo director para las mismas, el capitán de fragata Agustín de Colosía, autor de un proyecto urbano que es suma y compendio de todos los anteriores. En el aspecto doméstico, Colosía debe asumir la nueva situación, asegurándose la colaboración de los arquitectos y maestros locales.

A partir de este momento, todos los proyectos parciales para nuevas plazas o edificios, tasaciones o reconstrucciones son firmados por los escasos titulados disponibles: José de Alday Fernández –maestro municipal–, José Ventura del Palacio –arquitecto del Obispado–, Diego Perca, Fernando de la Riva, o el arquitecto de Marina Francisco Solinís. Entre todos ellos, José de Alday es el maestro de mayor personalidad y rango, y también el más cercano al ayuntamiento, tan interesado en las obras. Será, por tanto, el encargado de dar forma arquitectónica al proyecto de nueva población.

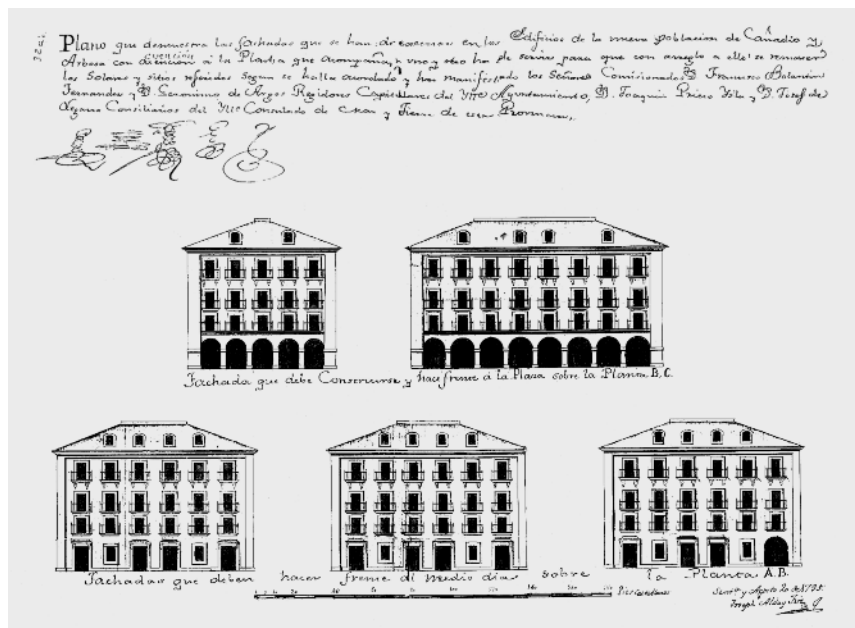
En 1794 Colosía propone la enajenación de solares como único medio para pagar la deuda de las obras del

¹⁴ MEER LECHA-MARZO, A.; ORTEGA VALCÁRCEL, J.: “Santander, el Puerto...”, 1985, pp.60 y ss.

¹⁵ JOVELLANOS, G.M.: “Diarios”, en *Obras publicadas e inéditas*, B.A.E. t.85 (Madrid, 1956), p.22.

¹⁶ Texto citado por SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Sidón...*, 1956, p.87.

JOSÉ ALDAY FERNÁNDEZ. "Plano que demuestra las fachadas que se han de ejecutar en los edificios de la nueva Población de Cañadío-Herbosa...", 1795, Santander.



17 "Decoración exterior que acompaña a el Plano de la Plaza Nueva que se ha de construir a espaldas de las Casas del Muelle sin alterar las obras ejecutadas, cuya decoración se ha formado de orden de los Señores D. Francisco Bolantín Fernández y Don Gerónimo de Argos, Regidores Comisionados por el Ilustre Ayuntamiento...", fdo. Joseph Alday Fdez. Santander y marzo 20 de 1795 (A.H.P.C., Secc. Protocolos 852, fols.266-7. Mapas y Varios, 186-7); "Plano que demuestra las fachadas que se han de ejecutar en los edificios de la nueva Población de Cañadío Arbosa con relación a la Planta que acompaña y uno y otro ha de servir para que con arreglo a ello se rematen los solares y sitios referidos segun se halla acordado y han manifestado los Señores Comisionados Don Francisco Bolantín Fernández y Don Gerónimo de Argos Regidores Capitulares del Ilustre Ayuntamiento, Don Joaquín Prieto Isla y Don Josef de Legarra Consiliarios del Ilustre Consulado de Mar y Tierra de esta Provincia", fdo. Joseph Alday Fdez. Santander y Agosto 20 de 1795.

18 Estas casas se inician en 1783, promovidas por D. Ignacio de Heras Soto, y se terminan en 1793 bajo los auspicios de su sobrino-hermano D. Miguel de la Pedrueca Cantolla, capitán de navío de la Real Armada. Recientemente se han interpretado

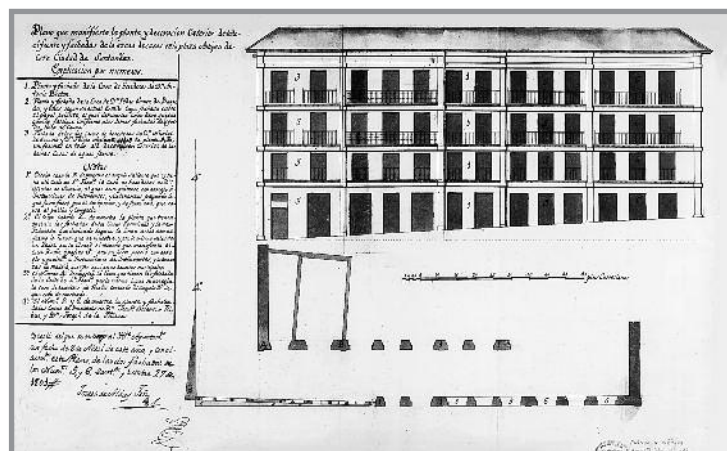
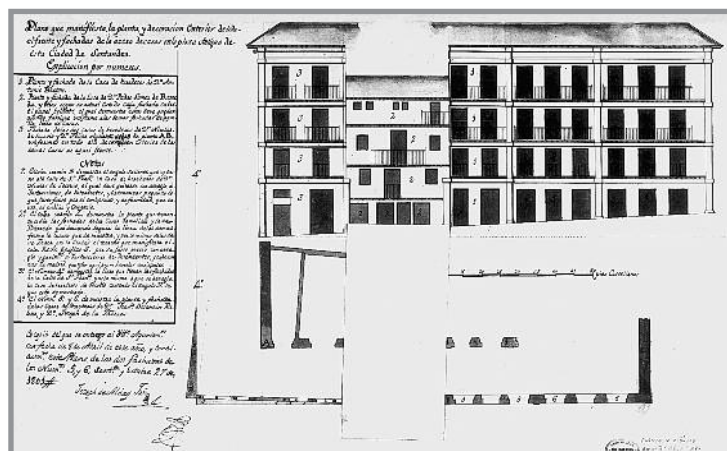
puerto. Los representantes del ayuntamiento y el real Consulado llegan al acuerdo de que sea Alday quien se encargue de realizar los planos y evaluaciones de las futuras casas de la plaza Nueva y zona de Cañadío-Herbosa, para poder así, en base a un proyecto unitario, adjudicar las parcelas en público remate. Alday firma sendos proyectos muy notables en marzo y agosto de 1795¹⁷. En ambos casos el modelo doméstico es concebido como un continuo porticado: en la plaza Nueva con sentido de plaza mayor cerrada, a espaldas de las casas del muelle, y en la zona de Cañadío como tipo a aplicar en la futura plaza de la Constitución, abierta al mar, centrada por la estatua del rey y con una importancia simbólica como centro neurálgico del nuevo barrio que ya hemos destacado en el capítulo sobre desarrollo urbano. Se trata de una propuesta arquitectónica limpiamente neoclásica, sobrepuesta al trazado propuesto por Colosía. En la plaza Nueva se admite el modo tradicional español, siguiendo modelos tan cercanos como la Plaza de Vitoria de Olaguibel, en la línea seguida por algunos ejemplos posteriores, como las plazas de San Sebastián (1815) y Bilbao (1822). De hecho, la relación de los proyectos de Alday con el neoclasicismo vasco es clara, dado su origen y su conocimiento del discurso ilustrado sobre la casa a través de la Real Sociedad Bascongada, como veremos más adelante.

Además, entre las dos plazas proyectadas se tienden, desde 1793, las llamadas "casas de Pedrueca", por entonces aún asomadas al mar y levantadas, probablemente, también con proyecto de Alday¹⁸. El alcance, pues, del proyecto doméstico de Alday es aún mayor que el de Llovet; la casa y la calle ya no se separan rigidamente sino que se entrelazan mediante un continuo porticado en el que la casa define la plaza y la plaza valoriza la casa. Un proyecto, en definitiva, en el que se dan cita todos los tópicos de la casa ilustrada: comodidad y salubridad en la distribución interior; uniformidad, simetría sin monotonía y armonía para el ornato público. Siempre el mismo modelo, basado en el ritmo y la rigurosa igualdad en los elementos secundarios, fachadas recercadas con gruesos machones que enmarcan tres pisos idénticos de vanos regulares abalconados y un amplio banco, adintelado o porticado, según la orientación.

Sin embargo, un proyecto de semejantes características requería cierta armonía social y un grupo homogéneo de compradores dispuesto a aceptar tal uniformidad. Aquí, como pasará después con la reconstrucción de San Sebastián proyectada por Ugartemendia (1814), el plan de Alday choca con los intereses particulares de la dispar burguesía santanderina. La primera subasta de terrenos es un fracaso total, pues no se presenta ni un solo comprador. Después, cuando comienzan a venderse los solares (aún inundados pues no habían comenzado los rellenos), empezará la pugna entre los propietarios, dispuestos a no ajustarse al proyecto, y Alday, dando lugar a numerosos pleitos que retrasarán el inicio de los trabajos hasta que la guerra paralice definitivamente las obras¹⁹.

Probablemente, la burguesía santanderina aún no se identificaba con el uniforme lenguaje arquitectónico propuesto. No creemos que la nueva población sea, todavía, ese espacio "del que se apropia la burguesía mercantil y en el que ordena construir edificios para su uso de acuerdo con sus necesidades y en un lenguaje arquitectónico a su gusto"²⁰. El ensanche burgués, ligado a la promoción particular y a la especulación del suelo no llegará hasta el "Proyecto Calderón" de 1821 y, aún entonces, será mirado con desconfianza. Por el contrario, todos estos proyectos de la segunda mitad del siglo XVIII son, aún, de promoción pública -estatal o municipal- ligados a las ideas de disciplinamiento social propugnadas por el despotismo ilustrado y no al liberalismo burgués.

JOSÉ ALDAY: "Plano que manifiesta la planta y decoración exterior del frente y fachadas de la azera de casas en la plaza Antigua de esta Ciudad de Santander", 1801.



De hecho, en esta época, los intereses domésticos de las fortunas santanderinas se concentran en la antigua población. El Obispado y la mayor parte de la nobleza santanderina (con los condes de Isla a la cabeza) se oponen al proyecto y defienden la mejora de la ciudad intramuros, actitud lógica entre quienes eran los mayores propietarios del suelo urbano. Asimismo, el Consulado, muy interesado en las obras del puerto, no lo está tanto en las casas, pues entre sus representantes se cuentan, sobre todo, "Hacendados", concepto que "comprende a los que viven ociosos disfrutando rentas provenientes de alquileres de Casas"²¹. Los intereses del dispar grupo de propietarios son favorecidos por el crecimiento de la población y el consiguiente hacinamiento. Maruri ha señalado que, a medida que avanza la segunda mitad del siglo XVIII se observa una proliferación de los contratos de obras -de nueva planta o reacondicionamiento- que expresa una orientación de las inversiones hacia el mercado inmobiliario para aprovechar el buen momento del mercado²². Se produce entonces un aumento general de los precios de la vivienda y se incrementan los préstamos para reparaciones en casas del interior de la vieja población. El ayuntamiento también vela por su adecentamiento dada la "carestía de havitaciones en grave perjuicio de los vecinos y moradores de esta referida ciudad" y desde la alcaldía se arbitran diferentes "medios y reglas que debían observarse para el aumento de havitaciones y mejora del aspecto público", entre otras la contratación de barrenderos y las inspecciones anuales "con el objeto de providenciar lo más combeniente al buen aspecto de sus edificios, demoler los que se hallen

amenazando ruina, ventilación a las calles cerradas..."²³. Probablemente el mayor problema de la vieja población es la falta de higiene. Jovellanos, en su visita de 1791, insiste en la ausencia de limpieza en las calles y la documentación local habla de "publicos bertederos de todas aguas con fetidez general". Aprovechando las obras de los muelles se intenta acometer las necesarias obras de alcantarillado:

"...el citado Ayuntamiento o alguno de sus Yndibuidos se hizo representar asu Magestad y Señores de su Consejo de que en muchas de las Calles Publicas habia bertederos de unas y otras Aguas cuos vapores heran perjudiciales a la salud publica y que las Casas de las quatro Calles principales los tenían a sus respectibas traseras y en unas callejas inhusadas y solicito licencia para que por quenta de el sobrante de propios y arbitrios se pudiesen unas y otras limpias con acueductos subterranos y sus respectivos sumideros, Cuia lizencia se suspendio con el motivo de el destino de dhos sobrantes ala Fabrica de moelles y de los empeños contrahidos por la Ciudad para ella y encargº ael Capitan de Fragata Dⁿ Agustin de Colosia que lo está dela Fabrica de dhos Muelles adisposicion del arreglo y limpieza de las calles y todo lo demas correspondiente a la Policia dandole facultades para que en las mareas y horas que no permitiesen trabajar en los muelles emplease los Oficiales y Peones en la reformation de las Calles por ser aquella obra mas precisa que esta..."²⁴.

Además, y aunque de forma un tanto arbitraria, se obliga a los vecinos a retirar "volados" y reedificar fachadas "en utilidad de esta (ciudad) y su aspecto público". Se insiste en la obligación de "construir perfecta-

como un intento de adaptación de la "casona" hidalga al medio urbano (Vid. MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina...*, 1990, pp.133 y ss.). Sin embargo, los aires "regionalistas" del edificio provienen de la reforma llevada a cabo por Javier G. de Riancho en 1911. El edificio original se correspondía exactamente con los modelos ilustrados que Alday utiliza en sus proyectos para las casas de la Plaza Nueva o Cañadío.

¹⁹ Véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Del Muelle a Cañadío...*, 1980, p.33.

²⁰ MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina...*, 1990, p.93.

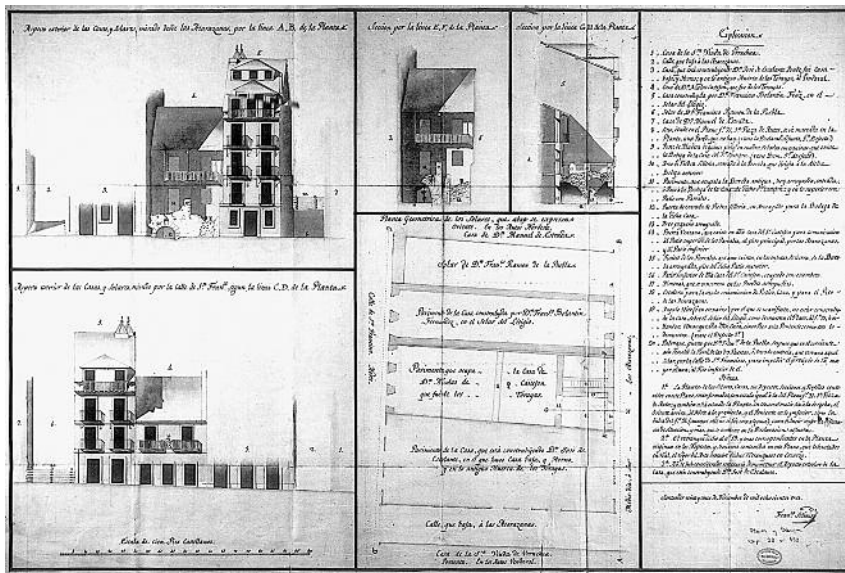
²¹ J.M. (anónimo): *Estado de las Fábricas, Comercio, Industria y Agricultura en las Montañas de Santander*, 1798 (B.M.P. Colección Pedraja; Ed. Santander, 1979).

²² MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina*, 1990, pp.88 y ss.

²³ Id., pp.87-91.

²⁴ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg.290, 1790, fol.412.

FRANCISCO SOLINÍS. "Aspecto exterior de las casas y solares, mirado desde las Atarazanas... mirado por la calle de San Francisco...", 1803, Santander.



²⁵ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg.288, fol.848. "Condiciones para la construcción de una casa propiedad de D. Pedro Gómez en la calle de la Rivera...", septiembre de 1780.

²⁶ A.H.P.C. Secc. Protocolos Leg.293, fols.842-844, "Condiziones por las quales se intenta construir el Redifizio dela casa que en la calle de Sⁿ Fran^{co} tiene propia de su Mayorazgo d^h Nicolás de Castejón Puente...", fdo. en Santander, 25 de septiembre de 1797, Joseph de Alday Fdez.

²⁷ Sirvan como ejemplo de este tipo de obras las "Condiciones por las quales intentan Pedro Gomez y Barbara de Colmenera, su muger, vez. de esta ciudad de Santander redificar una casa y levantar un Quarto sobre ella en la calle y sitio de la Ribera...", Santander, 3 de mayo de 1785 (A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg.288, fols.842-846).

²⁸ "Plano que manifiesta la planta y decoracion exterior de todo el frente y fachadas de la azera de casas en la plaza Antigua de esta Ciudad de Santander", fdo. Joseph de Alday Fdez. Santander y octubre 27 de 1801 (A.R.Ch.V., Planos y Dibujos, Carp. 26, n° 377); "Quatro casas en la Plaza Antigua de esta ciudad de Santander", fdo. Diego Perca Martínez. Santander, 1803 (P. y D. Carp. 26, n°376); véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: "El A.R.Ch.V. como fuente para el estudio de las tipologías arquitectónicas. Casas en la Plaza Antigua de Santander", Tesoros de la Real Chancillería

mente segun Arte, sin deformidad ni fealdad"²⁵. En muchas de estas obras de reconstrucción prevalece el criterio de aprovechamiento de todo lo antiguo, la igualación de alturas con las casas colindantes y la reutilización de los escudos, máximos exponentes de la "antigüedad" del solar y del linaje. Sirvan de ejemplo las condiciones firmadas por Alday para obras en una casa de la calle de San Francisco:

"(para materiales) a de aprovechar en la obra los que salgan dela Demolizion de la antigua (...) hade Desmontar la fachada dela calle de Sⁿ Fran^{co}. y desde dha calle a de sentar los zocalos p^a el primer cuerpo de Fachada, en ella tres marcos de Madera gruesa p^a tres Puertas con sus cargaderos de los mismo y los maderos de entre puertas de Mamposteria arreglada, todo con solidez (...) Que sobre esta fachada a de sentar otra de madera de Roble p^a Ladrillo doble a media hasta, con sus dos marcos p^a dos puertas ventanas y dos Balcones de madera de nueve pies de largo y de dos y medio pies de buelo cada uno con balaustres torneados sus soleras, antepechos y codillos moldeados con las pilastras, sentado en su zenro de entre Balcones el Escudo de las Armas que tenía la fachada antigua: Estas dos Fachadas referidas se arreglaran en las alturas de los pisos dela casa nueva de dⁿ Fran^{co} Bolantín Fernández..."²⁶.

Entretanto, comienza en varios puntos de la ciudad la sustitución de los peores inmuebles por el nuevo modelo de casa ilustrada adosada de tres, cuatro y

hasta cinco alturas. También se acometen numerosos proyectos de elevación de cuartos sobre casas ya existentes²⁷. Todo ello se enmarca en una claro proceso de densificación e igualación formal en el que intervienen muchos de los técnicos implicados en las obras de la nueva población. Por su parte, la plaza Vieja (sede del ayuntamiento, la iglesia de la Compañía y el palacio de los Riva-Herrera), centro de la villa en época moderna, refleja claramente este cambio de aires, como puede observarse a través de los planos y tasaciones firmados por Alday o por Diego Perca, en los que se aprecia el proceso de sustitución –propiedad a propiedad– de las viejas e irregulares casas, por nuevas edificaciones inspiradas en los mismos principios ilustrados de regularidad y simetría aplicados por Alday en sus proyectos para la nueva población²⁸.

En algunos planos y tasaciones de principios del siglo XIX puede apreciarse el estado de las casas de calles como Santa María Egipcíaca o San Francisco-Atarazanas, ejemplos, respectivamente, de las Puebas Alta y Baja; allí se observan los trazados irregulares, los solares estrechos (generalmente con sólo dos hileras de huecos en fachada), la propiedad fragmentada, la convivencia con actividades productivas "sucias" o malolientes (ganaderías, bodegas, hornos), la deficiente distribución interior de las casas (dormitorios y alcobas sin ventilación, ausencia de servicios higiénicos, excesiva proximidad de dormitorios y cocinas, largos pasillos sin iluminación, etc.)²⁹. La excesiva atomización de la propiedad es, precisamente, uno de los mayores problemas arrastrados por las viejas pueblas. Se pleitea constantemente: por la altura de los nuevos edificios, por problemas de lindes, por las actividades "sucias", etc. Además, la dependencia tectónica de unos edificios con otros –a menudo, las casas se apoyan entre sí– y la precariedad técnica con que se realizan las obras aumentan los riesgos y la inseguridad, provocando innumerables enfrentamientos entre vecinos que, en ocasiones, se saldan con heridos³⁰. Todo ello –fragmentación de la propiedad, pleitos y diferencias de renta– dificulta las necesarias obras de renovación de los peores inmuebles y la consecución de proyectos globales. Cada propietario acomete, individualmente y en función de su nivel de renta, las obras necesarias y las diferencias se acentúan cada vez más, provocando nuevos pleitos.

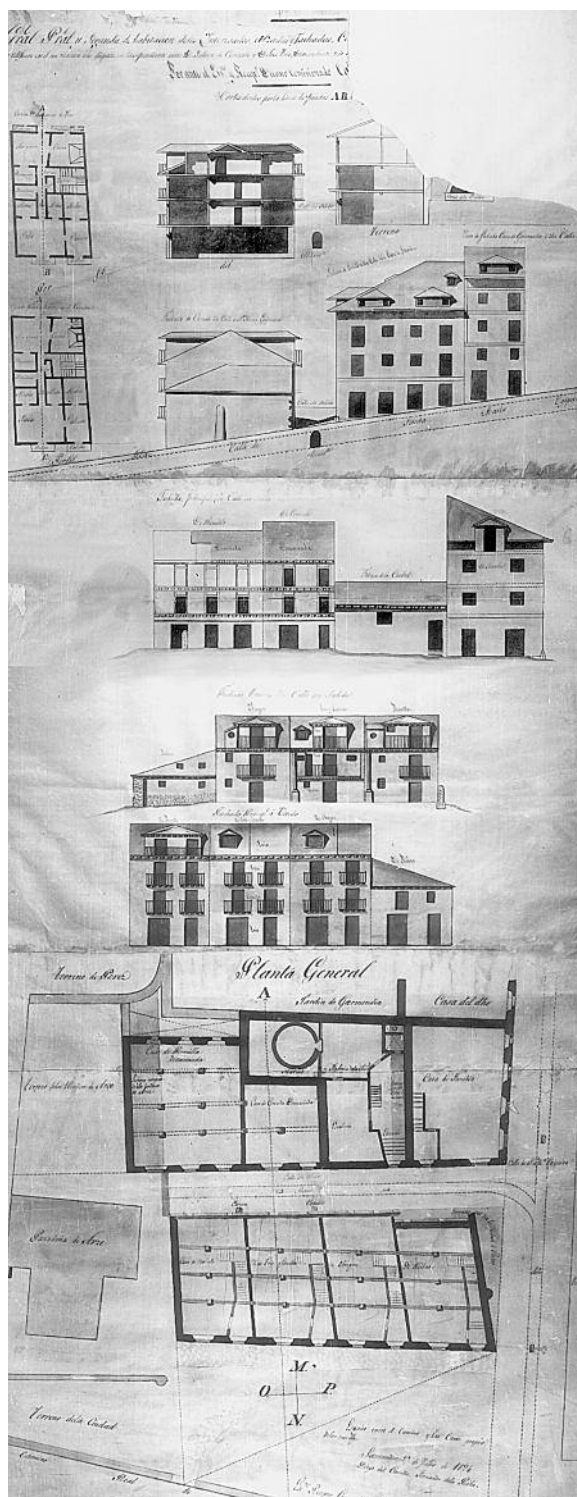
Por tanto, en torno a 1800, conviven en las viejas pueblas de Santander formulaciones domésticas muy

diferentes: pequeñas y viejas casas de piedra de tan sólo dos alturas y estructura casi rural, inmuebles enteramente reconstruidos de hasta seis alturas (bajo, cuatro pisos y bajocubierta, a veces abuhardillada) o antiguas casonas medievales, renacentistas y barrocas. Esta diversidad, a menudo colindante, y las deficientes condiciones de luz y ventilación de casas y calles, chocan frontalmente con el pensamiento ilustrado.

En cualquier caso, y pese al notable incremento de la actividad arquitectónica en la ciudad antigua, el colapso doméstico de Santander es, a principios del siglo XIX, evidente. Luis M. de la Sierra, en 1832, afirma que en Santander existen casas “que apenas pueden servir a una sola persona y sin embargo las habitan familias de seis y ocho individuos... Este mal de terribles consecuencias no es propio de una sola calle. Se le encuentra en varias: le hay en las casas del norte de la plaza nueva; en las de la muralla alrededor de la plazuela de las herrerías; en la calle alta (fuera de la puerta); en la del Arrabal; en la de la Mar y en la del Arcillero”³¹. De nuevo, pues, ha de volver a pensarse en los terrenos ganados al mar por el Oeste como zona urbanizable.

Ahora, ya no es el Estado quien promociona las obras, sino la burguesía santanderina, a través de Guillermo Calderón. Ya no se pretende crear un poblado ejemplar e ilustrado, reducto de comerciantes, sino asegurar el suculento negocio inmobiliario. Ya no es una “Nueva Población” ilustrada, fruto de la razón y del nuevo orden social, sino un “Ensanche” burgués. Por tanto, ya no está prevista la plaza con “Real Estatua” sino la plaza de la Constitución donde, pasado el tiempo, un kiosco de música ocupará el lugar de aquella.

No obstante, el ayuntamiento intenta no perder el control de la zona ante el presumible “crescendo” especulativo que se avecina. De hecho, tras aprobar la propuesta de Calderón para la continuación de los muelles hasta la actual calle de Lope de Vega –culminada en 1825–, el municipio critica el proyecto para la nueva casa de piedra que Calderón pretende levantar en el primer solar del nuevo muelle, pues “deforma la uniformidad en todo el frente del Muelle, desde la Real Casa de Aduana, hasta el muelle de Peña Herbosa, en perjuicio de la magnificencia de la perspectiva de la entrada del puerto y de la hermosura que tienen las calles cuando todos los edificios son igual de altos”. La respuesta de Calderón no se hace esperar:



DIEGO DEL CASTILLO y FERNANDO DE LA RIBA. “Alzados y fachadas de las casas y edificios... calle de Santa María Egipciaca”, 1824, Santander.

de Valladolid. Valladolid, 1988, pp.47-51 y 103.

²⁹ Véanse, por ejemplo, los planos que acompañan los pleitos conservados en A.R.Ch.V. Planos y Dibujos, Carp.33, nº493 (“Aspecto exterior de las casas y solares, mirado desde las Atarazanas... mirado por la calle San Francisco...”, Santander, 1803, firmado: Francisco Solinís); también Planos y Dibujos, Carp.6, nº90 (“Alzados y fachadas... de las casas y edificios con relación a la disputa entre D. Julián de Cereceda y D. José Trío, Comandante...”, calle Santa María Egipciaca, Santander, 1824, firmado: Diego del Castillo y Fernando dela Riba).

³⁰ En 1790, por ejemplo, el carpintero Agustín Blanco, encargado de la demolición y reconstrucción de dos casas propiedad de Dña. María Lalsalde, declara que, cuando daba principio a la demolición, recibió del propietario de la casa “confinante al Sur”, D. Angel Marsella y su sobrino José de Escalante, “barias insinuaciones malsonantes notablemente probocativas e injurias a su contra... y sin embargo qe con la maior sumision les dixo desde las casas endemoliz^{2a} se reportasen, en vez de azerlo y reprimir su reciproca altibez y descomposiz^{2a} aumentando sus excesos profirieron libertinam^{1a} intolerables injurias aque el exponente satisfizo con mas moderaz^{2a} que el caso requeria, Pero sin embargo al siguiente Dia... el mismo Marsella con el maior artificio y desde su propia avitaz^{2a} le tiró un ladrillo, teja o canto hiriendole grabemente el ojo...” (A.H.R.C. Sec. Protocolos, Leg.290, fol.603).

³¹ SIERRA, Luis M^a de la: *Exposición al Ilustre Ayuntamiento de Santander sobre las causas de insalubridad que contiene este pueblo, y medios para corregirlas*, Santander, 1832, pp.12-13.

Casas en el muelle de Santander con “la magnificencia de la perspectiva” que defendía el ayuntamiento de la Ciudad.



“¿Quién no ve en esa perfección fastidiosa una monotonía insoportable, una población que sería otro laberinto como el de Creta, en la cual ni a las doce del día estaría uno libre de perderse al menor descuido?”³².

Se reproduce, de nuevo, la vieja polémica entre disciplina municipal e individualismo burgués. De hecho, desde ambos puntos de vista se exagera mucho pues, por esas fechas, “la magnificencia de la perspectiva” del ensanche se reduce a los seis edificios levantados en primera línea. Inconscientemente, el ayuntamiento parece buscar la “fantasía” recomendada por Palladio en su *Tercer Libro de Arquitectura* (1570): “...la calle más concurrida por negociantes y forasteros se debe hacer ancha y con magníficos y soberbios edificios, para que los visitantes que por ella pasen crean fácilmente que esta anchura y belleza corresponden también a las otras calles de la ciudad”. En realidad, después de casi un siglo de proyectos, el ensanche de Santander no deja de ser una de estas fantasías palladianas pues “la línea de soberbios edificios, mucho más suntuosos que los palacios de la aristocracia en Madrid” (Borrow), que “dan un magnífico aspecto a la villa” (Jovellanos), apenas alcanzan para ocultar las miserias de la trasera del muelle. Todo es una ilusión óptica, como señala un sorprendido Antolín Esperón, pues Santander “aparece como esas poblaciones de Alemania, Holanda e Inglaterra que surgen del medio de las aguas... Sentada ya la planta en el muelle y a pocos pasos que se den hacia

las calles a él paralelas cualquiera se preguntará ¿donde está el pueblo que se veía desde lejos? Aquí no hay sino diseños de calles, plazuelas en boceto, proyectos de ciudad, manzanas de casas en pretensión”³³.

Es tal la lentitud e indecisión con que se desarrolla el ensanche, que no sorprenden los amargos comentarios de la prensa local:

“...haremos observar una circunstancia especial y privativa de nuestro pueblo, que preside todas sus operaciones, y entorpece sus mas bien meditados proyectos: hablamos de la indecisión en emprenderlos, y la lentitud en la ejecución... se siembran primeramente los proyectos, y se dejan fructificar por un largo tiempo, hasta que se cree estamos atemperados con su significación y utilidad, y luego se da principio a las obras, lo que sucede la mayor parte de las veces, cuando los hemos completamente olvidado”³⁴.

Orden y norma en el ensanche

La primera mitad del siglo XIX conoce, en la arquitectura doméstica, la pervivencia del modelo académico simplificado. En el ensanche de Santander, se mantiene, en general, el rígido esquema de manzana heredado de los proyectos ilustrados, a partir de un bloque con bajos comerciales, tres pisos y bajo cubierta. La austeridad es la norma y los detalles decorativos se reducen al mínimo: vanos recercados, balcones, antepechos y buhardillas, que aún no son amansardadas.

A menudo, estos inmuebles de ensanche se organizan como unidades económicas. Las actividades mercantiles confluyen en los bajos comerciales en los que suelen situarse los almacenes y, a veces, un piso de sotanos y un entresuelo destinado a escritorio, abierto a la calle por una sucesión de pequeños vanos y al piso de habitación por unas trampillas de comunicación que sirven a la función de entrelazar íntimamente la actividad comercial con la vida familiar, de convertir a la familia en empresa.

En el muelle de Santander esta convivencia de actividades residenciales y productivas es particularmente elocuente, provocando cierta confusión de usos. Así, para Amós de Escalante, el muelle es “epiceno y mestizo; tiene de señor y de obrero, de comerciante y de vago, de taller y de casino, de lonja y de paseo”³⁵.

Progresivamente, la concentración urbana, producto del desarrollo comercial de las zonas costeras,

³² A.M.S. Leg.115. Cit. GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Del Muelle a Cañadío...*, 1980, p.45.

³³ ESPERÓN, Antolín: “Impresiones de viaje a Santander y provincias Vascongadas”, *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1850.

³⁴ El Huérfano, 9-I-1853, p.2.

³⁵ ESCALANTE, Amós de: *Costas y Montañas*, Santander, 1871 (Reed. Santander, Tantín, 1994, p.36).

provoca una transformación profunda del sistema doméstico. La vivienda unifamiliar es sustituida por el inmueble colectivo como modo principal de habitación. Aparece ya la nueva noción de “casa de alquiler”, junto a otras novedades, como la repartición de las viviendas por plantas (e, incluso, la eventual subdivisión de esas plantas) permitiendo el alojamiento de varias familias en una sola parcela.

El modelo de inmueble presenta, generalmente, una fachada regularizada por un diseño estrictamente lineal, acentuado por las impostas y cornisas que otorgan un aspecto ordenado, “*de hermosa perspectiva*”, a las calles. A mediados de siglo, el modelo ya se ha impuesto en la mayor parte de las poblaciones más pujantes de Cantabria, acompañado por toda una serie de mejoras tendentes a la higienización y ordenación urbana. Madoz, por ejemplo, describe Castro Urdiales como una villa en que “*todas las calles están limpias y bien empedradas; y la mayor parte de sus nuevos edificios hechos de 3 pisos y de hermosa perspectiva*” y en Santoña señala que “*Se han construido ya algunas casas de nueva planta y de arquitectura moderna, de 4 cueros con habitaciones para diversos inquilinos, que se sirven de una escalera como en Madrid*”³⁶.

No obstante, la emergente especulación de los terrenos aumenta en las poblaciones en desarrollo. Se acelera la venta de lotes y, en ocasiones, el reagrupamiento de parcelas permite aumentar el tamaño de los inmuebles. Algunos inversores comienzan a destacarse por su impulso a este tipo de obras, manifiestamente provechosas. En Santander, las obras del ensanche continúan a partir del impulso definitivo dado por el Proyecto Calderón (1821). Varios inversores hacen su aparición promoviendo inmuebles para casas de alquiler en el paseo del muelle: el propio Guillermo Calderón (1824, 9ª manzana, actuales números 18, 19 y 20), Julián Bolado (1824, 10ª manzana, actuales números 21, 22 y 23), Antonino Gutiérrez Solana (a partir de 1831, 7ª manzana, actuales números 13 y 14) y José de Bolado (1834, 8ª manzana, actuales números 15, 16 y 17). Todas siguen el mismo patrón: bajos comerciales, tres o cuatro plantas de pisos y, a veces, ático; y en los materiales, muros portantes de piedra de sillería en la planta baja y fábrica de ladrillo con entramados de madera de roble en el resto. En lo decorativo la simplificación es máxima: una sencilla retícula de pequeños vanos regulares y simétricos, apenas remarcada, en ocasiones, por el cercado de vanos, impostas entre los pisos y leves fajas

en esquina, a manera de pilastras superpuestas. Todo con absoluta sencillez, sin molduras ni elementos que se destaquen del plano de fachada.

Este modelo es, en parte, producto de la misma condición económica de los inmuebles de ensanche, edificios hechos para ser alquilados a un grupo social homogéneo, no para la representación social. A menudo el propietario no es su ocupante o, al menos, no es el principal. Raramente existe contacto entre el arquitecto y sus habitantes y tampoco la rígida legislación municipal permite salirse mucho de este modelo desornamentado. Probablemente, aquí también podría resultar válido aquel razonamiento que explica la casa neoclásica como medio “*para una vida menos grandiosa, pero más agradable*”³⁷.

Quizá, el mejor ejemplo de esta fórmula doméstica es la Casa de los Arcos de Botín (1838-1840), obra temprana de Antonio de Zabaleta³⁸ y situada ya a espaldas del muelle, en lo que habría de ser la porticada plaza de la Constitución. Zabaleta, con su amplia experiencia parisina, da plenitud al modelo propuesto en los inmuebles citados, al acentuar la molduración de pisos, cornisas y zócalos, la repetición modular y el sistema de proporciones, para lograr un conjunto que concuerda con los modelos de Durand³⁹. En realidad, Zabaleta bordea un tema clave en el debate doméstico, la estricta desornamentación y racionalización del inmueble, la sustitución del “orden” clásico entendido como forma decorativa (dórico, jónico o corintio), por la idea de orden como sistema de proporciones matemáticas. Esta concepción plenamente racionalista le permite dejar de lado la decoración y el sistema de órdenes clasicistas para hacer sitio a un nuevo planteamiento, austero y racionalizador, ya plenamente moderno.

Como producto resulta un bloque homogéneo, de planta rectangular y con bajos comerciales que dan a una galería porticada, sobre la que se asientan tres pisos destinados a viviendas. Se ha eliminado totalmente la decoración accesorio, resaltando levemente los marcos de ventanas y la molduración de cornisas y poniendo el énfasis en el cubicaje formal y la verticalidad de las series de ventanas, que se corresponden con los arcos del pórtico. El edificio es, además, elocuente muestra de la estratificación social en altura, hecho habitual en la arquitectura de los ensanches decimonónicos y que, en este caso, se evidencia a través de la disminución del tamaño de los vanos y la desornamentación de los marcos.

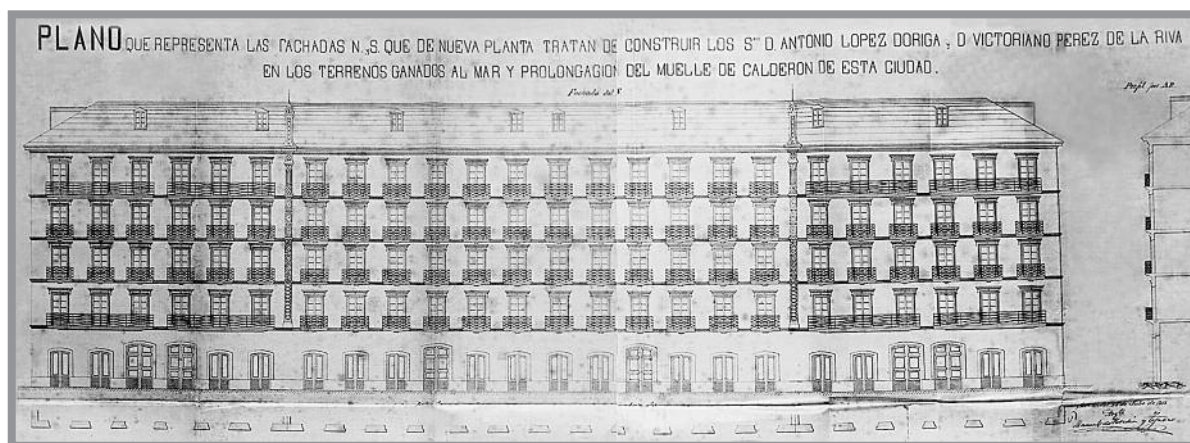
³⁶ MADOZ, P.: *Diccionario...*, 1845-50, pp.81 y 253.

³⁷ BRAUDEL, F.: *Civilización material, economía y capitalismo*. Madrid, 1984. Vol. I, p.262.

³⁸ Hemos recogido los datos sobre su construcción en Antonio de Zabaleta..., 1992, pp.82-94.

³⁹ DURAND, J.N.L.: *Precis des leçons d'Architecture donnés à L'Ecole Royale Polytechnique*. Paris, 1802-1805. 2ª Parte, “Combinaciones verticales de Arcadas”, Lámina 4.

MANUEL DE HEREDIA Y TEJADA.
"Proyecto para las casas de
D. Antonio López Dóriga y D.
Victoriano Pérez de la Riva en
la prolongación del Muelle de
Calderón", 1868, Santander.



Hasta cierto punto, el ejemplo de esta casa cunde y a mediados de siglo se construyen conjuntos similares. Destaca la casa de vecindad situada al fondo de la Plaza Mayor de Torrelavega (h.1850) de análogo alcance y que pudiera ser obra del propio Zabaleta. Además, algunos de los arquitectos de su generación, aunque tardía y puntualmente, practican parecidos principios en sus casas para el ensanche, especialmente Juan Morán Lavandera (casa para la compañía de seguros "La Peninsular" en Hernán Cortés, 1862; casa para la familia Galán en Daoíz y Velarde, 1864).

Hasta la segunda mitad del siglo no se aprecian síntomas de cambio en la pervivencia de este modelo simplificado. No obstante, a partir de este momento, comienza a apuntar cierta preocupación por el ornamento de las fachadas, tanto para elevar el valor artístico de la vivienda -hasta entonces minimizado-, como para colaborar al ornato de la ciudad, dado el creciente protagonismo de la masa doméstica. Poco a poco, algunos arquitectos empiezan a aportar modelos de raíz romántica que ya están prefigurando visiones eclécticas en la complejización de perfiles, la importancia de los elementos decorativos en torno a rejerías, huecos, portales y la utilización de materiales más ornamentales (estuco, ladrillo, etc.). Fernando Ortiz Vierna, por ejemplo, en su proyecto para la casa de D. José Acebo en la plaza de la Esperanza (1859) transforma el viejo modelo doméstico ilustrado utilizado, sobre todo, por Alday, dinamizando el ritmo de fachada mediante la introducción de vanos más grandes, alternativamente rematados con dintel o arco de medio punto. El resto de elementos decorativos (enmarque de vanos moldeado,

antepechos, dinteles decorados o prolongación de líneas verticales) colabora a definir un modelo que, sin abandonar la herencia dieciochesca, ya apunta deseos de variedad y complejidad.

No obstante, el repertorio decorativo aplicado en este momento de la arquitectura doméstica es aún limitado. Básicamente existen dos modelos posibles: el neorrenacimiento y el neogriego. La primera opción se había convertido en toda Europa, a partir de 1850, en la "*directriz dominante en las grandes planificaciones urbanísticas*"⁴⁰, sobre todo con la difusión de la obra de Percier y Fontaine y, especialmente, con la publicación del libro de Letarouilly "*Édifices de Rome moderne*" (1840) que se convirtió en la "*biblia del neorrenacimiento tardío en Francia, y de varias generaciones de arquitectos académicos del resto del mundo*"⁴¹. En cualquier caso, se trata, tan sólo, de la adopción de repertorios decorativos, siendo más tardía la introducción del debate sobre esquemas distributivos y teorías de la composición.

Poco a poco, comienza a apreciarse una notable variedad en el catálogo de motivos, utilizados por una nueva generación de arquitectos en el ensanche: órdenes corintios o toscanos gigantes en las casas del muelle (casa Pérez y Estrada, actuales números 24, 25 y 26, 1840; casa Abascal y Toca, actuales números 27, 28 y 29, 1846), almohadillados, portales monumentales y decoraciones vegetales en la casa de Juan Pombo en Wad-Ras (Severiano Cecilia, 1861) y, en general, introducción de rejerías decoradas con arabescos, triglifos, falsa sillería en los bajos, vierteaguas y molduraciones en el enmarque de vanos, etc.

⁴⁰ PATETTA, L.: "Los revivals...", 1974, p.158.

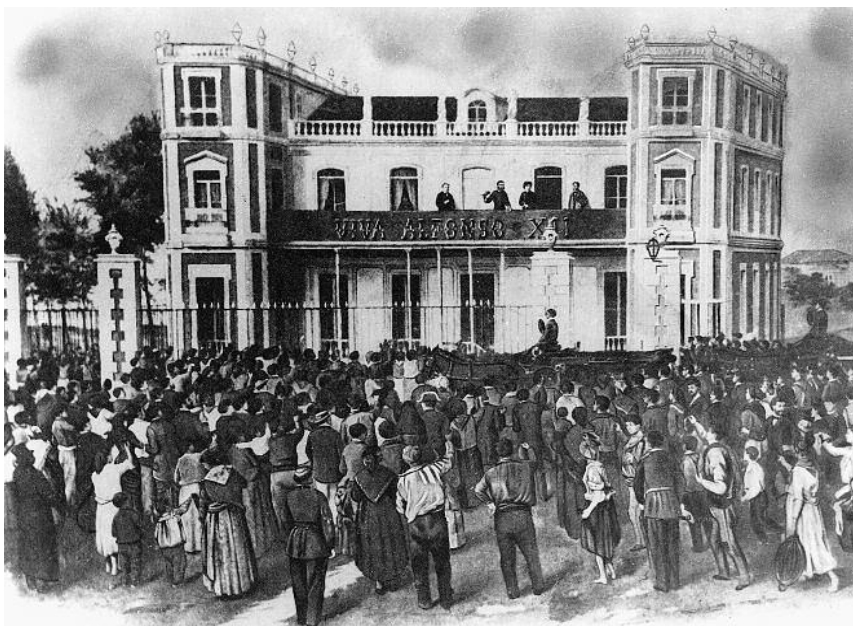
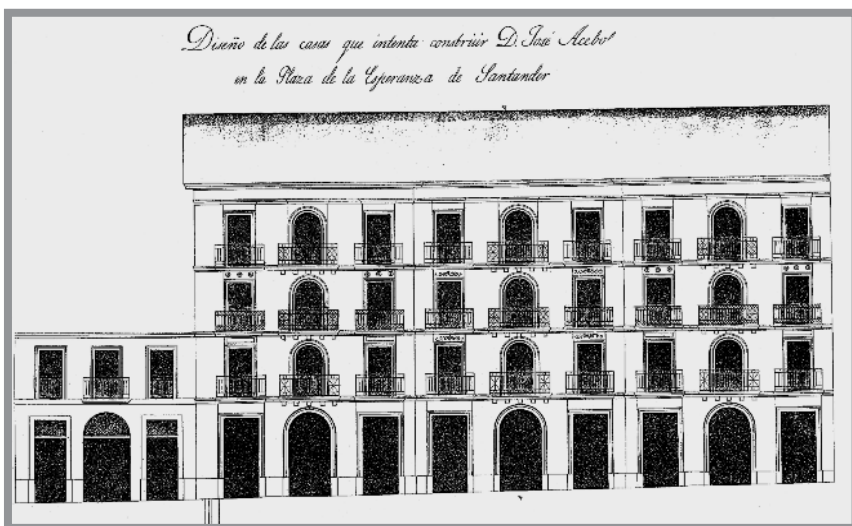
⁴¹ HITCHCOCK, H.R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1985 (1958), p.86.

Por su parte, el neogriego se apoya tanto en las investigaciones de los románticos franceses en época de Louis-Philippe (especialmente el grupo comúnmente conocido como los “néo-grecs”: Labrousse, Hittorff, Duban), como en la llamada arquitectura “greco-alemana”, elaborada en torno a Munich (Klenze, Gärtner), que, con el tiempo, aún conocerá varias derivaciones muy influyentes. Como la vertiente italianista, acabará por convertirse en un mero repertorio de motivos decorativos: grecas, cenefas, antifijas, acróteras, cimacios, etc. Manuel Gutiérrez y, en ocasiones, también Juan Ancell, incorporan tímidamente este repertorio a sus realizaciones (cimacios corridos y pilastras adosadas en los proyectos de Gutiérrez para la casa de la esquina entre S. Francisco y Puerta de la Sierra, Santander, 1860, y la casa Varona y Redonet en Hernán Cortés, Santander, 1862). Gutiérrez, incluso, recoge elementos del “Rundbogenstil” (neorrenacimiento alemán) sumados hábilmente al neogriego, en obras tan notables como la casa Ferrer en La Florida (Santander, 1866).

Además, en Laredo se encuentran tres ejemplos clarificadores de las tendencias decorativas de la arquitectura doméstica en torno a 1870. La casa de las 4 Témperas (inaugurada en 1870) se inspira en los esquemas de las “villas” italianas e incluye una veranda férrea entre cuerpos adelantados y ochavados, coronada con las estatuas alegóricas de las ténporas. Junto a ella el palacio Carasa (ocupada en 1873, que es más una casa que un palacio) de líneas austeras, incorpora un limitado repertorio de motivos neogriegos (especialmente grecas). Cerrando el conjunto la casa de la familia Gereda (terminada en 1885) que, con sus vierteaguas y sus pilastras gigantes adosadas de orden toscano, se acerca formalmente a los últimos inmuebles del ensanche santanderino. Su incierta autoría podría señalar –sobre todo en los dos primeros casos– al catálogo de motivos manejado por un maduro Manuel Gutiérrez, quizá el único que podía, por esas fechas, concebir obras de estas características.

De hecho, Gutiérrez y un efímero Juan Ancell estaban trabajando en esta dirección en la renovación de las calles más antiguas de Santander. En la zona de Puerta de la Sierra, San Francisco y Atarazanas manejan varias ideas de fachadas con superficies muy movidas y gran riqueza decorativa. Ancell, en la casa para D. Antonio Herrera (1859), proyecta balcones corridos que rodean todo el edificio, con sus esquinas achafla-

FERNANDO ORTIZ VIERNA. “Proyecto para la casa de D. José Acebo en la Plaza de la Esperanza”, 1859, Santander.



nadas y todo un rico repertorio de almohadillados, cajeados, ménsulas, etc. Gutiérrez hace lo mismo en su casa de vecindad para S. Francisco-Puerta de la Sierra (1860), donde también proyecta un chaflán y dedica notable atención a la ornamentación de los bajos comerciales. Precisamente, el chaflán es una de las grandes novedades introducidas por estos arquitectos, para aliviar, un poco, la estrechez de las calles de la vieja ciudad. Su efecto contrasta notablemente con el marca-

Visita regia a Laredo, 1881. D. Alfonso XII saluda desde el balcón de la casa de D. Ramón Carasa o casa de las “Cuatro Témperas” en alusión a las esculturas que representan las estaciones (inaugurada en 1870).

do cubicaje formal de los inmuebles de ensanche y anuncia las soluciones torreadas en esquina, tan frecuentes en la arquitectura de finales de siglo.

En cualquier caso, estas obras nuevas en el casco viejo de la ciudad, apenas podían evitar su inminente colapso doméstico. La creciente especulación y la ausencia de soluciones deterioraban cada vez más un espacio urbano criticado con dureza en la ciudad:

“...pocas ciudades presentan a los ojos de un viajante romántico un aspecto tan pintoresco y variado, como el de Santander. Detrás de un muelle magnífico, hermo­seado con suntuosos edificios se halla o un anchuroso cenagal de basa, o los hacinados casuchos de la calle del mar, formando un agrupamiento de garitas, encimadas unas sobre otras (...) al lado de azoteas espacia­sas descuellan altísimos tejados (...) aquí casas de solidez, y allí cerca otras que no se alcanza como se sostienen en el aire con su ligereza de cañas y con su desplomo, que mete grima. Aquí recibe V. de los mil canales de un tejado, que vuela como un dosel, el gotereo que de aquéllos se desliza; y allí se desploma sobre su cabeza un arroyo entero de agua, que despide un ancho caño, formando vistosas cascadas o cataratas. Pero lo que más llama la atención son los infinitos balcones de madera, que por todas partes y especialmente en la calle de la Ribera ocultan las casas que parecen un grupo de grandes jaulas, no sabiéndose si los balcones se han hecho para las casas o las casas para los balcones, porque tantos y tan grandes y tan volados son. Es verdad, que nuestros antecesores en el ramo de echar voladuras, y aprovechar aire y madera desplegaron una destreza suma, adelantando fuera del nivel algunos pies en cada piso; y sacando todavía los aleros algunas varas, de modo que no pudo discurrirse mejor medio para asombrar las habitaciones y entoldar las calles estrechas y tortuosas. Véanse sino los que descuellan aún en la Plaza de la Constitución y calles de San Francisco y Don Gutierre, que seguro es no tengan competidores en parte alguna de la Península. La gran ventaja, que los aleros monstruos y los no menos monstruosos balcones de madera es la facilidad de dar un salto a la calle inesperado, como ha sucedido, y de que sean el vehículo en casos de incendio para tener que edificar de nuevo, según hemos visto (...) la policía urbana de Santander ha sido siempre y puede ser un modelo de variedad y de gusto. Hace muchos años que se trató de los dichosos balcones; no hace muchos días, que se ha tratado de los caños; también ha habido recuerdo sobre los casuchos; pero nuestro progreso en mejoras urbanas suele ser rápido tal como la rápida carrera de una tortuga. ¿Y no saldremos nunca de este paso?”⁴²

El ayuntamiento se defiende de estas críticas como puede, recordando las obras realizadas hasta el momento:

“En estos años se ha caminado a pasos agigantados en el ornato de la ciudad: se ha embaldosado el muelle: lo están todas las calles; se han hecho empedrados nuevos de más solidez, duración y hermosura, que los que se habían acostumbrado antes; el alumbrado todo de reverberos es casi inmejorable; las casas se construyen siguiendo la línea del plan general; se han hecho nuevos paseos y uno de ellos es de lo bueno en su clase; se han prohibido hace años los balcones de madera a las calles, lo que se ejecuta sin ejemplar en contrario, y recientemente el uso de los caños en los tejados, que vierta a la calle (...) hasta se está terraplenando a costa de muchos miles de reales, que paga el Ayuntamiento, detrás del muelle nuevo”⁴³.

Ciertamente, las iniciativas municipales estaban transformando la ciudad. Sin embargo, se mantenían varios problemas antiguos producto, sobre todo, de la presión especulativa. El mayor seguía siendo el de la anchura de las calles, con su larga lista de efectos nocivos en una ciudad húmeda y sombría. En su *“Informe sobre el proyecto de reforma y ensanche de Santander...”*, de 1853, Manuel Gutiérrez sigue insistiendo en el tema:

“Pudiera determinarse el ancho de las calles que han de formarse de Este a Oeste, de modo que el sol llegase hasta los pisos principales inclusive de todas las casas situadas con frente o fachada al Sur, al menos durante ciertas horas antes y después de hallarse el sol sobre el meridiano de la población: esta circunstancia, combinada con la moderada altura de los edificios, haría que no se ofendiesen y perjudicasen tanto mutuamente los que construyen unos delante de otros, y evitarían también que no fuesen tan lóbregas e insalubres muchas habitaciones, en lo cual está interesada la salubridad pública”.

Cualquier iniciativa de este tipo, sin embargo, se encontraba siempre con la resistencia, más o menos manifiesta, de los particulares, entre los cuales se mantenía el ambiente transgresor, profundamente individualista, que había marcado los tormentosos inicios del ensanche. Sirva como ejemplo de este ambiente social, peticiones tan pintorescas como la realizada por Antonio Gutiérrez Solana, que pretendía instalar una bolera en la azotea de su casa del muelle; pretensión rechazada por un sorprendido ayuntamiento ante el lógico temor a que las bolas cayeran a la calle. Los mismos

⁴² EL IMPARCIAL: “Comentarios sobre el aspecto de Santander”, *El Vigilante Cántabro*, n.º 12 (16-II-1840), p.2.

⁴³ *El Vigilante Cántabro*, n.º 13 (23-II-1840), pp.2-3.

arquitectos se desesperan ante el escaso cumplimiento de sus proyectos, constantemente alterados por los propietarios, con la complicidad de los maestros de obras:

“¿Qué papel desempeñan [los arquitectos] en las construcciones de Santander? Bien desairado, ciertamente. En este ilustrado pueblo todos los propietarios son facultativos. Los hombres de arte son llamados únicamente para ejecutar los trabajos gráficos: estos están sujetos a la ley y a los principios artísticos. Se presenta el plano al Ayuntamiento, se aprueba, y después cada propietario hace de su capa un sayo y aún dos si puede, porque las funciones del arquitecto concluyeron, se estrellaron en la puerta de las casas consistoriales; el maestro de obra y el propietario construyen a su antojo; dan a los balcones; a las luces, a los pisos la altura que les acomoda; ponen caperuzas o boardillas, quitan, añaden, reforman e inutilizan el plano que sirvió de tipo, en términos que ni el arquitecto, ni el Ayuntamiento, ni la Comisión de Ornato, ni el maestro de obra, ni el propietario mismo le reconocen en la aplicación y ejecución. Quantum mutatus ab illo!”⁴⁴.

En realidad, todo es producto del vertiginoso crecimiento demográfico de Santander, el consiguiente hacinamiento y la especulación. No existe, por ejemplo, planificación alguna en materia de vivienda obrera y barrios para marineros. Es cierto que Zabaleta en 1840, en su época de arquitecto fontanero, había indicado la conveniencia de establecer un barrio para pescadores cerca de Molnedo (Puertochico); idea paralela a la reserva de terreno para casas de marineros en el plan de 1842 para Santoña. Pero nada se realizó. Poco a poco se acentúa la segregación social entre las diferentes zonas de Santander. Mientras en los nuevos barrios, con casas amplias y “confortables”, se concentra la actividad mercantil y comercial y se da respuesta a las nuevas demandas domésticas, en las salidas de Santander comienzan a abundar los suburbios, tanto que Amós de Escalante se sorprende de su crecimiento:

“Porque ¡cosa rara! la población advenediza y obrera que a Santander han traído el tráfico de su puerto y el desarrollo de sus industrias, háse apostado y establecido a boca de todas sus salidas, de manera que las cierra y apenas deja una por donde el pacífico y laborioso vecino salga a gozar de la hermosa campiña sin que su olfato fino, sus ojos y sus pudibundos oídos padezcan gravísimas ofensas”⁴⁵.

Finalmente, las clases más bajas invaden las viejas pueblas, ahora refugio de pescadores y de pequeñas ac-

tividades industriales “sucias”, en casas y calles oscuras y mal ventiladas, contrarias por tanto a los nuevos criterios de salubridad e higiene que presiden el siglo. Pronto las calles de la Puebla Alta presentan el aspecto desolador descrito en *“Sotileza”*. Las diferencias entre las nuevas y viejas calles de Santander es evidente, incluso para la madre de *“Pachín González”*, el personaje que da título a la novela de Pereda:

“Mira, Pachín González, y fíjate bien en la calle por donde vas: qué angosta, qué vieja es; qué sombría, qué silenciosa y qué solitaria está, como todas las que arrancan de ella a uno y a otro lado; compáralas con lo que has visto esta mañana (en el Muelle), henchido de gentes, de cosas y de ruidos: pues esto es la muerte de algo que fue; aquello, la vida robusta y poderosa de lo que viene: lo uno es la sombra, el frío de la vejez con hambre; lo otro, la luz, el calor ardiente y vivificador de la riqueza. ¡Qué diferencia tan grande!”.

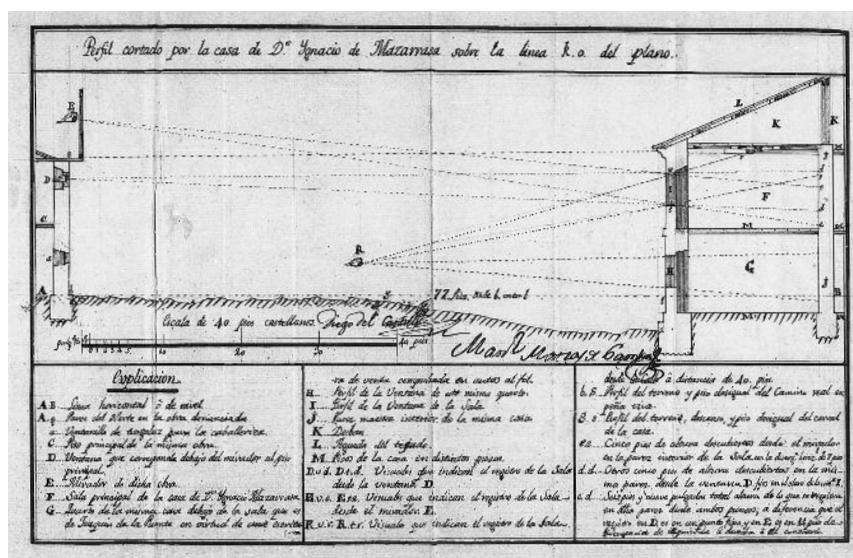
El ámbito íntimo

Con la Ilustración se introduce un modelo doméstico basado en la higiene pública y en la igualdad social. La R.O. de 13 de abril de 1749, que limita los excesos de altura de los edificios, busca frenar la creciente especulación, pero también asegurar los principios de

⁴⁴ “Los Arquitectos, las construcciones y el Ayuntamiento”, *El Huérfano*, 13-III-1853, p.2.

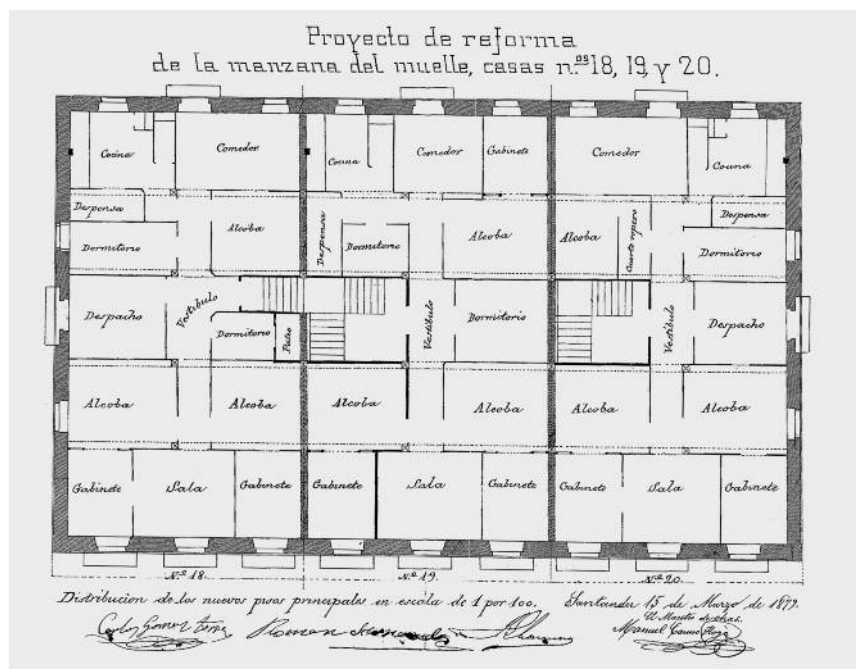
⁴⁵ ESCALANTE, Amós de: *En la Playa*, 1873, p.63.

⁴⁶ Sobre el tema de las alturas de inmuebles ya ha tratado ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca...”, 1989, pp.128-130.



Plano explicativo de la denuncia presentada contra una vecina de Villaverde de Pontones acusada por la familia Mazarrasa de levantar un piso en su casa por “el placer maligno de atisvar lo que hacemos en el interior de nuestras habitaciones”. h.1830.

MANUEL CASUSO. "Proyecto de reforma de la manzana del muelle, casas n^{os} 18, 19 y 20. Distribución de los nuevos pisos principales", 1879, Santander.



⁴⁷ Entre los numerosos pleitos para defensa de la intimidad pueden citarse algunos ejemplos. En 1786 se suscita un pleito contra Antonio de la Cabada que intenta hacer "un cuarto sobre la casa de su abitación", oponiéndose el Convento de Santa Cruz de Santander "prestando perjudicarlas una ventana que intentaba hacer a la parte del Norte (...) que transversalmente miraba a parte de las ventanas de las zeldas de dho convento..." (A.H.P.C. Secc. Protocolos Leg. 219. Ante Justo José de la Peña Hondal, fols. 250-251. Santander, 12-X-1786). El 11 de agosto de 1792 se menciona que Luis Goitier había empezado a hacer "...un piso y guardilla sobre el Cuarto de casa q^{da} tiene en la calle q^{da} llaman de la Puerta la Sierra", el convento de San Francisco se opuso, así como María Antonia de los Tueros; el convento, sobre todo, por abrir ventanas hacia ellos (A.H.P.C. Secc. Protocolos. Leg. 291. Ante Justo José de la Peña Hondal, fol. 603). También puede citarse el pleito sostenido por la Familia Mazarrasa contra D^a. Antonia de la Puente y sus hijos, desde 1827 hasta 1836, a causa de un piso más que ésta quiere levantar en su casa, con un pajar y una ventana sobre el camino Real y frente al Pedrosio, residencia de la familia Mazarrasa en Villaverde de Pontones: "...y lo que es

igualdad⁴⁶. Paralelamente, se desarrollan con fuerza los sentimientos de intimidad familiar. En Santander, son cada vez más frecuentes los pleitos y denuncias relacionadas con la "elevación" de unos vecinos sobre otros. Así, cada vez que, en alguna de las rehabilitaciones o ampliaciones anteriormente citadas, algún propietario levante pisos o abra galerías o ventanas sobre otra propiedad será acusado por romper, a un tiempo, igualdad e intimidad; una intimidad celosamente guardada por los conventos, pero también por las familias que consideran "dañosísimo y perjudicial para nosotros" una servidumbre de vistas que sólo se explica por el supuesto "placer maligno de atisvar lo que hacemos en el interior de nuestras casas"⁴⁷.

Para la tratadística decimonónica, intimidad y moralidad están estrechamente unidas. La preservación de la intimidad se convierte, así, en una de las grandes preocupaciones domésticas durante el siglo. Preservación que debe ser externa e interna, frente a los extraños pero también dentro del hogar. Sólo así se explica la progresiva introducción de un espacio propio para la mujer y de un lugar protegido para los niños⁴⁸. Por el contrario, suciedad y promiscuidad se consideran los grandes males urbanos del siglo, males físicos y morales que, para los socialistas utópicos, explican

los crecientes desordenes sociales. Sin embargo, la renovación doméstica propuesta, inicialmente destinada al conjunto de la sociedad, será introducida, sobre todo, en la casa burguesa.

En el ámbito doméstico, las doctrinas higienistas se detienen especialmente en el problema de la eliminación de las aguas residuales. A este respecto el panorama santanderino es desolador⁴⁹. En 1832, en la "Exposición... sobre las causas de insalubridad que contiene este pueblo...", redactado por el Dr. L.M. de la Sierra, se habla de trescientas casas que "en Santander no tienen comunes. Horrorízase la imaginación al contemplar la hediondez en que nadan, por decirlo así, los que habitan tales casas. En la necesidad de conservar todo el día encerradas las inmundicias hasta la noche, en que las vierten...". Prácticamente, sólo en las casas del Muelle existen "comunes" previstos desde su construcción. En 1834 el Ayuntamiento obliga a "la construcción de comunes en todas las casas que no los tienen". Sólo más tarde aparecerán las "salas de baño".

No obstante, el gran problema de fondo es la escasa jerarquización funcional de la vivienda, donde los espacios públicos y privados se entremezclan y usos aparentemente incompatibles se suceden. A menudo, la cocina es el único espacio caldeado de la casa y el lugar donde se toman los escasos baños en una tinaja; los dormitorios cuentan con tres o más camas; el despacho y el gabinete se confunden y todo, finalmente, se mezcla en un plano laberíntico, con espacios mal iluminados y ventilados y, desde luego, escasamente compartimentados. Tales problemas se arrastran a lo largo de todo el siglo y, a finales, el académico Repullés y Vargas aún critica la caótica distribución de la mayor parte de las casas:

"...El pasillo, casi siempre oscuro, hace las veces de recibimiento, vestíbulo y antecámara (...) Si nuestro objetivo fuera unicamente el tratar algún negocio con el dueño, tendríamos tal vez que atravesar toda la casa para llegar al despacho, enterándonos de mil detalles de su vida privada y, si vamos a hacer una visita de cumplido, nos introducirán en la sala, destemplada en invierno, oscurísima en verano y, ocupando siempre, con su imprescindible gabinete la crujía de la fachada (...) En el gabinete su correspondiente alcoba principal, sin más luz ni ventilación que la recibida de aquel (...) Los despachos, necesitados de silencio y luz, y los comedores, que deben ser alegres y ventilados, suelen tener estrechas ventanas a patios donde de ordinario abren las suyas las cocinas (...) Dos o tres cuartos tenebrosos para criadas y ropas, al-

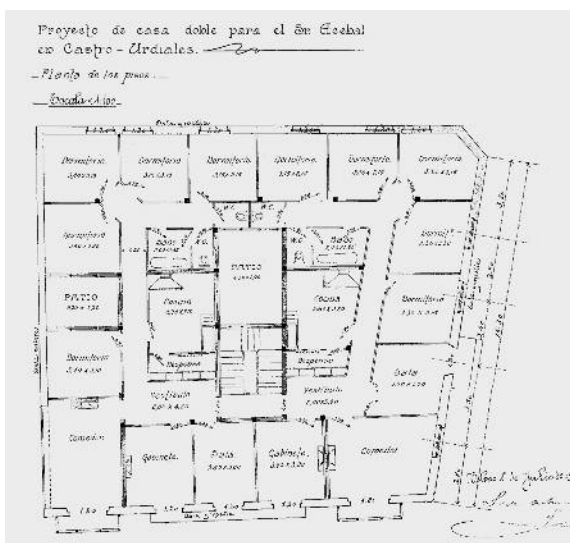
guno para tocador; la cocina que suele ocuparse también en oficios bien diferentes del arte culinario y menos limpios; y una reducidísima despensa, situada con harta frecuencia entre el fogón y el vertedero...”⁵⁰.

Progresivamente, el deseo de atender, por encima de todo, a las necesidades de los habitantes del ámbito doméstico transformará la planta de la vivienda. A lo largo del siglo se abandona la imprecisión, en base a los nuevos criterios de funcionalidad que definen los usos precisos de cada espacio. Básicamente, en la nueva vivienda se distinguen tres zonas: “...la zona más privada del núcleo familiar, la destinada a los servicios y la más pública, dirigida a la representación social”⁵¹. A partir de esta distribución se especifica la división interna de las tareas domésticas. La cocina se aísla en la parte posterior, convenientemente incomunicada de la zona privada. El resto del espacio, con acceso directo a la entrada principal, se configura como la zona de “representación social”. En ella queda el vestíbulo, la sala o salas, el despacho, etc., a los que se accede independientemente sin tomar ningún contacto con el resto de la casa, como producto del proceso de compartimentación funcional, que es probablemente el hecho más característico en la arquitectura doméstica de finales del siglo XIX. Todo aparece claramente detallado en las revistas de arquitectura y sintetizado en la monumental obra publicada por César Daly en 1864: “*L’architecture privée au XIXe siècle sous Napoléon III*”. El ámbito íntimo y el espacio de relación, como explica Daly, quedan netamente separados en dos zonas:

“...la una consagrada por entero a la intimidad, a los deberes y a los afectos de la familia, y reclama los dispositivos arquitectónicos que garanticen la libertad y el secreto de la vida privada; la otra está unida al mundo exterior debido a nuestras relaciones sociales, ya sean de negocios, ya de placer, y este lado de nuestra existencia, que en cierto sentido podemos llamar público, debe llevar más lujo y esplendor que el primero”.

En resumen, todo en la evolución de la arquitectura doméstica viene a simbolizar el papel emergente de los modos de vida burguesa, todo se corresponde con los deseos y medios de representación de la nueva clase dominante. Al interior se mantiene el alineamiento de las piezas “nobles”, pero ya se remarca la separación entre la escalera de servicio y la escalera principal; comienza la instalación sistemática de comunes (sanitarios) y cocinas y la separación del

SEVERINO DE ACHÚCARRO. “Proyecto de casa doble para el Sr. Acebal en Castro Urdiales. Planta de los pisos”, 1902.



“bloque” de servicio y de las piezas principales por un largo corredor.

Se tiende, pues, a una mayor diferenciación funcional de los espacios. Aparecen, por ejemplo, el comedor y el “cuarto de estar” como espacios específicamente previstos. El comedor, además, adquiere cierto carácter simbólico, descrito por Flandrin como “lugar del culto familiar”, donde se reúne ritualmente toda la familia alrededor de la mesa⁵². De todas formas, el culto familiar se convierte en un elemento emergente en la liturgia doméstica de las familias más pujantes. Desde luego, adquiere diversas formas, pero es en la “galería de retratos” donde conoce su máxima expresión. A este respecto, interesa señalar la creciente nómina de retratistas activos en Cantabria a partir de 1850 (Paul Ratier, Luis de Brochetón y Muguruza, Andrés García Prieto, José Vallespín, etc.). Algunas residencias definen conjuntos notables y hoy perfectamente conservados: en el domicilio de José Jerónimo de Regules, uno de los promotores de la casa de los Arcos de Botín (1838-1840) en el ensanche de Santander, se disponen los retratos del propietario, su esposa y sus hijos en el amplio salón-comedor. Ambas obras, como es habitual, exaltan las virtudes domésticas y distinguen los diversos papeles otorgados por la moral burguesa a cada miembro de la institución familiar: la madre amable sostiene al sonriente hijo menor; el padre, hierático y viril, ampara al mayor, en el que ya apunta la resolución propia del heredero de la fortuna

todavía más escandaloso, más extraordinario, y menos creíble, si no se viese, se ha abalanzado sin dar parte ni noticia a ninguno de nosotros (...) al exorbitante intento de construir un mirador sobre el tejado del pajar en el extremo que se avanza más a nuestras casas de tal modo dispuesto que las domina todas en la latitud de su frente, y por una línea casi recta registra el interior de las habitaciones, servidumbre intolerable, de gravísimo perjuicio y que las hace desmerecer hasta lo sumo, con la particularidad notable de que el tal mirador no puede lograr otra vista más que ésta dañosísima y perjudicial a nosotros (...) sin resultarle a ella ninguna utilidad mas que el placer maligno de atisvar lo que hacemos en el interior de nuestras casas...” (A.R.Ch.V. Secc. Pleitos civiles. La puerta. Exp. 4002-2, fol.2). El pleito se acompaña con dos curiosos planos que analizan los ángulos de visión desde una casa a otra (Planos: Carp. 22, nº 329-330).

⁴⁸ Sobre la evolución del papel de la mujer, los niños y el servicio doméstico en la casa, véase ELEB, M.; DEBARRE, A.: *L'invention de l'habitation moderne*. Paris, 1880-1914, 1995, pp.139-186 y 203-213.

⁴⁹ Véase MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina...*, 1990, p.130.

⁵⁰ REPULLES Y VARGAS, E.M.: “La casa-habitación desde el punto de vista artístico”. *Discurso de recepción en la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1896.

⁵¹ SIMÓ, T.: “La Formación...”, 1989, p.103.

⁵² FLANDRIN, J.L.: *Orígenes de la familia moderna*, Barcelona, 1979, p.132.



familiar. Más compleja es la sala de retratos de la familia Mazarrasa en su casa de Villaverde. Situada en la Antecapilla, ocupa el centro de la casa, y ambos -Oratorio y sala de retratos- forman una unidad, a manera de Panteón familiar, con un claro sentido religioso, ligado a la trascendencia intemporal del linaje. El comitente -D. Juan Manuel de Mazarrasa-, introduce en el salón su retrato, junto al de sus padres y a los de los miembros más notables de la familia, el mariscal Mazarrasa y D. José Tomás de Mazarrasa, obispo de Ciudad Rodrigo⁵³.

De todas maneras, los ritos del culto familiar pueden tomar diferentes formas. Por ejemplo, D. Antonio López y López, I marqués de Comillas, instala la estatua yacente de su hijo primogénito, Antonio López Bru, muerto en su juventud, en el salón central del Palacio de Sobrellano, a la vista de todos. No se trata de una estatua funeraria, sino de un recuerdo de su presencia y aficiones, pues el joven lee recostado. Asimismo este salón no es un espacio habitable, sino más bien, el "sancta sanctorum" de la memoria del primer marqués, con su retrato y ocho escenas que recogen los principales hechos históricos de su vida. El mismo marqués levanta primero la Capilla-Panteón familiar que el Palacio. Las vidrieras de la capilla se decoran con imágenes de los santos patronos de cada uno de los miembros de la familia, a manera de "exvoto" permanente.

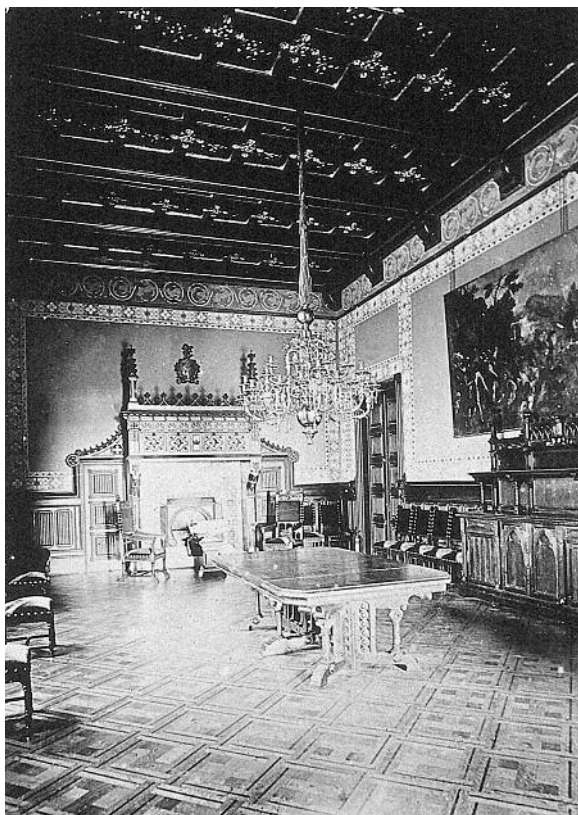
Por su parte, el comedor se convierte en un espacio funcional progresivamente consolidado. Maruri no encuentra constancia documental de su existencia en Santander hasta 1803⁵⁴; pero a partir de esta fecha, irá diversificándose y adquiriendo un rango propio remarcado por el mobiliario específico (alacenas, grandes mesas, etc.). El resto de la decoración también expresa esta progresiva especialización; en la casona de los Mazarrasa, su carácter tipológico se remarca con un enorme lienzo de "La Última Cena" realizado por Carlos Luis de Rivera; en Sobrellano se acompaña con una antesala-recibidor, ocupando todo el ala este de la planta inferior y beneficiándose de una decoración espectacular (chimenea decorada, zócalo de madera plafo-nada, techo ensasetonado, paredes decoradas con cenefas, mobiliario específico). Por su parte, en el Palacio Pombo, se asoma a la plaza, ocupando un largo espacio en el primer piso, junto a la biblioteca. En general, y según se acerque el fin de siglo, el comedor se convierte en uno de los espacios más importantes de la vivienda, ocupando siempre las ventanas de la fachada principal, la mejor iluminada y ventilada (véase el plano de la casa Yllera en Castelar, 1902).

Otras piezas hacen, también, su aparición. El recibidor -por reducido que sea- se impone como elemento fundamental en el acceso gradual a la intimidad familiar. Con el gabinete se matiza un poco el escaso aislamiento de la criticada alcoba. El dormitorio, donde la intimidad queda más protegida que en la alcoba, irá, poco a poco, imponiéndose, especialmente en las viviendas más lujosas, hasta formar el corazón del ámbito íntimo, el espacio más aislado y protegido de la casa. Se trata, de todas formas, de una evolución lenta, en el que todas las fórmulas conviven, siguiendo criterios de distribución de la vivienda que, a menudo, dependen de la capacidad adquisitiva de sus habitantes.

Si tomamos como ejemplo los mejores casos -más lujosos, más complejos, más modernos y, por lo tanto, más caros- podemos observar la progresiva implantación de una fórmula doméstica depurada, basada en el "comfort" y la higiene. Una distribución en la que se remarca la distinción entre la zona pública de la vivienda y el ámbito privado, reservando un espacio específico para la cocina, sus anexos (despensa, vertedero, plancha) y el servicio doméstico. Una fórmula en la que se tiende a reservar los mejores espacios de la fachada principal -más iluminada, mejor ventilada- para la

⁵³ ALONSO LAZA, M.: "Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras: ¿un caso periférico? La Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 1990, vol.I, pp.391-394.

⁵⁴ MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina...*, 1990, p.128.



zona pública lujosa, concentrado los dormitorios en las fachadas traseras –también ventiladas, pero menos ruidosas e iluminadas– y relegando la cocina y el servicio doméstico a las zonas lindantes con patios. Todo, además, se completa con el creciente catálogo de elementos para el “comfort” doméstico (chimeneas francesas, comunes, salas de baño, “offices”) y, en las mejores casas, para el ocio (mesas de billar, autómatas).

El triunfo del ornamento

Según se acerque el final del siglo la tipología doméstica se va a transformar lentamente, hasta renovar totalmente sus fórmulas ornamentales. El principio modular heredado de la Ilustración, que convertía la fachada en una cuadrícula producto del entrecruzamiento de impostas y pilastras, comienza a desaparecer. Asimismo, las líneas y ritmos principales de composición tienden, cada vez más, a ser interrumpidos por una decoración progresivamente abultada y enri-

quecida. El recurso a los estilos históricos alarga la influencia de los lenguajes clásicos, pero aumenta notablemente el catálogo de motivos. El retorno a procedimientos manieristas autoriza audaces innovaciones decorativas. Finalmente, como ha señalado Loyer, la ornamentación acaba convirtiéndose en una aglomeración accidental de elementos fundamentalmente autónomos, fácilmente disociables⁵⁵.

En el último cuarto del siglo, la austeridad del bloque de viviendas de la primera mitad deja paso a la decoración ecléctica, de reminiscencias renacentistas o barrocas, y a una ornamentación interior donde la riqueza y la diversidad de materiales están al servicio de una ordenación basada en la simetría y la abundancia. El pujante crecimiento de los nuevos barrios y la acumulación de inmuebles en torno a las nuevas calles obliga a regularizar las ordenanzas sobre alturas y voladizos. Los balcones, las cubiertas abuhardilladas o las “mansardas” son objeto de especial atención, dotadas de una decoración mesurada, estrechamente integrada en la arquitectura y muy apropiada para señalar la gradación social en altura.

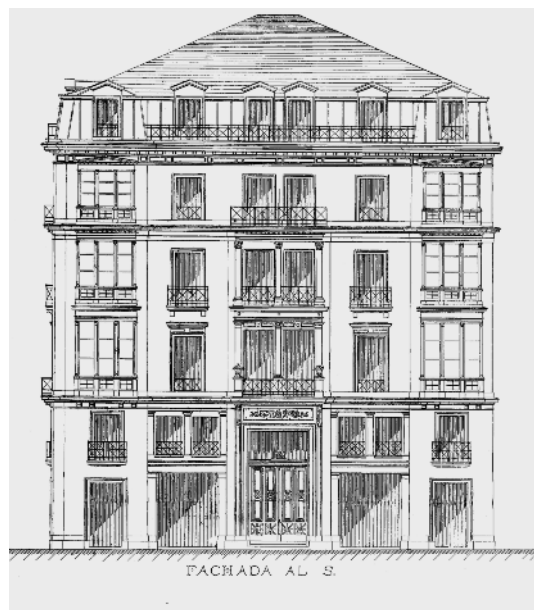
En realidad, la ornamentación es un elemento más en la jerarquización social de la ciudad. Como se ha señalado en relación con los grandes inmuebles parisinos, en el siglo XIX se tiende a clasificar los edificios como los vagones del ferrocarril: hay inmuebles de primera, de segunda o de tercera clase, en función de precios, lujo, situación urbana, etc.⁵⁶ En vertical, esta segregación social en altura acompaña la misma lógica estructural del edificio, el bajo está ocupado por almacenes y locales comerciales, el piso noble es el mejor del edificio, el más caro y más costosamente decorado (interna y exteriormente), donde vive, a menudo, el propietario del inmueble. A partir de aquí, según se asciende, disminuye la calidad de los pisos y la importancia de sus habitantes, a menudo lo hace también la altura de forjados y el tamaño de los huecos, hasta llegar a la buhardilla o la mansarda. Este orden de cosas se mantiene a lo largo del siglo, hasta que la lenta implantación de los ascensores modifique esta repartición.

Para encaminar este proceso de reorientación de los lenguajes ornamentales en la arquitectura doméstica será necesaria la aparición de una nueva generación de arquitectos, manifiestamente afectos a la manipulación de lenguajes históricos y enterados de las novedades extranjeras. El primero de ellos es Atilano

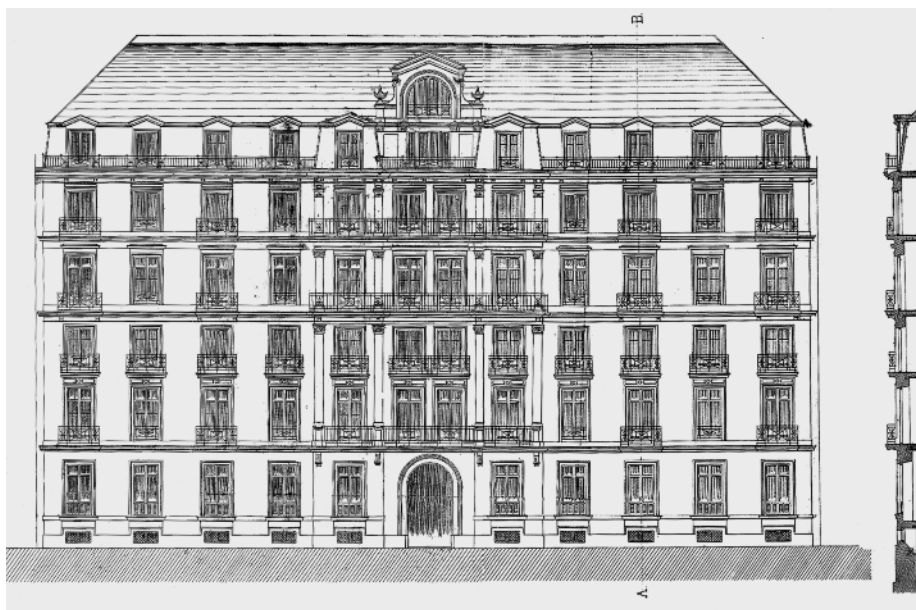
⁵⁵ LOYER, F.: *Paris, XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, París, 1987, pp. 396 y ss.

⁵⁶ LOYER, F.: *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, París, 1983, p.104.

ATILANO RODRÍGUEZ. "Proyecto para la casa promovida por D. Lino de Villa Ceballos en la prolongación del muelle de Calderón", 1872, Santander.



ATILANO RODRÍGUEZ. "Proyecto para el Hotel de viajeros promovido por D. Angel Pérez en la prolongación del muelle de Calderón", 1875, Santander.



Rodríguez, autor de los inmuebles que van a rematar la línea de casas del muelle de Santander. Su primera obra doméstica conocida es la casa de D. Lino de Villa Ceballos (1872)⁵⁷, temprano ejemplo de lo que van a ser sus principales aportaciones. Su carácter novedoso va a destacar por un tiempo y a marcar posteriormente la dirección a seguir. Así lo expresa la prensa de la época, que pronto se ocupa de la obra, pues "Hace algún tiempo viene llamando la atención y es hoy objeto de las miradas de los curiosos...". Con sabrosos comentarios –no exentos de crítica– se saludan las novedades y lujos con que D. Lino y su joven arquitecto obsequian a la ciudad:

"Aquella hermosa línea de magníficos edificios, ha sido enriquecida con la esbelta casa del Sr. Villa Ceballos, que descuella entre todas, acreditando, al par que el gusto y la esplendidez de su propietario, la inteligencia de los que han dirigido tan importante obra.

(...) en general, tiene muy malos puntos de vista, y estos se hallan, por decirlo así, demasiado encima; y como los arquitectos españoles no proyectan en perspectiva según lo verifican los ingleses, encuéntrase muchas veces en la ejecución de sus obras con defectos que de otra manera evitarían.

Debido a esta circunstancia, las repisas voladas del edificio resultan algo abultadas; asimismo el capitel de la columna que divide el hueco del balcón principal aparece aplastado y poco airoso, cuando nos consta es esbelto y bello: de ahí también la actitud nada seria de las

dos estatuas que decoran la fachada, cuando tal vez fuesen muy buenas vistas como se presentan, en proyección geométrica.

Debemos consignar, además, que el efecto en conjunto del edificio mirado desde la bahía, no podrá ser nunca agradable a los que rinden culto al arte.

(...) hay tal profusión de cuerpos salientes en la fachada principal, que la vista no tiene donde reposar, ni punto de partida; resultando así demasiado movido y recargado el conjunto, impropio de la arquitectura greco-alemana, que es la que sirve de base al edificio.

(...) No sucede esto en la fachada del Oeste, cuya orientación desgraciada ha servido para realzar su carácter, aumentar su belleza y entonar el mejor punto de vista que tiene la casa que nos ocupa.

(...) Lo mejor de la fachada principal es la magnífica puerta de entrada, no obstante que por la abundancia de huecos que la circundan no aparece todo lo monumental que debiera; por lo demás, es valiente en su ejecución; atrevida en sus formas, delicada y severa en los detalles; correcta en el estilo; verdadero modelo, en fin, de puertas en Santander.

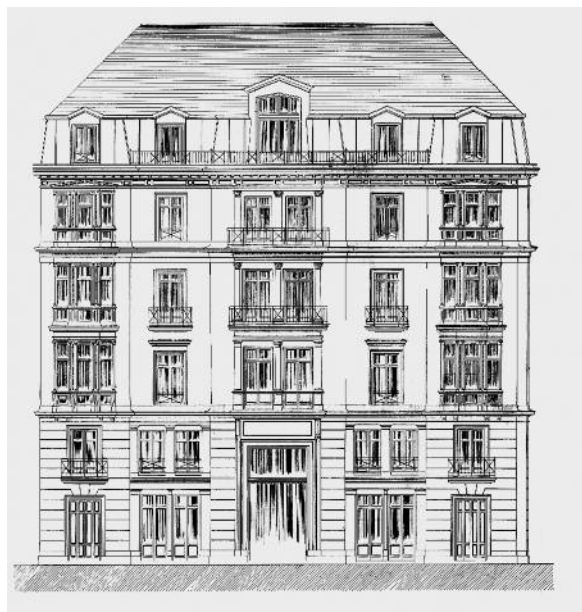
*Con respecto al color dado a las fachadas, pareceme un poco cobarde, teniendo en cuenta que dentro de algunos meses ha de serlo demasiado"*⁵⁸.

Como vemos, las novedades aportadas por Rodríguez persiguen la creación de una tipología alternativa a los grandes bloques geométricos y desornamentados del primer ensanche santanderino. Las solución

⁵⁷ A.M.S., Arm. G, Leg. 172, n° 27. "Proyecto para la casa que intenta edificar D. Lino Ceballos en la prolongación del Muelle de Calderón" (actual Paseo de Pereda, 35), marzo 1872.

⁵⁸ Boletín de Comercio. Santander, 6 de marzo de 1875.

ATILANO RODRÍGUEZ. "Proyecto para la casa promovida por D. Emilio Botín en la prolongación del muelle de Calderón", 1875, Santander.



plantada, sin salirse del modelo de construcción impuesto por los sucesivos planes, se basa en un amplio repertorio de motivos clásico-barrocos adosados al rígido esquema tradicional, con una coherencia que busca el "carácter" en la repetición. En la casa del futuro alcalde D. Lino de Villa Ceballos, aparecen ya todos los elementos compositivos que caracterizan gran parte de la obra posterior de Rodríguez: cubiertas amansardadas, miradores, almohadillados en el piso bajo, cuidado por los detalles ornamentales -voladizos, jarrones, rejerías, impostas decoradas, etc.-, uso de esculturas y órdenes gigantes en la fachada, profusión decorativa en torno a los accesos y vanos, etc.

El significado de la obra de Atilano Rodríguez nos viene indicado de forma precisa en el texto del artículo. Allí se habla de que su fuente de inspiración está en *"la arquitectura greco-alemana, que es la que sirve de base al edificio"*. Esta opción se basa en la obra doméstica de Schinkel en Berlín y, sobre todo, de Klenze y Gärtner en Munich. Un modelo que había acabado por afianzarse como el ejemplo más seguido en los ensanches europeos de mediados de siglo, mezclado con un indefinido neorrenacimiento. Se alcanza así ese aspecto francamente cosmopolita, rico en materiales extranjeros y modernos (cubierta de pizarra, detalles féreos). En realidad, la difusión en Europa de este modelo es más importante de lo que se ha dicho y contaba

con importantes apoyos entre el profesorado de la Escuela de Arquitectura cuando Rodríguez estudió en ella, destacando Jareño, Gándara y el Marqués de Cubas. La obra del santanderino se proyecta, en gran parte, desde esta óptica. En ella veremos claramente el intento de levantar, sobre la cada vez más lejana base greco-romana, edificios que aúnen tradición y nuevos materiales.

Rodríguez, además, adelanta su obra posterior en los interiores, donde da claras muestras de su formación académica al separar netamente el carácter privado de los pisos, del lujo público del portal y la escalera. En el espacio público se consagra al cuidado de los detalles ornamentales y, en lo privado, presta especial atención al novísimo concepto de "confort", con la incorporación de avances mecánicos -elevadores en el patio y un aljibe en el portal-, así como a los problemas de distribución: ventilación, iluminación y amplitud. Son estas preocupaciones las que le granjearán justa fama de arquitecto recomendable, hasta convertirle en el favorito de la burguesía santanderina y en el auténtico definidor del modelo arquitectónico "fin de siglo" en el Ensanche:

"...restándonos tan solo decir algo de que se refiere a su interior.

Lo primero que en él llama la atención, es la escalera principal construida sobre bóveda, con peldaños de mármol hasta el último piso, la única de su género en Santander, y cuya construcción atrevida honra en extremo al arquitecto que la ha dirigido.

A pesar de esto, nótese el defecto de la pequeñez de la caja, resaltando más este lunar por haberse adoptado la bóveda; y como material en los peldaños y mesetas el mármol; elementos que se emplean por lo común en las escalinatas majestuosas.

Así y todo, cuanto se dijese en elogio de la escalera sería pálido (...)

*El portal, de carácter pompeyano, ofrece un hermoso golpe de vista, realizado por las dos grandes estatuas que le decoran representando la Ciencia y las Artes. Lástima es que por las exigencias del terreno, no corresponda su superficie proporcional a la elevación del **plafont**, donde se dibuja una **Nereida**, asunto que a la verdad no nos parece propio de aquel sitio, además de que su ejecución deja algo que desear. Las molduras de la primera cornisa aparecen abultadas, produciendo buen efecto los lienzos laterales y principalmente el **pronaos** de acceso, con su elegante ático.*

Merece también especial atención el gran aljibe construido en los sótanos al que van a afluir por diferentes conductos las aguas que las lluvias depositan en la casa.

Portal pompeyano de la casa de D. Lino de Villa Ceballos, con las estatuas de la Ciencia y las Artes.



En sitio a propósito, cerca de la entrada, vése una fuente de la que se sirven los vecinos, con agua abundante procedente del algibe, mejora inapreciable por la utilidad práctica que reporta.

En un patio, próximo a la escalera, hay un sencillo aparato mecánico para subir con facilidad muebles y toda clase de efectos a las habitaciones, de un sistema idéntico a los que se usan en los Estados Unidos, Inglaterra y Francia.

Todos los pisos tienen colocadas cañerías para el alumbrado por gas.

Es notable el mosaico que ostentan los suelos de algunas piezas, sobre todo en los pisos primero y segundo, procedente de la acreditada fábrica del señor Nolla, de Valencia.

La distribución está perfectamente entendida, siendo todas las piezas claras, espaciosas y ventiladas, especialmente los artísticos salones de los cuartos primero y segundo, en los cuales no se sabe que admirar más, si la ejecución de los bellos adornos que los decoran o la severidad y elegancia que en ellos resaltan.

Majestuosa es la antesala o recibidor del piso primero, que ofrece un complicado y perfecto trabajo de carpintería.

Para terminar, debemos decir que los excusados son pequeños y no guardan relación con las demás cómodas piezas de la casa; acaso este defecto, como algún otro que no deja de hallarse en la distribución, dependa de la poca latitud del solar y su no relacionada longitud, circunstancias que impedirían al autor del proyecto su más perfecta composición, partiendo de la base de las necesidades interiores; y de ahí la profusión de cuerpos salientes en la fachada principal, como hemos hecho notar al ocuparnos de ella.

El maderaje que se ha empleado en la construcción es de roble del país, y hallándose enlazado y sostenido por hierro, con exclusión de zapatas, y todos los pisos o pavimentos están reforzados con bovedillas de ladrillo, entre vigueta y vigueta, sistema que ofrece grandes ventajas sobre el más común en nuestra ciudad, si bien su coste es bastante mayor.

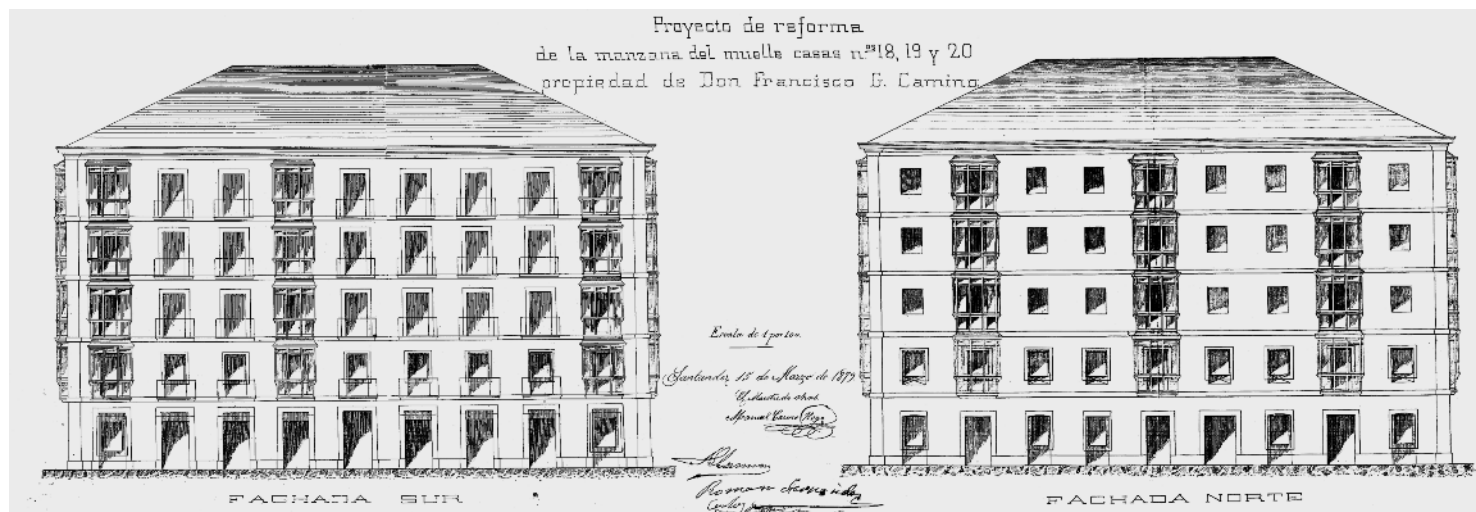
Manifestado en compendio lo que primeramente salta a la vista en este hermoso edificio, no podemos menos que felicitar leal y sinceramente a D. Atilano Rodríguez, arquitecto municipal, a cuyo cargo ha corrido la obra...”.⁵⁹

Tal es el éxito de la casa para Villa Ceballos que en 1875 ha de realizar una copia exacta para Emilio Botín en el último solar de la prolongación del muelle de Calderón⁶⁰. Ambas quedan unidas después por el “Hotel de viajeros” de D. Ángel Pérez⁶¹, configurando un conjunto singular que sigue y perfecciona la vía estilística inicialmente apuntada. Lejos quedan los primeros proyectos domésticos de Llovet para la “Nueva Población”; poco más de cien años habían bastado para desvirtuar los contenidos sociales en que se basaban. Ya no tenían sentido ni el abaratamiento de costos ni la igualdad socialmente representativa de los primeros edificios del muelle, que repetían un mismo modelo. La demanda a la que responde Atilano Rodríguez se sostiene en criterios diferentes; por un lado, el propio pensamiento arquitectónico conoce ya la “exclusividad” pintoresca, por otro el paseo del Muelle ha adquirido un papel tan representativo dentro del entramado urbano santanderino que las codiciadas –y por tanto caras– parcelas de primera línea del muelle adquieren un carácter emblemático enfatizado por esta nueva arquitectura. De nuevo, a partir de la década de los 70, en Santander lo que importa es el lujo pues, en realidad, el objetivo de este fluir arquitectónico es el mismo que ha observado Solá-Morales en el ensanche barcelonés, la

⁵⁹ Id.

⁶⁰ A.M.S. Arm. G, Leg. 67, n° 42. “Proyecto de casa al E. de la última manzana en la prolongación del muelle de Calderón. Propietario D. Emilio Botín” (actual Paseo de Pereda, 37). Año 1875.

⁶¹ A.M.S. Arm. G, Leg. 66, n° 79. “Proyecto de Hotel de viajeros en el Muelle de Calderón para D. Ángel Pérez” (actual Paseo de Pereda, 36), 8 de noviembre de 1875.



consecución de “Un lenguaje ideológico que consolide el poder de esta nueva burguesía con las imágenes de la representación de su propio poder”.⁶²

Sobre este sustrato ideológico sostiene Atilano Rodríguez su obra, sabiendo dar respuesta a las dos limitaciones que se le imponían; por un lado la rígida legislación municipal en materia de plantas, alzados, anchura de calles, etc., y por otro, las nuevas necesidades de representación, de significación urbana, que le exigen los promotores, burgueses adelantados que se significan también, poco a poco, de la base social que ha permitido su ascenso social y económico.

Precisamente, una de los mayores ventajas de los proyectos de Rodríguez era la justificación ornamental de los cuerpos volados y saledizos. Sabemos que estos tenían una larga y problemática tradición en la arquitectura santanderina, con quejas constantes por su abundancia y fealdad. Hemos visto como, ya en 1840, se llamaba la atención sobre los “infinitos balcones de madera, que por todas partes ocultan las casas que parecen un grupo de grandes jaulas, no sabiéndose si los balcones se han hecho para las casas o las casas para los balcones, porque tantos y tan grandes y tan volados son” y como, en 1853, los arquitectos se desesperaban con la fea costumbre de adosar “caperuzas o boardillas” a sus edificios, hasta reconocer, finalmente, que “nuestros antecesores en el ramo de echar voladuras, y aprovechar aire y madera desplegaron una destreza suma”. Se trataba, sin embargo, de obras “espontáneas”, autorizadas por la costumbre, pero raramente

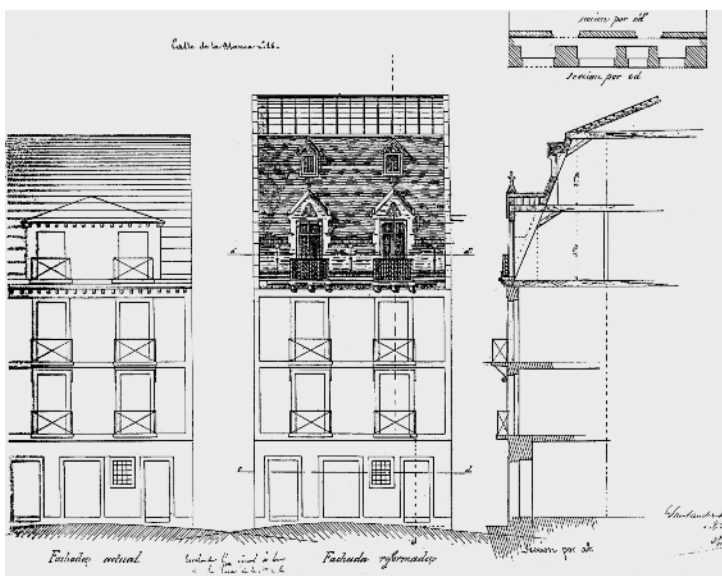
contempladas desde el proyecto inicial. Esto se debía, en parte, a la obligada planitud de las fachadas, heredada de la reglamentación ilustrada.

Muy distinto es el caso de los proyectos de Rodríguez para las últimas casas del muelle. Por eso provocan la sorpresa –y el rechazo– del anónimo redactor del artículo del “Boletín de Comercio”, pues “hay tal profusión de cuerpos salientes en la fachada principal, que la vista no tiene donde reposar, ni punto de partida; resultando demasiado movido y recargado el conjunto”. Rodríguez, sin embargo, apuesta por el triunfante ornamento para justificar la integración en su proyecto de sotabancos y miradores, como solución técnica avalada por la costumbre y, también, como recurso ornamental. Justifica los miradores y “la proyección exterior de estos vuelos accidentales” al estar las casas en “la barriada del Muelle y rodeadas de calles relativamente anchas, cuyo espacio no se disminuye gran cosa”, al contrario que en las “estrechísimas calles de 10 a 20 pies, que tanto abundan en esta Ciudad”. En realidad, ya no son “vuelos accidentales” sobrepuestos desordenadamente al edificio, sino piezas cruciales en el programa ornamental, perfectamente organizados.

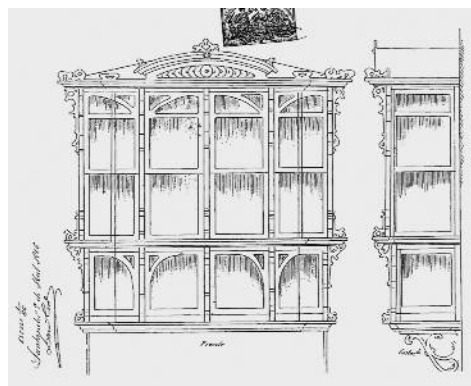
Las consecuencias de los proyectos de Rodríguez en el resto del ensanche son espectaculares. A partir de 1875 se realizan reformas en cadena en la mayor parte de las casas del muelle. Se trata generalmente de proyectos para elevación de pisos, apertura de buhardillas y superposición de miradores sobre las fachadas preexistentes, lo que permite la dinamización de las planas

⁶² SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I.: *Eclecticismo y vanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*. Barcelona, 1980, p.22.

PEDRO SETIÉN. "Proyecto de reforma e incorporación de buhardillas en la calle de la Blanca", 1869, Santander.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
Proyecto de mirador, 1906.



fachadas ochocentistas. El propio Rodríguez firma los proyectos de reforma para las casas números 1 y 11 del muelle⁶³ y las casas números 1 y 3 de la Plaza de Cañadío⁶⁴; otros arquitectos y, sobre todo, maestros de obras (Manuel Casuso, Pedro Setién) completarán el proceso.

En realidad, la síntesis propugnada por Rodríguez responde a un proceso evolutivo. Este arquitecto acierta a integrar las mansardas y los miradores en su programa ornamental. Los miradores, "tan generalizados en nuestra Ciudad como en todas las poblaciones del norte", aúnan notables ventajas funcionales -aislamiento térmico, luminosidad- y decorativas, pues la carpintería es siempre más ornamental y barata que la cantería. Pero, además, su ordenada superposición permite crear un continuo acristalado vertical que

resta pesadez a los bloques geométricos del primer ensanche, hasta convertirse en uno de los elementos compositivos básicos de la fachada, como elemento dinamizador y creador de ejes visuales.

En el fondo, la masiva implantación de miradores y sotabancos -con sus buhardillas y mansardas- responde a un claro proceso especulativo en el que se busca bordear los límites establecidos por las Ordenanzas municipales. Las vigentes en 1875 permiten, mediante una argucia legal, aumentar la altura máxima del edificio en nueve pies introduciendo un sotabanco:

"...en el título 4º de las (Ordenanzas) vigentes para el gobierno de esta ciudad, se establecen las reglas a que deben sujetarse los edificios de propiedad particular, disponiéndose en el artº. 475, que la altura máxima de ellos, no podrá exceder de 70 pies en las plazas y calles de primera clase; de 58 pies en las de segunda, y de 52 pies en las de tercera pudiendo construirse en las plazas y calles de primera clase piso bajo, principal, primero, segundo, tercero y cuarto; y en las de segunda y tercera clase piso bajo, principal, primero, segundo y tercero. Por el artículo 479, se permite al propietario, en las calles de primera clase, sustituir el piso principal con un entresuelo, en cuyo caso no tendrá este más de nueve pies de luz, y también le permite, en todas las calles y plazas, sustituir el último piso con un sotabanco general que forme fachada; pero si el propietario no quisiera construir sotabanco en la forma expresada, todavía (aún después de dar al edificio la altura máxima que le corresponda) le concede levantar, a su voluntad, un sotabanco o una buhardilla vidiera, cuya altura no podrá exceder en ningún caso de nueve pies".⁶⁵

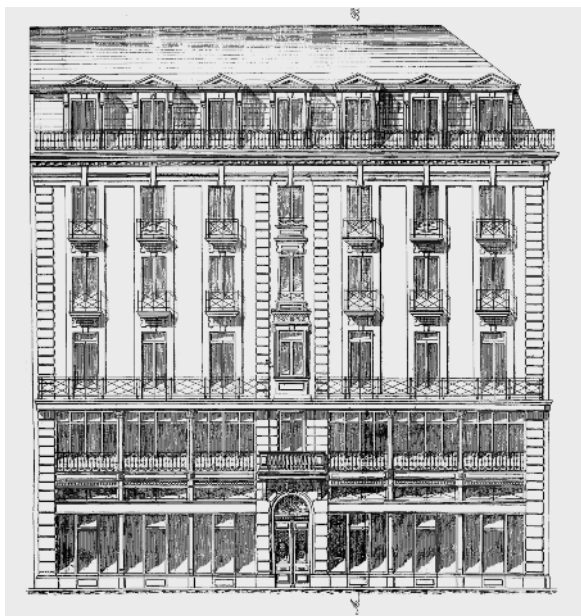
Esta es la razón que explica el sinfín de remates amansardados aparecidos en el ensanche durante el periodo 1875-1900. Para evitar tal proliferación el concejal Victoriano López-Dóriga dirige al Ayuntamiento una petición para reformar la legislación municipal, manifestando "...que la indicada cubierta sistema Mansard, importada de la vecina nación francesa, no es más que un procedimiento de construcción inventado por el arquitecto Mansard para eludir ingeniosamente las reglas prescritas por la autoridad para la edificación de casas; como así se halla generalmente reconocido, e igualmente lo tiene también manifestado la Academia de Bellas Artes de San Fernando". Tal petición es, finalmente, denegada y en los siguientes años se produce un creciente incremento de proyectos para eleva-

⁶³ A.M.S. Arm.G, Leg.66, nº10, "Diseño para la reforma del último piso de la manzana nº 11 del Muelle de Santander", 1875; A.M.S. Arm.G, Leg.80, nº17, "Proyecto de incorporación de miradores a la casa nº1 del muelle de Santander", 1880.

⁶⁴ A.M.S. Arm. G, Leg. 54, nº 95.

⁶⁵ A.M.S., Arm. G, Leg. 66, nº 20. "Voto particular del Concejal Sr. Dóriga, sobre cubiertas a la 'mansarda'". Santander, 23 de febrero de 1875.

GERMÁN DEL RÍO ITURRALDE. "Proyecto de rehabilitación de una casa entre la calle Calderón de la Barca, el pasadizo de las Naos y el Castillo de San Felipe", 1883, Santander.

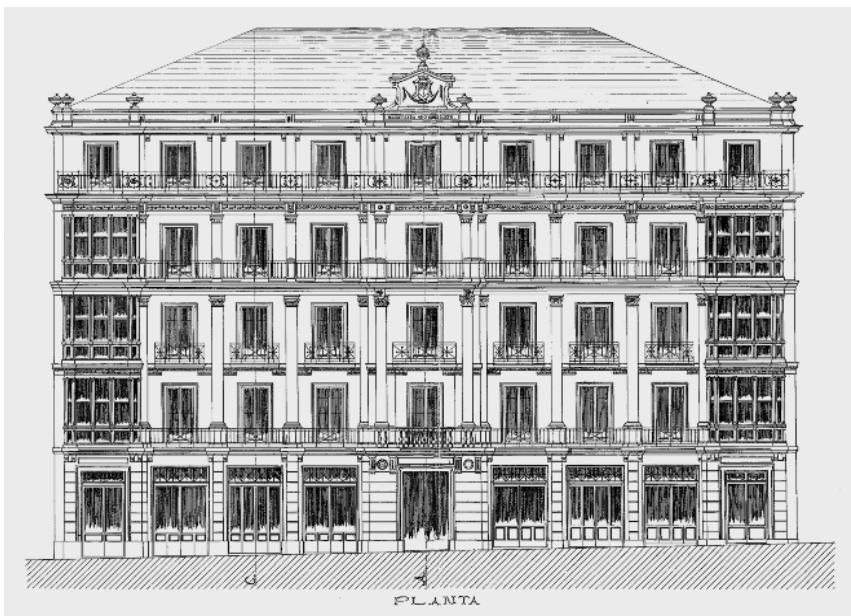


ción de pisos, construcción de sotabancos abuhardillados e incorporación de miradores. El producto resultante es el enmarcamiento de la fachada entre un bajo, generalmente acristalado, los ejes verticales formados por las baterías de miradores superpuestos y el sotabanco abuhardillado.

Paralelamente, se trabaja con intensidad en el interior del ensanche. Rodríguez firma numerosos proyectos en la zona de Daoíz y Velarde, Lope de Vega, Libertad y Plaza de Cañadío⁶⁶. Todos estos proyectos se ajustan ya al modelo que tan popular le hará entre los promotores: nada menos que cuatro alturas a las que se unen el bajo y el piso de buhardillas. Un modelo que será frecuentemente reproducido en años sucesivos por el propio Rodríguez y por bastantes maestros de obras, ávidos por contratar trabajos⁶⁷. En todas estas obras el protagonismo decorativo se centra en los materiales moldeables, fundamentalmente la madera de los miradores y el hierro de los balcones, mientras que en la fachada revocada prevalece la austeridad; al interior se adopta la racionalización de espacios que Rodríguez ya había introducido en sus casas para el Muelle, pero atenuándose, por obvias razones de tipo económico, el gusto por los grandes espacios y la preocupación por la decoración de los accesos.

Dentro de sus actividades en el ensanche, Atilano

RODRÍGUEZ. "Proyecto de reedificación y elevación de un piso de la casa-palacio de D. Juan Pombo, incendiada en mayo último", 1875, Santander.



Rodríguez trabajará, además, con cierta frecuencia para D. Juan Pombo –*“el ricachón del pueblo”*, según Pérez Galdós–, especialmente en la reconstrucción de varias casas tras diversos incendios. Esto nos introduce en la densa historia de los siniestros santanderinos, que reflejan un problema estructural con particular incidencia en el ámbito doméstico. Sin necesidad de resaltar la “Catástrofe” del Machichaco o el “Siniestro” de 1941, a lo largo de todo el siglo XIX se suceden las lamentaciones sobre *“los frecuentes incendios que por desgracia se experimentan”*. Con cierta frecuencia la prensa narra semanas agónicas en las que *“desde el domingo hasta el jueves no ha pasado un solo día sin que se halla dado la voz de ¡Fuego! ¡Agua!”*. Los comerciantes santanderinos lamentan que sus propiedades sean *“tan rudamente combatidas por el viento Sur, fatídico para esta Capital”* y recomiendan al ayuntamiento que *“se provea de buenas bombas y demás servicios contra incendios, como se proveyó Bilbao, como los tiene La Habana, etc. La cosa vale la pena, y más para Santander, que es gato escaldado”*⁶⁸.

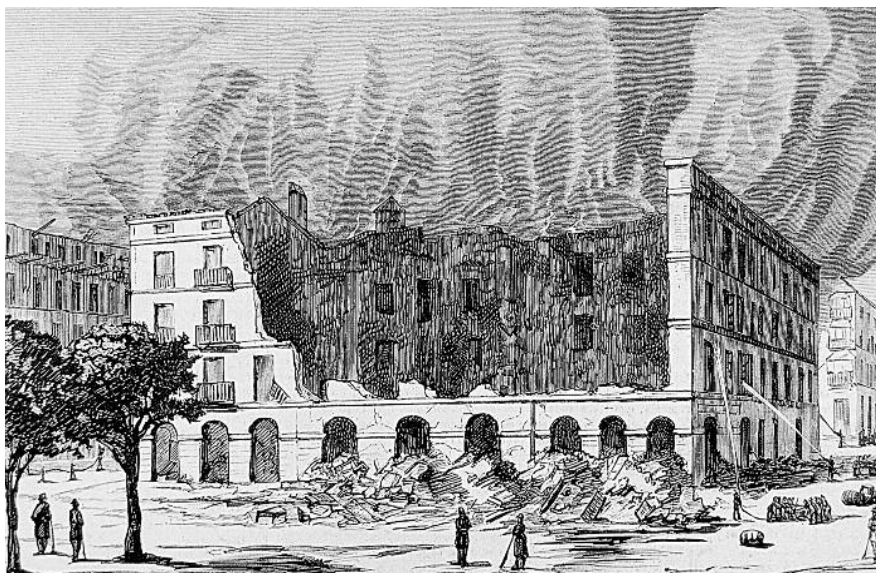
A este respecto, el caso de las propiedades de Juan Pombo es particularmente triste. En 1875 un gran incendio destruye parcialmente su Casa-Palacio en la Plaza de la Constitución y una casa de vecindad de su propiedad al otro lado de la calle de Wad-Ras (actual

⁶⁶ “Proyecto para la casa promovida por D. Benigno San Juan, D. Ignacio Zaldivar y D. Lorenzo Ingelmo en la calle Daoíz y Velarde de Santander”, 1875 (A.M.S. Arm.G, Leg.67, nº38); “Proy. de casas para D. Gaspar Abarca en la calle de Daoíz y Velarde y Plaza de Cañadío”, 1876 (A.M.S. Arm.G, Leg.68, nº47 y 66); “Proy. para la casa de D. Juan Pombo en la calle de la Marina”, 1877 (A.M.S. Arm.G, Leg.71, nº8); “Proy. para la casa promovida por Dña. Amalia y D. Santos Zorrilla en la calle de la Libertad”, 1877 (A.M.S. Arm.G, Leg.74, nº65).

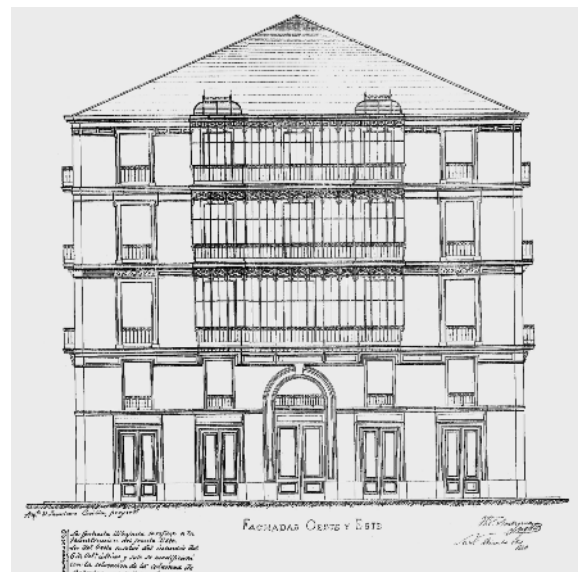
⁶⁷ Rodríguez repite el mismo esquema en la calle Lope de Vega para los promotores de una de las casas de Daoíz y Velarde, sin duda satisfechos con el producto (A.M.S. Arm.G, Leg.74, nº95. “Casa promovida por D. Benigno San Juan, D. Ignacio Zaldivar y D. Lorenzo Ingelmo en la calle Lope de Vega, nº 11”. Año 1878). El maestro de obras Antonio Chaves firma en el mismo año un plano exactamente igual para el nº 13 de la misma calle (A.M.S. Arm.G, Leg.74, nº101).

⁶⁸ “Carta de José Joaquín Bolívar a Francisco González-Camino”, 1891 (Archivo Familia González-Camino, Leg.1, doc.137). Sobre este tema ya hemos tratado en *La Catástrofe del Machichaco*, Santander, 1993, p.113.

"Incendio de las casas del Sr. Pombo en la calle de Wad-Ras. 1880".



ATILANO RODRÍGUEZ. "Proyecto de reconstrucción de la casa de Juan Pombo en la calle de Wad-Ras (Hernán Cortés), 1880, Santander.



Hernán Cortés), obras ambas construidas en 1861 según proyectos de Severiano Cecilia. Rodríguez firma sendos proyectos de reconstrucción ese mismo año⁶⁹, manteniendo las líneas maestras de los edificios preexistentes pero acentuando la ornamentación, especialmente en la Casa-palacio, resaltada por la acumulación de elementos de raigambre barroca (columnas gigantes pareadas, almohadillados, balconadas, voladizos, balaustres, chapiteles, etc.). Desgraciadamente en octubre de 1880 el edificio de la calle Wad-Ras vuelve a incendiarse. En diciembre Rodríguez presenta un nuevo proyecto de reconstrucción en el que ya incorpora "galerías en hierro", mostrándose partidario de su adopción que, a su juicio, *"debería estimularse todo lo posible aunque no fuera más que por su incombustibilidad, pues las actuales galerías en madera son una verdadera tea incendiaria"*⁷⁰.

La aceptación del hierro y sus posibilidades técnicas va a ser, precisamente, uno de los temas clave en los que se apoya, en torno a finales de siglo, la evolución de la arquitectura doméstica. Esta aceptación es, en parte, producto de la progresiva aceptación de las nuevas propuestas sobre renovación de materiales, potenciadas por los ingenieros. La asimilación de este tipo de soluciones se produce lentamente. Primero como simple sustitución de elementos de madera por estructuras ferrovítreas (sobre todo en galerías) que se siguen super-

poniendo al pesado volumen de la manzana de ensanche, a la que se intenta dotar de una mayor liviandad, estilizando lo más posible la decoración. Después con la plena aceptación de las estructuras férreas. Buen ejemplo de esta plena aceptación es el proyecto de Casimiro Pérez de la Riva para la Casa nº 17 de la calle Méndez Núñez (1894)⁷¹, encargada por Fernando Pérez para el naciente barrio de Maliaño, donde ya se ha superado la rigidez normativa del primer ensanche. El edificio resultante se caracteriza por su gran espaciosidad, luminosidad y ventilación interiores, logradas a base de practicar grandes cortes en el muro, completamente acristalado y con vanos muy marcados en los que prolifera el arco rebajado.

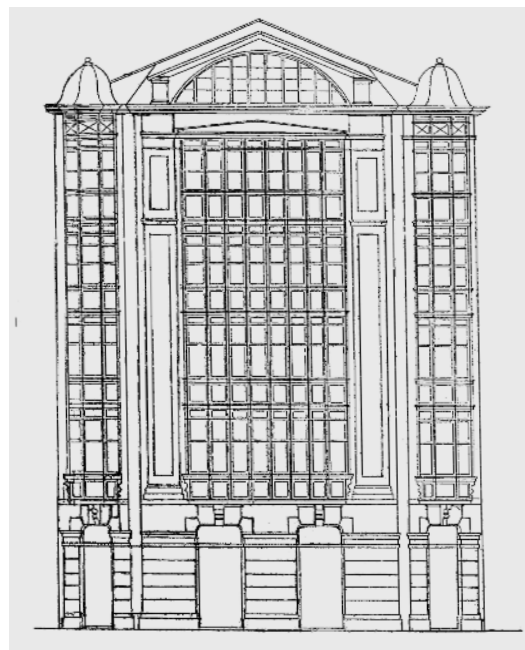
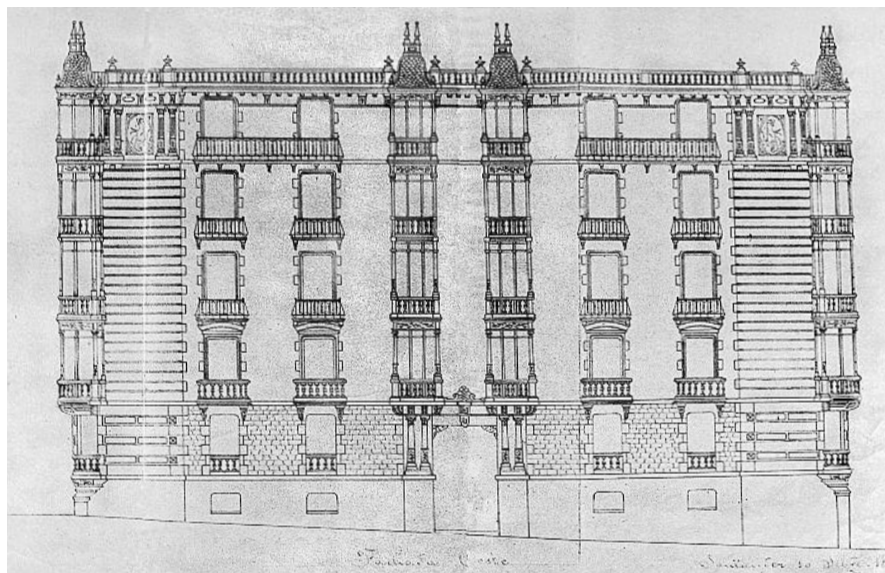
Sin embargo, la solución doméstica más aceptada –aunque ligeramente posterior– es la representada por la obra de Emilio de la Torre y Aguirre, consistente en la superposición de la naciente decoración ecléctica y sobre estructuras ferrovítreas de tipo industrial, lo que, en la práctica, está adelantando ciertas soluciones modernistas. Por ello, la obra doméstica de Torre resulta una de las más personales del fin de siglo santanderino. Prima en ella un componente decorativo que se adapta siempre a las diferentes tendencias que Torre vio pasar a lo largo de su dilatada carrera. El preciosismo de sus diseños –quizá una de las razones de su éxito entre la burguesía santanderina– domina la

⁶⁹ "Proyecto para la reedificación de la Casa-Palacio de D. Juan Pombo entre las calles de Calderón, Martillo y Wad-Ras de Santander", 1875 (A.M.S. Arm.G, Leg.66, nº61); "Proyecto de reconstrucción de la Casa de D. Juan Pombo en la calle de Wad-Ras", 1875 (A.M.S. Arm.G, Leg.82, nº83).

⁷⁰ "Reconstrucción de la casa, manzana números 1 y 3, calle Vad-Ras, incendiada el 6 de octubre último, Propiedad de D. Juan Pombo. 1880" (A.M.S. Arm.G, Leg.82, nº83).

⁷¹ A.M.S. Arm.G, Leg.114, nº15.

EMILIO DE LA TORRIENTE. Proyecto para la casa de vecindad promovida por D. Genaro Cobo en la calle de Hernán Cortés (Casa de los Azulejos), 1899, Santander.



propia arquitectura, construida con clara referencia al dibujo, a la línea exenta, que articula la fachada a base de azulejos, almohadillados, frontones curvos, chapiteles o grandes galerías ferroviarias.

En la primera de sus obras domésticas –la Casa promovida por D. Modesto Villar y Arce en la calle Daoíz y Velarde (1892)⁷²– ya destaca la estilización general de la decoración y, especialmente, el apuntamiento de perfiles (sobre todo en galerías y áticos). Esta dirección alcanza su plenitud en la llamada “Casa de los Azulejos” (1899)⁷³, en la que se diluyen los perfiles laterales por medio de la inclusión de torretas en chaflán, una solución con creciente fortuna en el ensanche. En realidad Torriente, desde fundamentos teóricos eclécticos, se acerca progresivamente a conclusiones modernistas, evidenciadas por los perfiles curvilíneos, el achaflanamiento de esquinas, el uso masivo de cerámica y elementos férreos, etc.

En otros casos nos encontramos con un Torriente mucho más contenido, como en la Casa para Nicolás Porrúa en la calle de Hernán Cortés (1896)⁷⁴ o en la Casa para José Pontón en la Alameda Primera (1896)⁷⁵. En el segundo caso aparece ya, a modo de sello personal, el remate curvo en voladizos y frontones. Un tema que reaparece en las Casas de vecinos promovidas por D. José Pontón en el Muelle de Calderón (1897; “Hotel México”)⁷⁶ en donde el sólido cubicaje formal del blo-

que de ensanche se suaviza por medio de una decoración prolija. En realidad toda la fachada sur se convierte en un continuo acristalado que da solución, al mismo tiempo, a las preocupaciones de Torriente por la luz y la ventilación de sus complejas estructuras interiores y a las necesidades de representación de un edificio enclavado en una calle en creciente valoración. Torriente adecúa así los amplios vanos sobre un diseño de fachada plagado de líneas, rectas en las cajas de las pilastras y muy movidas en torno a los vanos. Los típicos frontones curvos de los voladizos y el rico colorido de la cerámica completan un conjunto, sencillo en sus planteamientos, que Torriente se esfuerza en enriquecer a base de una decoración muy cuidada, pero arbitrariamente distribuida.

El triunfo del ornamento como argumento doméstico culmina con la general aceptación del “código de conciliación” ecléctico. Éste busca una doble solución al problema de la dignificación de la vivienda y a la necesidad de erigir hitos arquitectónicos que otorguen “carácter” al espacio urbano. Proliferan así los chapiteles, las baterías de galerías profusamente decoradas, los voladizos y sobre todo las fachadas estucadas y blancas.

El principal representante de esta tendencia es, desde el foco santanderino, Valentín R. Lavín Casalis, que ya en 1892 incorpora la torreta en chaflán cerran-

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA.
“Proyecto para una casa entre las calles de Calderón y Méndez Núñez”, 1894, Santander.

⁷² A.M.S. Arm.G, Leg.91, nº54.

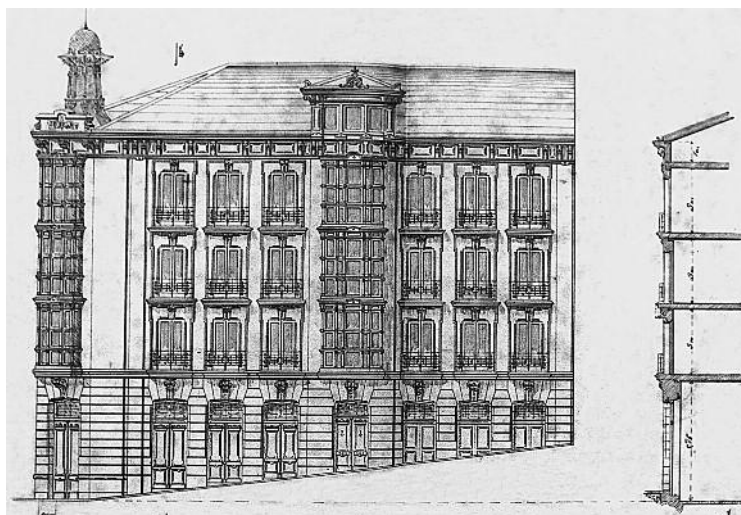
⁷³ A.M.S. Arm.G, Leg.107, nº23. “Proyecto para el edificio de pisos promovido por D. Genaro Cobo en la calle de Hernán Cortés, nº 26”, 1899.

⁷⁴ A.M.S. Arm.G, Leg.100, nº14.

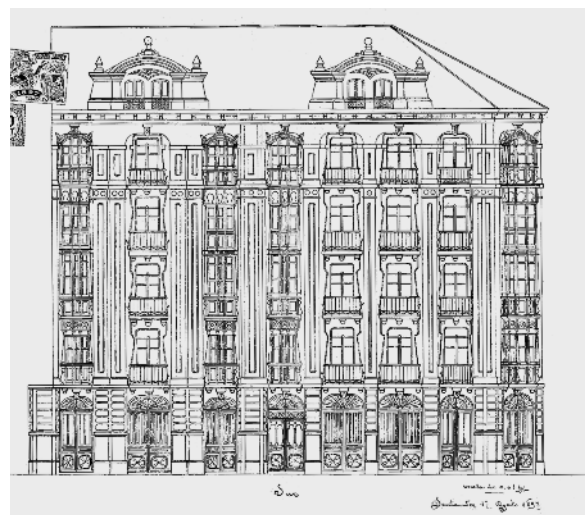
⁷⁵ A.M.S. Arm. G, Leg. 100, nº 2.

⁷⁶ A.M.S. Arm. G, Leg. 115, nº 12-13.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para la casa promovida por D. Luis Martínez en el antiguo Corralón de Zuloaga", 1892, Santander.



EMILIO DE LA TORRIENTE. "Proyecto de casa de vecindad para D. José Pontón en el Muelle de Calderón", 1897, Santander.



SEVERINO DE ACHÚCARRO. Casa de Isidra del Cerro, 1899, Castro Urdiales.

do dos muros en ángulo muy abierto, algo característico de la opción ecléctica⁷⁷. En realidad Lavín Casalís trata de dar nuevos aires a una tipología fuertemente caracterizada por su propio uso. Para ello superpone una decoración exhuberante sobre la tradicional, sencilla y más o menos lógica –para la época– distribución de habitaciones, huecos, patios, escaleras y servicios interiores. Todo, además, convenientemente iluminado y ventilado, mientras, al exterior, proliferan chapiteles, galerías profusamente decoradas, voladizos, almohadillados y toda suerte de elementos férreos y leñosos.

Desde el foco bilbaíno, Severino de Achúcarro apor-

ta similares principios. La casa para Isidra del Cerro en Castro Urdiales (1899)⁷⁸ es, quizá, uno de los ejemplos más completos de vivienda burguesa fin de siglo en Cantabria, fuertemente caracterizado por la decoración ecléctica y emplazado en uno de los solares visualmente más atractivos del naciente paseo marítimo de Castro Urdiales. En este caso, Achúcarro repite casi exactamente su propuesta de 1894 para otra vivienda de similares características: la Casa de vecinos de Adela Castejón en el Paseo del Campo Volantín de Bilbao⁷⁹.

Como aquélla, la casa de Castro Urdiales se organiza en cinco alturas y piso de buhardillas, más una planta baja que recibe un tratamiento diferenciado en su decoración. El bloque es funcional respuesta a una serie de demandas muy concretas, y en cierto modo nuevas, en la sosegada evolución urbana de Castro Urdiales. Se trata de una respuesta esencialmente urbana a un problema que se cernía: la presión urbanística sobre el paseo marítimo. Achúcarro desarrollaba el mismo modelo que le había dado resultado en Bilbao, pues en realidad tampoco las demandas diferían tanto, un bloque de viviendas inserto en un paisaje plagado de referencias pintorescas.

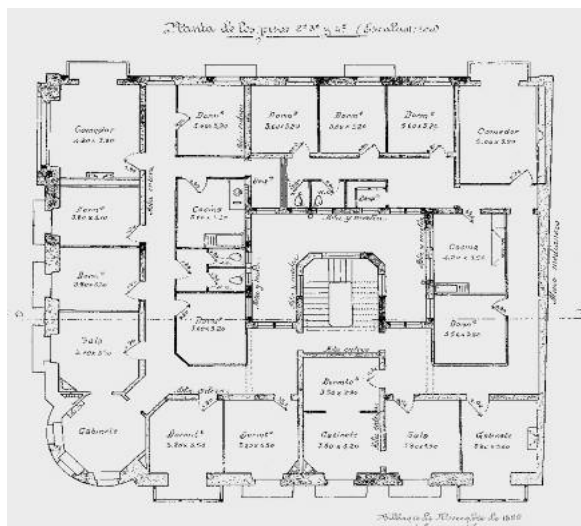
Sin embargo, en Castro Urdiales Achúcarro recurre a un lenguaje aún más rico. La esquina, además de incluir el remate en cupulín, se soluciona mediante un orden superpuesto de columnas flanqueando las ventanas que ocupan cada uno de los paños del hexágono. La elegancia del modelo se completa con el uso del ladrillo y su contraste cromático con la piedra, los ante-

⁷⁷ A.M.S. Arm.G, Leg.124, n.º1. "Casa promovida por D. Luis Martínez en el antiguo "Corralón de Zuloaga" de Santander", 1892.

⁷⁸ A.M.C.U. Leg.1168, exped.16.

⁷⁹ PALIZA, M.; BASURTO, N.: *La Sede del Puerto...*, 1990, pp.39 y ss.

SEVERINO DE ACHÚCARRO. "Proyecto de casa para Dña. Isidra del Cerro, planta de los pisos 2º, 3º y 4º", 1899, Castro Urdiales.

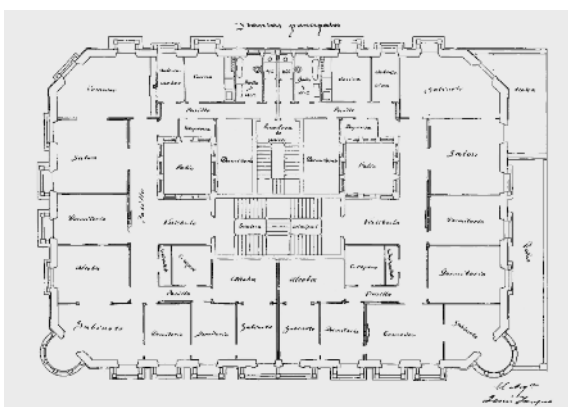
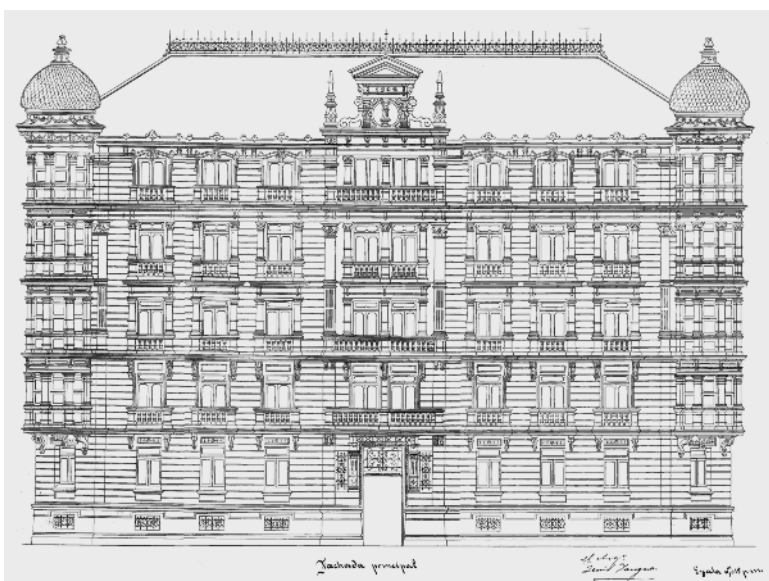


pechos decorados, los grandes cortes en el muro (posibilitando amplias superficies acristaladas), el redondeamiento general de perfiles, etc.

La organización interna responde al esquema habitual. En el centro de la cuadrada planta se instala la escalera, en torno a la cual se concentran los servicios ("office", baños, W.C., etc.) y un pasillo perimetral que se ensancha para formar un vestíbulo en los accesos a la escalera. Rodeando el sencillo esquema interno, la lógica sucesión de amplios dormitorios, salas y gabinetes, orientados hacia las fachadas más nobles y soleadas. Las cocinas y dependencias de servicio aumentan en número a medida que se asciende y proporcionalmente se reduce la altura de los pisos (4,45 m. en la planta baja, 3,45 en el piso noble y 3,35 en el resto de pisos, excepto el piso de buhardillas, con 2,70 m.). Como indicador de las preocupaciones de Achúcarro, hay que señalar la presencia en los planos del sentido de apertura de la puertas elemento que, a juicio de Basurto y Paliza, pudiera relacionarse con los estudios de los arquitectos victorianos sobre ventilación de edificios.

Sin embargo, el modelo más exuberante será llevado a cabo por Lavín Casalís en sus bloques de viviendas y hoteles. La mayor aportación de Lavín es su ecléctico empeño en dinamizar la vieja estructura geométrica derivada de las casas del ensanche, introduciendo las características torretas cupuladas en esquina y retranqueado el cuerpo central, que queda resaltado entre machones. Todo el bloque responde así a un

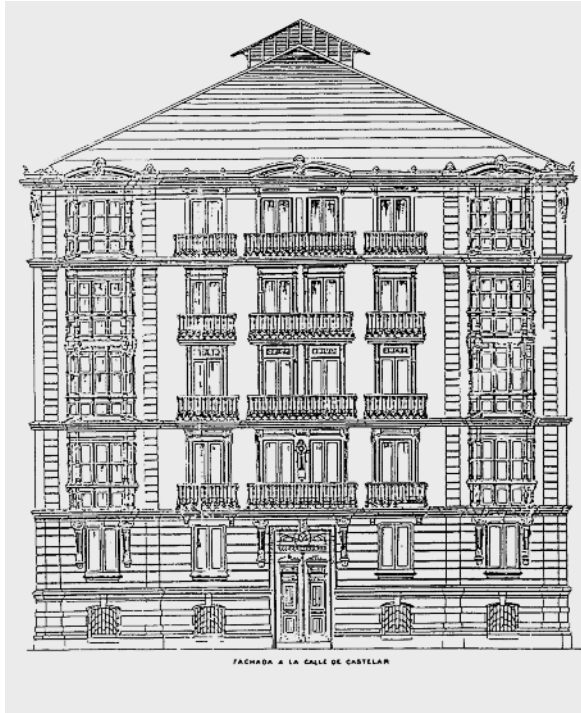
VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto de casa para D. Julio Yllera en la calle de Castelar", 1902, Santander.



primario esquema reticular, verticalizado por las baterías de ventanas simétricas y horizontalizado por las líneas de enmarque de sillares. Sus casas en Castelar y el muelle de Santander son buen ejemplo del tono grandilocuente manejado, que aún debía parecer poco a tan desatado ornamentista pues los consideraba edificios "*sencillos de decoración*". El propio Lavín considera que "*no se ajustan a estilo determinado y preciso*", aunque apunta curiosas filiaciones: el "*renacimiento moderno*" en la casa de vecindad de Castelar nº15 (1902) y el "*estilo pseudoclásico alemán modernizado*" en la casa de Gallo del boulevard del muelle (1902, actual ampliación del Banco de Santander)⁸⁰. Cuando ha de contenerse decorativamente no oculta su disgusto,

⁸⁰ "Construcción de dos grupos de casas de vecindad en el Barrio de Molnedo y Sitio de Puerto Chico", 1902, Promotor Julio Yllera (A.M.S. Arm.G, Leg.128, nº8); "Vivienda de nueva planta en el Muelle", 1902, Promotor Casimiro Gallo (A.M.S. Arm.G, Leg.129, nº28). Ambos proyectos van firmados por Jesús Yanguas pero están, en realidad, realizados por Lavín Casalís (véase "Expediente de denuncia...").

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto de casa de vecindad para D. Eduardo Avendaño en Castelar", 1906, Santander.



⁸¹ A.M.S. Arm.G, Leg.135, n°48.

⁸² Los estudios con mayor distribución fueron los de Charles PERCIER y P.F.L. FONTAINE: *Palais, maisons, et autres édifices modernes, dessinés à Rome; publiés à Paris par... en 1798*, París: P. Didot l'Ainé-Imprimeur-Librairie, 1809; P.M. LETA-ROUILLY: *Édifices de Rome moderne*, 3 vols. y 3 atlas in-folio, París, 1840-1857.

⁸³ El primer impulso llega con obras como la de Sir John WOOD Jr.: *A Series for Cottages or Habitations of the Labourer* (1781), donde reivindica el "cottage" en su aspecto más rural y acultural, marcando la arquitectura inglesa con la impronta del pintoresquismo. Ya en plena tradición "gardenesque" aparece en 1833 la *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture* (Londres, 1833) de John C. LOUDON. A partir de Inglaterra los "pattern books" se extienden por el Continente y América, a la vez que acentúan su carácter de "repertorio formal" con la proliferación de ilustraciones. Entre los más utilizados pueden citarse, para América, los trabajos de DOWNING, A.J.: *Cottage Residence*, N.Y., 1844 y *The Architecture of Country House*, N.Y., 1850. Sobre el tema existe amplia bibliografía actual, véase especialmente MUTHE-SIUS, H.: *The English House*, Londres, 1979; HITCHCOCK, H.R.: *Arquitectura...* 1985 (1958), pp.377 y ss; COLLINS, P.: *Los ideales...*, 1977 (1965), pp.37-53; PATETTA, L.: *L'Architettura dell'Ecclettismo...* 1975, pp.9-40; RODRÍGUEZ LLERA, R.: "Arquitectura Doméstica Familiar Moderna", *Arquitectura y Orden*, Valladolid, 1988, pp.68-77. Para la popularidad del "chalet" suizo es fundamental la publicación de la obra de A. VARIN: *L'architecture pittoresque en Suisse, ou Choix de constructions rustiques prises dans toutes les parties de la Suisse*, 1860.

⁸⁴ ISABEY-LEBLAN: *Villas, maisons de ville et de campagne*, París, 1864 (Introduction).

aunque se remarca con más fuerza el esquema reticular aplicado a sus composiciones. Así describe su proyecto para la casa promovida por Eduardo Avendaño en Castelar nº5 (1906):

*"La traza exterior no obedece a estilo alguno determinado, aún cuando puede considerarse inspirada en el gusto predominante en esta clase de construcciones en las grandes capitales, fiando más el éxito del conjunto a las proporciones de sus partes, que a los efectos de la decoración abultada, que bien puede decirse es limitada y en cierto modo modesta"*⁸¹.

El mismo tono grandilocuente empleado por Lavín Casalís reaparecerá en la obra de Eloy Martínez del Valle, que practicará un eclecticismo tardío, clara muestra de los intensos deseos de dignificación doméstica. En pleno delirio ecléctico, sus viviendas llegan a alcanzar la misma exaltación decorativa que sus producciones más monumentales, como el Casino del Sardinero o el Teatro Pereda.

"HOTELES DE FAMILIA" Y VILLAS SUBURBANAS

El "hotel de familia" caracteriza las zonas donde la presión urbana decrece. Estos pequeños ensanches, poblados de "hotelitos", se mantienen alejados de los rigurosos esquemas geométricos de la vivienda urbana central. En el ensanche-jardín se pierde el énfasis funcional del espacio, característico de la plaza o la calle, y sus cometidos colectivos carecen de valor, desvirtuándose las interrelaciones entre elementos. El producto final es la "malla" pseudodesordenada que encuentra en el camino serpenteante su mejor recurso escenográfico.

En lo ornamental, el mundo doméstico unifamiliar es particularmente elocuente y las referencias "parlantes" son continuas. La triunfante moda de la "villégiature" introduce decoraciones de influencia gótica, "chalets" suizos, "cottages" ingleses, "villas" italianas, "alhambras", palacios "mauresques" e infinidad de lenguajes de la más variada índole estilística que muestran, a modo de "biografías arquitectónicas", las peculiaridades de sus dueños. Es el triunfo de una moda que se extiende de un extremo a otro de Europa, formulando una teoría arquitectónica propia.

No obstante, desde un principio los arquitectos encuentran ciertos problemas para la elaboración formal de la "villa suburbana", al no existir una tradición arquitectónica doméstica continua. En realidad, sólo podían utilizarse dos modelos posibles: la villa clásica de tradición romana⁸² y la "casa rural" de origen inglés ("cottage") o suizo ("chalet")⁸³.

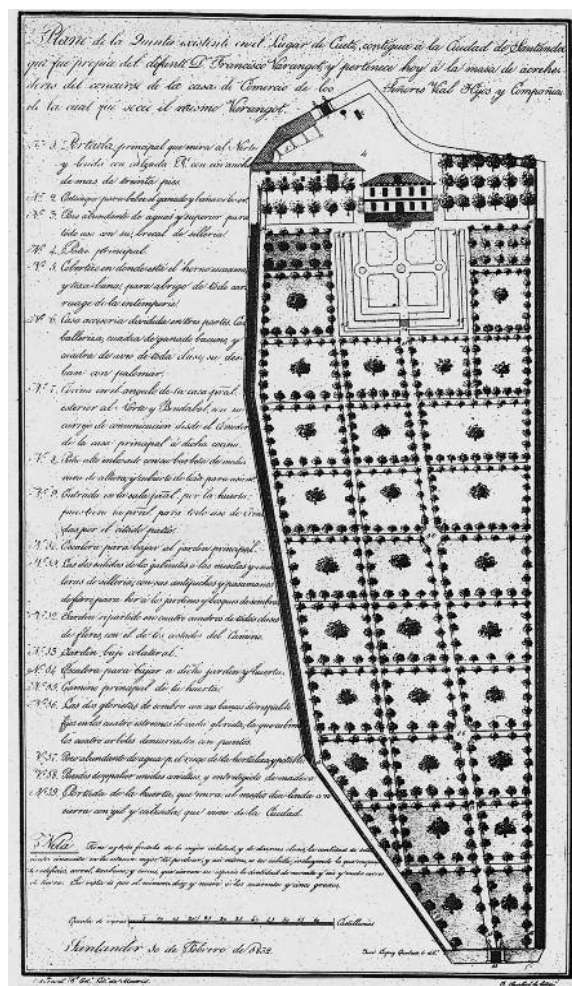
Sobre estos dos modelos –la "villa" classicista y la casa rural modernizada– se construye la teoría de la arquitectura doméstica suburbana del siglo XIX. Al margen de diferencias estilísticas, ciertos aspectos son comunes a todas estas arquitecturas suburbanas: distribución interior flexible (de acuerdo con la mayor libertad del modo de vida campestre), servicios agrupados en el subsuelo, planta baja reservada a piezas de recepción, habitaciones (más numerosas que en la ciudad) ocupando la primera y a veces la segunda planta, habitaciones de invitados separadas para preservar la intimidad, interpenetración de espacios interiores y exteriores, salubridad (la villa ha de levantarse sobre un basamento y debe "dominar tanto como sea posible el parque o el jardín")⁸⁴, etc.

En general, el modelo de casa de campo inspirado en la arquitectura vernacular inglesa o centroeuropea, prefiere el confort, la fantasía y la libertad a la regularidad de la villa de tradición italiana. Ambas influencias marcan toda una época de la arquitectura suburbana europea en sus vertientes rural y balnearia, pero ciertos elementos se encuentran exacerbados en los pintorescos modelos rurales: la verticalidad, remarcada por la utilización de piñones, la fantasía e irregularidad de la silueta, la utilización intensiva de la policromía y la exageración de salientes y de todos los elementos que favorecen las vistas (terrazas, “bow-windows”, balcones, “verandas”, galerías, etc).

El conjunto se completa con una cada vez mayor profusión de elementos, exteriores a la casa pero relacionados con la arquitectura doméstica. Se trata de cerramientos, verjas o cocheras e, incluso, de kioscos, cenadores, invernaderos (o “jardines de invierno”), casas de niños, monstruos protectores y toda suerte de elementos decorativos. Todo se dispone en el jardín, prolongación del dominio familiar y sujeto también a variables ornamentales que van desde el jardín “a la italiana” o “a la francesa” –con sus “estilos paralelos”– hasta el jardín pintoresco inglés y su orden con apariencia de confusión que “detesta la línea recta” (William Kent) y convierte la serpentina en “la línea de la belleza” (William Hogarth).

Por su parte, los cerramientos se incorporan al diseño del edificio. La coherente relación entre edificio y cierre es un hecho a finales de siglo, en base a dos razones: una administrativa, relacionada con la propia marginalidad de estas tipologías que afectan y son afectadas directamente por las alineaciones y rasantes; la otra estética, dada la creciente importancia que se da a cerramientos y cocheras en el “ornato” de la calle. En El Sardinero, por ejemplo, hasta 1900 no existía obligación de presentar planos cuando “...las obras (...) no interesaban a servicios públicos”, aunque solían pedirse los planos de alineación, llegando a darse la paradoja de presentar planos del cerramiento pero no de la fachada. Por ello, como el cerramiento es la parte más visible de la finca o local, se le presta una particular atención en el diseño, planteándose como arquitecturas en miniatura⁸⁵.

En cualquier caso, resulta muy difícil establecer grupos tipológicos en la arquitectura doméstica suburbana. La diversidad se convierte en el elemento que identifica la vivienda unifamiliar, individualista, pin-



Plano de la quinta existente en el lugar de Cueto..., dibujo de José López Escobedo, 1832.

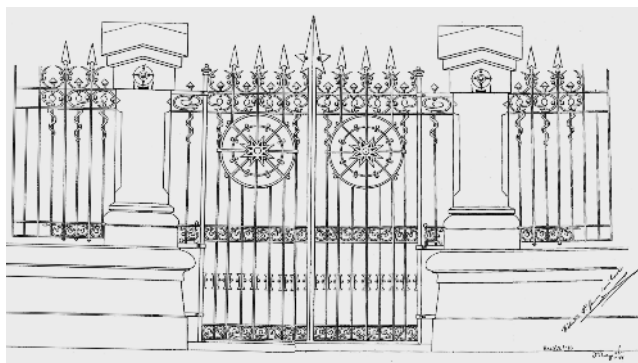
toresca, marcadamente personal e internacional; siempre inspirada en las grandes arquitecturas nacionales europeas, como elemento “culto”, de distinción del propietario. Quizá un sólo elemento común pueda señalarse: la unidad estructural. En realidad, toda la arquitectura doméstica del fin de siglo puede agruparse en torno a la idea de la “estructura redecorada”, pues el casi ilimitado repertorio decorativo se distribuye siempre en torno al bloque cúbico académico, centrado por la amplia escalera y el hall de vieja raíz palladiana, desde donde se tiene acceso a la planta baja –de uso público (con el gabinete o gabinetes, biblioteca, despacho y salón)– y a la primera planta privada, en la que se instalan los dormitorios. Normalmente, la monotonía del bloque se rompe con la torre, a menudo en esquina, los retranqueos de la fachada, las galerías y los jardines de invierno.

⁸⁵ Véase como ejemplos: “Proyecto para el cerramiento de un local de D. Joaquín Hoyos en Torrelavega”. Pablo Piqué, 1892 (A.M.T., s/n); “Proyecto de Cerramiento para un Hotel en el Ensanche de las Bigarrias”. Lavín Casalis, 1894 (A.M.S. F-305-42); “Proyecto de verja para un hotel en el Paseo de la Concepción”. Lavín Casalis, 1899 (A.M.S. F-232-16); “Proyecto para una cochera promovida por D. Ramón Fernández Hontoria en la calle del Tropiezo en Torrelavega”. Pablo Piqué, 1901 (A.M.T., s/n); “Proyecto de verja para una casa en Castelar”. Jesús Yangüas (Lavín Casalis), 1902 (A.M.S. F-234-36); “Proyecto de verja para una finca en la calle Santa Lucía”. José Ramón Ortiz, 1903 (A.M.S. 9-3-11); “Proyecto para la verja de la finca del Sr. Mazorra en Miranda”. Javier G. Riancho, 1913 (A.M.S. F-267-33).

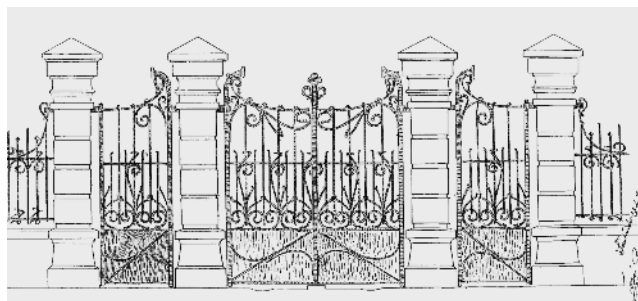
Casa MH, 1860, Renedo de Piélagos.



VALENTÍN R. LAVÍN CASATÍS. "Proyecto de cerramiento para un hotel en el Ensanche de las Bigarrías", 1894, Santander.

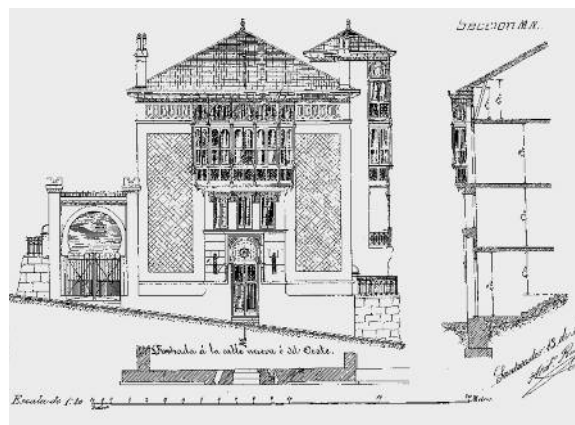


JOSÉ RAMÓN ORTIZ. "Verja en la calle de Santa Lucía", 1903, Santander.



Pronto, en Santander, la zona del Sardinero y los paseos de la Concepción y del Alta se pueblan de "hoteles", regularizados en estilo ecléctico y alineados con su huerta y jardín en un trazado de calles serpenteante. En el resto de villas costeras y en algunas del interior ocurre lo mismo. Comillas, Suances, Astillero,

ATILANO RODRÍGUEZ. "Proyecto de hotel de familia para la nueva calle en Cañadío. Propietario D. Joaquín Cortiguera", 1888, Santander.



Solares, el valle de Iguña o Castro Urdiales conocen también la explosión de construcciones unifamiliares, que repiten estructura y función, pero no forma y simbolismo externo.

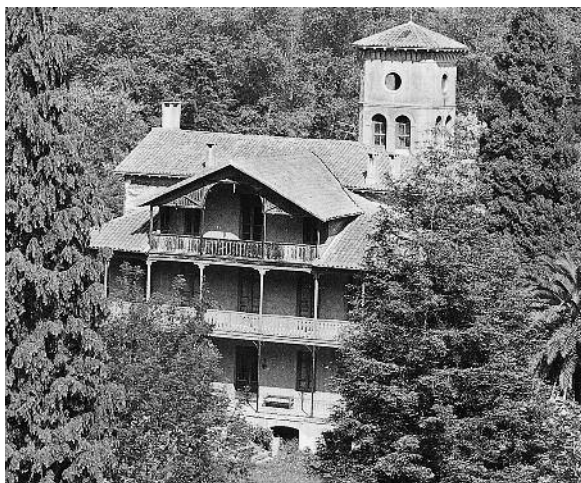
En lo ornamental el catálogo de estilos es bastante crecido. Inicialmente, en la década 1860-1870, la herencia de la "villa" italiana domina el panorama, tanto en versión renacentista (casa MH, Renedo de Piélagos, 1860) como en versión neopalladiana. Excelente ejemplo de este segundo caso es "El Retiro" de Liérganes (Lorenzo Rojí, 1872) que, con su marcado "estilo Adam", distribuye las estancias en torno a un salón circular cupulado, ocultando en el jardín su fachada -con frontón clásico y dobles columnas pareadas férreas- y levantándose sobre una base pétrea de muros en talud.

Pronto, sin embargo, comienzan a proliferar estilos más exóticos. Destacan ejemplos como la Casa Cortiguera en Santander (1888)⁸⁶, pequeño "hotel de familia" de inauditos aires neoárabes; extraños, hasta entonces, a la tradición arquitectónica santanderina. No obstante, todo se explica si atendemos a la personalidad del comitente, Joaquín Cortiguera, un "jándalo" (montañés afincado en Andalucía) que quiere significar a través de la arquitectura de su hogar el origen de su fortuna y disfrutar del poder evocador de su patria de adopción. Tales productos se relacionan, desde luego, con la creciente fascinación por todo lo árabe y oriental y acabarán ligándose con la demanda de los "jándalos", relativamente abundantes en Cantabria. A este respecto, puede citarse, también, la casa que el arquitecto Joaquín Rucoba proyecta para sí mismo en 1909 no muy lejos de la casa Cortiguera⁸⁷ y que, como cántabro afincado en Andalucía -trabajó bastante tiem-

⁸⁶ A.M.S. Arm.G, Leg.64, n°54. "Proyecto para la Casa de D. Joaquín Cortiguera en la Cuesta de las Cadenas de Santander", 1888.

⁸⁷ Véase ORDIERES DÍEZ, I.: Joaquín Rucoba..., 1986, pp.83-84.

Quinta San Raimundo, 1886, Barcenaciones.



Quinta San Diego, 1901, Cabezón de la Sal.



Villa Adela, 1901, Angustina (Carasa).



¿CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA? Quinta Labat, h. 1895, El Sardinero.

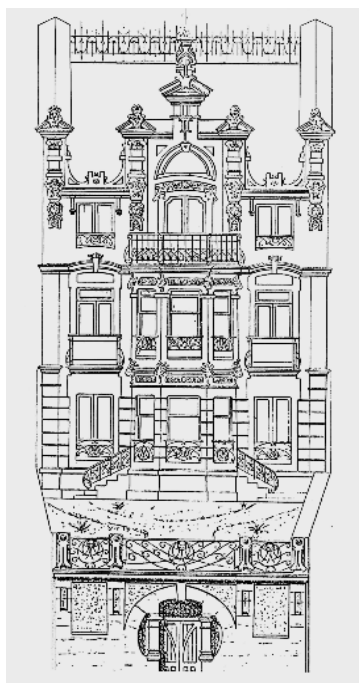
po en Málaga-, se inspira también en la arquitectura que allí había conocido. Es también el caso de la **torre de la casa de Cacho de Liérganes**⁸⁸, obra probable del propio Rodríguez o del mismo “Capricho” de Gaudí en Comillas.

No obstante, los modelos centroeuropeos o vagamente nórdicos son los preferidos, definiendo conjuntos espectaculares y marcadamente cosmopolitas. La **Quinta “San Raimundo”** en Barcenaciones (1886) se abre al jardín pintoresco mediante una impresionante “veranda” de tres alturas que cubre totalmente la fachada. El motivo de la veranda, por ejemplo, había llegado a Inglaterra desde la arquitectura colonial india para después popularizarse por toda Europa como una

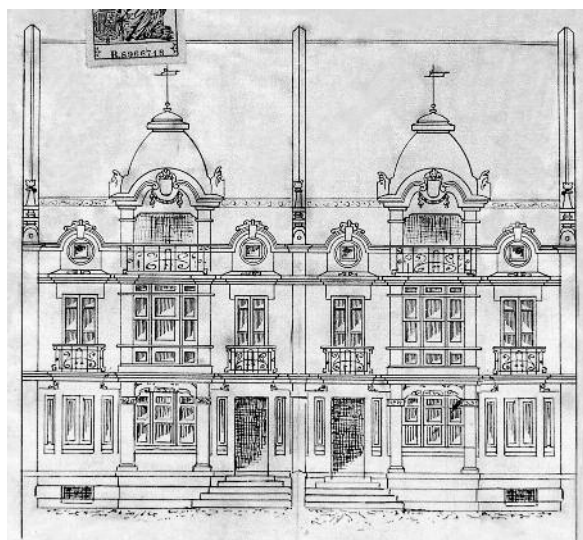
solución plástica de pintorescas aplicaciones. Caso parecido es el de la arquitectura popular suiza con sus perfiles pintorescos, sus tejados de pizarra y sus decoraciones “colgadas” de madera (guardamalletas o lambrequines), muy frecuentes en pequeños “chalets”, pero también en conjuntos más complejos, como la **Quinta “San Diego”** en Cabezón de la Sal (1901), de la familia Gómez-Acebo. Además, y aunque de la arquitectura inglesa nos ocuparemos aparte, cabe citar edificios tan tópicos como la casa del duque de Almodóvar del Río en Comillas (Francisco Hernández Rubio, 1892). Queda, por último, citar algunos breves ejemplos de conjuntos de variada inspiración y notables proporciones que van desde “**Villa Luz**” en Colindres, con la cubierta aman-

⁸⁸ Que creemos podría ser obra del propio Atilano Rodríguez ya que el tratamiento de la azulejería y la propia organización del muro presenta evidentes parecidos con la Casa Cortiguera. Asimismo el remate de la torre se asemeja mucho al realizado por Rodríguez para las torres del Palacio Pombo (Club de Regatas). La fecha oscilaría en torno a 1890 siendo casi coetánea a la obra que nos ocupa.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto de hotel en el Paseo de la Concepción. Santander. 1909.



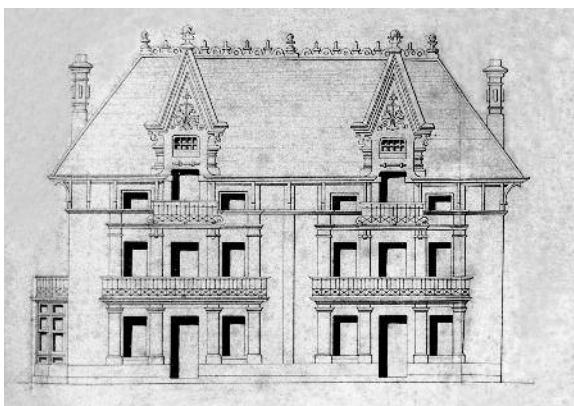
VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para la casa Sopelana en la Avda. de la Reina Victoria", 1915, El Sardinero.



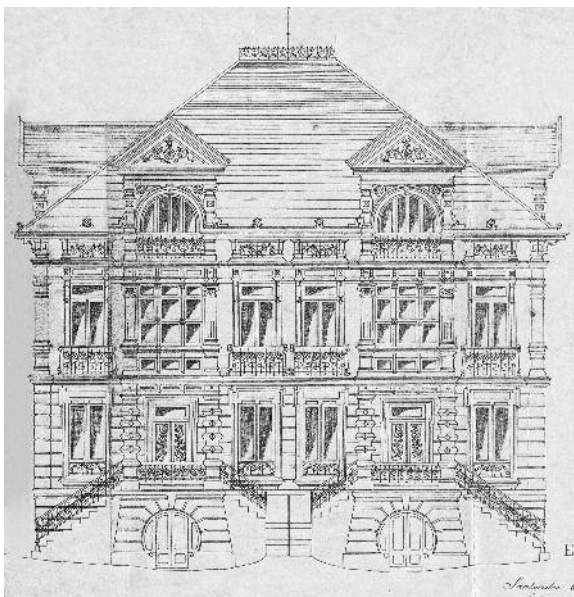
El consecuente proceso de sustitución arquitectónica convierte a Lavín Casalís en el principal protagonista de trabajos tan provechosos y en un buen ejemplo de la actividad doméstica unifamiliar en el fin de siglo. Entre 1895 y 1930 este arquitecto realiza una amplísima labor en El Sardinero y el paseo de la Concepción, en la época en que esta zona se convierte en el barrio pintoresco y aristocrático de la ciudad⁹¹.

Por fin, la definitiva inclusión del repertorio modernista ("art nouveau" y "secession") en la oferta

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto de reforma de 'Villa Petronila' en la Avda. de los Infantes", 1917, El Sardinero.



ALFREDO DE LA ESCALERA. "Proyecto para dos hoteles de familia en el Paseo de la Concepción", 1901, Santander.

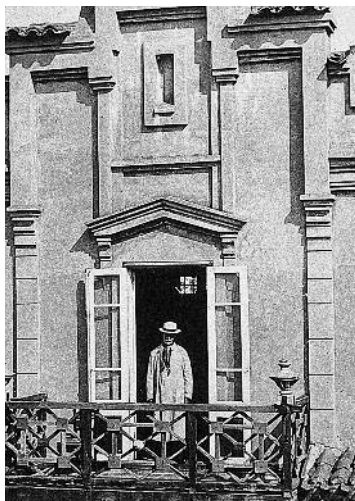


ecléctica, permite la cristalización del modelo estereotipado de "hotel de familia" que va a caracterizar el mundo doméstico hasta la llegada del regionalismo. Los dos Hoteles para el Paseo de la Concepción, proyectados por Alfredo de la Escalera en 1901⁹², son buen ejemplo de las composiciones ornamentales más aceptadas: eclecticismo neomanierista con toques modernistas (ventanas termales, sólidos almohadillados, sillares sobredimensionados en columnas y pilastras, latiguillos "secession" en las rejerías, motivos naturalistas en los frontones, incurvación en las puertas, etc.).

⁹¹ Los principales proyectos domésticos realizados por Lavín Casalís para El Sardinero y paseo de la Concepción durante este periodo son, por orden cronológico: "Casa para D. José Almiñana", 1898 (A.M.S. Arm.F, Leg.232, nº12); "Hotel de Familia de Francisco Tafall", 1899 (F-233, 4); "Hotel para Paulino Viadero", 1899 (F-232-16); "Cuatro Hoteles para Francisco Tafall", 1908 (F-217, 7); "Hotel para Francisco Tafall", 1909 (G-152-38); "Casa de Francisco Ruiz Gutiérrez", 1909 (F-266, 49); "Dos grupos de Hoteles para Ruiz Martínez del Valle", 1910 (F-266, 53); "Restaurante en la Playa de la 'La Concha'", 1912 (F-305, 1); "Casa promovida por Antonio Martínez al Norte del Paseo de Canalejas", 1913 (F-267, 24); "Casa promovida por Faustino Villa en la calle Luis Martínez (nº 2) en el Sardinero" 1915 (F-296, 27); "Casa para Francisco Sopelana en la Avda. de la Reina Victoria del Sardinero", 1915 (F-296, 29); "Casa promovida por Andrés Larrea en el Pº de Joaquín Costa", 1915 (F-296, 30); "Hotel para el armador D. Francisco García en 'Los Pinares'", 1916; "Reforma de los Hoteles de familia 'Villa Petronila' en la Avda. de los Infantes", 1917 (F-297, 24); "Reforma de un 'Hotel de familia' en el Sardinero", 1917 (F-298, 37); "Casa de Familia promovida por la Sociedad 'La Providente' en la calle de Luis Martínez, 1917 (F-330, 42); "23 hoteles de familia del Grupo 'Prieto Lavín' en la Avda. de los Infantes del Sardinero", 1917 (F-311, 9); "Hotel de familia' para J. de Bartolomé Cagigas en la calle Luis Martínez", 1918 (F-297, 50); "Hotel de Familia' en la Avda de la Reina Victoria", 1927; "Reforma de una Casa en la Avda. de los Infantes", 1927. Durante esta época también tuvo una importante actividad en otros puntos de la ciudad y de la región, pueden citarse la "Casa para Manuel Capa en la Ciudad Jardín de Santander. Año 1925" (RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, pp.341-2); el "Hotel de D. Eduardo Pérez en Unquera", la "Portalada de la casa de D. Gabriel Maura en Mortera" o sus obras en Cabezón de la Sal (RUIZ DE LA RIVA, E.: *Casa y Aldea...*, 1991, p.360).

⁹² A.M.S. Arm.F, Leg.247, nº15. "Proyecto de dos hoteles de familia para D. Paulino Viadero en el Paseo de la Concepción", 1901.

SEGUNDA PARTE



ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS DE LA ILUSTRACIÓN A LA RESTAURACIÓN

IV. FORMACIÓN ARTÍSTICA Y REGLAMENTACIÓN PROFESIONAL

LA FORMACIÓN DE LOS ARQUITECTOS

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

A partir de 1757 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid queda como única institución autorizada para facultar títulos “*hábiles para medir y tasar fábricas*”¹. Esta medida y la obligación de enviar a la Academia, para su aprobación, los proyectos de nuevas construcciones supuso, a la larga, un golpe mortal para la organización tradicional de la arquitectura. Además, a partir de 1764, todas las catedrales comienzan a exigir la titulación académica para poder ejercer como arquitectos en obras de la Iglesia. Los efectos de estas reglamentaciones son fundamentalmente dos. Suponen, por un lado, la normalización del proceso proyectual, que debía ahora ceñirse a las directrices dictadas por la Academia, encaminadas a la aceptación de los modos de diseño ilustrado. Además provoca la progresiva liquidación de las figuras profesionales de la arquitectura tradicional pues, al reglamentarse las titulaciones de arquitecto y maestro de obras, la sociedad canteril pierde su sentido, se rompen sus estructuras productivas y sus miembros y rangos dejan de tener validez legal.

En Cantabria, se observa cierta resistencia a la extinción del mundo de la cantería, un sector profesional que había constituido un auténtico fenómeno social en época moderna –no sólo en Trasmiera– y que durante todo el siglo XIX pugnaría por mantenerse. El conflicto entre las antiguas y nuevas formas de producción ar-

quitectónica se resolverá, no sin problemas, con la progresiva y resignada aceptación del nuevo proceso formativo, centralizado e intelectualizado, que anulaba la organización tradicional, que aún perviviría débilmente en algunas zonas rurales. La atribución a la Academia de todo el control sobre los arquitectos, concentra en ésta todo el potencial innovador de la arquitectura española. Por ello se atraen al seno de la Academia algunos profesores extranjeros para fomentar el “*bon goût*” moderno frente al barroco tradicional, introduciéndose así de lleno en la problemática del “*estilo*” en la arquitectura contemporánea. La práctica de copiar modelos franceses como programa formativo básico supondrá la aceptación de lo intelectual frente a lo técnico, donde la formación gráfica y especialmente la adecuada elección de modelos importan más que nada. Dentro de este esquema, una buena colección de estampas y la práctica del “*Grand Tour*”, aparecen como piezas fundamentales en la formación del gusto. Por ello, el objetivo de los nuevos arquitectos será conseguir la beca de la Academia en Roma que, en cierto modo, aseguraba ambas cosas.

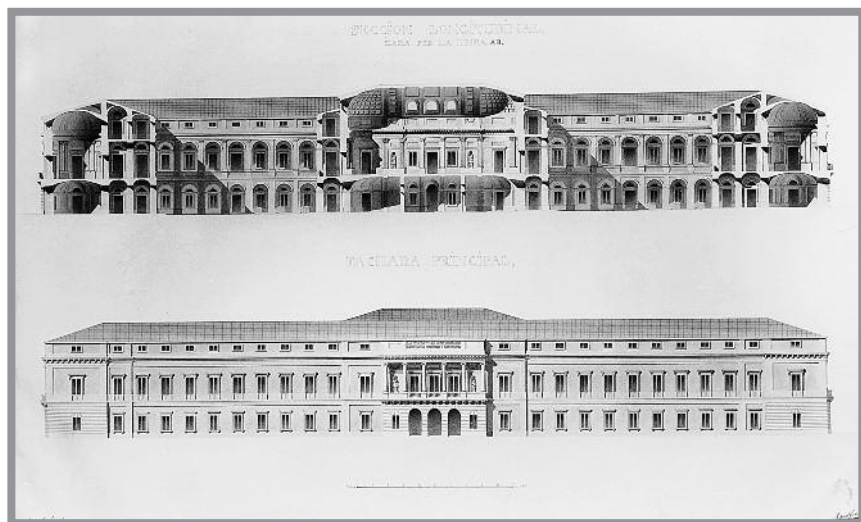
Los medios de que dispone la Academia deben pues dirigirse a la formación integral del arquitecto “*más allá de la simple práctica del oficio, como se venía haciendo hasta entonces*”. Esta formación se basa en “*El estudio riguroso de los órdenes de arquitectura, el diseño geométrico de las composiciones clásicas o el conocimiento de las matemáticas necesarias a la construcción*”².

Según Bérchez los mayores problemas que tuvo la Academia en este utópico proceso formativo fueron de

¹ Sobre la creación y primeros años de la Academia de San Fernando, véase CAVEDA, J.: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, 2 vols, Madrid, 1868. Véanse también los trabajos de BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1991 (Toulouse, 1974, pp.293 y ss., 325 y ss.); “L’Enseignement de l’Architecture à l’Académie de Saint Fernando 1752-1808”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1978), t.III, pp.307-324; QUINTANA MARTÍNEZ, A.: *La Arquitectura y los Arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983; y SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986.

² BÉRCHÉZ GÓMEZ, J.: “Vitruvio y los comienzos del academicismo español en el siglo XVIII”, en *Arquitectura*, nº 51 (Madrid, 1981), pp.16-32.

MANUEL GUTIÉRREZ. "Colegio preparatorio para todas las carreras", 1845 (Proyecto presentado para la obtención del título de arquitecto).



índole instrumental: la carencia de textos adecuados y la ausencia de una tradición clasicista. Así, pese al esfuerzo editor, la copia de estampas como modo de capacitación para el diseño se vio gravemente dificultada, optándose finalmente por la fijación de modelos y por la sencillez. Por todo ello, a finales del siglo XVIII, la enseñanza académica había caído en una excesiva normatización. Son conocidas las críticas de Caveda y Betancourt. El primero señala que se daba preferencia “...al dibujo lineal; a la copia de planos y alzados; a los proyectos generales; a las prácticas rutinarias” y el segundo que “...no enseñan más que el ornato de la arquitectura”³. Lo peor era que esta excesiva predilección por el dibujo de órdenes y por las recetas prácticas iba unida a la falta de preocupación por la formación matemática, el estudio de las tipologías y el análisis de la teoría de la arquitectura⁴.

Aunque la aparición de Benavente, Bails o Arnal en el profesorado académico animó un poco el pobre panorama académico de finales del siglo XVIII, se hacía cada vez más necesaria la revisión de los criterios educativos. Se formó con este objeto una comisión en 1799 que sólo logró reformas parciales y que volvió a reunirse en 1803, 1805, 1806 y 1807. Sin embargo, la gran reforma que algunos sectores venían solicitando insistentemente no llegará hasta la fundación de la Escuela Especial de Arquitectura. Entretanto, las Academias españolas seguirán habilitando títulos hasta mediados de siglo.

La incorporación de montañeses a la enseñanza oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es escasa. Al contrario de lo sucedido en el País Vasco, donde las generaciones más jóvenes del tradicional mundo de la cantería intentan aprovechar su experiencia acercándose a la enseñanza oficial; en Cantabria la, hasta entonces, potente estructura canteril se refugia en el mundo rural o se vincula, frecuentemente, a las Obras Públicas, abandonando paralelamente la arquitectura. Buen ejemplo de esto es el conocido *Marcos de Vierna Pellón*, descendiente de una larga familia de canteros y ensambladores y que llega a ser nombrado “Comisario Real de Guerra y director de puentes y caminos del Reino”, hasta ser considerado por algunos como el último cantero trasmerano que llegó a ocupar cargos estatales distinguidos, precisamente en la construcción de caminos, donde se estaba concentrando la mayor parte de la fuerza de trabajo del desarraigado mundo de la cantería⁵. Casos relativamente excepcionales son el de *Romualdo de Vierna* (Meruelo, h.1781; titulado en 1808 con varios premios de Arquitectura y pensionado en Roma), probablemente hijo del anterior y que nunca volverá a trabajar en Cantabria; o *Diego del Castillo Gómez* (natural de Riotuerto, 1770, y vecino de Liérganes), con una trayectoria paradigmática: formado inicialmente con su padre, “*facultativo de toda clase de obras*”, a los 17 años ya trabajaba como aparejador en las obras de caminos y puentes de Prádano a Bribiesca, matriculándose a los 18 años en la Academia de San Fernando; en 1796 obtiene el título de arquitecto con un proyecto de colegiata, “*sin necesidad de mendigar nada*”, comienza entonces a trabajar con Miguel de Inza, facultativo de caminos, interviene en los caminos y puentes de Navalcarnero, Valmojado y Móstoles, proyecta los puentes de Arganda y Alberche, junto a Talavera, reconoce la carretera de Extremadura, proyecta una casa de correos para La Coruña y colabora en la formación del plano general de España, con las seis carreteras principales; en 1799 es nombrado arquitecto de la Inspección General de Caminos, con residencia en Madrid y funciones de cuidado y conservación de los caminos Reales e Imperiales, interviniendo en la construcción de los caminos de Santander a La Rioja y de Madrid a Toledo y colaborando frecuentemente con Turrillo, Inza y Mariategui⁶. Con la invasión napoleónica es separado de su cargo y la guerra de independencia le sorprende en su casa familiar de Liérganes, posterior-

³ Recogidas por ALZOLA Y MINONDO, Pablo: *Historia de las Obras Públicas en España*, Madrid, 1899 (Reed. con introducción de Antonio Bonet Correa, Madrid, 1979, p.329).

⁴ BONET CORREA, A.: “Razón e Historia de un debate teórico-profesional”, en *La polémica Ingenieros-Arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, 1985, p.20.

⁵ Sobre los Vierna, véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C. y otros: *Artistas Cántabros...*, 1991, pp.701-704. Sobre Romualdo de Vierna, véase RODRÍGUEZ RUIZ, D. (Coord.): *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992, pp.164-167.

⁶ ARCHIVO FAMILIA GONZÁLEZ CAMINO, “Méritos y servicios de Don Diego del Castillo, Arquitecto individuo del Cuerpo de Ingenieros de la Dirección e Inspección General de Caminos, Puentes y Canales del Reino”, s/a (¿1815?). Documento cedido por Miguel A. Aramburu-Zabala.

⁷ B.M.S. Doc.597, Ms. 257. “*Relación nominal de los individuos que han obtenido título de Arquitectos por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando desde el año 1818 hasta la fecha...*”.

⁸ Véase AA.VV.: *Artistas Cántabros de la Edad Moderna...*, Santander, 1991.

mente realizará tasaciones esporádicas en Santander y en 1814 será reincorporado a la Inspección General encargándose de las obras de los caminos de Santander a La Rioja y del de Castilla por Reinosa.

En cualquier caso, estos ejemplos no dejan de ser excepciones. En general, los pequeños grupos tradicionales se ceñirán, cada vez más, a zonas rurales; las grandes familias de la cantería (Mazarrasa, Jorganes, etc.) enviarán a sus hijos a la Universidad y cuando se vinculen a profesiones técnicas preferirán la ingeniería a la arquitectura. Así, entre 1818 y 1851, de 357 títulos expedidos por la Real Academia tan sólo 6 corresponden a nacidos en Cantabria: **Francisco Barza** (Guarnizo, 1803; titulado en 1828 y con título de ingeniero de Caminos desde 1833), **Antonio Cachavera y Lángara** (Santander, 1806; titulado en 1831), **José de Murga** (Castro Urdiales, 1808; titulado en 1835), **José de Acebo y Pérez** (Liérganes, 1809; titulado en 1837), **Manuel Darío de Regoyos** (Cabezón, 1817; titulado en 1844) y **Manuel Gutiérrez Vélez** (Sierra de Ibio, 1820; titulado en 1845)⁷. Si tenemos en cuenta que en el siglo XVII podía haber en Trasmiera unos mil canteros activos en cada momento⁸ podemos comprobar, salvando las distancias, la magnitud del desastre.

Además, de los seis titulados del periodo 1818-1851, sólo hemos podido documentar una presencia importante en la región en el más tardío, **Manuel Gutiérrez**. En compensación comienzan a acudir a Cantabria técnicos foráneos, preferentemente del foco vasco-navarro. Es el caso de **José de Alday Fernández**, **Cristóbal de Bernaola**, **Ignacio M^a de Michelena** o **Juan Ansell**; a los que se unen el gaditano **José de Peterrade** y, algo más tarde, el burgalés **Severiano Cecilia**.

La Escuela Especial de Arquitectura de Madrid

Después de los numerosos intentos reformadores de la enseñanza académica a principios de siglo, por fin el R. D. de 25 de septiembre de 1844 establece y organiza la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, primero bajo la tutela de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, después, ya independiente⁹. Paralelamente se suprime la capacidad de emitir títulos a las Academias de Valencia, Valladolid, Sevilla y Barcelona; manteniéndose este centralismo en las enseñanzas arquitectónicas hasta la fundación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1868.

Oficialmente el nuevo establecimiento era fruto de los largos trabajos de una numerosa comisión, sin embargo, parece que la principal presión había venido de la joven generación romántica que aprobará con entusiasmo los cambios introducidos pues, merced a estos cambios, “*la educación del arquitecto será completa*”¹⁰. Incluso los más críticos con la antigua estructura académica, como Caveda, se congratulan con la nueva dirección promovida en la Escuela:

“General, independiente de los antiguos hábitos y de las doctrinas absolutas, basada en los mejores principios y al nivel de los adelantos de nuestros días, concilió la ciencia con el Arte, supo hermanar la originalidad con los preceptos, la inspiración con el buen sentido, y proscribiendo todo linaje de exclusivismo, no vio sólo la Arquitectura de Atenas y de Roma, si no también la de la Edad Media, tan fecunda en grandiosos monumentos, y la del Renacimiento, que tan rica y bella se ha mostrado en nuestra patria”.¹¹

Básicamente, los objetivos de la nueva Escuela eran los siguientes: recuperar la importancia social del arquitecto, abortar la secular tendencia al exclusivismo clasicista que había hecho caer la enseñanza de la arquitectura en la rutina, presentar al alumno un círculo de elección más “dilatado” que tuviera en consideración todos los estilos artísticos y, por último, dotar a los estudios de una parte científica adecuada a las necesidades de la sociedad moderna.

El proceso formativo comenzaba con los estudios de la Escuela preparatoria que, a partir de 1848, pasaron a ser comunes con los ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, incluyendo “*Aritmética, álgebra, geometría, trigonometría rectilínea, geometría práctica, aplicación del álgebra a la geometría, secciones cónicas, elementos de física y química general, principios de dibujo natural hasta figuras inclusives, paisajes y adorno, idioma francés, geografía y mineralogía*”. Los alumnos pasaban después a cursar los cinco años de estudios especiales de arquitectura, en los que se había intentado compensar, año por año, la formación artística con la científica:

“PARTE ARTÍSTICA.

PRIMER AÑO. Principios de delineación y lavado.

SEGUNDO AÑO. Delineación de los órdenes de arquitectura, y copia de detalles de edificios antiguos y modernos.

TERCER AÑO. Dibujo de arquitectura, copia de edificios antiguos y modernos.

⁹ Sobre el nacimiento de la Escuela y los principios ideológicos sobre los que se sostiene véase ZABALETA, A. y AMADOR DE LOS RÍOS, J.: “Observaciones sobre el decreto de organización de la Escuela Especial de Arquitectura”, en *Boletín Español de Arquitectura*, n.º 1 (Madrid, 1846), pp.62-64; CAVEDA, J.: *Memorias para la Historia...*, 1868, pp.278 y ss. Véase también LÓPEZ OTERO, Modesto: “I Centenario de la Fundación de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 38 (Madrid, febrero 1945), pp.35-66; BONET CORREA, A.: “Razón e Historia de un debate...”, 1985, pp.27-29; ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Valladolid, 1989, pp.81 y ss.; SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta...*, Santander, 1992, pp.44-50/176-178.

¹⁰ “La reforma introducida por el gobierno en el estudio de la arquitectura ha sido, pues, tan completa como debía serlo a mediados del siglo XIX; la parte científica se halla enteramente satisfecha, siendo fundamental y absoluto el cambio operado en esta carrera, que por lo tanto ha tomado una importancia social de que antes carecía. Los profesores de arquitectura no serán ya hijos de la rutina que antes predominaba en ellos; sus aspiraciones, sus esperanzas tendrán un círculo más dilatado, como lo tienen sus estudios. En esta parte, lo repetimos, nada se ha dejado por hacer; la educación del arquitecto será completa” (ZABALETA-AMADOR DE LOS RÍOS: “Observaciones...”, 1846, p.62).

¹¹ CAVEDA, J.: *Memorias para la Historia...*, 1868, pp.279-280.

CUARTO AÑO. *Copia de edificios antiguos y modernos. Análisis de ellos y composición.*

QUINTO AÑO. *Composición.*

PARTE CIENTÍFICA.

PRIMER AÑO. *Topografía con las operaciones prácticas correspondientes, geodesia, cálculo diferencial e integral, geometría descriptiva pura con sus aplicaciones a las sombras.*

SEGUNDO AÑO. *Mecánica racional y aplicada a las construcciones y a las máquinas. Hidráulica que comprende el movimiento y resistencia de los fluidos. Geometría descriptiva aplicada a la perspectiva, gnomónica, corte de piedras, de maderas y al trazado gráfico de los elementos de las máquinas.*

TERCER AÑO. *Historia general de las nobles artes, teoría general de la construcción, conocimiento y análisis de todos los materiales. Métodos de emplearlos en los diferentes casos que pueden ocurrir en toda clase de construcciones. Construcción de caminos, puentes, etc.*

CUARTO AÑO. *Arquitectura hidráulica con toda extensión, teorías generales del arte y la decoración. Práctica del arte.*

QUINTO AÑO. *Arquitectura legal, práctica del arte*¹².

El Plan de estudios aprobado para la Escuela en 1855, intentará convertir en definitiva la reforma de las enseñanzas de arquitectura, estableciendo un rígido sistema de niveles y pruebas que se superarían por el orden en concursos (tomados de los famosos “Concours d’emulation” de l’École des Beaux-Arts de París) y que darían opción finalmente a las pensiones en Roma, Atenas, París, etc. El fin último de estas mejoras era la valoración de todos los estilos artísticos “...por medio de una reseña histórica de la arquitectura de todos los tiempos y de todos los países”¹³, estudiando a la vez el carácter exclusivo de los estilos regionales, es decir, la diversidad de “sellos particulares” de la arquitectura de cada época y región.

El principal efecto del nuevo plan fue la aceptación definitiva del pluralismo estilístico, aunque atenuando los peligros de la fragmentación por medio de una fuerte formación artística de tipo teórico que pusiera el acento en los aspectos compositivos, dando entrada a asignaturas como *Historia de la Arquitectura y Teoría de la Composición*¹⁴. Sin embargo, como ya ha señalado Arrechea¹⁵, todas estas reformas hubieran resultado carentes de sentido si la aplicación del método compositivo racionalista, derivado de las enseñanzas de Durand, no se hubiera completado con una fuerte for-

mación gráfica, que permitiera a los futuros arquitectos componer “arquitectura” sobre el papel en base a los amplios conocimientos teóricos que el nuevo plan les brindaba.

En el profesorado de la Escuela convivieron durante un tiempo profesores provenientes de la vieja organización académica, como Juan Miguel de Inclán Valdés, y otros pertenecientes a la vanguardia romántica, como Juan Bautista Peyronnet, Antonio de Zabaleta, Aníbal Álvarez, Narciso Pascual y Colomer, etc., que ocuparían sucesivamente la Dirección de la Escuela, teniendo menor presencia los arquitectos-ingenieros, como Lucio del Valle¹⁶.

Entre el alumnado de la Escuela la presencia de cántabros siguió siendo escasa, aunque no tanto como en el periodo académico. Entre las primeras promociones de la Escuela destaca *Jerónimo de la Gándara* (Ceceñas, 1825; titulado en 1848), número 1 de su promoción, pensionado varias veces entre 1848 y 1853 para estudiar la arquitectura moderna de Alemania e Inglaterra, profesor de la Escuela Especial y autor de algunos de los proyectos más emblemáticos de la España isabelina, como el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1867, la reforma de la fachada del Senado y los teatros de La Zarzuela (Madrid), Calderón y Lope de Vega (Valladolid).

Entre 1850 y 1884, de 359 títulos expedidos por la Escuela Especial bajo distintos ministerios, 10 pertenecen a cántabros¹⁷. Algunos llegarán a alcanzar cierta notoriedad. Es el caso de *Antonio Ruiz de Salces* (Fresno, 1820; titulado en 1852), arquitecto e ingeniero, director de las obras de la Biblioteca Nacional de Madrid, autor, junto con Lucio del Valle, de la reforma de la Puerta del Sol madrileña y profesor de la Escuela Especial. El resto volverán a trabajar con bastante frecuencia a Cantabria: *Fernando Ortiz y Vierna* (Meruelo, 1827; titulado en 1852) es durante un breve periodo arquitecto municipal de Santander; *Aureliano Varona Argüeso* (Reinosa, 1830; titulado en 1853), también trabaja en Madrid; *Atilano Rodríguez* (Santander, 1843; titulado en 1866), que desarrolla, como veremos más adelante, una intensa labor en Santander; *Joaquín Rucoba* (Laredo, 1844; titulado en 1869), con una voluminosa obra repartida entre Málaga, Bilbao, Madrid y Cantabria. A estos pueden unirse *Camilo Gutiérrez y Aza* (Santander, 1846; titulado en 1871), arquitecto provincial de Santander; *Joaquín Ruiz Sierra* (Torrelavega, 1850; titulado en 1873), arquitecto muni-

¹² ZABALETA, A. y PASCUAL Y COLMER, N.: “Comunicado”, *El Herald*, Madrid, 8 de diciembre de 1846, n.º 1373.

¹³ Real Decreto, órdenes y reglamentos para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de San Fernando, Madrid, 1845-55, p. 7.

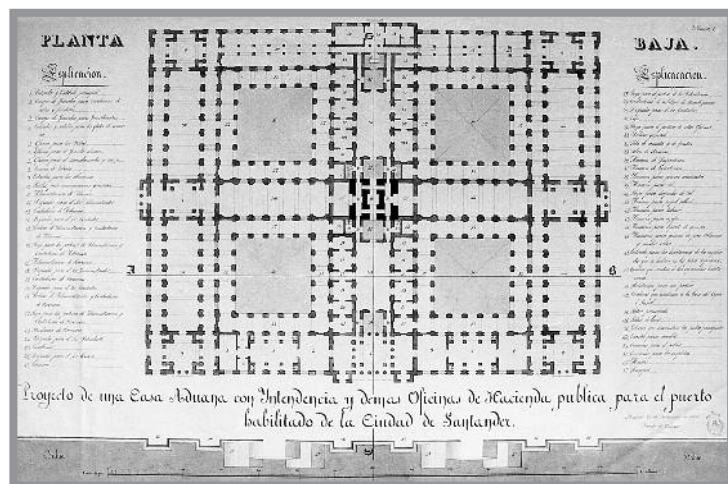
¹⁴ Sobre la importancia de la historia de la arquitectura en el nuevo programa véase HEREU I PAYET, P.: “Sobre las lecciones de historia de la arquitectura dictadas por Aníbal Álvarez Bouquel y recogidas por Elías Rogent”, *Actas II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, pp. 74-81.

¹⁵ Sobre este aspecto ha tratado en *Arquitectura y Romanticismo...*, 1989, pp. 85-88.

¹⁶ Respecto al ambiente, enseñanzas y profesorado de la Escuela resultan muy interesantes las descripciones de Elías Rogent en sus “*Memories*”; véase HEREU I PAYET, P.: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, 1987, pp. 50-53.

¹⁷ B.M.S. Doc.597, Ms. 257.

VICENTE DE UNANUE. "Casa Aduana con Intendencia y demás oficinas de Hacienda pública para el puerto habilitado de la Ciudad de Santander (plantas, fachada y sección)", 1830 [Proyecto presentado para la obtención del título de arquitecto].



cipal de Valladolid y autor en esta ciudad de los **Mercados de Portugalete, Val y Campillo, el Matadero y el Teatro Zorrilla**; **José Marañón y Gómez** (Santander, 1850; titulado en 1875); **Casimiro Pérez de la Riva** (Ruiloba, 1851; titulado en 1878), arquitecto municipal de Santander; y **Juan Miguel de la Guardia Ceínós** (Ontaneda, 1848; titulado en 1882), arquitecto municipal de Oviedo desde la fecha de su titulación¹⁸. Por fin, con posterioridad a 1884 se titulan **Emilio de la Torreiente**, **Valentín R. Lavín Casals** y **Eladio Laredo**, muy vinculados a la arquitectura montañesa de finales de siglo y de los que nos ocuparemos en el capítulo dedicado a la arquitectura en la época de la Restauración.

Las transformaciones en el diseño.

Uno de los principales efectos de la implantación en España de la enseñanza académica es la renovación del dibujo arquitectónico. Los cambios en los modos de expresión gráfica se promueven desde la Academia, dentro de la profunda reforma que sufre todo el proceso proyectivo, confirmando la nueva situación legal del proyecto (aprobación obligada por la Academia) y el carácter normativo del pensamiento ilustrado.

El nuevo tipo de dibujo ha de normalizarse sobre las cenizas del diseño tardobarroco admitiendo elementos de muy diverso origen. La premura por acondicionar un lenguaje adecuado para representar la nueva arquitectura y el protagonismo de la formación gráfica en los programas de la Academia, forzaron la acumulación de modelos adecuados para la copia: an-

tiguas ediciones de los clásicos renacentistas, reediciones y traducciones de los autores incluidos en los programas de la Academia francesa o, simplemente, colecciones de estampas italianas o francesas¹⁹. De aquí partirá el primer diseño académico, de ascendencia barroca, sin abandonar aún el carácter escenográfico, que mantenía una cierta perspectiva y tratamiento volumétrico de los cuerpos, con grandes muros que se rellenan con sombreados.

Sin embargo, en el proceso de definición de este modelo de dibujo se encuentra el germen de la renovación, sobre todo por influencia francesa. Lentamente se asientan los principios de la arquitectura auténticamente ilustrada que, unidos a la actuación de los ingenieros militares, provocan un giro notable en los principios del dibujo.

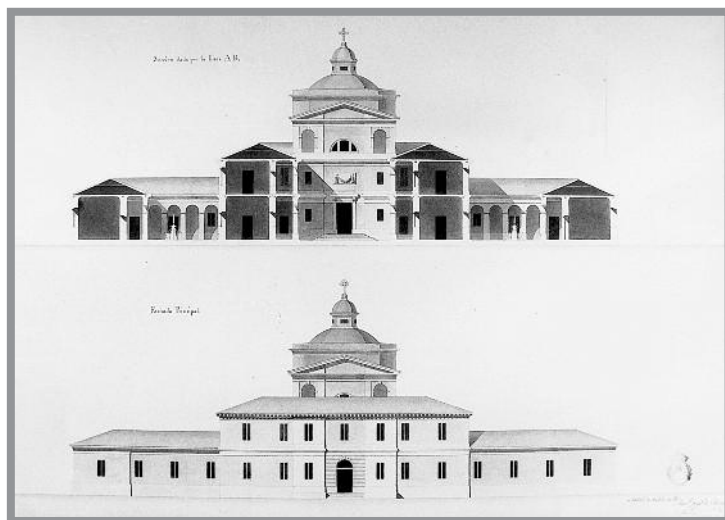
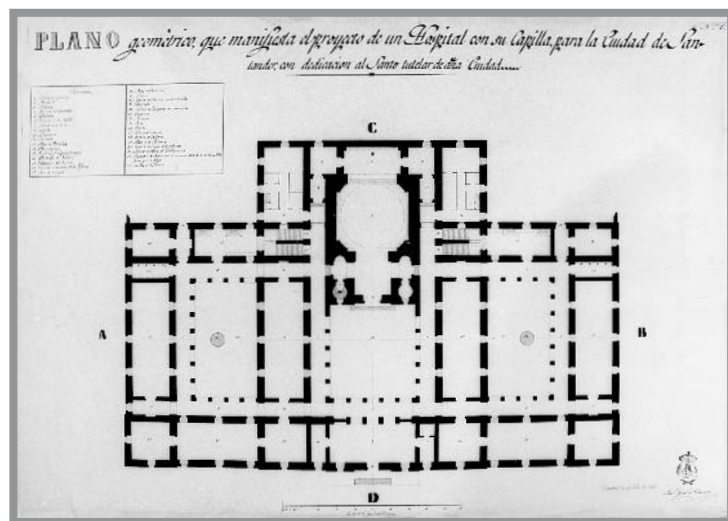
Es a partir de la llegada de lo francés cuando el neoclasicismo se inserta en lo académico, abandonando lo tardobarroco. Los efectos de este cambio afectan al modelo generador según criterios que, siguiendo a Kaufmann, distinguen un sistema renacentista-barroco y otro neoclásico. Mientras en el primero “...las partes, no sólo debían presentarse en reciprocidad matemática y manteniendo relaciones de tamaño estrictamente satisfactorias, sino que además debían diferenciarse en componentes superiores e inferiores”; el sistema neoclásico se sostiene sobre “...la tendencia a la autoafirmación cada vez más intensa de las partes”²⁰. Este giro conceptual tendrá indudablemente su principal efecto en el diseño, al abandonarse la jerarquización de las partes, en favor de la independencia de ele-

¹⁸ Sobre la obra de Jerónimo de la Gándara, Antonio Ruiz de Salces y Aurelio Varona en Madrid, véase NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños...*, 1973. Sobre la de Jerónimo de la Gándara y Joaquín Ruiz Sierra en Valladolid, véase VIRGILI BLANQUET, M.A.: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid...*, 1979, pp.202 y 245 y ss. Sobre Juan Miguel de Guardia en Oviedo, AA.VV.: *Arte Asturiano*, t.II, p.244; MORALES SARO, M.C.: *Oviedo. Arquitectura...*, 1981.

¹⁹ Sobre la evolución de la teoría del diseño arquitectónico en el entorno académico véase QUINTANA MARTÍNEZ, A.: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983; SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986. Pueden considerarse válidas para el resto de las academias españolas las conclusiones de BÉRCEZ, J. y CORELL, V. en *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, Valencia, 1981.

²⁰ KAUFMANN, E.: *La Arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974, p.99 y ss.

MANUEL JORGE DE CHAVARRI. "Plano geométrico que manifiesta el proyecto de un Hospital con su Capilla para la Ciudad de Santander, con dedicación al Santo titular de dicha Ciudad (planta, sección y fachada)", 1841 (Proyecto presentado para la obtención del título de arquitecto).



mentos, que está en la base del sistema compositivo de Durand, los esquemas "beaux-arts" y la desarticulación de lenguajes del movimiento ecléctico.

Más tardía en España es la aplicación al diseño arquitectónico de los factores compositivos de la arquitectura revolucionaria del periodo ilustrado. En realidad, sólo con la llegada del romanticismo los diseños abandonan el carácter esceneográfico para mostrar en toda su desnudez cada uno de los detalles. Ya no hay grandes muros que deban rellenarse con sombreados, sino que se impone la precisión del dibujo lineal, de la línea negra sobre el fondo blanco y, simultáneamente, proliferan los dibujos de detalles y secciones, que son cada vez más necesarios. Igualmente, la precisión del dibujo lineal se lleva también a los detalles decorativos, que progresivamente aumentan su protagonismo en fachadas e interiores.

En 1803 la publicación de las "*Lecciones de Geometría Descriptiva*", de Gaspard Monge, reunía en un cuerpo de doctrina todos los principios generales sobre procedimientos gráficos, a los que se pretendía dar un carácter genérico de "*lenguaje*". Será a partir de esta polémica cuando el aspecto "artístico" del diseño comience a ser aceptado²¹.

Por su parte, la extensión de los principios románticos sobre nacionalismo en arquitectura y la introducción de los historicismos fomentan la recuperación arqueológica de la arquitectura medieval, su estudio y la publicación de numerosas series gráficas ("*Monu-*

mentos Arquitectónicos de España", estudios de arquitectura árabe, etc.) proporcionan a los arquitectos formados ya en la Escuela de Arquitectura de Madrid nuevas modalidades gráficas y estilísticas que incorporar a sus obras. Desde mediados de siglo el debate sobre el estilo pasará a centrar toda la problemática arquitectónica, con una particular incidencia sobre el dibujo. Los historicismos alcanzarán al diseño en su intento de reconstrucción del "carácter histórico" de los edificios. Ciertos autores sostenían que las grandes acciones reformadoras del "Gothic Revival" y del movimiento "Industrial Art" estimularon "*una manera de dibujar rigurosa y magistral... con agudeza perspectiva y expresividad en el toque*", sustituta del "*débil y afeinado amaneramiento*" de la moda precedente²².

Sin embargo, la agudeza perspectiva del diseño inglés tarda cierto tiempo en llegar a la península y, con cierta frecuencia, se señala que "*los arquitectos españoles no proyectan en perspectiva según lo verifican los ingleses*"²³. En cualquier caso, importa sobre todo la trascendencia que se atribuye al dibujo en la definición de nuevas vertientes arquitectónicas y su papel como instrumento legal, aspecto en el que nos detendremos más adelante.

Es pues, en la señalada "*manera de dibujar rigurosa y magistral*" donde está la base de todo el dibujo del siglo XIX y principios del XX, pues al dominio en el dibujo del detalle ornamental historicista seguirá la composición, puramente proyectual y por tanto gráfi-

²¹ Sobre los principios de la Geometría descriptiva y su introducción en España, véanse los trabajos de M.A. ALONSO RODRÍGUEZ ("*Geometría Descriptiva. Expresión gráfica. Una polémica del siglo XIX*") y J.M. GENTIL BALDRICH ("*Papel de la Geometría descriptiva en la enseñanza de la arquitectura*"), ambos en *Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Sevilla, 1988, pp.71-79.

²² FERGUSSON, J. y KERR, R.: *History of Modern Styles of Architecture*, London, 1891. Cit. SAINZ, J.: "Teoría e Historia del Dibujo de Arquitectura: Estilo Gráfico y Estilo Arquitectónico", en *Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Sevilla, 1988), pp.132-137. Este autor ha profundizado más sobre la evolución del dibujo arquitectónico en *El Dibujo de Arquitectura*, Madrid, 1990.

²³ "Un nuevo edificio", *Boletín de Comercio*, Santander, 6 de marzo de 1875.

ca, cuyo producto será el eclecticismo que es, en definitiva, “*un problema de ornamentación*”. El eclecticismo no añadirá nada nuevo al diseño, salvo una cierta fragmentación atenuada con el correr del siglo. En general se mantiene el carácter lineal aunque, a partir de 1900, el color vuelve a los diseños con el reforzamiento de los aspectos más ornamentales.

Curiosamente la mayor evolución de las características gráficas se produce en las dos tipologías sometidas a juicio: la arquitectura doméstica y el sector de la arquitectura civil pública orientada a concursos o comisiones decisorias. En ambos casos la realización o no del proyecto se ve sometida a la aceptación del mismo por un promotor:

“...la perfección de los elaborados dibujos de presentación, que usaban la mayor gama posible de ideas pictóricas en cuanto a la perspectiva, el color y la iluminación emotiva, reflejaba también los cambios de los patronos durante los comienzos del siglo XIX. Los patronos para los que trabajaba la flor y nata de la arquitectura, que compartía los mismos criterios de opinión, fueron siendo sustituidos, gradualmente, por comités de edificación de ‘legos’ de clase media, a los que tenía que persuadir e instruir un diseñador que, a veces, se convertía prácticamente en un proveedor de estilos arquitectónicos”²⁴.

Aunque el proceso en España es más lento, los resultados en términos de profesionalidad son muy similares, pues el aspecto técnico de la construcción había cambiado mucho:

“...había una mayor necesidad de tener una serie de dibujos especializados, destinados a distintas fases y distintos aspectos de las obras (...) sólo existían pequeñas diferencias entre los dibujos de ‘presentación’ y los de ‘trabajo’, y en ambos el objetivo era el aspecto definitivo del edificio. Sin embargo, con el desarrollo, en la Revolución Industrial, de técnicas estructurales nuevas, servicios más complejos, y nuevos materiales, sin mencionar la introducción de la ornamentación poco corriente ocasionada por la ‘Batalla de los estilos’, el dibujo arquitectónico se convirtió en una actividad de responsabilidad y habilidad técnica cada vez mayores”²⁵.

En resumen, puede señalarse que el proceso afectó primero al aspecto técnico, con la pluralización de diseños relativos a aspectos parciales (alzados, plantas de pisos, secciones longitudinales y transversales, etc.), y más adelante afectó a la propia presentación, hacién-

dolo en una doble dirección: por un lado, como efecto de la nueva dimensión ética del arquitecto, que despertó “*un sentido de la responsabilidad social y un empeño activo en una filosofía del diseño*”; por otra parte, la nueva relación arquitecto-promotor, en la que el primero “vende” al segundo diseños que a menudo “*resultaban más impresionantes que las obras mismas*”²⁶.

En España existe una legislación bastante precisa sobre planos desde la R.O. de 19 de diciembre de 1859. Allí se señalan una serie de aspectos generales sobre la elaboración y presentación de planos:

“Los planos se dibujarán en papel-tela, de una ancho igual a la menor dimensión de un pliego de papel ordinario, y con la longitud necesaria, plegándose de manera que queden reducidos al tamaño de medio pliego, que es el que han de tener los demás documentos (...) Todos estos dibujos se ejecutarán con cuidado, exactitud y precisión, indicándose las construcciones de los muros de manera que se vea a primera vista la clase de materiales que se trata de emplear, como piedra cascote, ladrillo, maderas, hierro, etc., acotándose sus dimensiones y detallando su disposición, así como la de las cadenas, tirantes y otras armaduras de madera, hierro, etc. Las escalas, que deberán arreglarse al sistema métrico, se trazarán sobre cada hoja, y el destino de los diferentes locales se indicará a la derecha de cada uno de estos, o por medio de una relación con letras o cifras de referencia.

Los colores convencionales empleados en los edificios, serán: negro para las construcciones antiguas y que se conserven; carmín para las construcciones nuevas y que se agreguen; amarillo para las construcciones demolidas y suprimidas. Las elevaciones y cortes permanecerán deslindadas sin sombras ni aguadas”²⁷.

Desde luego, el avance técnico del diseño en la segunda mitad del siglo XIX es notable. La presentación conoce cambios decisivos con la mejora de papeles, el uso de tintas de colores, el carácter ornamental de la grafía, etc. Ha de añadirse, además, el efecto producido en torno al fin de siglo por la generalización del uso de los *ferroprusiatis*, que permitían la fácil reproducción para el trabajo a pie de obra, mientras los cuidados dibujos originales una vez cumplida su función de “presentación” pasaban a ser archivados. Resulta, por tanto, bastante frecuente encontrar en los archivos privados y públicos, *ferroprusiatis* con algunas precisiones técnicas añadidas a lápiz o a tinta, que no aparecían en el dibujo original.

²⁴ WILTON-ELY, J.: “El surgimiento del arquitecto profesional en Inglaterra”, en KOSTOF, Spiro (Coord.) *El Arquitecto: Historia de una profesión*, Madrid, 1984, pp.188-189. El proceso, común a toda Europa, fue mucho más temprano en Inglaterra.

²⁵ Id.

²⁶ Id.

²⁷ CÁMARA, Marcial de la: *Tratado teórico-práctico de Agrimensura y Arquitectura Legal*, 3ª ed. corregida y aumentada (1ª ed. 1855), Valladolid, Imp. Perillán, 1863, p.188.

LA REGLAMENTACIÓN PROFESIONAL

La polémica entre arquitectos, ingenieros y maestros de obras

La polémica sobre las atribuciones profesionales constituye, junto con la problemática sobre el estilo, el núcleo de la discusión arquitectónica española hasta bien entrado el siglo XX. Ambas problemáticas están estrechamente unidas entre sí y a un tronco común, la controversia Arte-Técnica, que tuvo uno de sus episodios más vibrantes y esclarecedores en la polémica Ingenieros-Arquitectos del siglo XIX²⁸.

El problema de las atribuciones profesionales era ya antiguo, aunque la fase contemporánea de esta vieja polémica nace con los privilegios otorgados a los arquitectos a mediados del siglo XVIII. La ampliación de competencias del ingeniero conducirá a una disputa laboral que marca las relaciones entre ambas profesiones.

En 1836 y coincidiendo con la apertura de la (tercera) Escuela especial del Cuerpo de Ingenieros de Caminos, se publica el Reglamento de la citada escuela que ponía bajo la responsabilidad profesional de los Ingenieros todas *“Las obras públicas de caminos, canales, puertos de comercio, faros, desagües de lagunas, navegación y policía de los ríos y obras análogas...”*. Competencias ampliadas por el R.D. de 10 de octubre de 1845 que define como obras públicas *“los caminos de todas clases, los canales de navegación, de riego y de desagüe, los puertos de mar, los faros y el desecamiento de lagunas y terrenos pantanosos en que se interesen uno o más pueblos, la navegación de los ríos, y cualesquiera otras construcciones que se ejecuten para satisfacer objetos de necesidad o conveniencia general”*. A estas competencias se unen, por R.D. de 28 de octubre de 1863, los ferrocarriles *“también públicos, cualesquiera que sean los medios de locomoción”*.

Los ingenieros eran, por tanto, responsables de las Obras construidas con dinero público, especialmente las promovidas por el Ministerio de Fomento aunque, en ocasiones, debían atender también a obras particulares que afectaban a intereses públicos. Quedaban además bajo su responsabilidad todas las obras proyectadas por las Diputaciones Provinciales con cargo al Ministerio de Fomento y debían auxiliar a los Gobernadores Civiles cuando fueran requeridos.

Todo ello suponía un duro golpe a los derechos tradicionales de los arquitectos que, organizados en torno

a las Academias de Madrid, Barcelona, Valencia y Valladolid, elevan a la Reina varias “exposiciones” en defensa de sus derechos y publican sucesivos alegatos en el *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (Barcelona) y el *Boletín Español de Arquitectura* (Madrid)²⁹. La intranquilidad de los arquitectos provenía de la indefinición otorgada al término “obra pública” y a la homologación profesional de arquitectos e ingenieros. Contra ésto se manifestaban diciendo:

“Entre las obras encomendadas a unos y otros media una diferencia total que no debe perderse de vista, para no perjudicar los intereses mútuos de entrambas clases (...) al ingeniero le basta ser constructor (...) el arquitecto además de ser constructor, necesita también ser artista”.³⁰

De este argumento deriva una de las principales secuelas de la polémica. El énfasis puesto en la formación artística del arquitecto, buen conocedor de *“...las bellezas de ornamentación que constituyen la Arquitectura”*, explica en parte algunos excesos decorativos en la arquitectura de finales de siglo. La polémica, al trascender ampliamente los límites profesionales, colabora a crear una imagen socio-política de arquitectos e ingenieros. Por un lado, el arquitecto-artista, heredero de la tradición clásica, versado en ciencias y familiarizado con los secretos de la ornamentación, de ideas conservadoras y fácil pluma, que sabe aparecer ante la opinión pública como la víctima del problema de las atribuciones, atacado e indefenso ante las intromisiones de *“las clases subalternas”*. Por otro, el ingeniero, una carrera en ascenso, espejo del Progreso y de la Técnica, héroe novelesco que viene a salvar a España de su pertinaz retraso (recuérdese al protagonista de *“Doña Perfecta”*), de ideas liberales y fuerte compromiso político (el caso de Sagasta no es único). Premiaditos por su fidelidad, tras la revolución del 68, aparecen como los profesionales del futuro, la joven generación que con su formación internacional y revolucionaria viene a romper con el viejo “establishment” cultural y político que tiene anclado al país en el subdesarrollo.

La polémica parece declinar con la remodelación del decreto realizada en 1846. Sin embargo, aún conocerá episodios de tensión en las comisiones encargadas del deslinde de atribuciones formadas en 1855 y 1863 y en la disputa de 1866 por la construcción de los edificios fabriles.

De todas maneras, la polémica entre arquitectos e ingenieros es, sobre todo, un conflicto de intereses

²⁸ El desarrollo en detalle de la polémica puede seguirse en FOSSAS PL, M.: *Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna*, Barcelona, 1872; ALZOLA Y MINONDO, Pablo: *Historia de las Obras Públicas en España* (Reed. Madrid, 1979); BONET CORREA, A.; MIRANDA, F.; LORENZO, S.: *La polémica Ingenieros-Arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, 1985; DÍEZ DE BALDEÓN, C.: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986, pp.86-98. Los pasos legales (RR.DD. y RR.OO.) pueden verse en MARTÍNEZ ALCUBILLA, M.: *Diccionario de la Administración Española*, Madrid, 1914. T. II, pp.11-16; asimismo se encuentran recogidos en A.A.S.F. Sig. 7-4/2. En lo tocante a los ingenieros su recepción en la Jefatura de Obras Públicas de Santander en forma de comunicados o circulares de la Dirección General puede comprobarse en A.D.O.P.S. Leg.966 (en el interior), “Disposiciones de interés [antiguo]”.

²⁹ Sobre el papel jugado en la polémica por el periodismo arquitectónico, véase ISAC, Angel: *Eclecticism and pensamiento arquitectónico...*, 1987, pp.121-146

³⁰ *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, n° 1.

prácticos, paralelo al que se estaba desarrollando en otros países, donde no faltaron los que, como Charles Garnier, abogaban por la fusión de arquitectos e ingenieros en un único cuerpo de técnicos, o los que esperaban, al menos, la reconciliación y colaboración entre ambos, como César Daly.

Por su parte, la polémica con los Maestros de obras es tan sólo profesional, sin los componentes sociales que presenta la pugna con los ingenieros. Se trata, en realidad, de un viejo problema heredado de los tiempos en que no existía un fuerte control central sobre la arquitectura. A la sombra de una legislación demasiado laxa, se había permitido la supervivencia de una clase profesional condenada a desaparecer desde el establecimiento de la Academia. Las continuas ingerencias de los maestros en obligaciones de los arquitectos respondía a la insuficiente capacidad de la Academia para educar tantos titulados superiores como exigía la creciente actividad constructiva del país. No obstante, a medida que se consoliden y crezca el número de centros capacitados para titular arquitectos y el sostenimiento de la causa de los maestros deje de reportar beneficios políticos, la polémica desaparecerá y con ella la clase profesional que había sido, hasta cierto punto, protagonista del paso del antiguo al nuevo régimen en Arquitectura legal.

Pese a los repetidos intentos por regularizar las atribuciones profesionales de unos y otros, siempre existió un clima de rivalidad por salvaguardar los intereses de “clase”. Hay tres fechas clave que marcan la convivencia profesional hasta finales de siglo. El 28 de septiembre de 1854 se establecen las nuevas atribuciones de los maestros de obras, facultándoles para proyectar y dirigir edificios particulares en las localidades que no lleguen a los 2.000 vecinos o en aquéllas, y aquí está la ambigüedad, en donde no hubiera arquitecto.

La situación no parece quedar clara pues, en 1855, la Reina se sirve nombrar una comisión que acabe con la “*multitud de quejas que hace largo tiempo se han producido por los arquitectos de esta Corte y los de varias provincias, respecto a la invasión por los maestros de obras y otras clases más subalternas*”. En este caso no se llega a ningún acuerdo y en 1863 ha de formarse una nueva comisión cuyo principal efecto es el R.D. de 22 de julio de 1864.

El nuevo decreto supone un cambio de dirección importante al establecer claramente la división en dos estamentos profesionales: los arquitectos y el resto de

técnicos de la construcción, incluidos los agrimensores. El artículo 10 establece que los maestros de obras trabajarán siempre bajo la supervisión del arquitecto “...y sólo podrán ejecutar por sí mismos los blanqueos, retejos, cogimiento de goteras, recomposiciones de pavimentos, y en general todos aquellos reparos de menor cuantía en que no se altere lo más mínimo la disposición de las fábricas y armaduras ni el aspecto exterior de las fábricas”. Sin embargo, el decreto, tal como señala Clementina Díez de Baldeón, “*lejos de suponer la solución o aclarar el conflicto, vino a ser una nueva manzana de la discordia al establecer las atribuciones según fuese el año de la titulación*”. Efectivamente, se distinguía entre “Maestros de obras antiguos”, que eran los titulados antes de 1854 y podían proyectar y dirigir edificios particulares, y “Maestros de obras modernos”, titulados entre 1854 y 1864 que sólo podían ejercer libremente en núcleos de población menores de 2.000 vecinos, sujetándose en el resto a la voluntad de los arquitectos. Se señalaba, también, que en el caso de que un arquitecto llegara a un municipio con más de 2.000 vecinos no podría impedir, si allí ejerciera con anterioridad un maestro de obras, que éste “*continúe dirigiendo obras particulares*”. El matiz tiene, al menos en Cantabria, más importancia de la prevista, pues propiciará, al premiar la antigüedad, la permanencia en posiciones de privilegio de algunos maestros de obras que frenarán la entrada de arquitectos (más jóvenes e innovadores) en los núcleos secundarios de población. En Cantabria el caso más claro de esta continuidad será Pablo Piqué en Torrelavega.

De nuevo se produce un cambio de dirección con el polémico decreto de Sagasta de 8 de enero de 1870. En el artículo 1º del citado decreto se deroga el reglamento de 22 de julio de 1864, en el artículo 2º se aprueba que los maestros de obras “*sin la distinción de antiguos y modernos (...) podrán ejercer en todas partes libremente su profesión quedando autorizados para proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar las casas y construcciones de propiedad particular*”; señalando el artículo 3º que quedarán “*inhibidos de intervenir, como no sea en clase de segundos o auxiliares de los Arquitectos, en los proyectos y construcción de toda obra o edificio que (...) tenga carácter de público*”.

Por fin, el R.D. de 5 de mayo de 1871 inclina definitivamente la balanza legal del lado de los arquitectos, reconociendo su superior formación y la ambigüedad legal existente, pues “*Difícil es hoy (...) el deslindar exac-*

tamente las atribuciones del Arquitecto y del Maestro de Obras (...) cuando tan distantes están en las condiciones que se les exigen para obtener sus respectivos títulos, hasta el punto de que el Arquitecto es un verdadero artista adornado de grandes conocimientos científicos, y el Maestro de Obras no pasa de ser un práctico educado en las más triviales nociones del arte de la construcción”. Al eliminar la enseñanza oficial de Maestros de Obras se deja a éstos como simples “ayudantes o aparejadores del arquitecto”, aunque se mantiene la posibilidad de que los maestros de obras antiguos ocupen puestos en la Administración. De hecho, continuarán con una importante presencia en las zonas periféricas pero las causas de su extinción ya están presentes. Ésta se consuma con la creación de los estudios de aparejadores que, con el tiempo, llenarán el hueco dejado por aquéllos.

La complejidad del marco legal que acompaña la actividad arquitectónica marca la solución adoptada finalmente para el conflicto de competencias. Los ingenieros civiles deben ocuparse de las obras públicas dependientes del Estado –camino y carreteras, presas, puentes, puertos, diques, canales, faros, boyas y balizas– y quedan encargados de realizar los anteproyectos de ensanche de las ciudades. Los arquitectos, además de ocuparse de todas las obras particulares de los municipios mayores de 2.000 vecinos, pueden trabajar en obras públicas urbanas, como casas consistoriales, cárceles, presidios y puentes, y construir caminos y canales siempre que sean “*obras de servicio particular y utilidad privada*”. Respecto a la construcción de fábricas, la R.O. de 10 de noviembre de 1867 ordena “*que los ingenieros industriales, químicos o mecánicos pueden trazar y construir edificios destinados a la industria, con sujeción a las ordenanzas municipales de cada localidad y sólo en el caso de que los edificios de que se trate hayan de tener parte artística se encargará de la dirección de la obra un arquitecto*”. Por último, la labor de los maestros de obras quedaba teóricamente limitada a las obras particulares de poblaciones menores de 2.000 habitantes.

El gran número de excepciones previstas por la ley propició una gran elasticidad en la práctica. En ocasiones, la antigüedad de un maestro de obra le permite trabajar en una población mayor de 2.000 habitantes (Piqué en Torrelavega) mientras hay municipios menores que disfrutaban de arquitecto municipal (Eladio Laredo en Castro Urdiales). En algunos casos, el inge-

niero realiza funciones de arquitecto, pues puede permitírsele legalmente la Dirección Provincial, mientras hay arquitectos que diseñan instalaciones fabriles (V.R. Lavín Casals proyecta la sede de la Electra de Viesgo en Santander). Todo ello da idea de cómo se entremezclan profesiones y voluntades en virtud de una indefinición legal que propició enfrentamientos y polémicas, pero que permitió también el estrecho contacto interdisciplinar sobre el que se construye la arquitectura del XIX español.

Arquitectos Municipales

El Decreto orgánico de 1 de Diciembre de 1858 establece las categorías de arquitecto municipal, de distrito y provincial como una organización vertical en la que la ocupación del primer cargo permite el ascenso a los siguientes. En su *Tratado de Agrimensura y Arquitectura Legal*, Marcial de la Cámara señala que “*Hasta la creación del servicio de construcciones civiles, el cargo de arquitecto municipal ha sido un empleo sin porvenir y expuesto a grandes vicisitudes, por tantas como pasaba el municipio*”³¹. Asimismo, el decreto citado dispone que la provisión de la plaza ha de efectuarse por concurso público y que los honorarios no deben superar los 10.000 reales anuales, dejando abierta la posibilidad de que los municipios de mayor importancia completen la dotación.

Los deberes y atribuciones ligados al cargo quedan establecidos por las ordenanzas municipales aunque, en caso de omisión o indeterminación en algún tema, ha de acudir al Decreto anteriormente citado. En realidad, las ordenanzas municipales son la forma legal de los principios de policía urbana, definidos por Martínez Alcubilla como “*las disposiciones que se refieren al ramo de alineación de calles, limpieza, ornato y cuantas disposiciones tienen relación con las reglas de buen orden, seguridad y comodidad de los moradores y tránsito público*”³².

El arquitecto municipal se convierte, por tanto, en fiel observante de las normas de policía urbana y en su principal guardián. Debe atender a la realización de planos de población y planes de ensanche y, una vez aprobados éstos, revisar los proyectos de obras particulares antes de otorgar la oportuna licencia, inspeccionar las obras, vigilar el cumplimiento de las alineaciones previstas y realizar gratuitamente todos los proyectos relativos a obras municipales.

³¹ CÁMARA, Marcial de la: *Tratado teórico-práctico...*, 1863, p.184.

³² La definición de los conceptos de ordenanza municipal y policía urbana puede encontrarse en MARTÍNEZ ALCUBILLA, M.: *Diccionario de la administración...* 1914. T.IX, pp.837 y ss. Sobre el papel de la ordenanzas municipales en la evolución del derecho urbanístico español, véase BASSOLS COMA, M.: *Génesis y evolución del derecho urbanístico español, 1812-1956*, Madrid, 1973, pp.75-97.

Una de las cuestiones más debatidas respecto a la figura del arquitecto municipal, es la conveniencia de que pueda dirigir obras particulares en las poblaciones en que desempeñan este cargo. Después de cierta polémica, el Gobierno establece, en un decreto publicado el 29 de octubre de 1858, que *“los arquitectos que desempeñen las plazas citadas quedan en libertad de dirigir las obras que se les encomienden por personas o empresas particulares, siempre que sean compatibles con las de la municipalidad de quien dependan”*. El asunto tiene más importancia de lo que puede parecer pues, como veremos, frecuentemente los arquitectos municipales de Santander disfrutaban de numerosos y destacados proyectos particulares, simultaneando y relacionando estos con sus obligaciones con el municipio. Incluso algunos de ellos, como Atilano Rodríguez, acceden a la plaza poco después de titularse y, tras ejercer unos pocos años y haber cuajado una clientela cuantiosa, dimiten del cargo para atender más cuidadosamente sus encargos particulares. Las cosas seguirán así hasta que un acuerdo municipal fechado el 11 de enero de 1901 lo prohíba, siendo violado en sucesivas ocasiones por el entonces arquitecto municipal V. R. Lavín Casalís y dando lugar a un pleito³³ que resulta muy interesante a la hora de apreciar la considerable parcela de poder conquistada por el orora “modesto” cargo.

Por tanto, no cabe intentar desligar la obra municipal de la particular en el caso que nos ocupa. Una y otra están unidas cronológica y, en muchos casos, estilísticamente y por ello han de estudiarse en conjunto.

Son varios los arquitectos que ocupan esa plaza en Santander desde su creación: **José Alday Fernández** (1777-1819), **José de Peterrade** (1820-1830), **Cristóbal de Bernaola** (1831-1833), **Manuel Angel de Chavarri** (1833-1845), **Ignacio M^a de Michelena** (1845-1854), **Juan G. Ansell** (ocupó la plaza interinamente durante algunas ausencias de Michelena), **Fernando Ortiz Vierna** (1854-1855), **Manuel Gutiérrez Vélez** (1855-1860), **Juan Morán Lavandera García** (1860-1864), **Manuel de Heredia y Tejada** (1864-1869), **Casiano Fernández García** (1869, maestro de obras, funcionando interinamente como arquitecto municipal), **Atilano Rodríguez Collado** (1869-1878), **Casimiro Pérez de la Riva** (1878-1892) y **Valentín R. Lavín Casalís** (1892-1929).

En realidad, los dos primeros -Alday y Peterrade- eran maestros de obras y la denominación de la plaza era de “Maestro municipal de obras”. De hecho, el se-

Matadero Municipal de Santander, 1879-1892.



gundo abandona la plaza cuando obtiene el título de arquitecto en 1830. A partir de Bernaola todos ya serán arquitectos, desdoblándose la oficina municipal en 1837, con la creación de la plaza de arquitecto-fontanero del ayuntamiento de Santander, encargado de las fuentes y del abastecimiento de aguas a la ciudad, plaza ocupada por **Antonio de Zabaleta** desde esa fecha hasta 1842. Durante algunos años Chavarri, que sigue siendo arquitecto municipal, y Zabaleta, el arquitecto-fontanero, colaboran en numerosas obras (relleno de la futura plaza de la Constitución, proyectos de ensanche, etc.). A partir de 1842, pasa a ocupar el puesto de fontanero Ignacio María de Michelena, que será también arquitecto municipal desde 1845 con la reunificación de ambas plazas tras la jubilación de Chavarri.

Las largas permanencias en el cargo otorgan a la oficina municipal de arquitectura una estabilidad envidiable que da profundidad a los proyectos e iniciativas del municipio, de larga y compleja elaboración. Sin embargo, no todos los periodos son iguales. Frente a la coherente aunque breve labor de Manuel Gutiérrez, Juan Morán, Manuel de Heredia o Atilano Rodríguez y las estables y larguísimas permanencias de José Alday o Valentín R. Lavín Casalís, están los años de Cristóbal de Bernaola o de Casimiro Pérez de la Riva, años de enfrentamiento entre el pueblo y el arquitecto -el primero pudo ver como su puente de madera en las Ataraza-

³³ A.M.S. Arm. F. Leg. 235, n^o 9, “Expediente incoado a virtud de denuncia de los Sres. Arquitectos D. Casimiro Pérez de la Riva, D. Emilio de la Torriente y otros, contra el Arquitecto Municipal D. Valentín R. Lavín Casalís”, año 1902.

ALFREDO DE LA ESCALERA (Arquitecto diocesano): Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Loreto, 1897, Peñacastillo (Santander).



³⁴ A.M.S. Arm. F. Leg. 149, n° 2. “Expediente instruido en virtud de resolución del Sr. Gobernador Civil de la Prov^a mandando se reintegre en el cargo de Arquitecto de este Ayunt^o a Don Casimiro Pérez de la Riva”. Año 1887. La documentación incluye una resolución del Gobernador Civil anulando la destitución de Pérez de la Riva que en 1886 había sido sustituido por el “probo funcionario D. Joaquín Ruiz Sierra”. Doce concejales se oponen a la actuación del Alcalde reponiendo en el cargo a Pérez de la Riva “que antes lo había desempeñado y a quien el Ayuntamiento en varias ocasiones le declaró suspenso y separado del referido cargo siguiendo en la actualidad contra él una contienda judicial por las faltas e irregularidades llevadas a cabo bajo su dirección, inspección y vigilancia en las obras cementeriales de Ciriego...”. Así, con la plaza de Arquitecto Municipal como fondo, se desata una verdadera guerra política.

³⁵ A.M.S. Arm. F. Leg. 149, n° 3. “Proyecto de Matadero Municipal en las Calzadas Altas”. Existe un proyecto previo de Manuel de Heredia y Tejada (Arquitecto Municipal entre 1865 y 1869), otro de Casimiro Pérez de la Riva (1879) con adiciones de Joaquín Ruiz Sierra (1888) y algunas reformas finales de Valentín R. Lavín Casalís (planos firmados en 1890 y otras obras en 1892).

³⁶ Al haber sido destituido Casimiro Pérez de la Riva en 1886, precisamente por las diferencias surgidas entre el arquitecto y el Ayuntamiento ante las obras del cementerio, es Joaquín Ruiz Sierra quien se hace cargo del proyecto (A.M.S. F. 149-2).

³⁷ Sobre el modelo francés, véase LE-NIAUD, J.-M.: *Les Cathédrales au XIXe siècle, étude du service des édifices diocésains*, Paris, 1993, pp.157-163.

nas era llamado popularmente “*el esperpento de Bernaola*” – o entre el municipio y el arquitecto – en el caso de Pérez de la Riva que, según Simón Cabarga, era “*hombre de carácter difícil*”. Son años en que muchos proyectos municipales se paralizan por falta de entendimiento. Así, en torno a 1890, Pérez de la Riva es sustituido y repuesto en el cargo al menos cinco veces. El Ayuntamiento pleitea contra el arquitecto por incumplimiento de sus tareas, y éste, a su vez, con aquél, por despido improcedente³⁴. Entretanto, ocupa la plaza otro arquitecto, **Joaquín Ruiz Sierra** (natural de Torrelavega y titulado en 1873), el mismo que en 1878 había competido con Pérez de la Riva por la plaza santanderina y que, desde 1873, era arquitecto municipal de Valladolid.

Queda tan sólo señalar la frecuencia con que obras de infraestructura especialmente caras o complejas pasan de mano en mano entre los arquitectos municipales, prolongándose su realización bajo varios titula-

res. Es el caso del **Matadero de Cuatro Caminos**³⁵ o del nuevo **Cementerio de Ciriego**³⁶.

Otros núcleos de población no presentan un panorama tan coherente. En Torrelavega no existe oficina municipal de proyectos hasta 1879, fecha en la que **Pablo Piqué y Camín** pasa a ocupar el cargo de maestro municipal de obras. Su larga permanencia en el puesto (al menos hasta 1915) amparada por la indefinición legal a la que nos hemos referido más arriba, impide la creación de la plaza de arquitecto municipal y supone al municipio serios conflictos con el arquitecto provincial, sobre todo en relación con el plano de población de la villa, que debía ser firmado por un arquitecto. En Castro Urdiales, existe arquitecto municipal al menos desde 1891, fecha en la que **Eladio Laredo** ocupa el cargo, permaneciendo en él hasta su dimisión en 1902. Durante este periodo, y aún posteriormente, Laredo domina totalmente la promoción municipal, firmando prácticamente todos los proyectos, no sin críticas de Leonardo Rucabado y Manuel M^a de Smith Ibarra. En Laredo, no parece haber arquitecto municipal hasta que **Emilio de la Torriente** ocupa la plaza en torno a 1915. Anteriormente, sin embargo, parece que Eladio Laredo hace también las funciones, redactando la mayor parte de los proyectos municipales que se ponen en funcionamiento entre 1899 y 1907, con el consiguiente enfado del arquitecto laredano Joaquín Rucoba, interesado en muchos de ellos y a esas alturas bastante más famoso que Laredo.

Arquitectos Diocesanos

Por el Real Decreto de 13 de agosto de 1876 se organizaban con ámbito nacional las responsabilidades y funciones de los arquitectos diocesanos, bajo cuyo mandato quedaban la construcción y reparación de templos y de cualquier obra que afectara a las posesiones de los Obispos (Palacios episcopales, escuelas, asilos, etc., etc.). La organización del cuerpo se copia literalmente de Francia, donde los arquitectos diocesanos trabajaban desde 1848 sobre un riguroso principio de centralización que permitía al estado controlar la evolución de los inmuebles de la Iglesia y velar por su conservación³⁷.

En un principio la idea es, como en Francia, crear un cuerpo de funcionarios civiles, directamente controlados por el Estado y con una metodología similar a la utilizada para los edificios civiles de interés público.

Posteriormente, sin embargo, los arquitectos diocesanos simultanearán su labor con otros cargos (generalmente el de arquitecto provincial) y con encargos privados; y se irán ligando, cada vez más, al propio obispado y a las órdenes religiosas.

Desde su creación y hasta el final del siglo, varios arquitectos pasarán por el cargo de arquitecto de la diócesis santanderina. Entre ellos el más destacado es *Alfredo de la Escalera y Amblard*, que lo será entre 1888 y 1893, aunque posteriormente aún aparecerá citado como titular del cargo. Desde este cargo mantendrá una actividad febril, proyectando trabajos de restauración o nueva planta en, al menos, 25 parroquias de Cantabria. Le sustituye en el cargo *Emilio de la Torre y Aguirre* para encargarse, sobre todo, de la restauración de la catedral de Santander. Además, en 1898, *Joaquín Rucoba* es nombrado Arquitecto Diocesano honorario para realizar las obras del nuevo Palacio Episcopal, sin menoscabo para los derechos de Torre y Aguirre que continuará detentando la titularidad del cargo.

Arquitectos Provinciales

Con objeto de dar un campo de acción propio a la junta consultiva de policía urbana y de fortalecer el ramo de obras civiles, el R.D. de 1 de diciembre de 1858 crea la figura del arquitecto provincial. Éste queda encargado de supervisar la construcción de edificios del Estado en toda la provincia y de asesorar a los Ayuntamientos y a los gobernadores en los asuntos de policía urbana y en el trazado de planes urbanísticos. De esta forma, pretendía evitarse la intervención de los ingenieros en la construcción civil y limitar así el principal campo de su expansión, dejando en manos de los arquitectos los temas relacionados con política urbana.

Un segundo decreto de 14 de marzo de 1860 aprueba el reglamento con las atribuciones y deberes ligados

al cargo, quedando éste, entre otras labores, obligado a:

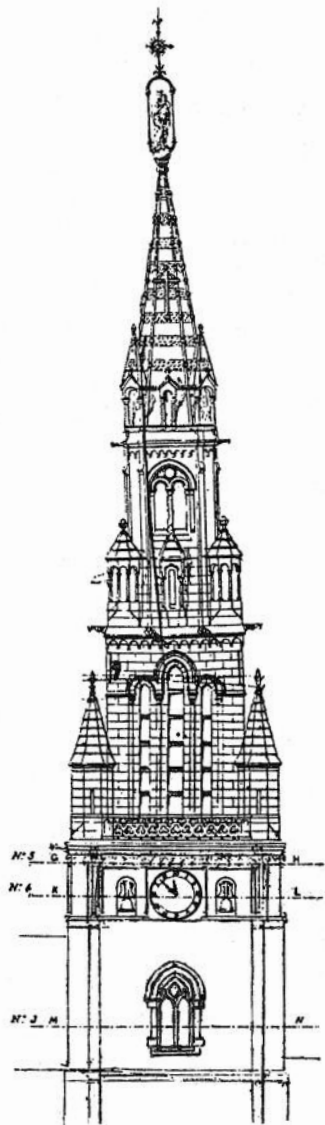
*“Vigilar como delegado de la autoridad superior de la provincia sobre la exacta observancia de las leyes y disposiciones vigentes, relativas a las construcciones, policía y salubridad de los pueblos y a la guarda y conservación de los derechos y deberes respectivos a los arquitectos, maestros de obras y demás constructores, haciendo las denuncias de los abusos que observare...”*³⁸.

Precisamente, la “excesiva centralización” del servicio y su incómodo papel controlador de la actividad arquitectónica provincial, provocan la supresión del cargo, por R.D. de 18 de septiembre de 1869, en base a la multitud de problemas y enfrentamientos provocados por la ambigüedad legislativa que rodeaba la defensa del grado académico. En realidad, este decreto es fruto de la declaración de libertad de las artes y profesiones nacida a raíz de la revolución del 68, que, buscando una mayor transparencia de la gestión pública, invitaba a las instituciones provinciales y municipales a nombrar sus propios arquitectos, pagándolos de su presupuesto.

En Cantabria el puesto es ocupado desde 1860 por *Manuel Gutiérrez Vélez*, que había sido hasta

ese momento arquitecto municipal de Santander. Posteriormente, pese al decreto de 1869, una circular permite que las Diputaciones nombren este tipo de funcionarios³⁹. Al menos desde 1875 se encarga de estas tareas al arquitecto *Camilo Gutiérrez y Aza* aunque muere un poco después.

A partir de este momento, y durante 48 años (1876-1924), ocupa el cargo *Alfredo de la Escalera y Amblard*, simultaneándolo, en ocasiones, con el de arquitecto diocesano, pese a la incompatibilidad, y ejerciendo un sobresaliente control sobre la actividad arquitectónica provincial. Tras su jubilación es sucedido por el arquitecto *Gonzalo Bringas Vega*.



JOAQUÍN RUCOBA (Arquitecto diocesano honorario): Proyecto de aguja para la torre de la Catedral de Santander.

³⁸ R.D. 14-III-1860. Art. 7º, nº10. Reglamento para la ejecución del Real Decreto de 1º de diciembre de 1858 sobre organización del servicio público de arquitectos provinciales. Véase el texto completo en CÁMARA, Marcial de la: *Agrimensura y Arquitectura Legal...*, 1863, pp.178-184.

³⁹ A.A.S.F. 7-4/2. “Circular enviada a las direcciones de Administración local”.

V. ILUSTRACIÓN Y ACADEMICISMO

EL MARCO ARTÍSTICO Y CULTURAL EN TORNO A 1800

Como ya hemos señalado, la creación en 1757 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando supuso un golpe mortal para la organización tradicional de la arquitectura. La obligación de ceñirse a las directrices dictadas por la Academia, dirigidas especialmente a la aceptación de los modos de diseño ilustrado, supuso la progresiva liquidación de las figuras profesionales de la arquitectura tradicional.

Aunque se observa cierta resistencia a la extinción del mundo de la cantería, tampoco hubo un intento por reconvertirse pasando por las aulas de San Fernando, como fue común en otras zonas (País Vasco, Galicia), pues sólo puede señalarse el caso que ya hemos citado de Romualdo de Vierna que, además, nunca vuelve a Cantabria. Los intentos, a menudo con éxito, fueron más en la dirección de las obras públicas¹; así se aprecia ya en las obras para el ensanche de Santander, iniciadas a mediados del siglo XVIII, en donde se recurrió a la estructura productiva de la cantería². Algunos se dedicarán, posteriormente, a la construcción de caminos y puentes –el caso del conocido Marcos de Viena Pellón– y otros, los menos, se dedicarán a una extraña mezcla de promoción inmobiliaria y dirección de obras, como en el caso de Angel de las Pozas³.

El conflicto entre la Academia y el tradicional mundo de la cantería se resolverá con la inevitable aceptación del pensamiento ilustrado. El aspecto fundamental en la introducción de este nuevo lenguaje, como opción al barroco tradicional, fue el intento de sistematización y restitución de *“la verdadera y noble*

arquitectura” que partió de la Academia. Ésta ve la arquitectura como ciencia exacta y huye de todo lo que no sea razón demostrativa.

Cantabria se caracteriza durante el periodo por la escasez de actividad arquitectónica, que se acentúa especialmente en las dos primeras décadas del siglo XIX. Las razones son varias, primero cierta paralización económica, con el agotamiento de las obras del puerto y ensanche de Santander que permanecen casi detenidas entre 1791 y 1826. Está, además, la Guerra de la Independencia que concentra todos los esfuerzos económicos en obras de fortificación y reconstrucción de los *“destrozos, quemados y ruinas”* acaecidos durante la dominación francesa. Hay que contar, por último, con las constantes obras de infraestructura que absorben gran parte de los recursos.

De todas formas, lo más destacable es que, frente a la pervivencia de los modos de producción arquitectónica tradicionales en el mundo rural, en Santander, con su zona de influencia, y en algunos núcleos de especial vitalidad (Torrelavega, Laredo, Santoña, Liérganes-La Cavada o El Astillero) comienzan a aparecer influjos de procedencia diversa que contribuyen a la penetración de una nueva estética.

Como agentes de este cambio actúan la movilidad de la nobleza política o militar, los continuos contactos comerciales de la burguesía, la acción de los ilustrados, las visitas de artistas –los menos– y profesionales –los más– foráneos, especialmente ingenieros, la difusión de obras de arte y de bibliografía, que incluye tratados de arquitectura. Basta una ojeada al itinerario de Jovellanos para comprobar las claves del

¹ Sobre la pervivencia del mundo de la cantería y su vinculación con las obras públicas, véase ARAMBURU-ZABALA, M.A.: *“La Arquitectura Barroca en Cantabria”*, en *Altamira*, XLVIII (Santander, 1989), pp.130-136.

² Véase, por ejemplo, la participación de los Mazarrasa en MAZARRASA MOWINCKEL, O. y FERNÁNDEZ HERRERO, F.: *Mazarrasa. Maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Madrid, 1988, pp.131-136.

³ Este extraño personaje que se supone originario de Miera (según algunos pudo estar implicado en el famoso crimen de Miera) adquiere casa en Liérganes y desde allí inicia una fulgurante carrera como constructor. A partir de 1839 dirige las obras de la *Casa de los Arcos de Botín*, en Santander, siguiendo planos del arquitecto madrileño Antonio de Zabaleta. Probablemente arruinado por esta obra se traslada a Madrid, donde construye el célebre *Barrio de Pozas* (entre las actuales calles de Princesa y Alberto Aguilera) y el *Cuartel de la Montaña de Príncipe Pío* (1860-1862). En el cementerio de Valdecilla levanta su panteón familiar, homenaje a su condición de constructor. Véase Fermín de Sojo y Lomba: *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935. También SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta...*, 1992, pp.84-86.

desarrollo “ilustrado” de Cantabria⁴: ferrerías, hilaturas, explotación del carbón, fábricas de cerveza o bizcocho, nuevas ordenanzas agrícolas, ampliación del puerto de Santander y ensanche de la ciudad, construcción de caminos, etc. Al frente de muchas de estas obras está esa minoría de ilustrados, citados por Jovellanos, que pretenden la modernización del país: Luis Collantes en Reinosa, Fermín del Rivero en Laredo, el capitán Colosía, el comisario Pedro Villanueva, Ramón Vial y Ramón Dóriga en Santander, los hermanos Solinís en La Cavada, etc.

En torno a Santander existe ya, hacia 1770, un nutrido e indiscriminado grupo de profesionales de la construcción. Maestros de cantería o, simplemente, maestros de obras, de variada titulación y cualificación, menudean en torno a las nacientes obras portuarias, las diversas tasaciones, las obras públicas o simples trabajos rurales. Con el inicio de las obras del puerto de Santander, aparecen algunos viejos conocidos del mundo de la cantería como los Mazarrasa o los Jorganes. Se cuentan, además, algunos titulados, como **José Ventura del Palacio**, arquitecto titular del Obispado⁵, o **Francisco Solinís**, arquitecto de Marina, titulado por la Academia en 1768 y vinculado, sobre todo, a la fábrica de La Cavada. Por último, relacionados con sencillas tareas de tasación o rehabilitación de obras, y todos ellos capaces, al menos, de levantar un plano, aparecen citados en la documentación nombres como **Diego Perca Martínez**, **Diego del Castillo**, **Fernando de la Riva**, **Manuel Francés Mier**, etc.

Desde el País Vasco llega **José de Alday Fernández**, primer maestro titular de obras del municipio santanderino y vinculado a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, probablemente la más ilustrada de estas sociedades. Vemos pues como Cantabria se ve estimulada por la “pinza” ilustrada formada, por un lado, por el grupo de Jovellanos y el Real Instituto Asturiano y, por otro, por la Real Sociedad Bascongada y el Seminario Patriótico de Vergara, objetivos ambos de muchos estudiantes montañeses.

Además, dos nuevas instituciones de patronazgo Real se configuran como los principales vehículos de penetración de la ilustración en el ámbito montañés: la Real Sociedad Cantábrica de Amigos del País y el Real Consulado de Mar y Tierra.

La Real Sociedad Cantábrica (1775-1804) es la última de las sociedades de Amigos del País que se constituye siguiendo el espíritu ilustrado original. En rea-

lidad, como señala Paula de Demerson, la Sociedad Cantábrica nace cuando el impulso inicial de éstas asociaciones se ha amortiguado, para entrar en un periodo de laxitud que las llevará a su pronta desaparición o a una lánguida actividad. Entre sus actividades, dirigidas esencialmente a la reactivación económica de la agricultura, la industria y la pesca (prados artificiales, cría del gusano de seda, pesquerías, industrias de tornería, etc.), se cuentan también ambiciosos planes para tutelar la dispar estructura docente de Cantabria. Los efímeros pero intensos esfuerzos de la Sociedad Cantábrica se centran, como ya hemos señalado más arriba, en la creación de Colegio especial de Niñas y Escuela Primordial de Maestras y de un Seminario Patriótico para Nobles, ambos regidos por un modelo educativo plenamente ilustrado⁶.

Por su parte, la creación del **Real Consulado de Mar y Tierra de la ciudad de Santander** en 1785 constituye uno de los principales empujes al comercio santanderino y la definitiva consolidación de un instrumento autónomo controlado por los comerciantes a la medida de sus propias necesidades. El Consulado tenía competencias para controlar todo lo que ocurría en torno al puerto (obras, planes, servicios de ayuda, etc.), pero también debía poner los medios para establecer Escuelas de “*comercio, pilotaje, agricultura y dibujo*”⁷. Efectivamente, en 1790 se crea una Escuela de Náutica dependiente del Consulado, ampliada posteriormente con las Escuelas de Dibujo y Comercio. El 14 de octubre de 1803 se aprueba la creación en Santander de una “*Academia pública de Geometría práctica. Arquitectura de Bitrubio. Dibujo correspondiente a estas dos Artes y dibujo de figura*”⁸. La Academia se encuadra dentro del espíritu ilustrado de desarrollo intelectual que ha entrado con fuerza en la ciudad a la sombra del fortalecimiento del Real Consulado.

En realidad, estas Academias de dibujo, fundadas comúnmente por las Sociedades Económicas o, como en este caso, por los Reales Consulados, eran tan sólo sucedáneos provinciales y gremiales de las grandes academias de Madrid, Barcelona, Zaragoza o Valencia⁹. Como tales repetían, casi miméticamente, el modelo formativo y los criterios teóricos sostenidos por aquellas y servían una adecuada formación inicial a los escasos futuros alumnos de las grandes academias.

El programa de la academia de dibujo de Santander reglamentaba los modelos que debían copiar los alumnos: la “*Cartilla de principios de dibujo copiados*

⁴ Melchor de JOVELLANOS, Gaspar : *Obras publicadas e inéditas. Diario séptimo (1797), Itinerario XIV: Comisión secreta a La Cavada*, t.III (ed. y estudio preliminar de M. Artola), B.A.E., t.85, Madrid, 1956, pp.443-481.

⁵ José Ventura del Palacio San Martín, trabaja con Manuel de la Sierra en las obras del Ayuntamiento de Castro Urdiales (desde 1775) y en el puente de Santa Lucía de Cabezón de la Sal (h. 1770-2). Asimismo dirige las obras de la carretera de Oviedo a León (proyectada en 1770 por Marcos de Vierna, que propone a Palacio San Martín) donde trabaja desde 1771 a 1782. Dirige también las obras del puente de Grado (Asturias). Véase MADRID ÁLVAREZ, V. de la: *La Arquitectura de la Ilustración en Asturias*. Manuel Reguera, 1731-1798, Oviedo, 1995, pp.187 y 207.

⁶ DEMERSON, Paula de : *Próspera y adversa fortuna de la Real Sociedad Cantábrica (1775-1804)*, Santander, 1986, pp.141-177.

⁷ POZUETA ECHAVARRI, J. : “Santander. El Puerto y la ciudad en la Historia”, en *Santander. El Puerto y su Historia*, Santander, 1985, p.28.

⁸ B.M.S. Secc. “Fondos Modernos”, Doc. 600, Ms. 403. *Prospecto para el establecimiento de una Academia Pública de Geometría Práctica, Arquitectura... Dibujo... que va a establecer en esta ciudad el Real Consulado*. 1803.

⁹ En realidad, como ha señalado Bédat, este tipo de Sociedades intentaban atraerse con las Academias de Dibujo a los artesanos y dar continuidad institucional a las sociedades gremiales, todo ello como un capítulo más de su pugna con la Academia de San Fernando (Véase BÉDAT, C.: *L'Académie des Beaux-Arts...*, 1974, pp.369-370).

de los mejores originales”, la “*Cartilla de la Academia de las tres nobles Artes de Madrid*” con dibujos y grabados de José López de Enguidanos, y la “*Geometría*” de Iruz¹⁰. Finalmente, las ideas académicas prevalecen, poniendo el acento formativo en el dibujo.

Los comienzos de la Academia fueron precarios. Queda instalada en los locales de la Escuela de Náutica en donde se les proporciona momentáneamente “...un corto acomodo”. Las clases se extienden desde el 1º de septiembre a finales de mayo y “...tienen su principio después del toque de las oraciones pasado el crepúsculo vespertino, esto es al anochecer, debiendo ser dos horas útiles la duración de los estudios”. La hora nocturna significaba un problema pues al “...ser la situación de la Casa de la Academia de Pilotos, la última retirada de la población, no presenta las mayores ventajas al intento, particularmente a la salida de la Academia en noches oscuras de invierno”¹¹. Posteriormente, parece mejorar algo su situación y se establece un horario de 8 a 11 por las mañanas y de 2 a 4 por las tardes, extendiéndose las enseñanzas de principios de septiembre a finales de junio. En 1829 se disuelve el Real Consulado y la Junta de Comercio sólo asume el mantenimiento y refundación de las Escuelas de Comercio y Náutica.

LA ARQUITECTURA ILUSTRADA: JOSÉ ALDAY FERNÁNDEZ Y SU OBRA

La figura de este arquitecto resulta clave para la comprensión del profundo cambio que se estaba produciendo en la arquitectura santanderina de finales del siglo XVIII. El hecho cierto es que el momento en que Alday comienza a trabajar marca el principio del fin para el tradicional mundo de la cantería y la entrada de la Academia como principal medio de control institucional de la producción arquitectónica. De forma progresiva los grandes núcleos de población irán recurriendo cada vez más a los arquitectos titulados por la Academia o, en su defecto, a los grupos de ilustrados que comienzan a aparecer por todo el norte español, desde Asturias al País Vasco, renovando el viejo entorno canteril de la arquitectura. Este último caso es el que parece explicar el papel de Alday en la arquitectura santanderina¹².

De hecho, en 1777, ante los problemas surgidos en torno a las obras del puerto de Santander, el gobierno de Carlos III acude a los “Caballeritos de Azcoitia” para

que envíen a alguno de sus miembros entendido en arquitectura. Con tal denominación se conocía irónicamente al grupo de intelectuales ilustrados que, reunidos en torno al Palacio de Insausti, dieron lugar a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y al Real Seminario Patriótico de Vergara. Uno de los temas más tratados en estas tertulias nocturnas es, precisamente, la arquitectura. Sobre las ideas del grupo nos da idea el “*Discurso sobre la comodidad de las Casas...*”¹³, publicado en 1766 en Vitoria por la Sociedad de Amigos del País y escrito, presumiblemente, por el marqués de Montehermoso, uno de los “Caballeritos de Azcoitia”. El *Discurso*, a partir de las ideas de Blondel y de los neopalladianos ingleses, afirma la importancia de la “comoditas” albertiana como eje principal de la planificación doméstica, incorporando el norte de España al debate ilustrado sobre la “casa”.

El enviado a Santander resulta ser José Alday Fernández, nacido en Cebeiro (Vizcaya) y convertido en el primer maestro mayor de obras de Santander. Ocupará el puesto entre 1777 y 1819, fecha de su muerte, manteniéndose asimismo muy vinculado al Real Consulado y al Obispado santanderino. De todas formas, cuando Alday llega a Santander no ostenta ninguna titulación, pues procede del mundo ilustrado, no del académico. No obstante, el progresivo acercamiento entre Alday y la Academia lleva a éste a pretender, en 1785, la certificación de un título, solicitando ante S.M. y “sus Reales Consejos y demas trivunales competentes (...) se le aga la Gracia de conferirsele el titulo de tal Maestro de obras en esta Nominada ciudad y su obispado...” pese a “...no serle posible personarse a el examen a causa de las muchas obras que actualmente corren a su cuidado...”¹⁴. Así, desde una formación técnica inicial probablemente vinculada al tradicional mundo de la cantería y una sincera relación posterior con el mundo ilustrado, Alday acabará convirtiéndose en el brazo ejecutor de las directrices académicas en La Montaña. No faltarán, sin embargo, ciertas suspicacias y, pese a los frecuentes avales de Jovellanos, la Academia “inspeccionara” frecuentemente la obra de Alday. Primero es Pedro Arnal que, en 1787, es designado asesor del proyecto de Aduana para Santander presentado por Alday. Ese mismo año, Ignacio Tomás es comisionado a Santander para inspeccionar las obras de este arquitecto y, por fin, en 1806, Antonio López Aguado sustituye a Alday en el adorno que éste había elaborado para la plaza mayor de Santander¹⁵.

¹⁰ Prospecto para el establecimiento de una Academia pública de Dibujo..., 1803, fol.3.

¹¹ Id., fol.1.

¹² De la obra de Alday se han ocupado SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pp.293-295. También ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca...”, 1989, pp.135-136.

¹³ *Discurso sobre la comodidad de las Casas, que procede de su distribución exterior e interior y el Palacio de Insausti*, Bilbao, 1990.

¹⁴ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 288. Ante Justo José de la Peña Hondal, fol.787. Santander, 5 de diciembre de 1785. José Alday Fernández. El expositor solicita: “...que en la bía y forma que mas aia lugar en Dro. otorga que da ttodo su poder cumplido tan bastantte... p^a que en su nombre y representazion pueda pazer y parezca ante su Magest^d que dios Gu^o Señores de sus Reales Consejos y demas trivunales competentes y hazer las suplicas conbenientes con orden a que en considerazion de no serle posible personarse a el examen a causa de las muchas obras que actualmente corren a su cuidado se le aga la Gracia de conferirsele el titulo de tal Maestro de obras en esta Nominada ciudad y su obispado presentando memoriales Pedimentos Nombamientos y certificaciones...”.

¹⁵ SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura de la Ilustración...*, 1986, pp.294-5, 352 y 424.

¹⁶ POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e Imagenaría*. Santander, 1991, p. 38.

¹⁷ A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 288. Ante Justo José de la Peña Hondal, fol. 773. Tasación del “...medianil q^a. ha de servir para la casa q^a. va a construir el citado D^o. Fran^{co}. (de Xibaja) en la calle san Fran^{co}. de dha ciudad...”, realizada por Manuel Fran- zes Mier y Joseph Alday Frz (Santander, 27 de junio de 1785). Véase también Leg. 289, fols. 21-22 (“Sobre la venta de uno de los solares del Muelle”), fols. 50 y ss (“Autorización a D. Antonio del Campo para hacer una fábrica de cervezas en Cañadio”), fol. 198 (vto.) y fol. 200 (“Alday tasa terrenos para la fábrica de cervezas, junto con el Alcalde”) y otros.

¹⁸ A.H.P.C. Secc. Protocolos, n^o 298.

¹⁹ Documento municipal recogido por SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p. 192.

²⁰ A.S.F. Comisiones de Arquitectura, 22 y 24. 28 de julio y 16 de agosto de 1787. Vid. SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, pp. 294 y 306.

²¹ Sobre Aduanas carolinas en España véase CERVERA VERA, L.: “La Arquitectura funcional de Sabatini en la Real Casa Aduana madrileña”, en *Fragmentos. Carlos III*, n^o 12-13-14. Junio, 1988, pp. 269-277.

²² Según un documento municipal recogido por SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía de una ciudad*. Santander, 1981 (1954), pp. 190-1.

²³ SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, p. 294.

²⁴ A.H.N. Estado. Leg. 3193. Sig. 630-633. Figuran cuatro planos fechados en 1790. Cit. SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, pp. 294-5. Las ruinas de la basílica de Cabeza de Griego interesarán particularmente a los arquitectos ilustrados; posteriormente Melchor del Prado Maariño (1793) e Isidro González Velázquez (1830) realizarán sendos levantamientos de planos y perfiles para presentar a la Academia.

²⁵ A.H.R.C., Leg. 290, fols. 443 y 575. Leg. 292, fol. 143 (1789). Leg. 293, fol. 195 (1795). La *Guía Manual para Santander...*, publicada en 1793 también señala que en esas fechas el Monasterio está en obras. Véase también ALONSO, B.: “Santa Catalina de Monte Corbán. La Orden Jerónima en Santander”, *Historias de Cantabria*, n^o 3 (Santander, 1992), pp. 6-22. Las obras fueron promovidas por el obispo montañés fray Antonio de San Miguel (obispo de Comayagua, Honduras, y Hechouacan, México).

Aunque Alday ya desempeñaba el cargo de Maestro Municipal de Obras desde 1777, su actividad conocida en Santander no comienza hasta 1784, año en que sabemos que acometió distintas obras en la Catedral, entre ellas la realización de una cajonería, desaparecida, como gran parte de su obra, en el incendio de la ciudad¹⁶. Desde 1785 aparece ya tasando distintas obras y casas, labor por la que aparece frecuentemente citado¹⁷.

Conocemos bastante bien las actividades de Alday a partir de 1786. Ese año proyecta una **casa para el obispo de Santander D. Rafael Tomás Menéndez de Luarca en Maliaño (Camargo)**, siguiendo las instrucciones del presbítero mayordomo D. Domingo Suárez. La obra es ejemplo perfecto de las formas de la arquitectura doméstica suburbana de la Ilustración, acordándose que el edificio se realice en piedra de las canteras de Pontejos y con unas dimensiones en planta de setenta por cuarenta pies, siendo de piedra sillería las esquinas y marcos de puertas y ventanas, la puerta principal de “*arco arregla de Dobelas*” y las “*cuatro fachadas exteriores han de ser de sillería, los miembros de Puertas, y ventanas y esquinas guardando el mismo orden que en la fachada vaja*”. Asimismo el tejado será “*a tres aguas, pues el quarto lado (...) ha de llevar una fachada de madera para una azotea*”, añadiéndose posteriormente la labor de “*dos guardillas*”¹⁸. En la documentación relativa a esta obra Alday aparece ya citado como “*Maestro de obras de la Ciudad de Santander y su Real Consulado*”.

También en 1786, Carlos III dispone que, como complemento al nuevo barrio de Santander, se construya la **Real Aduana** entre las calles de Ribera y Don Gutierre y en línea con las casas proyectadas para el Muelle. La ciudad agradece la iniciativa real “*más que todo porque cede directamente en obsequio de un soberano de quien ha experimentado hasta aquí tan liberales beneficencias y que en esta construcción que nuevamente manda, manifiesta el aprecio que merece esta ciudad a su augusta memoria*”¹⁹. Al año siguiente el maestro presenta cinco planos para su aprobación por la Academia que observa, sin embargo, que han de efectuarse algunas correcciones por lo que se nombra a Juan Pedro Arnal como asesor del proyecto²⁰. Dos meses más tarde presenta cuatro nuevos planos que son aprobados en 1790.

Este proyecto, presumiblemente, es el que da lugar al edificio situado al principio del muelle santanderino, hasta su destrucción en el incendio de 1941. Así,

aunque desconocemos su distribución interior, es de suponer que el edificio resultante se caracterizaría, como todas las aduanas, por su alto contenido programático satisfaciendo a un tiempo las necesidades de orden práctico –almacenamiento y asiento de las actividades administrativas creadas en torno al puerto– y las de representación ligadas al nuevo papel económico que las Aduanas estaban jugando en las capitales españolas²¹.

En 1787 el municipio envía al maestro de obras municipal a visitar Madrid, los Sitios Reales, Valladolid, Burgos, Pamplona, Vitoria y Bilbao, “*...para instruirse, vea y observe todas las obras de arquitectura más notables para que con los principios convenientes y prácticos que tiene, se habilite y perfeccione en la materia y pueda ejecutar en esta ciudad los progresos que son consiguientes a las muchas obras que se están ejecutando en ella y se espera que en adelante se ejecuten*”²². Como destaca Sambricio, este viaje, aparentemente sin importancia, refleja con claridad la mentalidad de la época, la curiosidad ilustrada, la apertura y el afán de conocimiento, a manera de “*Grand Tour*” nacional. Alday, partícipe manifiesto de esta mentalidad, lleva consigo un pequeño cuaderno en el que anota, comenta y dibuja la arquitectura moderna y antigua que visita en su itinerario²³. Fruto probable de este viaje son sus planos de las ruinas de la basílica visigótica de “*Cabeza de Griego*” en Saelices (Cuenca)²⁴, presentados a la Academia como muestra de su ilustrado y erudito interés arqueológico.

Tras su viaje, aparece citado en relación con las obras de ampliación del **Monasterio jerónimo de Monte Corbán**²⁵. Éstas se extienden, al menos, entre 1789 y 1795 e incluyen la construcción del claustro nuevo, la escalera y la remodelación completa del aspecto exterior del conjunto, incluida la nueva portada. El claustro nuevo forma un vasto patio porticado de cuatro alturas, basado en la estricta repetición del módulo reticular formado por el entrecruzamiento de pilas- tras e impostas, a manera de fajas decorativas. La regularidad, mensuración y equilibrio del sistema compositivo, destila orden ilustrado y claridad formal. Tal esquema –atribuible, sin duda, a Alday– será utilizado de nuevo, aunque a escala más reducida, en el patio del Hospital de San Rafael. Más compleja resulta la escalera monumental que separa, desde entonces, el antiguo monasterio y la ampliación. Forzada por el acceso a los claustros –viejo y nuevo– y a los pisos superiores, se so-

luciona con ingenio y un destacado trabajo de cantería: dos arcos escarzanos entrecruzados acogen un doble tramo de subida y un rellano perpendicular desde el que parten sendos tramos superiores apoyados sobre medios arcos.

A partir de 1790 parece estrecharse su relación con el Obispado, en probable detrimento de José Ventura de Palacio que hasta la fecha había sido su arquitecto titular. Se le reclama, entonces, para que reconozca e iguale, si es posible, el pavimento de la Catedral de Santander²⁶. Además, a instancias del Obispo de Santander, D. Rafael Tomás Menéndez de Lúarca, y con el aval de Jovellanos presenta a la Academia los planos de un Hospital para Santander²⁷. Poco después, el 12 de enero de 1791, se otorga la *“Real Provisión para atender a los enfermos pobres de esta ciudad”* que ponía las bases del futuro Hospital de San Rafael²⁸. El Obispo rechaza el primer plan ideado por Alday por considerarlo demasiado modesto. No obstante, éste basa, probablemente, su modestia en el *Tratado de Arquitectura Civil* de Benito Bails, que describe un hospital como el lugar *“...donde puede el Arquitecto desentenderse de la hermosura, porque todo debe posponerse á la salubridad”*²⁹.

El edificio finalmente construido no difiere tanto de la idea original de Alday, salvo en la fachada, donde incorpora una elegante planta baja con soportales y las mismas fajas decorativas verticales, a modo de pilas-tras adosadas, utilizadas en el patio interior. En el piso noble el ritmo se crea con la alternancia de vanos de distintos tamaños, con un claro énfasis en la simetría marcada por la hornacina central, que albergaba la estatua tutelar del Arcángel San Rafael. El edificio se organiza en torno a un patio central cuadrado, concebido como elemento organizador en torno al que se articulan todas las funciones del hospital. En planta resulta muy compartimentado y todos los movimientos pasan por las galerías abovedadas que rodean el patio y que facilitan además la ventilación, tema clave para los hospitales de la época. En general, todo el edificio parece responder a aquel criterio de Bails según el cual *“quanto mayor sea un hospital, tanto menos bueno será, porque será mayor la dificultad de mudar la mole ó cuerpo de ayre de su interior”*³⁰. Se trata, por tanto, de crear un pequeño edificio hospitalario con una presencia digna -evidenciada por la fachada ennoblecida-, pero que, al mismo tiempo, debe dar respuesta funcional a los problemas clínicos de la época,



que pasan necesariamente por la buena ventilación y la facilidad de acceso y comunicación interior. Incluso su instalación en las Calzadas Altas, en los alrededores de la ciudad, parece responder al Tratado de Bails:

“...el bien de los enfermos, el interés de los sanos, la razón y la economía abogan porque no esté el Hospital dentro de la Ciudad.

*Por consiguiente el hospital estará mejor fuera de ella, en sitio eminente, porque allí el ayre será mas puro, habrá menos humedad, se gozarán vistas mas alegres, se escurrirán como de suyo las inmundicias, y será por lo mismo mas facil mantenerle aseado. Un hospital mas alto que la población no podrá causarla daño alguno, porque las exhalaciones siempre se encaminan ácia arriba”*³¹.

Poco a poco, Alday parece ganarse la confianza de la Academia y en 1792 es nombrado, junto con Alexo de Miranda, para ayudar a Toraya en las obras de un puente de madera en Bilbao³².

Por fin, a partir de 1793, comienza a implicarse en los proyectos para la “Nueva Población”. Ese mismo año realiza, bajo la dirección del ingeniero Wolfango de Mucha, el *“Plano del Puerto de Santander con la solución del Río Cuvas”*, que incluye un *“Plano de la Ciu-*

²⁶ A.C.S., “Visitas Pastorales”, Libro 20, fols.40-48. Cit. MARURI VILLANUEVA, R.: *Ideología y comportamientos del Obispo Menéndez de Lúarca (1784-1819)*. Santander, 1984, p.218.

²⁷ A.A.S.F. Comisión de Arquitectura, 23 de abril de 1790. Los planos se conservan en la Sección de Planos del Archivo con la signatura BA 28/508-601. Han sido ya publicados en SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, pp.293-295.

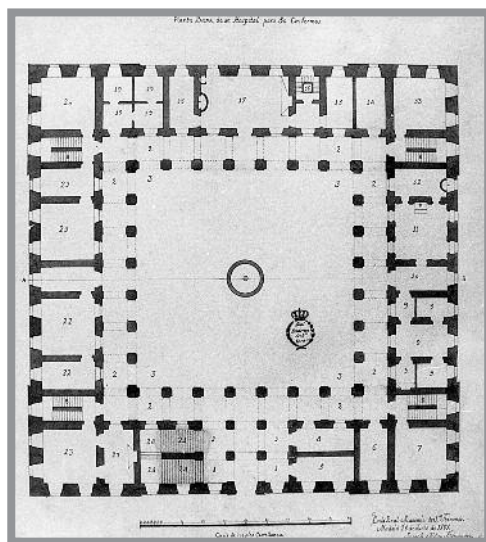
²⁸ Véase HERNÁNDEZ MORALES, A.: “El Hospital de San Rafael”, en *XL Aniversario del C.E.M.*. Santander, 1976, pp.75-80. También VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO, F.: *La Medicina en Cantabria*. Santander, 1982.

²⁹ BAILS, Benito: *Elementos de Matemática*. Tomo IX. *Que trata de la Arquitectura Civil*. Segunda edición, corregida por el autor. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1746, p.854. (Ed. facsímil con estudio crítico de Pedro Navascués Palacio. Valencia, 1983).

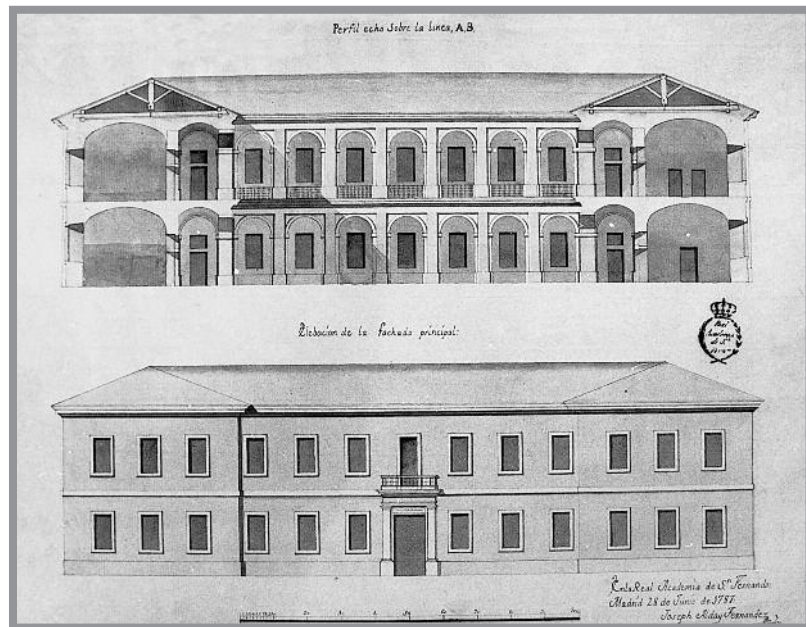
³⁰ Id., p.859.

³¹ Id., p.857.

³² A.S.F. Comisión de Arquitectura, 84, 6 de marzo de 1792. Cit. SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, p.295.



JOSÉ ALDAY FERNÁNDEZ. "Perfil, elevación y planta baja de un hospital para 50 enfermos", 1787, Santander.



dad de Santander" en el que ya se recogen las propuestas urbanas del "Proyecto Colosía"³³.

A partir de este momento se dedica a dar forma arquitectónica a estas propuestas. En 1795 firma los planos de las casas que han de circundar la llamada Plaza Nueva de Santander, prevista inicialmente como plaza mayor porticada, y los de los edificios de la Nueva Población de Cañadío. Como ya hemos señalado en el capítulo sobre el espacio privado, son proyectos en los que se dan cita todos los tópicos de la arquitectura doméstica ilustrada: comodidad, salubridad y uniformidad; regulados por un estricto sistema de repetición modular que asegura el control formal –equilibrado, proporcional, ordenado– de la casa, de la plaza y de la nueva población. Todo lo anterior resulta excepcionalmente cierto en el Plano de la Plaza Nueva de Santander, donde se recurre a la regularización académica, sobrepuesta a trazados oblicuos (calle del Mar, calle de la Red chiquita, etc.) en el que Alday no olvida la obra preexistente: "...con vista de los antecedentes y demás incidencias que han ocurrido y se han tenido presentes". El plano incluye además la tasación de terrenos que pese a la igualdad aparente, varía en función de alturas, retraso con respecto al muelle, etc.

Tal propuesta uniformadora supondrá para Alday, sin embargo, múltiples problemas y enfrentamientos

con los propietarios de los solares de la "nueva población", reacios a aceptar la igualación social que subyacía tras el proyecto. En cualquier caso, Alday se mantendrá fiel a sus sólidos principios ilustrados y siempre que intervenga en la ciudad utilizará el mismo sistema modular, como fórmula de "urbanismo total" para la igualación y normalización de la ciudad. Y lo hará tanto en sus, finalmente, escasas obras en la nueva población, como en sus numerosas intervenciones en la vieja puebla. Del primer caso quedan como testimonio las casas de Pedrueca (1783-1793), ejemplo del "continuo" urbano concebido por Alday para el eje Plaza Nueva-Cañadío; y también, la casa de los Arcos de Dóriga, único testimonio del proyecto –finalmente frustrado– para plaza mayor porticada (Plaza Nueva)³⁴. Por su parte, en sus variadas actuaciones sobre la antigua población, Alday mantiene coherentemente el principio de igualación y ordenamiento. En el conjunto del casco urbano aplica las Ordenanzas de Madrid "que rigen aquí por no haverlas municipales" y firma numerosas tasaciones y condiciones de obra como eficaz gestor responsable de la actividad arquitectónica municipal³⁵. Buen ejemplo de este proceso es la transformación sufrida por la Plaza Antigua (o Plaza Vieja), que aún se erigía como centro administrativo de la ciudad. En 1801 Alday firma un plano en el que muestra como

³³ S.G.E., Arm.E, tomo 5, nº 45.

³⁴ En 1815 Alday cobra 4.000 rs. por los planos para esta casa, primera y última de las realizadas según el proyecto aprobado veinte años antes para la Plaza Nueva. El edificio fue comprado por la familia López-Dóriga a D. Josef de la Pedrueca y reformado posteriormente (ARCHIVO FAMILIA LÓPEZ-DÓRIGA. Libro de cuentas).

³⁵ Como ejemplo del modelo aplicado por Alday en estos casos pueden citarse las "Condiziones por las quales se intenta construir el Redifizio dela casa que en la calle de S^{ra} Francisco tiene propia de su Mayorazgo d^o Nicolás de Castejón Puente...", fdo. en Santander, 25 de septiembre de 1797, Joseph de Alday Fdz (A.H.P.C. Leg.293, fols.842-844).

quedará la acera de casas tras la sustitución de un inmueble que rompe la línea de alturas³⁶. En el citado plano puede observarse el proceso de igualación y regulación introducido por la casa ilustrada, un proceso que, lentamente, inmueble a inmueble, va transformando el desigual y caótico espacio urbano heredado.

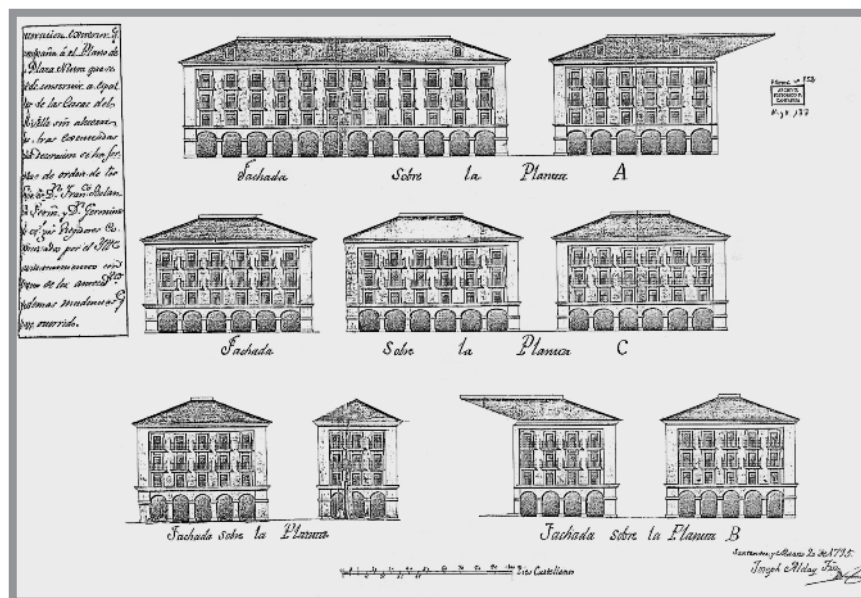
Asimismo, y para completar el proceso de renovación doméstica, el planteamiento de casa ilustrada comienza a introducirse también en algunos edificios rurales, como la Casona de Hoyas en Entrambasaguas, en la que pudo intervenir José de Alday³⁷.

Paralelamente, Alday continúa siendo el principal responsable en cualquier tarea arquitectónica relacionada con el Obispado o el municipio. Sus proyectos van desde edificios religiosos (Ermita de Santa Marina en Peñacastillo, situada en el sitio del Sanjal, 1796)³⁸, hasta diversos levantamientos de propiedades municipales, como el plano demostrativo (1798) del terreno ocupado por las nueve casetas situadas en el “sitio de Vecedo”³⁹.

El último de sus proyectos importantes es el diseño para la casa de baños de las Caldas de Besaya, firmado en 1806⁴⁰ y para el que pudo inspirarse en sus dibujos de las ruinas de Saelices, en donde existían unos baños y un acueducto. Sabemos que ya en 1802 Alday había estado tomando medidas en torno a las fuentes de Caldas⁴¹. El 5 de febrero de 1806 Alday firma tres planos para la nueva Casa de Baños que quedaría instalada entre el Camino Real de Santander a Castilla y el río Besaya. Se contempla la creación de un largo edificio de dos pisos al que se accedería desde el Camino Real entrando a una galería –que finalmente se hizo abovedada– con paso a cada uno de los seis baños previstos en la planta baja; en el segundo piso se distribuían varias habitaciones con distintos tamaños y usos. La idea que dirige el proyecto es la funcionalidad absoluta, por eso para el exterior se prefiere un planteamiento rigurosamente geométrico basado en el ritmo de los vanos y en la forzada disposición longitudinal. En el interior todo está regido por la difícil ubicación del edificio en la falda de la montaña y las complejas obras de canalización de las aguas⁴².

Finalmente, el proyecto fue aprobado por la Academia de San Fernando en septiembre de 1808⁴³. La guerra de la Independencia impide su inmediata realización y la construcción se retrasa varios años; la nueva casa de baños, realizada según los planos de Alday, no pueden ser inaugurada hasta 1826.

JOSÉ ALDAY FERNÁNDEZ. “Decoración exterior que acompaña a el Plano de la Plaza Nueva que se ha de construir a espaldas de las Casas del Muelle...”, 1795, Santander.



Precisamente, su carrera queda cortada con la ocupación francesa de Santander, en parte por la atonía de la actividad arquitectónica durante este periodo. Teóricamente, mantiene su cargo municipal, aunque en varias ocasiones debe dirigirse al ayuntamiento para exigir sus honorarios de los años 1810 a 1812⁴⁴.

Como resumen puede admitirse, como señala Sambricio, que “Alday Fernández representa –dentro del núcleo santanderino– el individuo que mejor manifiesta un saber no académico, pero sí ilustrado, que refleja en la disposición general de sus proyectos este cambio en la arquitectura”⁴⁵. En realidad, Alday aparece como un caso paradigmático de adaptación a este nuevo gusto en una zona aparentemente periférica. Allí donde no llega el fuerte brazo académico, lo harán los grupos ilustrados y la vinculación de Alday con el mundo ilustrado está fuera de toda duda, lo demuestra la aprobación de su nombramiento por los “Caballeritos”, sus relaciones con Jovellanos (que avala algunas de sus obras) y su interés por la arquitectura histórica.

La Academia tolerará la existencia de personajes como Alday, personajes que demuestran un sincero interés por adaptarse al nuevo gusto académico y difundir sus principios. Esta tolerancia se aprecia en un aspecto ya señalado por Sambricio: cuando la Comisión de Arquitectura de la Academia hace correcciones a los proyectos de Alday, no se pronuncia sobre la disposi-

³⁶ A.R.Ch.V., Planos y Dibujos. Carpeta 26, 1801, nº 377. Existe una copia del plano anterior firmada por Diego Perca Martínez (A. R. Ch. V., Planos y Dibujos. Carpeta 26, 1803, nº 376).

³⁷ Véase ARAMBURU-ZABALA, M.A.: “La Arquitectura Barroca...”, 1989, p.129.

³⁸ A.H.P.C., Secc. Protocolos 300, fol.103. Mapas y Varios, 200.

³⁹ A.H.P.C., Secc. Protocolos, Leg.847, fol.448. Mapas y Varios, 118.

⁴⁰ A.H.N., Cons. Leg.2346(7). Aprobado por la Comisión de Arquitectura de la Academia del 4 de febrero de 1808.

⁴¹ Un año después, en noviembre de 1803, el concejo de Barros advierte sobre la necesidad de construir un nuevo edificio para los baños dadas las “singulares virtudes” de las aguas, que “han dado motivo a el grande concurso de gentes así nacionales como extranjeros en especial franceses”. La petición se basa en las limitaciones impuestas por la Casa de Baños existente que “no ofrece ninguna comodidad ni resguardo para la decencia” y cuyos servicios apenas quedan completados con los dos mesones que se alzan en sus cercanías. Esta situación contrasta con los 500 visitantes que habían acudido a tomar los baños durante los cuatros meses del último verano. En consecuencia el concejo

JOSÉ ALDAY FERNÁNDEZ. "Planos geométricos para la obra proyectada de Casa de Baños en el Lugar de Barros frente al Convento de Ntra. Señora de las Caldas...", 1806.

señala que "Es indispensable construir una casa capaz con habitaciones separadas a propósito". Toda la documentación citada pertenece a A.H.N.; Cons. Leg. 2.346(7). "Barros y Santander, año 1803. Expediente formado a representación del gobernador de las quatro villas de la costa... en que... apoya el proyecto del lugar de Barros dirigido a la habilitación de las aguas termales de las Caldas y construcción de baños". El expediente ha sido extensamente tratado por CADÍÑANOS BARDECI, I.: "El Balneario de las Caldas de Besaya", en Altamira (Santander, 1988), t. XLVII, pp.287-307.

⁴² Al proyecto de Alday se le achacan varios defectos que éste se apresta a contestar puntualmente, enfadado por considerar que "...los Diputados quieren obra, y edificio de Baños en aquel sitio, que tenga todas las comodidades precisas, y que cueste poco dinero" y afirmando por toda respuesta que "El que expone leban-tó dicho Plano persuadido de que según la situación y circunstancias locales toda quanto proyectó y propone, es para el destino y uso de estos baños necesario y conveniente". Señala además que hasta el momento no había recibido ninguna indicación en absoluto sobre las condiciones del edificio y que sólo había tratado con el padre fray Antonio Miguel Yurami, "que es el promotor del presente proyecto" y defensor de los intereses del cercano convento dominico de Caldas, probablemente los más interesados en la consolidación de los baños. Véase CADÍÑANOS BARDECI, I.: "El Balneario de las Caldas...", 1988, pp.287-307.

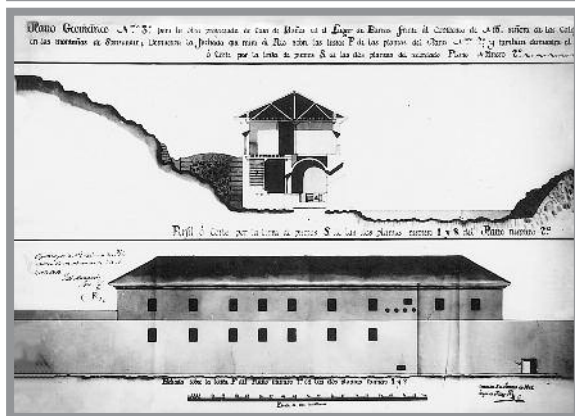
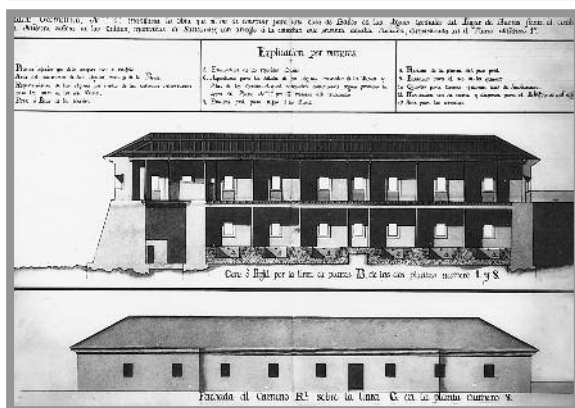
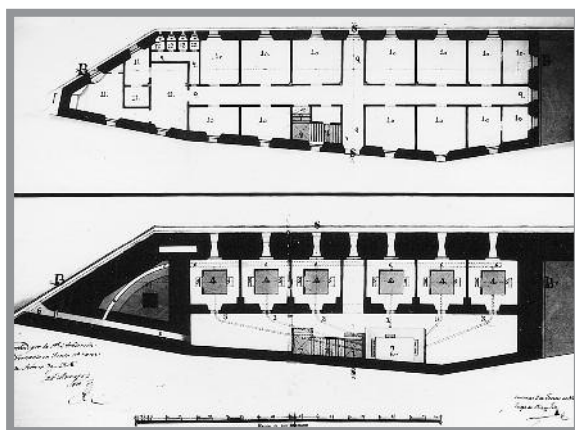
⁴³ A.A.S.F., Comisión de Arquitectura, 27, 4 de febrero de 1808. Cit. SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, p.295.

⁴⁴ A.M.S. Documentación "Ocupación francesa". 1812. n°138. Cit. VAQUERIZO GIL, M.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: "Documentación sobre la ocupación francesa...", 1979, pp.787-886.

⁴⁵ SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura...*, 1986, pp.293-5.

⁴⁶ A.M.S. Documentación "Ocupación francesa" (1808-1814), n°268, "Informe del Ayuntamiento al General Gobernador sobre el estado de miseria de la ciudad e incapacidad para efectuar suministros a las tropas". 1811. Véase M. Vaquerizo Gil y A. Rodríguez Fernández: "Documentación sobre la ocupación francesa...", 1979, pp.787-886.

⁴⁷ Id. A.M.S. Doc. "Ocupación fran-



ción general de los edificios, sino que se refiere sólo a aspectos parciales, lo que expresa una forma de aprobación a su tarea.

La personalidad artística de Alday es, por tanto, la de un hombre ansioso por ligarse a los cambios de su tiempo, por adecuarse a los criterios ilustrados. Su

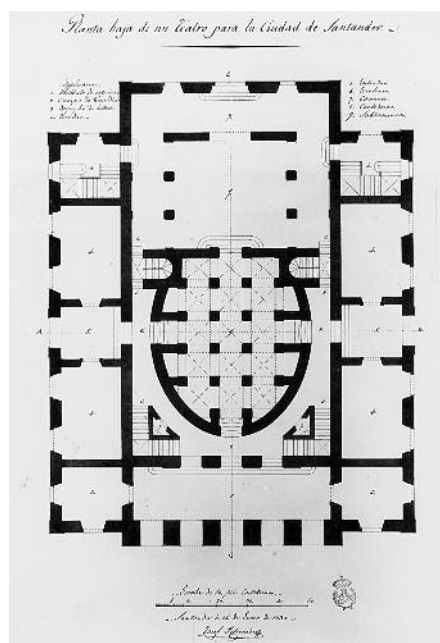
ideario se ilustra con los conceptos de uniformidad, salubridad, comodidad y austeridad, logrados a través de un nuevo concepto del diseño, un estricto control de la producción -negando cualquier forma de arquitectura "espontánea"- y un sistema compositivo basado en la repetición modular de motivos geométricos.

LOS DIFÍCILES PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX

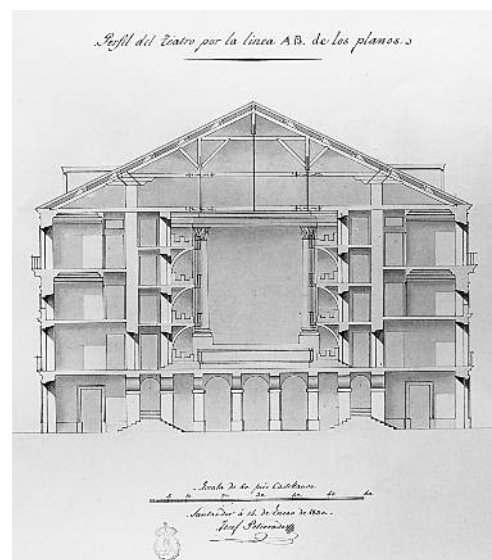
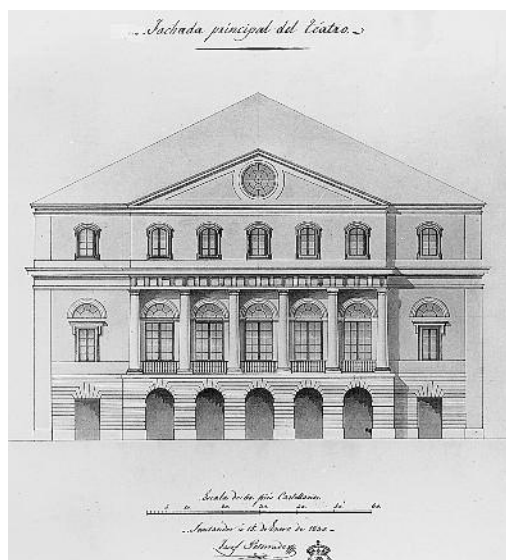
Cantabria se caracteriza durante el periodo por la escasa actividad arquitectónica, especialmente acentuada en las dos primeras décadas del siglo XIX. Los continuos conflictos bélicos tienen parte en esto, especialmente la Guerra de la Independencia (1808-1814), que paraliza los prometedores inicios del siglo.

Durante la ocupación francesa de Santander, pese al "estado de miseria de la ciudad"⁴⁶, una parte de los recursos se dedican a la realización de festejos y actos religiosos⁴⁷, dentro de la dinámica "popular" adoptada por la corporación josefina. Se aprecia, además, una lógica dedicación a las fortificaciones costeras. En Santander se inician las obras de acondicionamiento del Cuartel de San Felipe en 1811 y se reforman otros cuarteles de la ciudad⁴⁸. En Santoña se acomete la construcción y rehabilitación de cinco castillos (San Carlos, el Solitario, Galván Alto, Galván Bajo y San Martín), tres baterías (Pasage, la Cruz y Molino de Viento) y una gran plaza de armas para la defensa del frente de tierra, llamado fuerte imperial o fuerte de Napoleón⁴⁹. En general, el movimiento de tropas provoca una presión demográfica que las poblaciones a duras penas sostienen. En 1812, por ejemplo, el ayuntamiento de Santander expone al general Mendizábal la grave carga que soporta la ciudad por los alojamientos militares, solicitando el traslado del Colegio de Cadetes a otro lugar menos habitado⁵⁰. Además escasean los suministros y preocupan las precarias condiciones higiénicas, sobre todo por la falta de condiciones de los hospitales franceses⁵¹.

Con la llegada de los ingleses crece el hacinamiento, pero se intenta mejorar las condiciones higiénicas proyectando el traslado de los enterramientos al nuevo cementerio de Calzadas Altas⁵² y habilitando el convento de Santa Clara, la casa de la marquesa de Isla y el claustro de la Catedral para su utilización como hospitales⁵³.



JOSÉ PETERRADE. "Proyecto de un Teatro para la ciudad de Santander (Planta baja, fachada principal y perfil)", 1830. Pruebas para la obtención del título de arquitecto.



Tras el conflicto, la mayoría de los municipios lamentan *"los destrozos, quemas y ruinas, que ha padecido este miserable Pueblo durante la constante mansión y dominación de las tropas del tirano"*⁵⁴. Toda la actividad constructiva de nueva planta queda cortada los esfuerzos se concentran en la reconstrucción y la puesta en servicio de los equipamientos destruidos⁵⁵. Son obras de escaso lustre, hechas a toda prisa y sostenidas por la tradicional infraestructura constructiva local. Alday desaparece del panorama y dos arquitectos foráneos marcan el lánguido devenir urbano. Son José de Peterrade y Cristóbal de Bernaola, dos personajes que tampoco han de acometer obras de gran trascendencia; quedan atrás las importantes aportaciones de Alday. Entretanto, el ámbito rural permanece aferrado a la tradición barroca, allí el aún potente mundo de la cantería sigue levantando casonas.

José F. de Peterrade

Nace en Cádiz en 1787 y obtiene el título de Maestro de Obras en 1818 por su **Proyecto para una iglesia de planta basilical**⁵⁶. En 1820 es nombrado Maestro de obras titular del municipio de Santander, en sustitución de José de Alday. La Academia considera *"...muy acertada su elección por su moderación, buen trato y demás circunstancias que adornan su persona"*.

En 1821 firma el **"Plano de los Muelles y Nuevo Poblado de la Ciudad de Santander"**⁵⁷, que recoge el pro-

yecto de reactivación de las obras de ensanche promovidas ahora por un particular –Guillermo Calderón– y apoyadas por el Ayuntamiento y el Consulado. El proyecto contempla la continuación de la línea de muelles y casas hasta Peña Herbosa y supone la definitiva reactivación del ensanche, después de la pausa del fin de siglo. Además Peterrade fue, según Simón Cabarga, autor de un amplio Plan de reformas a raíz de la crisis de trabajo de 1822 *"que creó una situación de extrema penuria entre los obreros santanderinos, por lo que se promovieron obras como las fuentes y alcantarillados, lavaderos, urbanización de la Alameda Primera, etc."*⁵⁸. También en 1822 presenta a la Academia para su examen los planos de un teatro *"que se intenta construir en una de las manzanas grandes de la nueva población"*, presupuestado en 680.245 reales⁵⁹. Se trata tan sólo de un anteproyecto para el definitivo **Proyecto de Teatro para la Ciudad de Santander**⁶⁰, con el que en abril de 1830 obtiene el título de arquitecto⁶¹, y que sigue claramente el proyecto de Silvestre Pérez para el Teatro de Vitoria (1817), con soluciones (sobre todo en planta) en todo similares al coetáneo proyecto de José de Nagusia para el Teatro de Pamplona (1830). Sin embargo, el proyecto de Peterrade para Santander nunca llegó a construirse *"con motivo de las circunstancias políticas"*.

Ese mismo año, ya con el título de arquitecto, dimite de su cargo municipal en Santander y reaparece

cesa". Se celebra el día del santo del Emperador (luminarias, toque de campanas y toros en 1808 y 1809, nº784, 218 y 363; en 1810 festejos públicos y actos religiosos, nº438 y 822), la paz entre el Emperador y Austria (1808, nº789) y se recrimina al Ayuntamiento por celebrar con novillos los triunfos de las tropas españolas (1813, nº1074).

⁴⁸ A.M.S. Doc. "Ocupación francesa", Leg. 1698, nº862 (1811) y nº911, 917 y 924 (1812).

⁴⁹ CABRERO FERNÁNDEZ, L.: "Planes de defensa y fortificación del puerto de Santoña en el siglo XIX", en *Altamira*, nº1-3 (Santander, 1958, pp.305-322).

⁵⁰ A.M.S. Doc. "Ocupación francesa", Leg. 1698, nº530.

⁵¹ Id., leg. 1698, nº152. "Informe promovido por el Ayuntamiento de Santander sobre la posibilidad de epidemia por falta de limpieza y vigilancia de los Hospitales franceses", Febrero, 1809.

⁵² Id., leg. 1698, nº 1048 y 1055 (Prohibición de enterramientos en el Camposanto de la Catedral), nº1053 y 1056 (Negación del Cabildo a enterrar en S. Francisco), nº1075 (Cese de enterramientos en la ciudad), nº1112 y 1125 (nuevo cementerio de Calzadas Altas).

⁵³ Id., leg. 1698, nº 584.

⁵⁴ A.M.S.V. legajo sin número. "Solicitud al Obispo para recaudar limosnas para la reparación del san-

¿JOSÉ PETERRADE? Casa de Ríos y Velasco o de la "Niña de Oro", h. 1830, Reinosa.



JOSÉ PETERRADE. Ayuntamiento de Reinosa, 1833.



tuario de Ntra. Señora de la Barquera", h.1815.

⁵⁵ Véase SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A.: "La Guerra de la Independencia en Cantabria" y FERNÁNDEZ BENÍTEZ, V.: "Reacción y Revolución, 1814-1823", en *Cantabria en los siglos XVIII y XIX. Sociedad, Cultura y Política*. Santander, 1986, pp.161-188.

⁵⁶ A.A.S.F. Secc. Planos, A-4028, H-8.

⁵⁷ B.M.S. Sig. 0341. "Plano de los Muelles y Nuevo Poblado de la Ciudad de Santander. Plano que demuestra las variaciones para la continuación del proyecto de obras para la Dársena, muelles y nueva población de esta ciudad". J. F. Peterrade. 1821. El plano fue grabado y publicado. Se conservan copias en el Museo Marítimo del Cantábrico y numerosas colecciones particulares.

⁵⁸ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, pp.437-438.

⁵⁹ A.A.S.F. 29-1/2. La Academia advierte que para su aprobación debe elevarse el escenario, simplificarse la decoración externa y enviar los planos en limpio.

⁶⁰ A.A.S.F. Secc. Planos, A-3302-3308 (7 planos), G-8.

⁶¹ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. "Arquitectos españoles. Relación nominal de los individuos que han obtenido título de Arquitectos por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando desde el año de 1818...". n.º 86. Maestro de Obras aprobado de Arquitecto en 25 Abril 1830.

⁶² JOVELLANOS, G.M.: *Obras publicadas e inéditas. Diario Séptimo (1797), Itinerario XIV. t.III* (ed. y estudio preliminar de Miguel Artola), B.A.E., t.85, Madrid, 1956, p.451.

firmando el Plano Topográfico de la villa de Torrelavega. A partir de este momento parece vincularse especialmente a Reinosa. El antiguo ayuntamiento de la villa había sido muy deteriorado por las tropas francesas durante la guerra de la Independencia. Los planos de la nueva Casa Consistorial de Reinosa, firmados por Peterrade, son aprobados por la Academia de San Fernando en 1829, con algunas modificaciones introducidas en 1833, fecha del inicio de las obras. El proyecto debe enmarcarse dentro del creciente interés de Reinosa y el camino de Castilla en la estrategia de comunicaciones del Estado. La arquitectura ilustrada, como arquitectura de Estado, se levanta aquí, rompiendo con el talante fundamentalmente rural y barroquizante del resto de la arquitectura reinosana de la época. Un arquitecto de la Academia, con su aprobación, concibe un proyecto de latente neoclasicismo, en paralelo con otros edificios de promoción estatal, como la Aduana de Santander, cuarenta años anterior. Además, este gusto clasicista aún cumple sobradamente con las necesidades representativas de los ayuntamientos.

Otra obra reinosana podría ponerse en relación con la labor de Peterrade. Se trata del edificio conocido como "Casa de la Niña de Oro". Se viene repitiendo que esta casa fue hecha por el maestro Gandarillas en 1778 e intentando identificarla con una descripción de Jovellanos de 1797 en la que se refiere a "la gran

casa que hizo mi pobre colegial don Luis de los Ríos y Velasco (para el cortejo de su mujer), de sillería; es cuadrada; dos pisos y entresuelo; gran balconada; cinco por frente en cada piso; se conoce que está cerca de Vizcaya; grande escudo; casa montañesa"⁶². Aunque es cierto que el maestro Carlos Gandarillas trabajó para Luis de los Ríos en Reinosa hacia 1779, ni la descripción se corresponde con la casa que hoy se conserva, ni ésta tiene nada que ver con la obra de Gandarillas. Este maestro llevaba tiempo trabajando para el mismo promotor en la casa de los Ríos en Naveda siguiendo una tradición barroca absolutamente desornamentada que nada tiene que ver con la riqueza y corrección "ilustradas" de la actual casa de la Niña de Oro, absolutamente impropias de la habilidad del maestro Gandarillas; además el edificio ni posee un "grande escudo" ni es, desde luego, una "casa montañesa". Más bien parece que hubo, efectivamente, una casa construida por Gandarillas en el solar actual de la casa que nos ocupa pero que, tras el incendio provocado en 1808 por las tropas francesas, tuvo que ser casi totalmente reestructurada, probablemente en torno a 1830, siguiendo un proyecto estrictamente académico. El único en la zona capacitado para hacer algo así, por estas fechas, es Peterrade. Probablemente para comprender el edificio halla que relacionarlo con el nuevo ayuntamiento, pues la comparación de soluciones entre ambos edificios resuelve cualquier duda

(solución de transiciones entre las pilastras y el almohadillado en esquina, balcones, modulación y proporciones generales, etc.). Obviamente la mansarda que remata el conjunto es posterior.

Cristóbal de Bernaola

Nacido en 1798 en la Ante-iglesia de Dima (Vizcaya) y vecino de la de Yurre, obtiene el título de arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 19 de julio de 1829⁶³. En marzo de 1831 se convierte en Arquitecto Municipal de Santander, en sustitución de José de Peterrade. Sin embargo, apenas dura en su cargo siendo reemplazado en diciembre de 1833, a raíz de la batalla de Vargas.

La destitución se produce, sobre todo, por la enorme contestación popular que conoce una de sus primeras obras: el **Puente de las Atarazanas**, que unía la catedral y la iglesia de la Compañía a través de la calle del Puente. El antiguo puente de mampostería había tenido una larga historia y a principios del siglo XIX aún conservaba uno de sus tres ojos que, sin embargo, presentaba ya un aspecto lamentable. En 1831 se decide su sustitución, encargada a Cristóbal de Bernaola, que por la estrechez del presupuesto municipal debe realizar la obra en madera dando lugar a lo que popularmente se conoció como el “*esperpento de Bernaola*”, que ocho años después hubo de ser sustituido por su manifiesta inestabilidad.

Como arquitecto municipal ha de realizar numerosas tasaciones y levantamientos de planos para pleitos⁶⁴. Tras su separación del cargo de arquitecto municipal de Santander regresará a Vizcaya donde construirá el Cementerio de Dima (1841), las fuentes de Urbide (1857) y el frontón de Otxandio (1857)⁶⁵.

El tradicionalismo en el medio rural

La regulación de la enseñanza académica y la introducción de los titulados en la actividad arquitectónica no consiguen, sin embargo, anular la actividad de los canteros, que aún encuentran trabajo en el medio rural, oscilando entre la sencilla obra de conservación o mantenimiento y la obra proyectada desde sus cimientos.

En el último tercio del siglo XVIII aún siguen vigentes muchas de las tradiciones arquitectónicas de

Palacio de Arco-Agüero (Familia Cagigal), h. 1810, Villaverde de Pontones.



época moderna y la perduración del gótico y del clasicismo siguen marcando muchas obras. En otro lugar ya hemos documentado como a mediados de siglo aún se cubren iglesias con bóvedas de crucería, cuyos diseños de génesis geométrica denotan que los métodos góticos de dibujo aún se conservan⁶⁶.

El otro gran momento de la arquitectura montañesa también pervive y los primeros años del siglo XIX conocen la inercia del barroco de mediados del XVIII. En los ámbitos rurales se siguen construyendo casonas que, en su retardataria arquitectura, otorgan un halo de “*rancio abolengo*” a sus moradores. Podría incluso hablarse de una cierta “*nostalgia del siglo XVIII*” (extrapolando el lúcido enunciado de Germán Ramallo) que explica los gustos de la burguesía rural en estos primeros años del siglo XIX. Cabrían numerosos ejemplos entre los que destacan el **Palacio de Arco-Agüero en Villaverde de Pontones** (h.1810) y la **Casona de los Condes de la Cortina en Salarzón** (1825).

De hecho, en ciertas zonas rurales se mantendrá este ritmo ralentizado y nostálgico en la adopción de novedades estilísticas. Algunas de las mejores obras “neoclásicas” o sencillamente académicas (por su sujeción a los criterios académicos tardoilustrados) son notablemente tardías. Es el caso de la **Casa de los Arcos** o el **Palacio de Bodega** en Cabezón de la Sal, tardíos productos académicamente correctos, de mediados del siglo XIX, o del neoclásico **Palacio de Mier en Ruente** (1886). Es también el caso de obras tan notables como

⁶³ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos españoles. Relación nominal de los individuos que han obtenido título de Arquitectos por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando desde el año de 1818...”, n° 74. Aprobado de Arquitecto en 19 julio 1829.

⁶⁴ A.R.Ch.V., P. y D. Carp.28, n° 412. “Reconocimiento de las fachadas y solares que ocupan dos edificios de viviendas de dos plantas en la calle de la Blanca”. Fechado y firmado en Santander el 2 de julio de 1833 por Cristóbal de Bernaola y Diego del Castillo. También A.A.S.F. 30-9/2, “Plano del Matadero, Carnecería bieja y Bodega contigua propios de la villa de Torrelavega”, 1833.

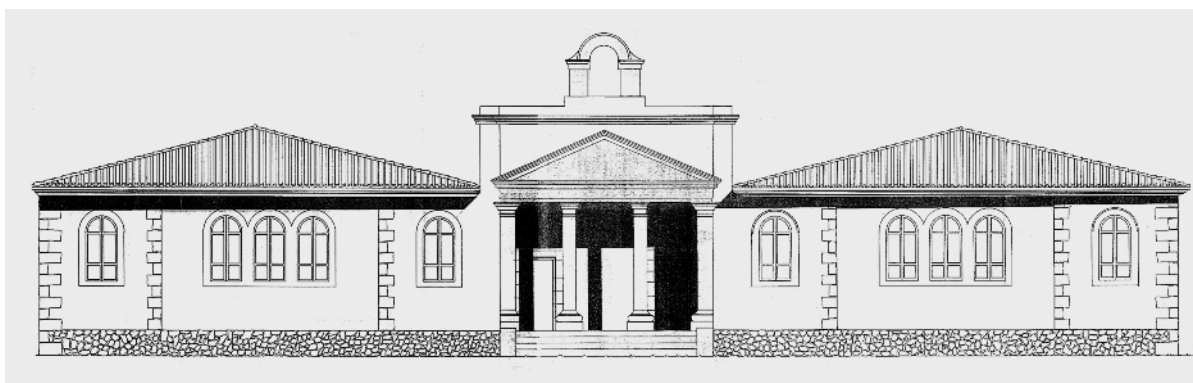
⁶⁵ BARRIO LOZA, J.A.: “Aproximación a la arquitectura del neoclasicismo en Bizkaia”, en *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*. Bilbao, 1990, p.113.

⁶⁶ Véase SAZATORNIL RUIZ, L.: *El Diseño Arquitectónico en Cantabria (1557-1920)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 1990. Mencionar al menos el “Diseño de las bóvedas de las Capillas nuevas de la iglesia Parroquial de San Juan de Lloreda (Cayón)”. Año 1747 (A.H.P.C. Secc. Cayón. Leg. 92-11, fols.4-5. M. y V., 60). “Diseño de la bóveda de la Capilla del coro para la iglesia parroquial de San Martín de Soba”. Año 1764 (A.H.P.C. Secc. Protocolos, Leg. 3622. M. y V., 123).



Casa de los Condes de la Cortina, 1825, Salarzón (Liébana).

Antiguas escuelas de Terán de Cabuérniga.



la parroquia de San Juan Bautista en Salarzón (más temprana, de 1819, que acompaña la fundación de los Condes de Cortina en Salarzón) o las antiguas Escuelas de Terán de Cabuérniga ; obras que, con su profunda

comprensión de la organización neoclásica de volúmenes o el cuidado manejo de los órdenes y las sombras, parecen señalar hacia la profunda herencia neoclásica del País Vasco.

VI. EL PERIODO ISABELINO

LA NUEVA PERSPECTIVA HISTÓRICA Y CULTURAL

Cuando el viajero inglés George Borrow visita Santander en 1837 se sorprende del “*bullicio y actividad*” que se vive en torno al puerto:

“No hay cosa que contraste más con la región desolada y los pueblos medio en ruinas que acabábamos de atravesar; que el bullicio y la actividad de Santander, casi la única ciudad de España que no ha padecido con las guerras civiles, a pesar de hallarse en los confines de las Provincias Vascongadas, reducto del Pretendiente.

Hasta las postrimerias del siglo pasado, Santander era poco más que una oscura ciudad de pescadores; pero en estos últimos años ha monopolizado casi por completo el comercio con las posesiones ultramarinas de España, especialmente con La Habana. La consecuencia de esto ha sido que, mientras Santander se enriquecía con rapidez, La Coruña y Cádiz han ido decayendo al mismo paso”¹.

Por estas fechas, Santander centra toda la actividad regional. La vibrante plaza mercantil vive sus años de mayor prosperidad, monopolizando el comercio con América y enriqueciéndose en la misma medida en que otras capitales portuarias decaen. Es el momento en que, finalizadas las guerras carlistas, se hacen cuentas del enorme enriquecimiento de la ciudad durante el conflicto bélico. Según la contribución extraordinaria de guerra, ocupa el octavo puesto nacional y su puerto pugna con el de Barcelona para alzarse con los mejores resultados nacionales en tráfico marítimo. De hecho, el mismo Ildefonso Cerdá, en su “*Teoría de la*

construcción de las ciudades...” (1859), señala a Barcelona y Santander como los dos puertos más importantes de España.

La actividad en Santander está dirigida por una dinámica burguesía mercantil que busca configurar una nueva ciudad, de aires metropolitanos y completamente desligada de la región². En este ambiente interesa promover una nueva imagen urbana, moderna y cosmopolita, y convertir la arquitectura en emblema de esa idea de modernización y prosperidad que la burguesía mercantil quería tener hacia el exterior y entre sus conciudadanos. La renovación urbana se centra en la zona Este de la ciudad, donde se ultima el ensanche proyectado en el siglo anterior. El nuevo barrio, aún en construcción, comienza a configurarse como una ciudad mercantil, racional y autosuficiente, donde las casas se organizan como unidades económicas, entrelazándose íntimamente la actividad comercial de los almacenes y la vida familiar. Borrow, impresionado, observa que “*Santander posee un muelle hermoso, sobre el que se alza una línea de soberbios edificios, mucho más suntuosos que los palacios de la aristocracia en Madrid; son de estilo francés, y en su mayoría los ocupan comerciantes*”.

Tras la línea de “*soberbios edificios*” comienza a tomar forma el proyecto Calderón, promovido por Guillermo Calderón y delineado por el arquitecto Peterrade en 1821. Con el relleno de la antigua Maruca para formar la plaza de la Constitución, la construcción de la Casa de los Arcos de Botín, del Mercado del Este en la Plaza Nueva o de la iglesia de Santa Lucía en Cañadío, el ensanche va rellenándose hasta alcanzar Puertochico en torno a 1875. Entretanto, la ciudad crece también

¹ BORROW, George: *La Biblia en España. O viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*. London, John Murray, 1843 (Trad. española en Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp.398-399).

² FERNÁNDEZ BENÍTEZ, V.: *Burguesía y revolución liberal. Santander, 1812-1840*. Santander, 1989, p.199.

³ ESPERON, Antolín: “Impresiones de viaje. Santander y provincias vascas”, en *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp.227-230.

⁴ *El Espíritu del Siglo*, Santander, 11 de febrero de 1854.

⁵ Véase MADARIAGA, B.; VALBUENA, C.: *El Instituto de Santander*. Santander, 1971, pp.34 y ss.

⁶ *Boletín Oficial de Santander*, Viernes, 27 de agosto de 1841. “Programa de cursos del Instituto Cantábrico”. Zabaleta fue uno de los grandes animadores de los primeros pasos del Instituto, dada la coincidencia de fechas entre la llegada del arquitecto a Santander y la entrada en funcionamiento del citado centro. Apparentemente fue él quien organizó las enseñanzas de arquitectura, según Rojas regentó gratuitamente las cátedras de aritmética, geometría y dibujo lineal. Bajo su dirección se reformó el convento gótico de Santa Clara para sede del nuevo Instituto y cuando se hace cargo de la sección de Arquitectura de la Comisión provincial de Monumentos intenta que con los restos de los conventos desamortizados se creen la biblioteca y museo provinciales y que estos sean regentados por el Instituto.

⁷ A.A.S.F. 22-2/2. “Comunicación a la Real Academia sobre la creación de la Junta de Ornato Público de la Ciudad de Santander”. Santander, 19 de julio de 1838. Fdo.: Tomás López Calderón, Luis Gallo, Santiago Posadillo, Francisco Joaquín. Gutiérrez, R. S. de Egusquiza, Antonio de Zabaleta (Vocales permanentes).

⁸ Véase SAZATORNIL RUIZ, L.: “La Comisión Provincial de Monumentos de Santander (1844-1879)”, *Historias de Cantabria*, nº 1 (Santander, 1992), pp.53-73. También ORDIERES, I.: *Historia de la conservación del patrimonio cultural de Cantabria (1835-1936)*, Santander, 1993, pp.22 y ss.

⁹ Una primera aproximación biográfica en ROJAS, F.: *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro*. Enciclopedia Hispano-Americana, t. 45. Librería de Rosa y Bouret. París, 1861, pp.270-276. De su obra y alcance teórico nos hemos ocupado en *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la Arquitectura española*. Santander, 1992.

¹⁰ Sobre la vinculación entre los exiliados liberales y la introducción del romanticismo en España, véase LLORENS, V.: *Liberales y románticos. Una emigración española en In-*

por la parte de Becedo y la salida hacia Burgos y proyecta el nuevo ensanche de Maliaño. Es una tarea sobresaliente que, durante el periodo isabelino, absorbe la mayor parte del potencial constructivo mientras el resto de la región languidece.

A lo largo del segundo tercio del siglo XIX, la vieja villa de pescadores se transforma en una moderna plaza mercantil. Los viajeros, que frecuentemente visitan Santander, señalan que ésta “*aparece como esas poblaciones de Alemania, Holanda e Inglaterra, que surgen del medio de las aguas*”³ y, constantemente, se insiste en que es “*el puerto más concurrido de toda la costa del norte, y uno de los puertos de más vida y acción de España*”⁴.

Así, el comienzo de la época isabelina queda marcado por la prosperidad económica, los deseos de autoafirmación y una cierta actividad intelectual. A este respecto se toman algunas medidas que afectan tanto al nivel cultural de la ciudad como a su aspecto arquitectónico, que tanto preocupaba a los santanderinos. En 1838 se crea el Instituto Cantábrico, el deseado centro estable de educación secundaria preparatorio “*..para el estudio de las profesiones científicas en las Universidades y algunas escuelas especiales*”⁵. La organización de las enseñanzas contempla los estudios preparatorios para las carreras artísticas y para ello se crea la Cátedra de Aritmética, Geometría práctica y dibujo de arquitectura⁶. Por ella pasan, como profesores, algunos de los arquitectos claves de este periodo de la arquitectura santanderina, como Antonio de Zabaleta o Manuel Gutiérrez, y además todos los futuros arquitectos nacidos en la región conocen sus aulas.

Ese mismo año se crea la Junta de Ornato Público de la Ciudad de Santander, que tiene por objeto, “*...mejorar en lo posible la población; necesidad tanto más sentida, cuanto mayor era el abandono en que se hallaba, y urgente por lo mismo la aplicación de medios eficaces para conseguir un resultado ventajoso*”⁷. Poco más tarde, en 1844, comienzan las actividades de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Santander⁸.

Resulta, por último, muy importante la llegada a Santander del arquitecto madrileño Antonio de Zabaleta, que va a marcar profundamente la arquitectura santanderina en los primeros años del reinado de Isabel II.

LA RENOVACIÓN ROMÁNTICA: ANTONIO DE ZABALETA

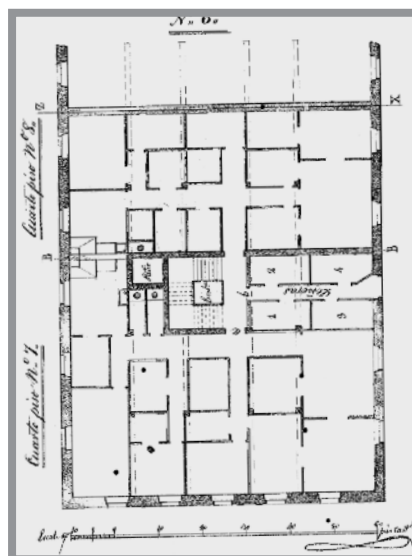
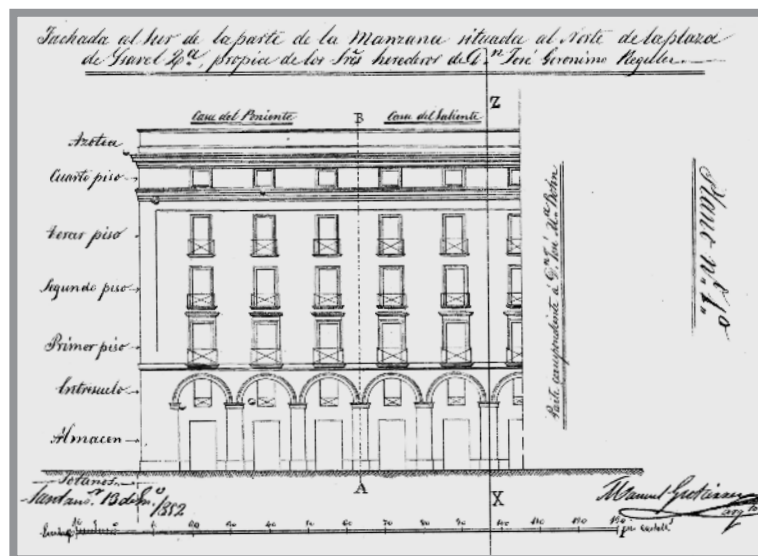
Antonio de Zabaleta es un arquitecto de compleja personalidad, que desarrolla su obra a caballo entre dos mundos: el neoclasicismo y el romanticismo⁹. Nacido en Madrid en 1803, estudia en la Academia de San Fernando entre 1815 y 1818 y, en 1823, ha de exiliarse a Francia por razones políticas¹⁰. Allí acude al taller de Félix Duban, uno de los arquitectos más polémicos e interesantes del siglo XIX, autor de la Ecole de Beaux-Arts de París y de las restauraciones del Louvre y del Castillo de Blois. Zabaleta frecuenta en París los grupos vinculados al pensamiento romántico y completa su formación con clases de Geometría descriptiva y construcción en La Sorbona y algún viaje a Inglaterra.

En 1830 y 1831 es pensionado por la Academia de San Fernando para permanecer en París y pasar después a Italia. Desde allí realiza dos “envíos” de diseños de monumentos antiguos aplicados a proyectos de arquitectura moderna. El primero, en 1833, reúne varios “*diseños copiados*” del pórtico del panteón de Agripa en Roma y un proyecto de Teatro para Madrid¹¹. La Comisión se muestra satisfecha y acepta “*...librarle el título de Ilmo. Arquitecto para que sirviéndole de mayor estímulo esta honrosa distinción, empeñe más y más a aquella aplicación que constantemente acredita desde las capitales de París y Roma*”.

Por fin, en 1836, con la restauración de la Constitución bajo la Regencia de M^a Cristina, vuelve a España convertido en un romántico convencido, buen conocedor de la obra de arquitectos como Soane, Semper o Labrousse y del pensamiento estético de Herder y Hegel. Recibe ofertas para trabajar en EE.UU. pero prefiere quedarse en Madrid donde entrega para ser examinados por la Academia los planos del “*Templo llamado de la Concordia nuevamente descubierto en Roma; y el proyecto... de un Palacio para el estamento de Proceres del Reyno*”¹². El trabajo le valió ser nombrado académico de mérito y, como su primer envío, fue expuesto levantando encendidos elogios de un anónimo reportero de la *Gaceta de Madrid*:

“*Sólo nos falta hablar, y de intento lo hemos dejado para lo último, del único arquitecto que nos ha presentado esta año sus trabajos; arquitecto recién llegado de Roma y sólo conocido en Madrid de algunos pocos admiradores de sus talentos, y a quien no dudamos en colocar, sin*

Fachada y planta de las casas de Regules y Botín ("Casa de los Arcos de Botín") en la plaza de Isabel II (después plaza de la Constitución, actual plaza de Pombal), proyectada en 1838 por Antonio de Zabaleta (Planos levantados en 1852 por el arquitecto Manuel Gutiérrez de la parte correspondiente a los herederos de José Jerónimo Regules).



temor de ser desmentidos con justicia, en el rango de nuestros más ilustres artistas contemporáneos. Hablamos del joven D. A. Zabaleta, cuyas obras ha podido admirar el público en la sala de la biblioteca. (...) estos dibujos, por su admirable ejecución, excelente gusto y profundidad en el pensamiento, nos parecen superiores a todo elogio. El Sr. Zabaleta es uno de los arquitectos modernos que más honor hacen a nuestra nación”¹³.

A su vuelta a España, Zabaleta posee ya un considerable bagaje teórico, derivado de sus relaciones con el grupo de los arquitectos románticos franceses reunidos en torno a la *École des Beaux-Arts* (denominados “néo-grecs”)¹⁴ y su vinculación con los Nazarenos alemanes residentes en Roma. De la relación con ambos emanan sus firmes convicciones antiacadémicas, especialmente su defensa de la “libertad en el arte”, primer principio romántico, derivado de la traslación del liberalismo político al arte. Zabaleta se presenta convencido de que el arte sólo puede florecer “libre y desembarazadamente”, niega que “sólo tengamos cinco maneras de proporcionar un edificio” y se opone a “todos los sistemas absolutos y todos los tipos de convención”. Así, desde la oposición sistemática al “exclusivismo clasicista” se comprende la defensa que Zabaleta hace del gótico como sistema o su interés por el renacimiento, al que considera “más en armonía con nuestros usos y conveniencias actuales”, como desea una síntesis entre Edad Media y orden clásico. Sobre este

nuevo “espíritu de tolerancia”, basado en el liberalismo romántico, se levantará un nuevo sistema que contenga “todos los estilos y las obras maestras de todas las edades y de todas las naciones”¹⁵. Una actitud, en definitiva, romántica, antivitruviana e historicista, contraria totalmente a los principios académicos.

Inicialmente, el arquitecto se instala en Madrid donde interviene en distintas cuestiones urbanas y proyecta los Baños de Capellanes en la plaza de Celenque¹⁶. Parece, sin embargo, que su delicada salud le impide vivir en la capital y en 1837 solicita la recién creada plaza de arquitecto-fontanero del Ayuntamiento de Santander¹⁷, animado quizá por el sólido prestigio de los establecimiento balnearios y la pujante economía montañesa. En Santander, Zabaleta mantiene una actividad febril, haciendo “renacer la arquitectura” y “dirigiendo cuantas construcciones se hicieron en esta época en aquella ciudad”¹⁸, hasta el punto de que, tras cuatro años de provechosos trabajos, la prensa santanderina afirma:

“...creo una adquisición para Santander la del Sr. Zabaleta, cuya época quedará prefijada de una manera estable en los edificios sólidos, majestuosos y bellos que se erigen en Santander, introduciendo el buen gusto y acrecentando el ornato público de esta Ciudad”¹⁹.

La primera obra de importancia que Zabaleta proyecta a su llegada a Santander es la Casa de los Arcos de

glatterra (1823-1834), Valencia, 1979. Respecto al compromiso liberal de Zabaleta cabe señalar que proyecta por designación Real el panteón de Agustín Argüelles, patriarca de los liberales españoles y encargado de formar el primer Ministerio Constitucional, y que en Santander levantará el Puente de Vargas como arco conmemorativo dedicado a la batalla del mismo nombre, gran victoria liberal sobre los carlistas.

¹¹ A.A.S.F., 10-1/2.

¹² A.A.S.F., 308-29/3. Madrid, 15 de enero de 1836.

¹³ “Exposición de la Academia de San Fernando. Pintura-Escultura-Arquitectura. 2º Articulo”, en *Gaceta de Madrid*. Jueves, 13 de octubre de 1836. Nº 671, p.4.

¹⁴ Sobre los “néo-grecs” y la arquitectura romántica parisina, véase FOUCART, B.: “La modernité des néo-grecs”, *Paris-Rome-Athènes*, París: ENSBA, 1982, pp.49-60; MIDDLETON, R. (Ed.): *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Londres, 1982; VAN ZANTEN, D.: *Designing Paris. The Architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, Massachusetts Institute of Technology, 1987.

¹⁵ Zabaleta es autor de numerosos artículos para la prensa especializada de la época, en los que recoge sus principales argumentos sobre arquitectura. Véase “Arquitectura”, *No me Olvides*. Madrid, 1837, nº 11, pp.5-7; nº12, pp.1-3; “Arquitectura de la Edad Media”, *El Guardia Nacional*. Barcelona, Viernes 2 de febrero de 1838, nº 786, pp.1-3; “Sobre los medios de mejorar el estado de la Arquitectura y de los arquitectos”, *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, nº 2, 5, 6, 8 y 9; “Rápida ojeada sobre las diferentes épocas de la Arquitectura y sobre sus aplicaciones al arte de nuestros días”, *B.E.A.*, 1846, nº2-7; “Sobre el estado actual de la Arquitectura en Francia”, *B.E.A.*, 1846, nº9-12; “Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia”, *El Renacimiento*, Madrid, 1847, nº1, pp.3-5. Puede consultarse una selección de estos textos en SAZATORNIL, L.: *Antonio de Zabaleta...*, 1992, pp.153-178.

¹⁶ B.N., Secc. Cartografía (B 2867, 14-45, nº45)(B 2872, 14-45, nº50)(B 2873, 14-45, nº51).

¹⁷ A.M.S., Arm.A, Leg.190, nº 90.

¹⁸ ROJAS, F.: *Manual...*, 1861, p.273.



Botín. A principios de 1838 Antonio de Zabaleta había levantado ya los planos; las obras de mampostería y sillería se contratan con Ángel de las Pozas (constructor del célebre barrio de Pozas, en la calle Princesa, y del Cuartel de la Montaña de Príncipe Pío, ambos en Madrid) y en enero de 1840 se dan por terminadas. A continuación se contrata la decoración del edificio, incorporando molduras a las ventanas y estucando la fachada con polvo de mármol que se pinta al fresco en “color de piedra”, mientras se traen de Vizcaya 27 balcones y 51 antepechos, así como rejas de ventana, bisagras, pestillos y pasadores²⁰.

El nuevo edificio se inserta, como gran parte de la obra de Zabaleta, en la zona del ensanche del Este. En este caso, el nuevo edificio no se sitúa siguiendo las casas del muelle, sino detrás de ellas, en dirección norte, donde existía un amplio terraplén que se inundaba con la marea alta: “...era la Maruca de entonces que comunicaba con la bahía por el alcantarillón que desembocaba en la punta del Muelle” (Pereda, *Sotileza*). Esto permite que los materiales se descarguen desde el mar al mismo pie de la obra. Por estas fechas ya está previsto rellenar la Maruca para dar lugar a la plaza de la Constitución. No obstante, las primeras obras que se llevan a cabo en la marisma son las de esta casa, que en palabras de Pereda queda “Inaccesible, sola y deshabitada”, indicando además que en toda la zona ha sido construida “Solamente la casa de Botín

con los sillares de sus arcos, uno a uno, y con las tabletas de sus persianas verdes...”.

En esta obra Zabaleta ha de ajustarse al riguroso plano geométrico del ensanche y a los volúmenes permitidos. Utiliza, sin embargo, un sistema de proporciones mucho más estilizado que el de los edificios contruidos hasta el momento en las inmediaciones. El resultado final es la depuración formal de la tipología de casa de ensanche con un interesante programa de casa-cubo, en el que deja de lado la decoración y el sistema de órdenes clasicistas, para poner el acento en la modulación de pisos, cornisas y zócalos, basándose en la repetición de motivos y dando paso a un nuevo planteamiento, austero y racionalizador, ya plenamente moderno.

En 1839 recibe orden del Ayuntamiento de coordinar un plan para dotar a Santander de un moderno conjunto de edificios de abastos. El plan incluía dos mercados (uno para frutas y verduras y otro para carnes y animales vivos) y una pescadería y, aunque con el tiempo se revelaría ruinoso, dotó a la ciudad de una infraestructura de mercados inexistente en el resto de las capitales españolas. Ese mismo año Zabaleta redacta los proyectos para el Mercado del Este y para el Mercado y Pescadería de Atarazanas.

En ambos casos Zabaleta echa mano de su experiencia parisina para lograr dos edificios muy similares en esencia (uso masivo del cristal y las armaduras livianas, plano reticular con manzanas de puestos y calles, buena ventilación, etc.). El toque de modernidad viene dado por los materiales pero también, como en la Casa de los Arcos, por la superación de los “órdenes” clásicos, entendiendo estos no como repertorio decorativo (jónico, dórico o corintio) sino como sistema de proporciones.

Uno de los aspectos que más sorprende en el proyecto para el Mercado del Este es que se conciba como “paseo público a cubierto”. La idea de aunar ambas necesidades, la del mercado y la del paseo cubierto, es sumamente adecuada para las necesidades planteadas y ya había sido utilizada con éxito en diversos edificios franceses, especialmente en los famosos *Pasajes*. De hecho, es innegable la deuda formal y tipológica del Mercado del Este con pasajes como la *Galerie d'Orléans* o la *Galerie Colbert*, ambos en construcción en París en 1828, cuando Zabaleta residía en la capital francesa²¹. El mercado santanderino sin llegar a los alardes tecnológicos de las galerías francesas o italianas

¹⁹ *El Vigilante Cántabro*, nº 9, 26 de enero de 1840, p.3.

²⁰ Todos los datos sobre esta obra proceden de la documentación conservada por la familia Regules. La casa fue promovida por D. José María Botín y D. José Jerónimo de Regules, dos activos comerciantes vinculados al puerto y al tráfico marítimo con América. Tanto la familia Regules como la familia Zaldívar que ocupan sendas viviendas desde su construcción aún conservan la decoración de época: autómatas franceses, mobiliario importado de Nueva York y Nueva Orleans, etc.

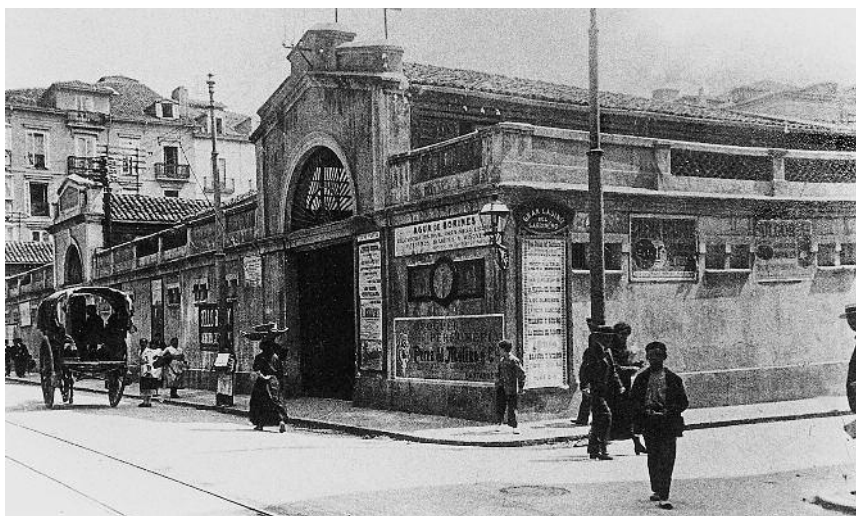
²¹ Sobre las galerías parisinas véase LEMOINE, B.: *Les Passages Couverts en France*, París, 1990, pp.62-196.

representa un eslabón más en el camino hacia la definición de la tipología y tiene la importancia de ser quizás el primer edificio español que se plantea el problema de las galerías cubiertas o pasajes. El planteamiento estructural que aplica Zabaleta se basa en las primeras experiencias francesas con armaduras ferroviarias, que había conocido durante sus estancias parisiñas, y su estructura mixta, a base de pabellones separados por galerías, responde perfectamente a la necesidad fundamental de un mercado: la higiene, que exigía abundante luz y buena ventilación. El carácter “higiénico” del edificio ya es alabado por la prensa de la época:

*“...no consiste solo su excelencia en la elegancia y buen gusto de sus formas, sino que se encuentran atendidas con tal conocimiento las circunstancias particulares requeridas por esta clase de obras, que estamos bien convencidos de que el arquitecto a cuyo genio se deben, no sólo ha estudiado profundamente su arte, sino hasta las reglas higiénicas que la salud pública aconseja. No es nuestro este dictámen, sino de facultativos entendidos en el arte de curar, a cuyo juicio se sometió su examen, respecto a la parte en que interesarse pudiera la pública salud”*²²

En julio de 1840 se daba principio a la obra y ocho meses después, en marzo, la obra ya se hallaba cubierta y a punto de ser terminada. Su aspecto exterior poco ha cambiado hasta la actualidad. Las dos fachadas principales, al norte y al sur, se organizan a partir de tres puertas de acceso, cubiertas con arcos de medio punto y cobijadas bajo unos sencillos frontones. Las dos puertas centrales se resaltan flanqueándolas con columnas de orden jónico. El interior se dispone en calles y manzanas, reproduciendo a pequeña escala la estructura ortogonal del ensanche. Inicialmente está prevista la colocación de “unas esculturas alegóricas sobre el ático de las puertas”, que según la Comisión municipal deberían incluir “sobre la puerta del centro de la fachada sur el escudo de armas de la ciudad, sobre el cual se apoyen dos genios, el de la derecha con el cuerno de Amaltea derramando moneda, y el de la izquierda con el caduceo de Mercurio, signos de ser el comercio el que proporciona al pueblo la prosperidad y riquezas”²³. Sin embargo, finalmente se decide no realizar los grupos escultóricos.

Las cubiertas originales consistían en una azotea, con una leve inclinación a dos aguas, abierta con quin-



ANTONIO DE ZABALETA.
Mercado del Este,
1840, Santander.

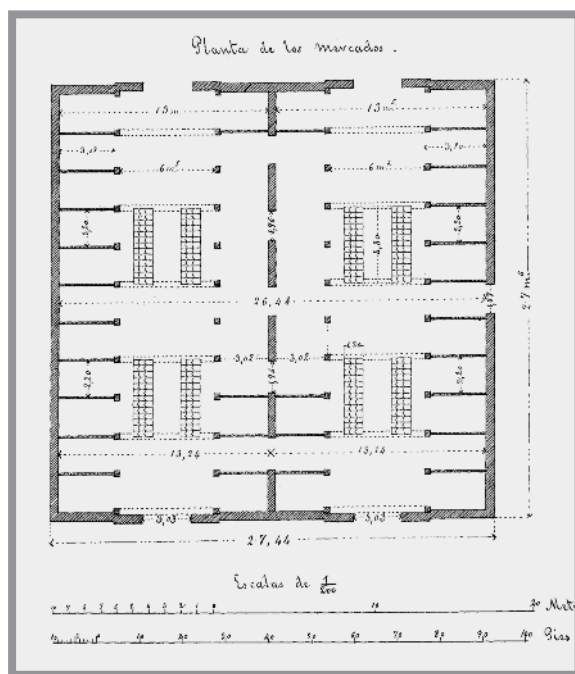
ce grandes tragaluces piramidales sobre las intersecciones de las galerías. El modelo no podía ser más audaz y ha de considerarse como una de las primeras experiencias española con cubiertas de cristal (junto con el Pasaje de San Felipe Neri en Madrid, inaugurado también en 1840). El sistema de iluminación se completa con unos cerramientos de vidrio que salvan la distancia existente entre las cubiertas de los cuerpos bajos y altos. Ambas fuentes de luz, los tragaluces y la línea superior de ventanas, crean un sistema de iluminación cenital progresivamente aceptado como el más adecuado para este tipo de establecimientos. De hecho, este sistema recuerda a algunas de las experiencias de

²² *El Vigilante Cántabro*, 13 de febrero de 1842, pp.2-3.

²³ “Dictamen de la Comisión Municipal”. Cit. SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.367.



ANTONIO DE ZABALETA. Planta del Mercado de las Atarazanas, 1840, Santander.



Labrouste y será el utilizado por Baltard para la iluminación de las calles cubiertas de Les Halles.

Sin embargo, la novedad del proyecto de cubiertas pasaba por la liviandad final del conjunto. La experiencia es fallida y en pocos años el asfalto se agrieta produciendo filtraciones de agua y el desprendimiento de

los cielos rasos y de parte de la cubierta. A partir de 1860 la cubierta debe ser sustituida por el actual entramado de madera, ideado por el arquitecto Severiano Cecilia y construido en varias fases por el propio Cecilia, Juan Morán Lavandera y Manuel de Heredia y Tejada.

El Mercado del Este es un paso más en la asimilación de los principios románticos. Se siguen utilizando elementos clasicistas como mero repertorio decorativo, pero se ha pasado ya a una geometrización y simplificación de formas, creadas a partir de materiales baratos, más cercana a la vanguardia romántica francesa que a la realidad artística española. El edificio resultante, por su adecuación al marco en que se inserta –el plano rigurosamente geométrico del ensanche santanderino–, y por su talante innovador en los temas –introducción del paseo cubierto y del concepto estructural de galería comercial– supone uno de los primeros intentos por introducir en España los valores y problemas de la vanguardia arquitectónica europea.

Simultáneamente, Zabaleta proyecta y construye el Mercado de Atarazanas y, frente a éste, la Pescadería. Con las obras se produce la reorganización de la plaza de las Atarazanas y la calle que la cruza. Entre ambas Zabaleta va a construir, por las mismas fechas, el Puente de Vargas. Todo ello va a formar un conjunto planificado de una forma unitaria para lograr la racionalización de usos y la dignificación del espacio comercial de la ciudad, espacio que actuaba como eje y límite entre el casco antiguo y el ensanche, aún en construcción.

Básicamente, el nuevo edificio del mercado de Atarazanas se plantea como el del Este, y también allí las referencias a iluminación y ventilación como principales premisas en la erección de un mercado son constantes. En lo estructural se repiten las mismas ideas, aunque en este caso se abandona el sentido ortogonal para enfatizar el longitudinal de dos ejes dispuestos paralelamente formando dos calles flanqueadas por hileras de puestos, idea no muy alejada de un modelo bastante al uso en aquella época y que aparecía reproducido en la parte dedicada a mercados del *Compendio* de Durand²⁴. Se ha buscado también crear un espacio diáfano donde no se compartimentan los puestos de venta como en el Mercado del Este. De nuevo se recurre a la luz cenital de los bastidores de cristales y las claraboyas.

Por su parte, la Pescadería de Atarazanas se sitúa frente al Mercado formando una unidad comercial con él. La “...elegante galería de estilo gótico-italiano”²⁵ que

²⁴ DURAND, J.N.L.: *Precis des leçons...*, 1802-1805, 3ª parte, “Mercado de Carnes”, lámina 13.

²⁵ *El Vigilante Cántabro*, 13 de febrero de 1842, p.3.

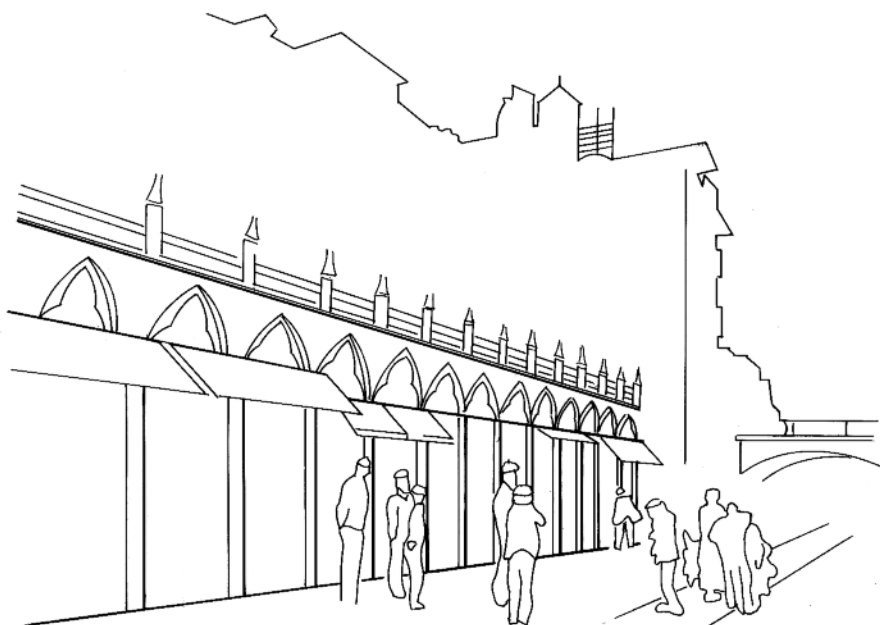
Pereda describe como una “*gótica o morisca socarreña*” era, en realidad, una sencilla estructura porticada con arcos apuntados trilobulados y cubierta por una terraza. En esencia la pequeña estructurada edificada se inspira en las galerías comerciales italianas, y más concretamente venecianas, que Zabaleta había estudiado en profundidad. Destaca la temprana aplicación del revival gótico a un edificio público, una de las primeras manifestaciones goticistas en España.

Dentro de este plan de renovación de la Plaza de las Atarazanas, el elemento clave es el **Puente de Vargas** que unía la vieja y la nueva puebla permitiendo el paso desde la torre de la Catedral hasta la iglesia de la Compañía a través de la calle del Puente. La necesidad de sustituir un viejo puente de madera y el deseo de conmemorar con un arco la batalla de Vargas, primera victoria isabelina de las guerras carlistas y orgullo de los santanderinos, llevan a que, en 1839, en el clima de euforia liberal que aún se vive en la ciudad, se decida aunar ambos propósitos y construir una obra a la que en vez de puente “*mas bien podría llamársele arco de triunfo*”, con lo que la calle que por él pasa “*se llamaría calle del Arco de Triunfo, o del Arco de Vargas*”²⁶. La idea inicial era realizar un puente colgante de hierro, que había de ser de realización extranjera. Sin embargo, se optó finalmente por la obra en “*pieza de excelente brillo*” proyectada por Zabaleta²⁷.

El puente actúa, por tanto, a un tiempo como arco conmemorativo, balcón sobre la avenida y encuadre de la perspectiva que se abre en dirección al paseo del Muelle. Quizá lo más destacable del “*lindísimo y atrevido puente de piedra*”²⁸ sea la amplitud de su arco que se ajustaba con la anchura de la calle y le restaba la pesadez que en otro caso hubiera tenido, demostrando la habilidad de Zabaleta para la resolución de problemas técnicos. Cabe añadir además que en el uso del arco escarzano o tendido podemos ver, de nuevo, la búsqueda de la modernidad, pues este tipo de arco marca la ruptura con la estereotomía tradicional que consideraba imprescindible la continuidad del dovelaje para la estabilidad de un edificio. En este cambio es fundamental la obra de J.-R. Perronet. El puente sobrevivió casi un siglo y fue sustituido, a principios del actual, por otro, con estructura de hierro, realizado por el ingeniero santanderino Alberto Corral.

En 1842, Zabaleta renuncia a su plaza en Santander para volver a Madrid, donde en los siguiente década tendrá un papel fundamental en la introducción de

los principios románticos en la teoría arquitectónica española. En 1844 obtiene el segundo puesto en el Concurso para el Palacio del Congreso de los Diputados. Al año siguiente pasa a ocupar la Cátedra de Arquitectura Legal y Práctica de la Construcción de la nueva Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, con la que se mantendrá muy vinculado. Simultáneamente, a propuesta de la Academia, se le designa director de la misma en la clase de Arquitectura. Ese mismo año es



ANTONIO DE ZABALETA. Pescadería de Atarazanas, 1840, Santander (a partir de la fotografía publicada por Fresno de la Calzada).

premiado con la Cruz de Carlos III al haber cumplido satisfactoriamente con el encargo, que le había hecho el Ministerio de Estado, de realizar los diseños para la reforma del Palacio de la Legación Española en Constantinopla y de hacer otros para la realización de uno nuevo. En 1846 funda, junto a José Amador de los Ríos, el *Boletín Español de Arquitectura*, la primera revista de arquitectura existente en España, que pretendía ser la versión peninsular de los *Annales Archéologiques* franceses. También viaja a París y participa en la polémica entre la Academia francesa y los partidarios del gótico. En 1847 publica, como resumen de lo visto en Francia, un inestimable artículo titulado “Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Siste-

²⁶ *El Vigilante Cántabro*, nº 20, 12 de abril de 1840, p.2.

²⁷ A.M.S., Arm.B, Leg.201, nº 9. Santander, 29 Mayo de 1840.

²⁸ *El Vigilante Cántabro*, 13 de febrero de 1842, p.3.



mas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia”. Al año siguiente gana el concurso para la construcción del mausoleo de Agustín Argüelles en el madrileño cementerio de San Nicolás y es nombrado vocal de la Comisión Central de Monumentos.

Por fin, en 1850, a causa de su delicada salud, dimite de su cátedra en la Escuela de Arquitectura y, aunque su dimisión no es aceptada, ese mismo año nos lo encontramos de vuelta en Cantabria, realizando varios planos para las obras de reacondicionamiento de una casa-fonda en Puente Viesgo²⁹. También diseña gratuitamente la nueva iglesia de Santa Lucía que es, al parecer, su última obra importante.

En la Primera Junta Parroquial de Santa Lucía ya se sugiere la posibilidad de “...levantar una Catedral que sustituyera a la antigua colegial”³⁰, lo que puede dar idea del espíritu que presidía estas primeras reuniones de la Junta Parroquial. En la reunión de la Junta del 27 de mayo de 1851, Zabaleta dice “tener los planos de la nueva iglesia de Santa Lucía, aprobados ya por la Academia de San Fernando, y que se ocupa de sacar una vista perspectiva del edificio, para que grabada pueda acompañar a las invitaciones de suscribirse”.

Desde un principio se había destinado para la nueva iglesia el solar que quedaba detrás de la Casa de

los Arcos de Botín, en la Plaza de Cañadío, donde existían terrenos cedidos desde 1820 por Guillermo Calderón. Sin embargo, originalmente la iglesia se proyecta con la cabecera hacia el sur, es decir, justamente al revés de como se encuentra orientada hoy. Así puede observarse en la vista para grabar realizada por Zabaleta, en donde pueden apreciarse en el fondo unas embarcaciones que navegarían por lo que entonces era la Machina y más tarde fue Plaza de la Constitución.

Las obras quedan presupuestadas en algo más del millón doscientos mil reales. En septiembre de 1854 se coloca la primera piedra y, en los sucesivos y con la vuelta de Zabaleta a Madrid, la dirección de obras pasa por Juan Ancell, Manuel Gutiérrez, Manuel de Heredia y Tejada y Alfredo de la Escalera, por este orden. Sin embargo, el edificio inaugurado en 1868 apenas difiere del proyectado por Zabaleta, con excepción de la torre que Alfredo de la Escalera rediseña desvirtuando en gran medida el conjunto. Nos encontramos, pues, con una ancha nave longitudinal, con capillas laterales que se abren a la nave y un crucero de brazos atrofiados que se destaca en alzado pero no en planta. A su vez, todo el interior se decora con placas de mármol. Resulta excepcional, por su calidad arquitectónica, la cabecera, que se organiza a base de una serie de cuerpos superpuestos.

Merecen comentario aparte las fuentes de inspiración de Zabaleta que convierten la iglesia de Santa Lucía en obra manifiesto del romanticismo español. Cuando, en otro lugar, hemos analizado el papel del nazarenismo en la obra de Zabaleta, ya nos detuvimos en su particular visión de la recuperación de la arquitectura del renacimiento³¹. En Santa Lucía aplica todos los argumentos teóricos que había defendido primero desde las páginas del *Boletín Español de Arquitectura* y después desde la revista *El Renacimiento*. Para Zabaleta tanto el goticismo como el clasicismo, que se disputaban la preeminencia en la Academia francesa, son superados por el Renacimiento, que se convierte en el paradigma de la deseada síntesis entre Edad Media y orden clásico y que además está “...más en armonía con nuestros usos y conveniencias actuales”. Esta actitud ya le había llevado a plantear para su discusión en la Academia de San Fernando, en abril de 1846, meses antes de la conocida polémica entre académicos y goticistas en Francia, una disertación sobre “¿Si tendrá una conveniente aplicación a las construcciones de nuestra época la arquitectura del Renacimiento?”³².

²⁹ A.H.P.C., Secc. Protocolos, Leg. 893, fols. 252-451.

³⁰ Libro de Actas del Archivo Parroquial de Santa Lucía. Cit. GONZÁLEZ-ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía. Una parroquia y su entorno*. Santander, 1990, pp.22-24.

³¹ Véase Antonio de Zabaleta..., 1992, pp.34 y ss.

³² AMADOR DE LOS RÍOS, José: “Conferencias artísticas en la Real Academia de San Fernando”, en *Boletín Español de Arquitectura*. Madrid, 1846, pp.21-22. Véase también “El primer plan, 1844-1845”, en *Revista Nacional de Arquitectura*, 1945, nº 38, pp.64-65.

El mismo Didron, director de los *Annales Archeologiques*, decía de Zabaleta que “...estaba penetrado de un muy vivo afecto por el renacimiento”³³.

Cuando, por fin, tiene la oportunidad de aplicar estas ideas a su única obra religiosa, recurre al renacimiento que mejor conocía, el romano, aunque sea precisamente esta vuelta a Roma la que haga que no olvide otro de los grandes momentos de la arquitectura religiosa, la época paleocristiana. Este modelo historicista, muy frecuente en la arquitectura alemana, se encuentra en la línea de lo realizado por Leo von Klenze en la Catedral de San Dionisio Areopagita de Atenas (1844-53)³⁴, donde las proporciones generales, el sistema basilical, la colocación centrada de la torre y la ritmación de vanos, así como algunos elementos decorativos, son paralelos en todo a lo realizado posteriormente por Zabaleta en Santa Lucía.

El pórtico, desde luego, ha de entenderse más como un nartex paleocristiano que “...prepara para el respeto que se debe observar en su interior”³⁵ y su uso se enmarca dentro de la reivindicación de los atrios porticados que ya había iniciado Durand: “*Un porche es, como se sabe, parte esencial de un templo; no lo encontramos casi nunca en las iglesias modernas*”, defensa que se extendió al resto de la arquitectura paleocristiana: “*Al ser el uso de las iglesias modernas el mismo que el de las basílicas de los primeros cristianos, lo mejor que se podía hacer era imitar su disposición...*”³⁶. La evocación paleocristiana se refuerza con la advocación a Santa Lucía, el uso del orden jónico, como corresponde a una virgen y mártir, la colocación centrada de la torre y las proporciones generales del edificio, aspecto que se diluyó un poco con la sustitución de la torre prevista en el plan original. Respecto al conocimiento que Zabaleta tenía de la arquitectura paleocristiana, hemos de señalar que en el momento en que él se encuentra en Roma se están llevando a cabo las polémicas restauraciones de *San Pablo Extramuros* y *San Juan de Letrán*.

También parece hacer referencia a estructuras centralizadas de época paleocristiana la interesante estructura de la cabecera, con una composición a base de un abside semicircular inserto en un testero recto que resulta extraña a la tradición arquitectónica española. Sin embargo, esta estructura hace pensar en aquellas palabras de M.A. Laugier: “*la fuerza de las disonancias es un anticipo que todo compositor ha de utilizar (...) para conseguir una armonía perfecta es menester al-*



ANTONIO DE ZABALETA. Proyecto para la iglesia de Santa Lucía (Vista perspectiva), 1851, Santander.

ternar las formas cuadradas y las redondas”³⁷.

Menos brillante es el interior que incorpora unas arcadas laterales apoyadas sobre pilastras y recubre los muros con placas de mármol de diferentes colores, al modo quattrocentista. Finalmente el arco triunfal que da acceso al altar y las bóvedas cubiertas con decoración pintada de grutescos, son de clara inspiración renacentista siguiendo los modelos que Zabaleta copió en Italia. En cualquier caso, todos estos modelos son, tan sólo, referencias, fuentes de inspiración transformadas y refundidas por el marcado talante ecléctico de Zabaleta, que manipula sus modelos, les imprime “*un carácter particular*” y se los apropia en lugar de copiarlos³⁸.

De todas formas, la mejor comprensión de su obra se produce desde el conjunto de sus actividades como crítico de la arquitectura. Éstas se dirigen claramente hacia dos objetivos que son, en realidad, los que encabezan la primera entrega del *Boletín*: “*...la propagación de las buenas doctrinas y la defensa de los derechos y prerrogativas de tan noble arte*”. Este descarado proselitismo romántico explica la adhesión de Zabaleta a las principales creaciones ligadas a la propagación de las nuevas ideas románticas en la arquitectura española: la nueva Escuela de Arquitectura de Madrid, dirigida por Zabaleta entre 1854 y 1856; las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, a las que permanece muy vinculado, primero en Santander y luego en Madrid como vocal y secretario de la Central; las diversas Comisiones para la delimitación de las compe-

³³ GIRARDOT, Barón de: “De l’archéologie en Espagne”, en *Annales Archéologiques*. Paris, septembre, 1846. Tome cinquième, p.128 (Véase nota del director).

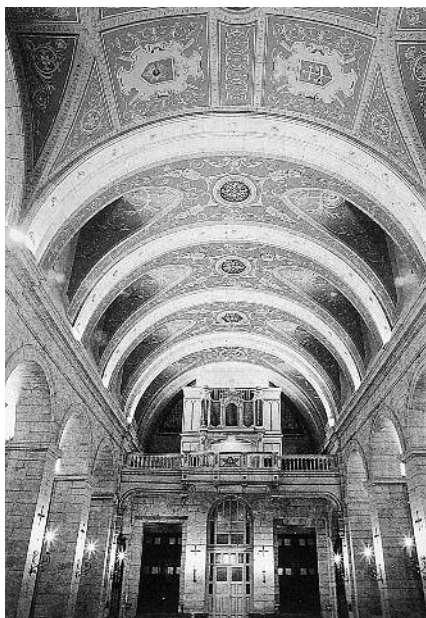
³⁴ Sobre la Catedral de San Dionisio, véase WATKIN, D.; MELLINGHOFF, T.: *German Architecture and the Classical Ideal, 1740-1840*, Londres, 1986, p.156.

³⁵ DURAND, J.N.L.: *Precis des leçons...*, 1802-1805. 3ª parte, 2ª sección: “De los templos”.

³⁶ Id.

³⁷ LAUGIER, M.A.: *Essai sur l’art*. Duchesne Librairie, 2ª ed., Paris, 1755. (Reed. Minkoff Reprint. Genève, 1972, p.69).

³⁸ ZABALETA, A.: “Arquitectura. Aplicación del arte antiguo...”, p.4.



ANTONIO DE ZABALETA. Iglesia parroquial de Santa Lucía (pórtico e interior hacia el coro), 1854-1868, Santander.



tencias profesionales entre arquitectos, ingenieros y maestros de obras; y la prensa arquitectónica, como creador y director del “Boletín Español de Arquitectura” y colaborador de “El Renacimiento”. En realidad, Zabaleta se muestra convencido de que el tan necesario “*renacimiento arquitectónico*” no se producirá por la justa admiración que produzcan sus obras, sino introduciéndose en los medios de difusión teórica del pensamiento.

LA PERVIVENCIA DEL MODELO NEOCLÁSICO

Pese a la notable presencia de Zabaleta, durante el periodo isabelino trabajan para el municipio santanderino una serie de arquitectos de marcado talante académico. Todos ellos coinciden en dos cuestiones: son arquitectos llegados desde fuera de Cantabria (La Rioja, Sevilla, Guipúzcoa o Madrid) para una tarea muy concreta, desaparecen una vez cumplida su labor; son, además, los encargados de dar forma arquitectónica al ensanche de Calderón que, desde 1821, había reabierto la expansión de la ciudad por la parte del Este. Por ello su obra en Santander es fundamentalmente

doméstica, siguiendo las pautas académicas sobre construcción de casas de vecindad, adaptadas al rígido orden geométrico del ensanche. Introducen ya elementos de ornamentación de aires italianistas y una cierta racionalización de espacios, características propias del lenguaje isabelino, pero pervive aún el modelo neoclásico de arquitectura doméstica.

Nos encontramos pues con una generación de arquitectos de variado origen, pero cierta afinidad ideológica en la pervivencia de modelos neoclásicos. Son, sobre todo, Manuel Angel de Chavarri, Ignacio María de Michelena, Severiano Cecilia, Juan Morán Lavandera García y Manuel de Heredia y Tejada.

Manuel Angel de Chavarri

Nacido hacia 1775-1780, obtiene el título de arquitecto en 1803 con un proyecto de **Galería para recreo público**³⁹. En diciembre de 1833 se convierte en Arquitecto titular del municipio de Santander por destitución de Bernaola. Cuando se hace cargo de la plaza santanderina es ya un arquitecto experimentado que había trabajado intensamente en Vitoria, donde había

³⁹ A.A.S.F. Secc. Planos, A-3548, G-13.

⁴⁰ Véase ARBAIZA, S.; HERAS, C.: “Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando”, en *Academia*, nº79 (Madrid, 2º semestre 1994), p.353.

dirigido las obras del Teatro Público, proyectado por Silvestre Pérez en 1817⁴⁰, y levantado el “Plano topográfico de la ciudad de Vitoria y sus barrios” en 1825⁴¹.

Acostumbrado a labores urbanísticas, en Santander proyecta la Alameda Segunda (actual Alameda de Oviedo) y redacta un nuevo Plano de Población de la zona comprendida entre el muelle del Martillo y la calle Lope de Vega⁴², siguiendo la pauta marcada por los planos de Peterrade para el “Proyecto Calderón”. Procede, por ello, junto al arquitecto-fontanero del municipio, Antonio de Zabaleta, a redactar el proyecto de terraplenado de la “Maruca” de Cañadío que había de convertirse en Plaza de la Constitución⁴³. Además, quedan bajo su responsabilidad los proyectos para las nuevas casas del ensanche Calderón, algunas de las cuales fueron proyectadas por él mismo y en otras (como la Casa de los Arcos de Botín) ha de emitir el informe preceptivo, ejerciendo pues un notable control sobre este periodo de la arquitectura santanderina. En 1844 ante su inminente jubilación se propone unificar las plazas de arquitectos municipal y arquitecto-fontanero⁴⁴.

Ignacio María de Michelena

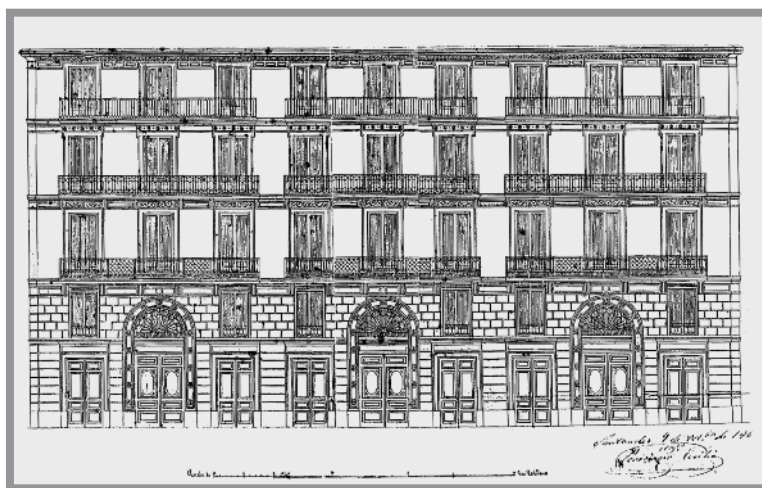
Nace en Oyarzun (Guipúzcoa) en 1815. Es aprobado como Arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 3 de Enero de 1841, junto con el barcelonés José Oriol Mestres⁴⁵, presentando como prueba de examen un Proyecto para Capilla Bautismal firmado en 1840⁴⁶. Sin embargo, antes de estudiar en la Academia había comenzado a formarse en San Sebastián junto a su tío Pedro Manuel de Ugartemendia⁴⁷:

“El exponente está acostumbrado desde su juventud a cuidar de la cañería de las fuentes de la ciudad de San Sebastián, bajo la instrucción del difunto su tío D. Pedro Manuel de Ugartemendia, Arquitecto que fue de dicha ciudad, cuya reedificación después de quemada dispuso y dirigió él mismo. En parte de sus obras y otras de primera clase trabajó a sus órdenes el exponente, quien después que mereció el título de la Academia, entre otras obras ha dispuesto y dirigido la de la reedificación de la Yglesia de la Villa de Vera en el Reyno de Navarra que se hallaba enteramente quemada; y cuyas bóvedas se han construido a la altura próxima de ochenta pies.

*Confiado en estos datos y en su conducta personal, conocida en la baja Guipúzcoa, su frontera Navarra y en Madrid”.*⁴⁸

Este resumen de su actividad hasta la obtención del título de arquitecto, pertenece a un memorial enviado

SEVERIANO CECILIA. Proyecto para la casa de D. Juan Pombo en la calle de Wad-Ras (actual Hernán Cortés), 1861, Santander.



en 1842 al Ayuntamiento de Santander con objeto de solicitar la Plaza de Arquitecto Fontanero “vacante por renuncia del Arquitecto Antonio de Zabaleta”. Ésta le es concedida ese mismo año y en 1845 pasa a ser también Arquitecto titular del municipio, al unificarse ambas plazas con la jubilación de Manuel Angel de Chavarri. Es titular de la plaza desde ese año hasta 1854, año en que es cesado de su cargo, aunque durante algunas ausencias ocupa el cargo interinamente Juan Ancell.

En este periodo reforma el plano de Chavarri para las nuevas calles del proyecto Calderón (Calderón, Wad-Ras, Daoíz y Velarde, etc.) y realiza la demarcación de los límites urbanos de la ciudad. En 1848 dirige diversas obras de reparación en los Mercados del Este y de la plaza de Atarazanas⁴⁹. Es autor, asimismo, de la demolición de la muralla de Traslacava, abriendo la ciudad hacia el norte, informa el establecimiento de alumbrado público de gas, reforma las Ordenanzas Municipales (1852) sobre construcción de casas y el Camino Real (actual calle de San Fernando). Proyecta, por último, el Camino viejo de Miranda al Sardinero, que es muy criticado y motiva finalmente su cese⁵⁰.

Tras su partida de Santander culmina una brillante carrera como hábil representante de la tradición neoclásica, con obras tan ejemplares como el Ayuntamiento de Cáceres (1867).

Severiano Cecilia

Nacido en Burgos en 1821, obtiene el título de arquitecto por la Real Academia de San Fernando en 1847⁵¹. Durante la mayor parte de su carrera es archi-

⁴¹ Véase en *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, Bilbao, 1990, p.45.

⁴² SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.438.

⁴³ A.M.S. Arm. B, Leg. 198, n° 20. Octubre de 1839.⁴⁴ A.M.S. Arm. B, Leg. 224, n° 152. Año 1844.

⁴⁵ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos titulados por la R. Academia de San Fernando...”, n° 225. Aprobado el 3 de enero de 1841.

⁴⁶ Conservado en A.A.S.F., Secc. Planos, A-4342, I-1.

⁴⁷ Sobre Ugartemendia, véase LARUMBE MARTÍN, M.: *El Academicismo y la Arquitectura del siglo XIX en Navarra*, Pamplona, 1990, pp.313-343; también *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco...*, 1990, p.208.

⁴⁸ A.M.S., Arm. B, Leg. 213, n° 2. “Solicitud de plaza de Arquitecto Fontanero del Ayuntamiento de Santander”. Fdo. Ignacio M^a de Michelena. Oyarzun, 21 de agosto de 1842.

⁴⁹ A.M.S., Arm. B, Leg. 247, n° 9. “Expediente de remate de las obras de reparación del mercado de las Atarazanas y blanqueo de la Plaza Nueva”. Santander, 14 de Julio de 1848. Fdo. Ignacio M^a de Michelena. Se contempla sobre todo la sustitución de las tejas y cristales rotos.

⁵⁰ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, pp.439-440.

⁵¹ B.M.S. Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos titulados por la R. Academia de San Fernando...”, n° 345. Aprobado, 7 de febrero de 1847.

JUAN MORÁN LAVANDERA. Proyecto para la casa de la familia Galán en la calle Daoíz y Velarde, 1864, Santander.

⁵² Véase IGLESIAS ROUCO, L.S.: *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y Urbanismo (1813-1900)*. Valladolid, 1979.

⁵³ A.M.S. Arm. F, Leg. 300, n° 5. En junio la Comisión aprueba la reparación, felicitándose anticipadamente por una obra que asegura “por largos años el buen estado del edificio”.

⁵⁴ A.M.S. Arm. G, Leg. 161, n° 30.

⁵⁵ Juan Morán Lavandera (o Labandera), que creemos padre del que nos ocupa, había nacido en Gijón en 1798, se había titulado arquitecto por la Real Academia de San Fernando el 17 de septiembre de 1826 (B.M.S. Doc. 597, Ms. 257. “Titulados por la R. Academia de San Fernando...”, n° 44) y era académico de mérito por la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando desde 1832 (A.A.S.F., 43-4/1). Su origen asturiano puede explicar las vinculaciones de Juan Morán Lavandera (el joven) con esta región y especialmente con Gijón.

⁵⁶ B.M.S. Doc. 597, Ms. 257. “Titulados por la escuela Especial de Arquitectura...”, n° 26. Aprobado el 12 de marzo de 1852. Título expedido el 26 de marzo de 1852.

⁵⁷ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.441.

⁵⁸ A.M.S. Arm. G, Leg. 163, n° 11.

⁵⁹ A.M.S. Arm. G, Leg. 164, n° 19.

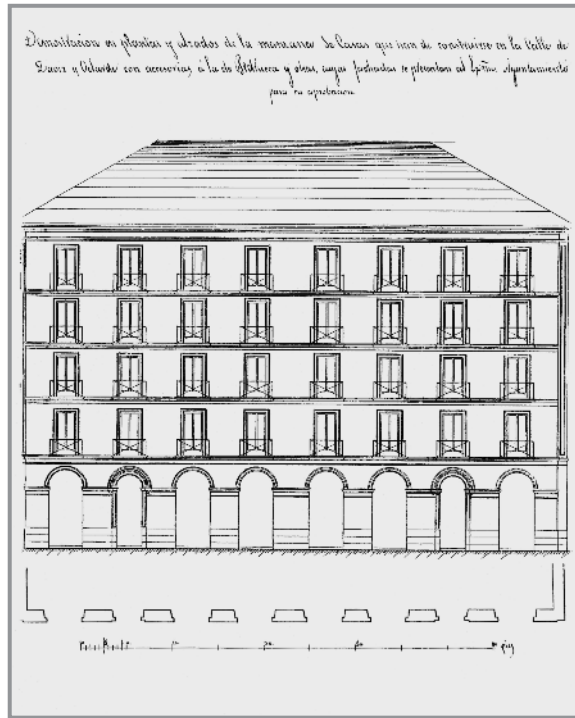
⁶⁰ A.M.S. Arm. F, Leg. 300, n° 5. Se indica además que “Sirve de base del presente contrato la armadura que de Sur a Norte existe terminada en (el) expresado Mercado, construyendo cuanto tenga relación con la misma en un todo igual ya respecto a su forma, maderas y demás materiales que se invierten. Sugetándose a cuanto existe en la actualidad construido de nuevo”. La armadura que sirve de modelo es la ideada en 1861 por Severiano Cecilia, que incluía la sustitución del remate en azotea por otro a dos vertientes.

⁶¹ “Proyectos para el Mercado de las Aceñas de Avilés (1880)”. Véase TORAL ALONSO, E.: “La Plaza y Mercado de las Aceñas de Avilés”, en *Liño*, n° 6 (Oviedo, 1987), p.77.

⁶² B.M.S. Doc. 597, Ns. 257. “Arquitectos titulados por la Escuela Especial de Arquitectura”, n° 1. Aprobado en 20 de enero de 1850. Título expedido en 13 de junio de 1850.

⁶³ A.A.S.F. Secc. Planos, A-4348-4354, I-1.

⁶⁴ Sobre su obra en Cádiz, véase CLERICI NARVÁEZ, J.R.: *Arquitectura*



tecto municipal de Burgos⁵². En mayo de 1861 redacta un informe sobre el estado del santanderino Mercado del Este en el que aconseja la “reforma radical” de la parte de cubiertas⁵³, que acompaña con un proyecto de reparación de las partes afectadas que supone, en definitiva, el proyecto para una nueva armadura, que posteriormente seguirán Morán Lavandera y Heredia y Tejada. Consideramos, por ello, que la interesante cubierta lúnea que actualmente remata el Mercado del Este fue ideada por Cecilia. Ese mismo año realiza los planos de la Casa de D. Juan Pombo en la calle de Wad-Ras (Hernán Cortés) de Santander⁵⁴, que fue parcialmente destruida por el incendio de octubre de 1880 y reconstruida según planos de Atilano Rodríguez. Parece incluso que pudo levantar para este mismo promotor el núcleo original del Palacio Pombo (actual Club de Regatas) posteriormente destruido en el mismo incendio y reconstruido a su vez por Rodríguez.

Juan Morán Lavandera García

Natural de Madrid (1827) y, probablemente, hijo de otro arquitecto del mismo nombre⁵⁵. Titulado por la

Escuela Especial de Arquitectura de Madrid el 26 de marzo de 1852⁵⁶. Es nombrado arquitecto municipal provisional de Santander en 1860 y titular de la plaza en 1862. Autor de la urbanización y ornamentación de los terrenos de la dársena chica⁵⁷. Es el momento en que se acometen numerosas obras en la zona rellenada al este del muelle del Martillo. Allí proyecta la Casa promovida por la compañía de Seguros “La Peninsular” en la calle de Hernán Cortés (1862)⁵⁸ y la Casa promovida por la familia Galán en la calle Daoíz y Velarde (1864)⁵⁹.

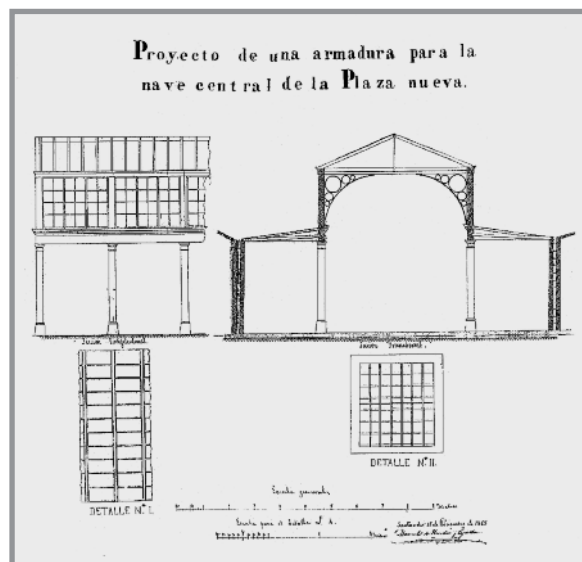
En 1863, se le pide que elabore un nuevo informe sobre el estado de las cubiertas del Mercado del Este. En julio está terminado y en él se indica la presencia de grietas en los frontones laterales, así como la “descomposición de las fábricas exteriores”. En agosto redacta las condiciones y presupuesto para sustituir “una parte de cubierta o tejado...correspondiente al lienzo o fachada del Norte”⁶⁰. En 1864 dimite de su cargo, después reaparecerá trabajando en Asturias⁶¹.

Manuel de Heredia y Tejada

Nacido en Alfaro (La Rioja) en 1823. Titulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1850⁶² por un proyecto de Capilla Real⁶³. Obtiene también el título de Director de Caminos Vecinales y es Arquitecto Provincial (1845-60) y municipal (1860) de Cádiz⁶⁴ y Arquitecto municipal de Sevilla desde agosto de 1860. El 26 de abril de 1865 toma posesión de la plaza de Arquitecto municipal de Santander y, desde este puesto, ha de coordinar la elección, aprobación y cumplimiento del “Plano Geométrico de Población” a que obligaban la legislación vigente y el importante desarrollo urbanístico, que se había visto frenado por la ausencia de un plano oficial. La realización del plano es encargada, tras el concurso correspondiente, al Capitán del Ejército Joaquín Pérez de Rozas. Manuel de Heredia, en su calidad de arquitecto municipal, será el encargado de vigilar su correcta redacción.

En 1866 dirige las obras de reforma de cubiertas en la galería del centro “que sigue de E. a O.” en el Mercado del Este, donde se limita a repetir “lo ejecutado en la galería de la parte del O. del mismo” por Severiano Cecilia, según un proyecto que se volvería a utilizar, en 1868, para una de las galerías en sentido norte-sur⁶⁵. Simultáneamente, proyecta la reforma total de la cubierta de otra de las obras para abastos de Zabaleta, el

MANUEL DE HEREDIA Y TEJADA: Proyecto de una armadura para la nave central del Mercado del Este, 1865, Santander.

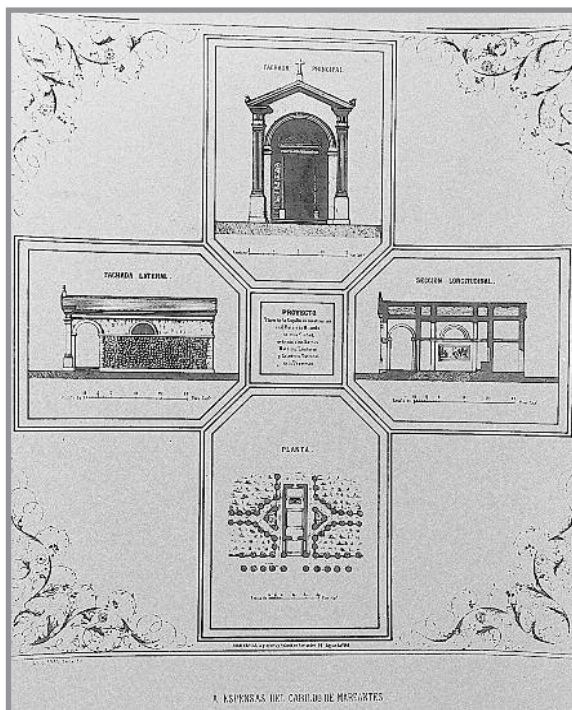


Mercado de las Atarazanas, para la que diseña una “armadura de hierro con cubierta de Zinc hondeado” que sustituya la antigua de teja reforzada con asfalto⁶⁶.

Siguen entretanto las obras de nuevas casas en el llamado “Ensanche de Calderón”. En primera línea del muelle, Heredia construye la casa de D. Antonio López Dóriga y D. Victoriano Pérez de la Riva (proyecto de 1868)⁶⁷, anteúltima de las situadas en el Paseo de Pareda actual y primera de las formadas con doble longitud del solar. Con esta obra y la dimisión de Heredia al año siguiente se abre el periodo que hemos estudiado como “época de la Restauración” y que en Santander comienza con la llegada de Atilano Rodríguez a la oficina municipal de arquitectura y su obra en las últimas casas del Muelle.

LA PRIMERA GENERACIÓN ROMÁNTICA

Otros arquitectos trabajan también durante el periodo para el Ayuntamiento santanderino: Fernando Ortiz Vierna⁶⁸, Juan Ancell o Manuel Gutiérrez Vélez. El primero de ellos, sin embargo, lo hace muy brevemente. Los dos últimos aunque participan también de los principios de la tradición neoclásica –especialmente Gutiérrez, que colabora activamente en el ensanche–, están ya en el umbral del medio siglo. Además, su aprendizaje junto a Zabaleta y ciertas actitudes críticas detectadas en su obra, les sitúa en la particular van-



JUAN G. ANCELL. Capilla de los Santos Mártires en el barrio de Miranda, 1848, Santander.

guardia romántica santanderina, que prepara el camino a las sucesivas oleadas de arquitectos de la época de la Restauración.

Juan G. Ancell (1821- ¿?)

Nace en Bilbao en 1821, de padres ingleses. Recibe su educación en Inglaterra donde completa los estudios de Ingeniería. El 15 de julio de 1838 es elegido por la Junta de Comercio de Bilbao para realizar su escuela de Inglés. Asimismo, el 13 de marzo de 1839 es llamado por la Junta del Instituto Cántabro, de reciente creación, para actuar como profesor de lengua inglesa. Como dato curioso puede señalarse que fué profesor de inglés de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Es aprobado como Maestro Arquitecto en Junta general de la Academia de San Fernando el 13 de diciembre de 1846⁶⁹ por un proyecto de Museo y Biblioteca Nacional⁷⁰.

En Santander ocupa interinamente la plaza de Arquitecto-fontanero del Ayuntamiento santanderino durante algunas ausencias de Ignacio M^a de Micheleña. En 1848 proyecta la Capilla de los Santos Emeterio y Celedonio en el barrio de Miranda (Santander) y, por esos años, realiza varios planos para casas de vecinos en una línea claramente ecléctica⁷¹. Quizá el mejor ejemplo de su actividad como proyectista de obra doméstica es la Casa para D. Antonio Herrera entre las calles de Atarazanas y Puerta de la Sierra (1859)⁷².

isabelina en Cádiz. 1833-1868, Cádiz, 1982, pp.110-2

⁶⁵ A.M.S., Arm. G, Leg. 165, n° 75. “Proyecto de una armadura para la Plaza Nueva”. Diciembre, 1865; A.M.S., Arm. G, Leg. 168, n° 2. “Proyecto de una nueva techumbre”.

⁶⁶ A.M.S. Arm. G, Leg. 166, n° 53. “Proyecto de una armadura de hierro para el mercado de la calle de Atarazanas”. Santander, 21 de abril de 1866.

⁶⁷ A.M.S. Arm. G, Leg. 168, n° 43. “Proyecto para la manzana de casas promovida por D. Antonio López Dóriga y D. Victoriano Pérez de la Riva en el Muelle de Calderón de Santander”. Año 1868.

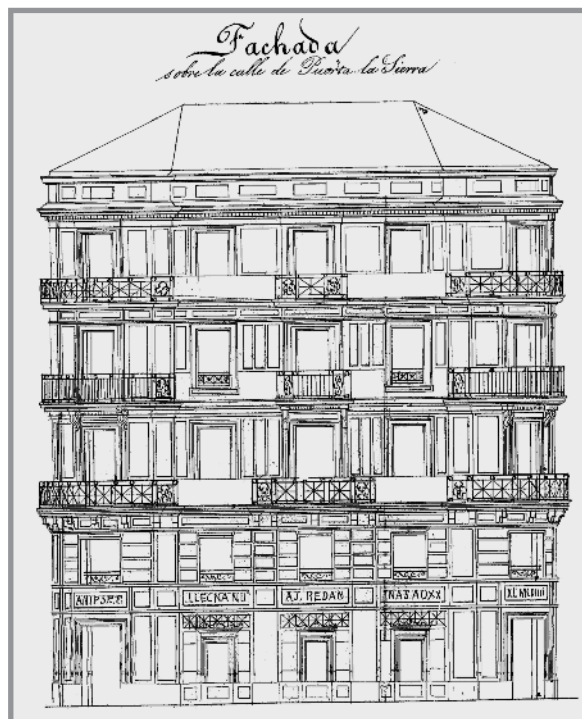
⁶⁸ Fernando Ortiz y Vierna, nacido en Meruelo en 1827. Titulado por la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid el 16 de abril de 1852 (B.M.S. Doc. 597, Ms. 257. Titulados Esc. Esp., n° 36) con un “Proyecto de Hipódromo para Madrid” (A.A.S.F. Secc. Planos, A-3262-3264, G-7). Puede verse su proyecto para la “Casa promovida por D. José María del Acebo en la calle del Cubo” (1859), en A.M.S., B-285-199.

⁶⁹ A.A.S.F. Junta General, 13 de diciembre de 1846, 154/3. También 3/155.

⁷⁰ A.A.S.F. Secc. Planos, A-119-121, A-5 (20 de Agosto de 1846).

⁷¹ Véase A.M.S. Arm. B, Leg. 274, n° 64. Año 1859.

JUAN G. ANCELL. Proyecto para la casa de D. Antonio Herrera entre las calles de Atarazanas y Puerta de la Sierra, 1859, Santander.



Como discípulo de Zabaleta, colabora con éste en las actividades de la sección de arquitectura de la Comisión Provincial de Monumentos de Santander. participa en la redacción del *“Informe sobre monumentos de la provincia de Santander”* y firma el diseño de la *“Pila bautismal de la catedral de Santander”*⁷³. Cuando Zabaleta vuelva a Madrid le sustituirá al frente de la sección de arquitectura de la Comisión. Asimismo, se hace cargo de la dirección de obras de la **iglesia de Santa Lucía**. En 1853 se le solicita que estudie *“el costo que puede tener el edificio proyectado por el Sr. Zabaleta”* y, en 1855, tras una breve paralización, las obras se reinician, continuando bajo su dirección hasta su traslado a Vigo en 1861⁷⁴.

Manuel Gutiérrez Vélez (1820-1873)

Nace en Sierra de Ibio (Cantabria) en 1820. Obtiene el título de Arquitecto en 1845⁷⁵ con un proyecto de **Colegio preparatorio para todas las Carreras**⁷⁶. Entre 1848 y 1862 es Catedrático interino de Dibujo Lineal aplicado a las Artes en el Instituto de Santander⁷⁷. A partir de 1854 ocupa la plaza de Arquitecto fontanero del municipio santanderino desde la que promueve la prolongación de la calle de Hernán Cortés y presenta el

primer proyecto de camino por la costa al Sardinero, así como uno para el cierre de la dársena pequeña. En 1860 pasa a ocupar el cargo de Arquitecto Provincial abandonando el cargo municipal.

En la fase previa a su nombramiento como arquitecto municipal redacta un *“Informe sobre el Proyecto de reforma y ampliación de la Ciudad de Santander”* (1853)⁷⁸, que es contestación al *“Proyecto de reforma y ensanche”* propuesto por el arquitecto Ignacio M^a de Michelena, cumpliendo la R.O. de 25 de julio de 1846. Gutiérrez considera el citado proyecto *“inconexo y arreglado a diferentes miras”* proponiendo otro pensado a largo plazo.

Desde 1852, Gutiérrez proyecta y dirige las obras de un conjunto peculiar, una de sus mayores aportaciones. Se trata de la **iglesia parroquial de San Pelayo de Arredondo**, a la que nos hemos referido más arriba. La impresionante iglesia, inaugurada el 26 de junio de 1860, fue sufragada inicialmente por un grupo de indios de Arredondo –la “capital de mundo” según un dicho popular que recoge, precisamente, la variedad de destinos de sus indios– y tomada, finalmente, a su cargo por el más notable de todos ellos, Antonino Gutiérrez Solana. Éste ya había gastado, entre 1835 y 1854, importantes cantidades en la promoción de esta zona, con la construcción, a su costa, de la carretera San Salvador-La Cavada-Ramales por Arredondo (que permitía la única comunicación Santander-Bilbao) y participado activamente en los primeros proyectos para el ferrocarril Santander-Alar del Rey (como segundo accionista de la compañía, inmediatamente después del ayuntamiento de Santander)⁷⁹.

Respecto a la iglesia de San Pelayo, el arquitecto Luis Moya, lejanamente emparentado con Gutiérrez Solana, cuenta cómo éste deseaba que la nueva iglesia fuera versión de los edificios modernos que más le gustaban: el Congreso de los Diputados de Madrid (1844) y el faro de Cabo Mayor (1839). Para ello Solana debió facilitar a su arquitecto algunos planos del Congreso (la Memoria histórico-artística del edificio, con los planos, no se publicó hasta 1856), a los que, sin duda, tenía acceso, pues fue senador en 1841-42 y diputado en las Cortes en 1855-56. Para Moya *“La transformación del Congreso en iglesia pequeña es muy hábil, y el Arquitecto se valió sin duda de un proyecto del Congreso más que del propio edificio, pues en los planos aparece el frente del salón de sesiones, que sobresale mucho sobre las fachadas, pero que en realidad no se ve por-*

⁷² A.M.S. Arm. B, Leg. 285, n° 232.

⁷³ A.A.S.F. 7-5/2. *“Informe sobre monumentos de la provincia de Santander”*, 1845.

⁷⁴ Véase GONZÁLEZ-ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía...*, 1990, p.28 y 40.

⁷⁵ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. *“Arquitectos titulados por la R. Academia de S. Fernando”*, n° 293. Aprobado en 14 de septiembre de 1845.

⁷⁶ A.A.S.F., Secc. Planos, A-586/A-589. B-5.

⁷⁷ Catedrático interino por R.O. de 16-II-1848. El 31-I-1862 renuncia por incompatibilidad con su cargo de Arquitecto Provincial; cit. MADARIAGA, B.; VALBUENA, C.: *El Instituto de Santander...*, 1971, p.267.

⁷⁸ B.M.S. Doc. 710, Ms. 337. Publicado en el Seminario *El Huérfano* (9, 16, 23 y 30 de enero; 6, 13, 20 y 27 de febrero y 6 y 13 de marzo de 1953). También lo ha sido, recientemente por MADARIAGA, B.: *La vida en Santander a mediados del siglo XIX*. Santander, 1984, pp.33-58.

⁷⁹ M.G.S.(¿Miguel GUTIÉRREZ SOLANA?): *Datos biográficos de Don Antonino Gutiérrez Solana por...* Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1909.

que está muy retrasado respecto de la fachada principal. El Arquitecto tomó este frente, que está coronado por un gran ventanal de medio punto, y lo adelantó hasta la fachada de la iglesia, obteniendo así el volumen necesario para la nave central”⁸⁰.

En el edificio destaca especialmente el sólido cubricaje formal y el juego de volúmenes y perspectivas. El arquitecto maneja hábilmente las proporciones del edificio del Congreso, reduciendo de seis a cuatro las columnas del pórtico y dejando un hueco a cada lado, en vez de cuatro; “todo ello –dice Moya– está hecho en miniatura y con muy buen estilo”. Es magnífico el pórtico tetrástilo, con columnas de orden corintio, inspiradas en Vignola. Además, la jerarquía de volúmenes y el eje visual alineado con la torre-faro de la cabecera, crea un punto preferencial de visión desde el puente que hay en su frente. El interior es más desaliñado, aunque mejora, en parte, con la iluminación cenital proporcionada por la ventana termal de la fachada. Presenta planta basilical, de tres naves, cubierta la central con bóveda de cañón y separadas por arcos formeros rebajados, un tanto ridículos frente a la escala de los capiteles.

El elemento más significativo del edificio es la torre de campanas, situada tras el presbiterio y exenta, con una amplia base a la que se accede por una escalera frontal de doble tiro y sobre la que se apoya un cuerpo cilíndrico de proporciones muy alargadas. Milizia en sus “*Principios de Arquitectura Civil*” (Venecia, 1785) ya recomendaba la instalación de la torre en la cabecera de las iglesias; por su parte, hay que relacionar claramente la torre de Arredondo con la arquitectura de faros, aspecto que ya se aprecia en algunas obras de Antonio de Goycoechea en Vizcaya. La leyenda dice que esta peculiar torre que asemeja un “faro” fue un capricho de D. Antonino que pretendía se viese desde Santander.

Tras estas obras y su periodo como arquitecto municipal su labor se centra en la arquitectura doméstica. Son casas de vecindad comparables a las proyectadas por Morán Lavandera o Cecilia, pero en las de Gutiérrez la ornamentación italianista, que habían popularizado las corrientes neorrenacentistas románticas, ocupa mayor espacio en el lienzo de fachada concentrándose en torno a los huecos, barandillas y cornisas. En estas obras, Gutiérrez se muestra como un arquitecto informado de las últimas tendencias, en la línea de otros miembros de su generación como Jareño, Ro-



MANUEL GUTIÉRREZ. Iglesia parroquial de San Pelayo, 1852-1860, Arredondo.

gent o Gándara, siempre a medio camino entre el neohelenismo, el italianismo renacentista y ciertas opciones alemanas. Como ejemplos pueden citarse varias casas situadas en torno a la santanderina Puerta de la Sierra (1854-1860)⁸¹, la casa promovida por D. Santos Gandarillas en la calle Lope de Vega (1862)⁸² o las casas construidas por la Sociedad “Unión Mercantil” en las calles Río de la Pila y Martillo (1865)⁸³. Similares principios aparecen, aunque acentuados por su carácter unifamiliar, en la casa y jardín de D. José Ferrer y Garcés en la calle de La Florida (1866)⁸⁴, donde destacan la decoración italianista, las delicadas labores férreas de las cubiertas y el arco de medio punto con mainel *quattrocentista* de la más pura tradición *Rundbogenstil*.

En 1862 es nombrado, en sustitución de Juan Ansell, director de las obras de la iglesia de Santa Lucía, considerándole “*persona muy capaz y entendida*”,

⁸⁰ MOYA, L.: “Notas sobre el cuadro de José Gutiérrez Solana que representa la iglesia de Arredondo”, Madrid, 19 de febrero de 1966. Publicado en ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *J. Solana*, Catálogo de la Exposición-Homenaje, Madrid, Centro Cultural del Conde-Duque, 1985, Cat. P. 84, p.106.

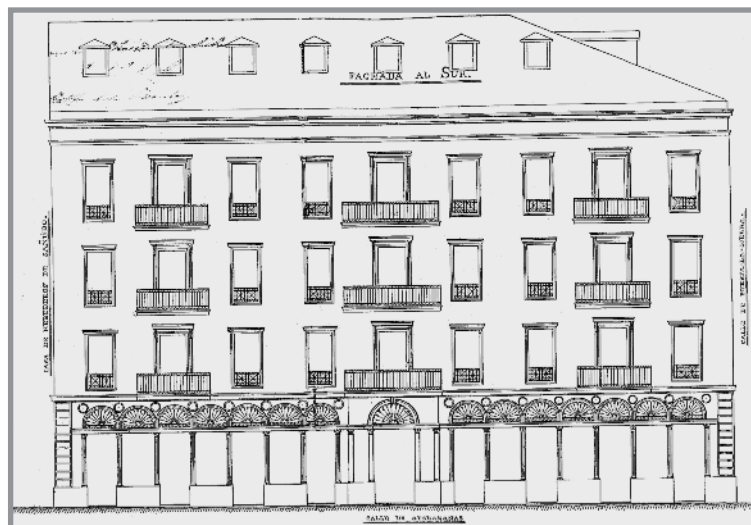
⁸¹ A.M.S. Arm.B, Leg.285, nº232, “Casa situada entre las calles de Atazaras y Puerta de la Sierra”, 1854; A.M.S. Arm.G, Leg.162, nº31. “Casa promovida por D. Andrés Torre, D. José Collado, Dña. Leonarda Navallas, Dña. Luciana Mauri y D. Andrés Crespo entre las calles de San Francisco y Puerta de la Sierra”, 1860.

⁸² A.M.S. Arm. G, Leg. 162, nº 12.

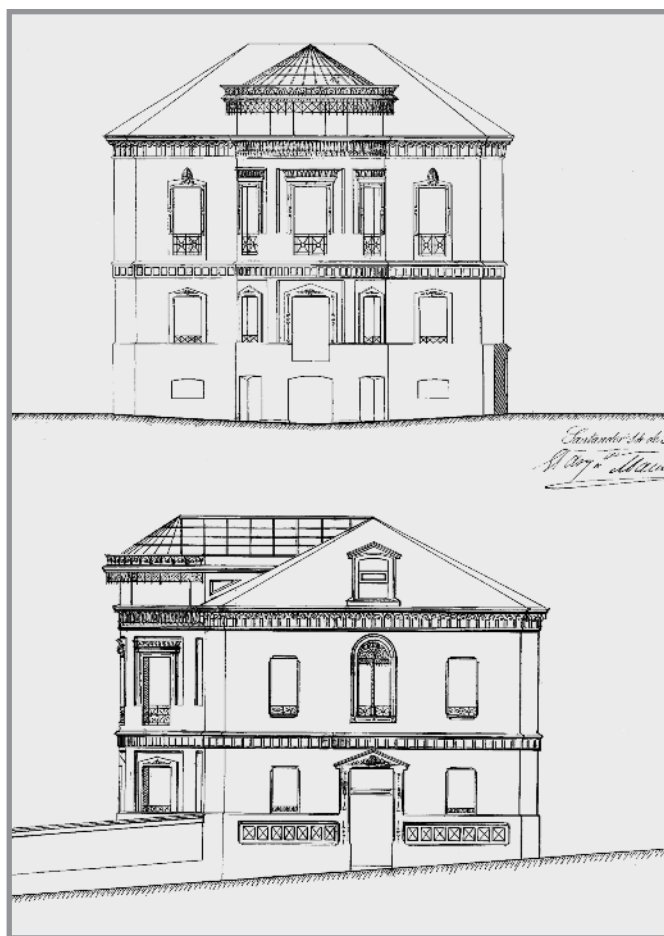
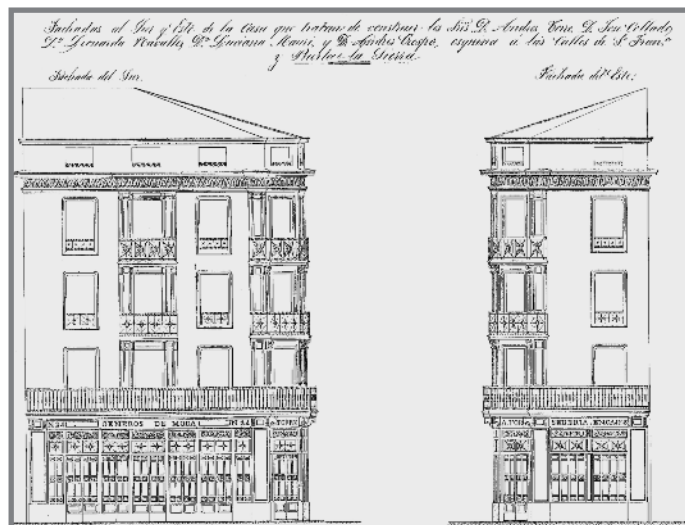
⁸³ A.M.S. Arm. G, Leg. 166, nº 17.

⁸⁴ A.M.S. Arm. G, Leg. 166, nº 52. “Proyecto de la casa y jardín que D. José Ferrer y Garcés trata de construir entre las calles de La Florida y nueva del Corralón de Zuloaga en esta Ciudad”. Año 1866.

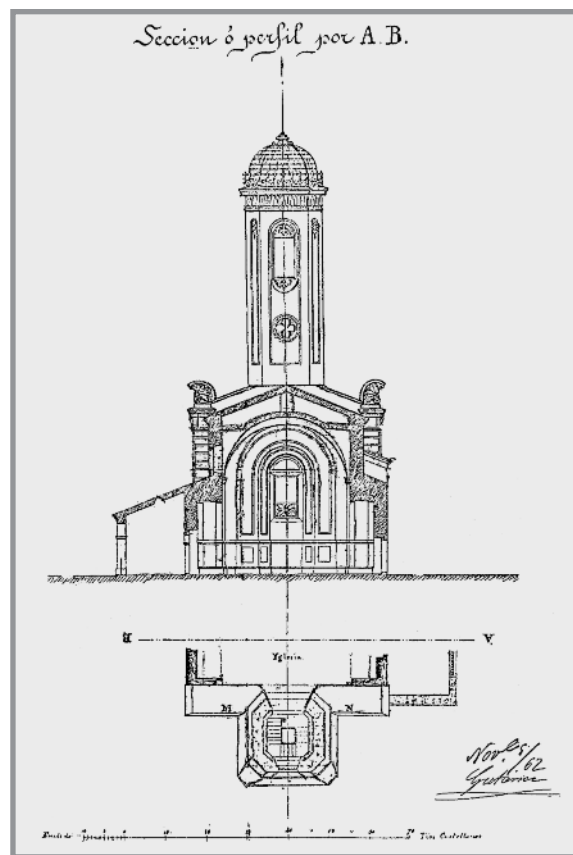
MANUEL GUTIÉRREZ. Proyecto para una casa entre las calles de Atarazanas y Puerta de la Sierra, 1854, Santander.



MANUEL GUTIÉRREZ. Proyecto para una casa entre las calles de San Francisco y Puerta de la Sierra, 1860, Santander.



MANUEL GUTIÉRREZ.
Proyecto de casa
con jardín para D.
José Ferrer en la calle
de La Florida, 1866,
Santander.



MANUEL GUTIÉRREZ. Proyecto de reforma de la iglesia parroquial de Hazas de Cesto, 1862.

aunque, finalmente, las cosas acabarán mal entre el arquitecto y la Junta parroquial⁸⁵. Ese mismo año, redacta el proyecto de reforma de la **iglesia parroquial de Santa María de Hazas de Cesto** que supone un caso aparte en la evolución de la arquitectura religiosa del siglo XIX en Cantabria, sólo comparable quizá con la obra de Santa Lucía. El proyecto, concebido por Gutiérrez en 1862⁸⁶, es un amplio plan de reforma que incorpora un ábside semicircular flanqueado por dos salas y a los pies una amplia fachada con su torre. En la memoria del proyecto, el arquitecto considera que, una vez ejecutadas las obras, *“...la iglesia quedaría más espaciosa, formaría en su interior una especie de cruz latina que es el misterio, el símbolo de la redención y carácter especial de los mejores templos de la época más espiritual y floreciente del arte en su relación con el cristianismo, tendrá un aspecto de más severidad y recogimiento, será enfin, más grande, más bella y más suntuosa la casa del Señor que es y debe ser siempre la primera de los pueblos”*. Las obras terminan en 1880, aunque sólo se lleva a cabo la segunda parte del plan, la reforma de la torre y fachada del oeste, gracias al legado del indiano (muerto en La Habana) D. Joaquín Gómez.

Antonio Ruiz de Salces (1820-1899)

Nace en Fresno (Cantabria) en 1820. Gracias a la protección de un sacerdote cursa la primera enseñanza y estudia humanidades y filosofía. Asiste a los cursos de la Academia de San Fernando y en 1845 pasa a la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, obteniendo el título en 1852⁸⁷. Ese mismo año recibe el tercer premio en el concurso para el tabernáculo de la Catedral de Málaga y, poco después, el primer premio en el concurso internacional para el edificio de la Exposición Iberoamericana.

Desde la fecha de su titulación actúa como auxiliar de Francisco Jareño y Alarcón en las obras de la **Biblioteca Nacional de Madrid** y a la muerte de éste se hace cargo de la dirección de obras hasta el punto de que Repullés afirma que *“el edificio fue construido, en su mayor parte, y felizmente terminado por Ruiz de Salces”*⁸⁸.

A partir de este momento su principal mentor va a ser el indiano montañés D. Juan Manuel de Manzanedo y González, marqués de Manzanedo y duque de Santoña, una de las mayores fortunas del Madrid de la Res-



ANTONIO RUIZ DE SALCES. Instituto Manzanedo, 1861, Santoña.



ANTONIO RUIZ DE SALCES. Palacio Manzanedo, 1864, Santoña.

tauración y para quien Salces va a ser una especie de arquitecto de cámara. Siguiendo las pautas de conducta comunes a la mayoría de los indianos, Manzanedo dedicó gran atención a su pueblo de origen, Santoña, donde buscaba consolidar su posición prominente (recordemos que fue diputado a Cortes por Santoña en 1876) con las imágenes de su propio poder. Así, dentro de una amplia actividad filantrópico-docente dotó el Instituto Manzanedo de Santoña, proyectado por Ruiz

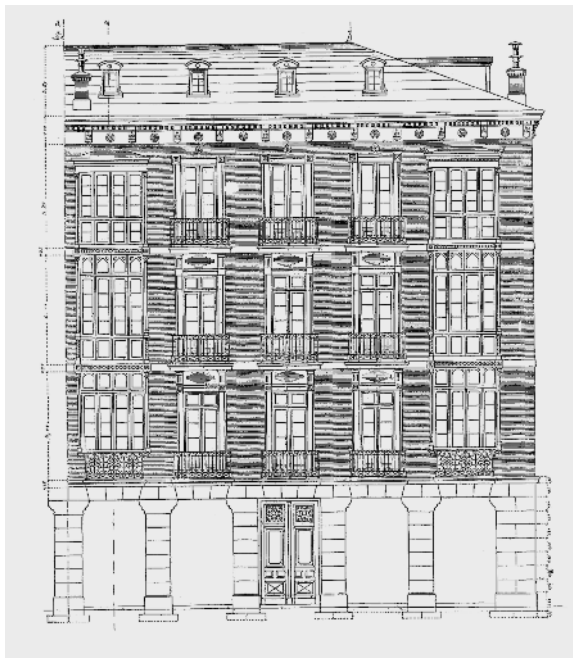
⁸⁵ GONZALEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía...*, 1990, pp.48 y ss.

⁸⁶ GUTIÉRREZ, Manuel: “Memoria descriptiva y pliegos de presupuestos y condiciones facultativas y económicas para la construcción de la torre y pared del Oeste de la Iglesia parroquial del Pueblo de Hazas”. Archivo parroquial de Hazas de Cesto, s/n.

⁸⁷ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos titulados por la Escuela especial de Arquitectura...”.

⁸⁸ REPULLES Y VARGAS, E.M.: “Ne-crológica: D. Antonio Ruiz de Salces”, en *Resumen de Arquitectura*, nº 3, 1899, pp.29-30. Sobre su participación en las obras de la Biblioteca Nacional, véase NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y Arquitectos...*, 1973, pp.273-4.

ANTONIO RUIZ DE SALCES. Proyecto de dos casas para el Conde de Isla-Fernández en la calle de Burgos, 1893, Santander.



⁸⁹ Sobre el Palacio y el Instituto Manzanedo, FERNÁNDEZ-GUERRA, A.: *El libro de Santoña*, Madrid, 1872.

⁹⁰ CAPELLA, M.: *La Casa Palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid*, Madrid, 1983, pp.41-42). Véase también NAVASCUES, P.: *Arquitectura y Arquitectos...*, 1973, p.274; SAENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros de Caminos del siglo XIX*, Madrid, 1990, p.179.

⁹¹ RUIZ DE SALCES, A.: "Proyecto de ensanche de Santander en la parte llamada de Molnedo de San Martín", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1890, pp.74-78; RUIZ DE SALCES, A.: "Plano de Torrelavega", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1894, pp.38-53.

⁹² A.A.S.F. 43-1/2. Sección de Arquitectura, 15 de abril de 1878. Ruiz de Salces cobró por su labor 1.500 ptas, provocando las protestas del municipio por lo elevado de sus tarifas. En el expediente se recoge un interesante repaso al problema de las tarifas profesionales de los arquitectos.

⁹³ A.A.S.F. 42-2/2. Sección de arquitectura, 22 de enero de 1881: "Sobre apertura de ventanas en la parroquia del Cristo de Santander". Es interesante la relación de determinados académicos con Santander como puede verse en la comunicación del Sr. Obispo demandando información sobre la conveniencia de las obras, donde se excusa por no enviar los planos "dado que conocen perfectamente los edificios de que se trata, entre otros Académicos, los Sres. D. Carlos Luis de Rivera, D. Pedro de Madrazo y D. Antonio Ruiz de Salces". Salces era montañés, Madrazo era hijo de José de Madrazo, también montañés, y Rivera estaba casado con una natural de Pedreña y veraneaba en esta villa, dejando alguna obra en las cercanías.

⁹⁴ A.M.S. Arm. F, Leg. 232, n° 6.

⁹⁵ Publicado por la Real Academia ese mismo año; RUIZ DE SALCES, A.: *Conocimientos que debe reunir el Arquitecto*. Madrid, 1871.

de Salces en 1861. El magnífico edificio se extiende longitudinalmente a lo largo de un paseo, con su planta en forma de U, que refleja los más modernos esquemas europeos en arquitectura docente. Las loggias de ventanas con arcos de medio punto y la torre que se alza en el centro del edificio enfatizan la marcada simetría. Esta torre hace pensar en la arquitectura de Juan de Villanueva, especialmente el Observatorio Astronómico de Madrid, función que pueden estar indicando los signos astrales que rodean su cuerpo circular⁸⁹.

Poco después y frente al Instituto, se levanta, con planos de Ruiz de Salces, el *Palacio Manzanedo* (1864). Aquí, Salces se muestra mucho más conservador, con frecuentes concesiones al ennoblecimiento de su patrono (grandes escudos heráldicos) que muestran una vez más esa "nostalgia del siglo XVIII" a la que ya nos hemos referido anteriormente.

En cualquier caso, ambos edificios, aunque cada uno con sus particularidades, destilan un cierto tono alemán, cercano al clasicismo romántico de Klenze, que Salces podía haber aprendido junto a Jareño, aunque con ese énfasis ecléctico que el mismo Salces ya había introducido en la fachada a Recoletos de la Biblioteca Nacional.

De todas formas, a partir de estas fechas, su principal actividad se centra en Madrid donde proyecta obra pública y privada⁹⁰. Para los Manzanedo trabaja pro-

yectando y dirigiendo la profunda reforma del Palacio de la calle Huertas (hoy sede de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid), entre 1874 y 1876. Simultáneamente a sus obras en Santoña, en 1863, proyecta la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid. El proyecto, aunque no se realizó, es clara muestra de la estrecha relación de Salces con el mundo de la ingeniería. En Madrid proyecta, en torno a 1880, varias casas en las calles Malasaña, Zurbano, Fernando el Santo, Blanca de Navarra y Orfila, además de las casas-palacio de los Condes de Vistahermosa y Cerrajería. Con carácter público proyecta el Asilo de Hermanitas de los Pobres, el Convento de los Paules y las obras de conversión de las Salas Reales en Palacio de Justicia.

No obstante, siempre mantendrá su relación con Cantabria, actuando como corresponsal de la Academia de San Fernando. Para ésta redacta informes sobre los proyectos de ensanche de Santander y Torrelavega⁹¹, el estado de conservación del antiguo convento gótico de Santa Clara (instituto de 2ª Enseñanza de Santander)⁹² o las obras de la cripta de la Catedral⁹³.

Aún volvería a trabajar a Cantabria en otra ocasión, ya maduro, proyectando para el Conde de Isla Fernández una *Casa de vecindad en la calle de Burgos en Santander* (1893)⁹⁴, una elegante obra en la que suma el ladrillo, tan de moda en estos años, y su habitual repertorio clasicista (en cornisas, enmarque y remate de vanos, etc.), con eclécticas concesiones al decorativismo de la rejería y la carpintería.

Como otros miembros de su generación, Salces no construye mucho. Prefiere, en cierto modo, ser antes arquitecto teórico que arquitecto constructor. Por ello se vincula a tareas docentes, ocupando la Cátedra de Topografía y Geometría de la Escuela de Arquitectura. Resulta expresivo el discurso que, en 1871, pronuncia con motivo de su ingreso en la Academia de San Fernando, titulado "*Conocimientos que debe reunir el arquitecto y la importancia relativa que tienen para la Arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos, necesarios todos para formar al artista del siglo XIX*"⁹⁵. El discurso es fiel reflejo de las inquietudes profesionales que marcan a la primera generación de titulados por la Escuela especial de Arquitectura, especialmente preocupados por el difícil equilibrio entre la formación artística y la científica, tema que ya había centrado el pensamiento teórico de los principales mentores de la Escuela: Zabaleta, Álvarez, Amador de los Ríos, etc.

VII. LA ÉPOCA DE LA RESTAURACIÓN

PANORAMA HISTÓRICO Y CULTURAL DE LA RESTAURACIÓN ALFONSINA

Como se ha señalado frecuentemente, la época de la Restauración es un momento histórico con gran personalidad, marcado por un espectacular cambio de ritmo político, social e ideológico. Es además un momento eminentemente urbano, en el que la ciudad marca las pautas¹. En arquitectura, el último cuarto del siglo conoce la definitiva consolidación de los historicismos, la coexistencia con el eclecticismo y los primeros pasos del modernismo que es, a un tiempo, epígono y culminación de una teoría arquitectónica que marcha con el siglo. Los límites se desvanecen y resulta difícil marcar fronteras, estilísticas o cronológicas, a un tiempo en el que la sociedad y el arte se entremezclan con intensidad. En realidad, nosotros hemos superado el umbral del fin de siglo con creces en múltiples ocasiones, pues el pensamiento artístico decimonónico ha arraigado con tal fuerza en la sociedad burguesa que sus efectos se observan hasta bien entrado el siglo XX. No parece correcto truncar aleatoriamente carreras de arquitectos que nacen y se educan en el siglo XIX y con ese bagaje ideológico trabajan durante toda su carrera. Hasta cierto punto, la inercia del siglo XIX se observa, en la arquitectura montañesa, casi hasta la guerra civil. Sus complejos efectos impregnan las primeras décadas del nuevo siglo con toda la serie de fragmentaciones historicistas de pasado pintoresco y presente regionalista, que Rodríguez Llera ha situado en el lugar que le corresponde².

Los factores de la renovación alfonsina

La evidencia de paralelismos relevantes entre el discursar histórico y el estilístico a partir de la revolución del 68, aconseja indagar con brevedad en los factores de la liquidación del reinado de Isabel II, del breve episodio revolucionario y de la restauración monárquica. Un análisis elemental indica que la revolución de septiembre de 1868 no trae consigo nuevos planteamientos artísticos sino que se limita a dar forma definitiva a los principios románticos³. Existen, en realidad, evidentes relaciones entre el liberalismo político y económico, y la liberalización del arte que propugna el romanticismo. Así, desde esta profunda relación ideológica, se comprende que la crisis de los estilos “exclusivos” y la consiguiente “batalla de los estilos” no son ajenas al liberalismo como método social.

El cambio ideológico, sin embargo, venía gestándose –en lo político y en lo artístico– desde el inicio del reinado de Isabel II. El arte en general, y especialmente la arquitectura, conocerán durante toda la época de la Restauración una fuerte influencia del devenir social. El patronazgo consciente de los poderes públicos y el relevante papel de la burguesía encontrarán en la arquitectura un vehículo ideológico para la consolidación de su poder.

Este momento es, además, campo de operaciones para nuevos programas y técnicas. La arquitectura administrativa (bancos, comercios, etc.), industrial, balnearia, del hierro, la vivienda obrera, etc. se desarrollan con velocidad. Por su parte, el neocatolicismo al-

¹ Sobre la época de la Restauración y su trascendencia política, cultural y artística, véase *La Época de la Restauración*, Catálogo de la Exposición, Palacio de Velázquez, Madrid, 1975.

² RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*, Santander, 1987.

³ Véase HERNANDO CARRASCO, J.: *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, 1987.

fonsino, producto directo del pensamiento romántico, otorga un notable impulso a la arquitectura religiosa⁴ y sus derivaciones educativas. Asimismo, la revolución permite ciertas intrusiones políticas en la polémica arquitectos-ingenieros, con clara ventaja para los segundos, que pasan así a formar un grupo profesional con amplias responsabilidades.

Sin embargo, el gran tema de la transformación de la arquitectura a partir de 1868 es de orden estético, pues el rasgo fundamental de la época es la crisis del concepto tradicional de estilo. En el caso de Cantabria lo más destacable es, probablemente, la sobreabundancia de obras; se construye mucho, con la coherencia y corresponsabilidad existente entre una base burguesa amplia, cohesionada y económicamente bien dotada, y un grupo de arquitectos mucho más numeroso que en épocas precedentes e ideológicamente afín a sus promotores. La integración ideológica del triángulo arquitecto-obra-cliente es tal que los cimientos pintorescos e historicistas, y por ello puramente románticos, ahondarán profundamente en la mentalidad burguesa montañesa. En consecuencia, el talante vanguardista y metropolitano que había distinguido la arquitectura de Cantabria a mediados de siglo deja paso a posturas cada vez más refractarias. Tal actitud es reflejo de una tendencia general en la burguesía liberal española que, tras hacer la revolución, considera cumplida su misión y gira hacia posiciones más conservadoras. Una vez más la evolución artística refleja gestos sociales.

La “¿Edad de Oro?” de la Montaña

Con alguna frecuencia distintos autores se han referido al periodo de la Restauración como “*el siglo de Oro de la Montaña*”; abundando referencias sobre la existencia de la hipotética “*Atenas del Norte*” o sobre el “*foco potente de espiritualidad, que dió origen al llamado Siglo de Oro de la Montaña*”⁵. Es cierto que, en el último cuarto del siglo aparecen, en torno a Santander y su provincia, algunos personajes de trascendencia intelectual o artística nacional: los hermanos Menéndez Pelayo, José M^a de Pereda, Augusto G. Linares, Jesús de Monasterio, Benito Pérez Galdós, Amós de Escalante, Gregorio Marañón, J. M^a Quintanilla, Agustín Riancho, el Dr. Enrique Madrazo, etc.

Cabe, sin embargo, preguntarse por la incidencia de este sólido foco de intelectualidad sobre la cultura

local. Atendiendo a los trabajos recientes sobre historia cultural de Cantabria en el periodo estudiado, observamos que se ponen en entredicho estas afirmaciones. Santoveña señala como discutible “*el pretendido ambiente cultural de la capital cántabra a mediados del siglo pasado, cuando ésta, en realidad, carecía de Universidad, prensa no estrictamente local e, incluso, de una biblioteca pública*”⁶. Por su parte Maruri –que ha estudiado el papel cultural de la burguesía mercantil santanderina entre 1700 y 1850– aunque observa un avance cultural significativo entre principios del siglo XVIII y mediados del XIX, no deja de señalar la endeblez de la cultura montañesa en torno a 1850⁷. En base a estos resultados González Fuentes afirma que “*es difícil creer que en plazo de tiempo relativamente breve (veinte o treinta años), y partiendo de una realidad cultural tan pobre, se pudiese llegar a gozar de un ambiente cultural refinado y de importancia, generador de una corriente intelectual de consideración, que diese como resultado una denominada edad de oro*”⁸.

Por su parte, si atendemos a la capacidad asociativa del supuesto foco observamos que se reduce a esporádicas tertulias sin una influencia social estable, dada la inexistencia de foros suficientemente vitales como para coordinar la actividad intelectual del grupo⁹. A nuestro juicio, se trata más de un grupo de “*gloriosas individualidades*”, sin influencia real sobre la cultura media de la Montaña y cuyo principal efecto es pretigiar la vida cultural santanderina y crear la leyenda de la brumosa “*Atenas del Norte*”.

En realidad, la suerte de las distintas artes difiere. Menéndez Pelayo, en 1876, ya da por sentada la existencia de una escuela literaria montañesa y, en 1890, José María Quintanilla se reafirma en la convicción de la existencia de una auténtica escuela literaria y comenta que algunos sueñan con la pictórica¹⁰. Sin embargo, Lafuente Ferrari, Simón Cabarga o, más recientemente, Manuela Alonso se muestran de acuerdo en negar la existencia de una escuela montañesa de pintura por la señalada ausencia de foros críticos y de un sentimiento colectivo, con la individualidad como único nexo. En arquitectura habrá que esperar al menos hasta 1915 para certificar la existencia de la escuela regionalista montañesa y, aún así, la independencia y solidez del grupo ha de juzgarse con prudencia¹¹.

Antes de la citada fecha la arquitectura recibe una influencia muy tenue de la actividad intelectual del

⁴ Sobre la reparación de medidas antieclesiásticas durante la Restauración alfonsina, véase MARTI GILBERT, F.: *Política Religiosa de la Restauración (1875-1931)*, Madrid, 1991. Sobre las relaciones entre neocatolicismo y pensamiento romántico, véase SCHENK, H.G.: *The mind of the European Romantics*, Oxford, 1979; especialmente el capítulo titulado “The Return to Catholicism”, pp.93-101.

⁵ Véase, por ejemplo, MARAÑÓN, Gregorio: *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, Madrid, 1965.

⁶ SANTOVEÑA SETIÉN, A.: “Menéndez Pelayo, ¿un caso de manipulación intelectual permanente? Aproximación historiográfica”, *Doce estudios de Historiografía Contemporánea*, Santander, 1991, p.281.

⁷ MARURI, R.: *La burguesía mercantil santanderina...*, 1990, pp.211-258.

⁸ GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: “El mundo de la educación...”, 1992, p.54.

⁹ Según afirma Fernando Barreda, en el Santander alfonsino “...la tertulia era una de las maneras, casi la principal, de relación entre los diferentes grupos, intelectuales o no”.

¹⁰ MENÉNDEZ PELAYO, M.: “Al que leyerse”, *La Tertulia* (Santander, 1876), p.VI./ SÁNCHEZ, Pedro (pseudónimo de José María Quintanilla): *Carta larga dirigida a un crítico extranjero*, p.31. Cit. ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*, Santander, 1995, pp.87 y ss. Sobre el regionalismo en literatura, véase LÁZARO SERRANO, J.: *Historia y Antología de Escritores de Cantabria*, Santander, 1985.

¹¹ Véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.245 y ss. También BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Bilbao, 1986, pp.39 y ss.

grupo. Tan sólo Casimiro Pérez de la Riva mantiene con ellos una relación estable, acudiendo con alguna frecuencia a las tertulias (realiza para Pérez Galdós los planos de “San Quintín” y dedica a Marcelino Menéndez Pelayo su proyecto de cementerio “higiénico” en Ciriego).

No son numerosos los casos de promotores –burgueses o aristócratas– con una trayectoria intelectual notable; pero sí pueden localizarse algunos focos que promueven cierto ambiente cultural de calidad. Está, desde luego, el grupo santanderino, al que ya nos hemos referido. En Torrelavega las actividades se concentran en torno a la *Escuela de Artes y Oficios* y a su director Hermilio Alcalde del Río, apoyado por el también torrelaveguense Eugenio Lemus y Olmo, director de la Calcografía Nacional¹²; desde la escuela se promueve una mejora notable del artesanado local con influencia en la decoración doméstica (carpintería y ebanistería) y el ornato público (mobiliario urbano, arquitecturas funerarias, detalles ornamentales). En Castro Urdiales, destaca Luis Ocharan y Mazas, industrial vasco aficionado a la pintura, la fotografía, la astrología y esporádico escritor de dramas costumbristas, para quien Eladio Laredo construye un complejo residencial teñido de componentes nacionalistas. Ocharan consigue, también, reunir en su residencia de Castro Urdiales diversas contribuciones del ceramista Daniel Zuloaga, del pintor Francisco Pradilla y del polifacético Arturo Mérida y Alinari. En Comillas, los marqueses atraen a la villa a los propios Reyes, a un buen número de aristócratas y a una nutrida nómina de artistas catalanes: Juan Martorell, Cristóbal Cascante, Luis Doménech, Eduardo Llorens, José Llimona, los hermanos Vallmitjana (Agapito y Venancio), Juan Roig, José M^a Tamburini, el poeta Jacinto Verdaguer, etc. Puede citarse también el caso de Máximo Díaz Quijano, músico, crítico literario, habitual contertulio de Pereda y propietario de “El Capricho” de Gaudí en Comillas, aunque resulta improbable cualquier relación entre promotor y arquitecto (y la poca que hubo, como veremos, fue tensa). En Reinosa, por su parte, se reúne el llamado “*foco campurriano*” en torno a pintores como Casimiro Sainz, Manuel Salces y Fausto López junto a literatos como Luis de Hoyos Sainz, Angel de los Ríos, Adolfo de la Peña o Demetrio Duque¹³.

Quizá el mayor efecto de esta supuesta “edad de Oro” de la cultura montañesa es su mitificación, la inapelable confianza de los montañeses en su existencia.

Fruto de esta actitud, la región conoce una nueva confianza en sus posibilidades y en el mensaje que sus creadores podían aportar. Una suerte de vana complacencia surge de la autoafirmación intelectual, marcando el fin de siglo con la tendencia a la significación de los caracteres regionalistas.

ARQUITECTURA Y ARQUITECTOS

Durante la época de la Restauración la arquitectura de Cantabria conoce un sobresaliente impulso, determinado por el progreso económico y la consiguiente concentración de la población en núcleos urbanos. La creciente actividad constructiva da trabajo a un numeroso grupo de arquitectos locales y foráneos que, con su personalidad, configuran la evolución arquitectónica de la región. El estudio de sus biografías nos introduce, sin ausencias notables, en el devenir de la arquitectura montañesa durante el periodo.

El grupo más estable está formado, en su mayoría, por arquitectos nacidos u originarios de la región: Atilano Rodríguez, Casimiro Pérez de la Riva, Emilio de la Torriente, Joaquín Rucoba, Alfredo de la Escalera, Valentín R. Lavín Casalís y Eladio Laredo. Esporádicamente algunos arquitectos montañeses que trabajan fuera de la región acuden también a ésta para realizar obras concretas; es el caso de Antonio Ruiz de Salces, Fernando Ortiz Vierna o Joaquín Ruiz Sierra; sin embargo, su presencia es escasa y sus trabajos se entremezclan con la biografía de otros personajes.

Junto a este grupo existe un interesante contingente de arquitectos foráneos, con tres orígenes fundamentales y lógicos: Madrid, Barcelona y Bilbao. Desde ésta última ciudad acuden para obras concretas Severino de Achúcarro y José María Basterra, aunque más frecuente será el intercambio contrario. Los madrileños Julio María Martínez Zapata, Eduardo Reynals y Juan Moya sólo aparecen por la región con motivo de la convocatoria del “*Plan Extraordinario de Obras del Ayuntamiento de Santander*”, en 1896.

Más numerosa es la presencia de arquitectos catalanes que en el foco de Comillas dejan algunas obras y proyectos cruciales. Allí realizan diversos trabajos Antonio Gaudí, Luis Doménech y Montaner, Juan Martorell, Cristóbal Cascante, Camilo Oliveras y José Oriol Mestres. Algunos, incluso, –como Oriol Mestres y Doménech– llegarán a hacer obra en Santander.

¹² Sobre la Escuela de Artes y Oficios, véase ORTIZ SAL, J.: *La Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega*, Torrelavega, 1993; y GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Torrelavega en el siglo XIX...*, 1989, pp.179 y ss. Eugenio Lemus y Olmo (1843-1934), profesor de Grabado de la Escuela de San Fernando, Regente de la Calcografía Nacional y Comendador de Isabel la Católica, fue nombrado Presidente Honorario de la “Asociación para el fomento de la instrucción de las clases populares”, que servirá como base a la Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega (véase ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo...*, 1995, p.127).

¹³ CANTÓN, R.: *Reinosa y la Merindad de Campoo*. Santander, 1992, pp.203-216.

Queda, por último, un grupo menos numeroso y poco conocido; es el de los arquitectos franceses que, con alguna frecuencia, envían proyectos desde el otro lado de la frontera (Colegio de Carrejo, La “Coteruca” en Comillas, Abadía Viaceli de Cóbrecas, Mercado de la Ribera en Santander, etc.). Entre los ingleses sólo puede contarse a Ralph Selden Wornum.

Atilano Rodríguez Collado (1843–¿1893?)

Nace en Santander en 1843 y estudia en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, donde es compañero de promoción de Severino de Achúcarro, recibiendo el título en 1866¹⁴. Obtiene una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867¹⁵ y en 1869 se incorpora al puesto de arquitecto municipal de Santander, desde donde realiza una intensa labor como urbanista, iniciando las obras del **camino de la costa** al Sardinero (actual Avda. de la Reina Victoria)¹⁶, realizando varios proyectos para la **calle Carbajal**, **prado de Tantín** –con una plaza y sus alineaciones correspondientes–, **calle Florida**, **calle Rubio**, reforma del **paseo de la Concepción**, etc. Promueve además la realización de la **Rampa Sotileza** (culminada por Pérez de la Riva), habilita las vías de acceso al **paseo del Alta** y urbaniza la **Alameda de Cacho** en el Sardinero, la **plaza de Numancia** (1876) y la **Alameda Primera**¹⁷.

El mejor resumen de la actividad de Atilano Rodríguez como urbanista es un informe municipal, redactado en 1875, en el que se da cuenta de las principales obras llevadas a cabo por el arquitecto:

“Así lo ha reconocido V.S. que en su distinguido celo por el bien público y el mejoramiento de nuestras condiciones locales ha emprendido y ejecutado en un cortísimo periodo de tiempo obras de reconocida importancia, utilidad y necesidad, tales como los nuevos empedrados de las calles de los Santos Mártires, Plazuela del Progreso, parte de la Ribera, banqueta de la Dársena hasta el muelle de Maliaño, Ruamayor en una de sus más importantes y concurridas secciones, Ruamenor, Atarazanas, calle transversal desde el Correo hasta la de Béjar (Isabel II) y la que desde el mismo Correo conduce a la plaza de la Esperanza; Lope de Vega, Colosía, Calderón, Pedrueca, alrededores de la nueva Iglesia de Santa Lucía, Cervantes, Tetuán, subida a las Ánimas, cuesta del Puente, calles de la Alameda, Florida, Concordia, apertura de la nueva calle que conduce al Paseo de la Concepción, etc., etc. Hánse ejecutado además varias obras de alcantariado en diversos puntos, descollando la verificada en la

*calle de Ruamayor, cuyo resultado ha sido la desaparición del inmundito pozo de aguas sucias que vertía en Maliaño... Los caminos y paseos han sido todos objeto de la solicitud de V.E.; se han enarenado y reformado las Alamedas, plazas de la Libertad, del progreso y de la Dársena, habiéndose colocado últimamente en la Segunda Alameda preciosos jarrones de hierro del mejor gusto, que aumentan la belleza de aquel privilegiado lugar (...) Se ha construido en el Sardinero una bonita Alameda y se ha mejorado el camino que conduce a la playa grande. El alumbrado público ha sido también aumentado, extendiéndose siquiera sea temporalmente hasta el mismo Sardinero, y ofreciendo hoy, de noche, la plaza de la Constitución un bellissimo aspecto mediante los bonitos candelabros que en ella lucen...”*¹⁸

En 1870, poco después de su incorporación al cargo de arquitecto municipal y de forma simultánea a sus primeros proyectos para el camino por la costa al Sardinero, firma los planos para la **ermita de San Roque**, promovida por Francisco Mazón y sufragada por suscripción popular. Curiosamente en los planos no se atiende tanto al edificio en sí mismo, como a su excepcional situación topográfica, en el saliente rocoso de la Punta del Cañón, entre las playas de la Concha y El Sardinero, en un lugar urbanística y visualmente privilegiado que le proporciona una excelente perspectiva, cerrando el amplio arco visual de la plaza del Pañuelo (hoy plaza de Italia). Priman, por tanto, los criterios urbanísticos sobre los estrictamente arquitectónicos. Por lo demás, el edificio no pasa de ser una sencilla y graciosa estructura centralizada, levemente teñida de cierto carácter orientalizante por el dominio de la cúpula, que actúa como elemento dignificador de la pequeña ermita inserta en el barrio aristocrático. Como dato curioso añadir que, en la solicitud redactada por el promotor Francisco Mazón, no se indica como principal y suficiente objetivo de su erección el atender a las crecientes necesidades espirituales del nuevo barrio, sino *“...el nuevo impulso que la creación de una Yglesia había de dar a la construcción de edificios en aquella zona; si la situación de la Capilla hace que ésta sea punto de enlace con los edificios que están a los extremos...”*¹⁹.

Por las mismas fechas en que Atilano Rodríguez proyecta la ermita de San Roque, El Sardinero conoce sus primeros esplendores y, en lenta progresión, se convierte en la *“encantadora ciudad nueva”* pretendida, gracias especialmente a D. Juan Pombo, principal

¹⁴ B.M.S., Doc. 597, Ms. 257. “Arquitectos Españoles”, n° 131.

¹⁵ PANTORBA, B.: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, 1948 (Reed. Madrid, 1980, p.471).

¹⁶ Aunque existe un proyecto anterior por el que se pagó a Domingo Rojí en 1861 (A.M.S. Est.9, Leg.35, n°93).

¹⁷ Sendas breves biografías de Atilano Rodríguez pueden verse en SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, pp.442-444; y en ORDIERES DÍEZ, I.: “Rodríguez Collado, Atilano”, en *Gran Enciclopedia de Cantabria*, Santander, 1985, t.VII, p.177.

¹⁸ Según un documento municipal recogido por SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, pp.443-4.

¹⁹ A.M.S. Arm.G, Leg.169, n°132. “Proy. para la ermita de San Roque en los terrenos del Cañón junto a la carretera de la Costa en El Sardinero”, 1870.

ATILANO RODRÍGUEZ. Última manzana del muelle (casas de Lino Ceballos, Ángel Pérez y Emilio Botín), números 35, 36 y 37, 1872-1875, Santander. Detalle del óleo de H. González.



ATILANO RODRÍGUEZ. "Hotel de viajeros" de D. Ángel Pérez (detalle), prolongación del muelle de Calderón, nº 36, 1875, Santander.



animador del núcleo. Como hemos visto en el expediente para la ermita, el principal problema era incentivar a la siempre remisa iniciativa privada a invertir en servicios e infraestructuras, con objeto de crear, en torno a la plaza del Pañuelo y la Alameda de Cacho, una masa urbana suficientemente digna y capaz para el creciente número de veraneantes. Las dificultades y escepticismos iniciales quedan atrás con la definitiva entrada en escena del marqués de Casa Pombo. Es a partir de este momento –aproximadamente 1870– cuando comienza un intenso programa constructivo de edificios e infraestructuras que no conocemos con exactitud pues normalmente se obvia *“...la formalidad del plano, como así viene verificándose en aquellos sitios”*. En cualquier caso, Atilano Rodríguez parece estar detrás de gran parte de las obras, en su doble condición de arquitecto del municipio y de la familia Pombo (casas para Juan Pombo en el ensanche, Palacio Pombo, etc.). Sabemos que en El Sardinero interviene, al menos, en la ermita de San Roque, en el nuevo camino por la Costa, en algunas obras para los Pombo²⁰ y que además controla, desde su puesto en el ayuntamiento, las iniciativas municipales y los proyectos particulares que, pese a no existir obligación de presentar planos y ni siquiera a que éstos sean realizados por un arquitecto (es frecuente la presencia de maestros de obra), quedan siempre bajo la jurisdicción del arquitecto municipal. Parece, por tanto, lógico que la coincidencia de ambos promotores (ayuntamiento

y familia Pombo) en sus preferencias por un mismo arquitecto –que además era el más capacitado del Santander de la época– nos lleve a pensar en la probabilidad de que obras como el antiguo Casino (terminado hacia 1870), el Gran Hotel (terminado en 1874) o la Casa-palacio de los Pombo en El Sardinero (terminada en 1874)²¹ hayan sido proyectadas por Atilano Rodríguez. Así parece indicarlo también cierta coincidencia de estilo con su obra en el ensanche.

En el centro de la ciudad sus trabajos más importantes se centran en el periodo 1872-1892, en el que desarrolla una notable actividad en el Ensanche. Entre 1875 y 1884 afronta la terminación de la primera línea de casas de la prolongación del muelle de Calderón, coincidiendo con la reactivación de las construcciones en la zona este de la ciudad. Así, simultaneando, como en tantos casos, sus obligaciones municipales con las obras particulares, desarrolla, en los veinticinco años escasos en que se centra su obra, un nutrido grupo de construcciones que van a caracterizar el nuevo Santander dando, por fin, culminación a los casi utópicos proyectos urbanos comenzados un siglo antes.

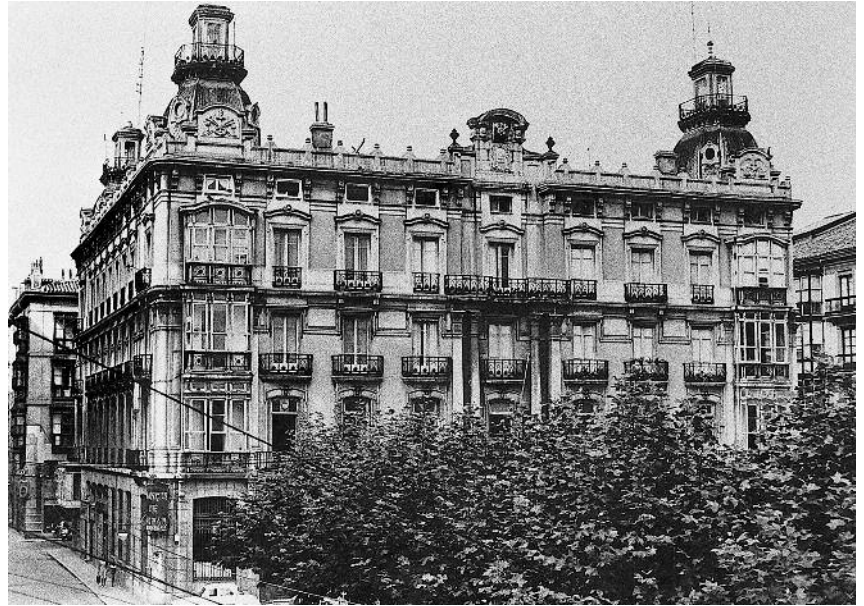
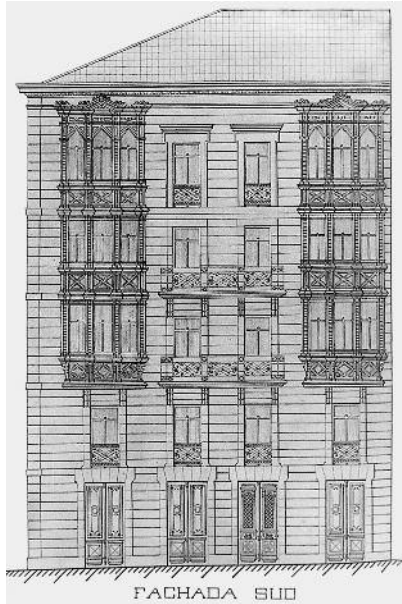
Sus primeras obras domésticas –que abren esta última fase de construcción en el ensanche– son las **casas promovidas por D. Lino de Villa Ceballos, D. Ángel Pérez y D. Emilio Botín (1872-1875)**²², formando conjunto en la última manzana del muelle. Son tempranos ejemplos de las principales novedades aportadas por Atilano Rodríguez, modelos domésticos plantea-

²⁰ A.M.S. Est.8, Leg.40, nº123. En el “Proyecto de verja y hotel para los Pombo” presenta solo plano de verja y alineación.

²¹ Véase SAZATORNIL, L.: “Semántica de la ciudad-balneario: El caso de El Sardinero...”, 1989, p.431.

²² “Proy. para la casa que intenta edificar D. Lino Ceballos en la prolongación del muelle de Calderón” (nº35), marzo 1872 (A.M.S. Arm.G, Leg.172, nº27); “Proy. de Hotel de viajeros en el muelle de Calderón para D. Angel Pérez” (nº36), noviembre 1875 (A.M.S. G-66, 79); “Proy. de casa al E. de la última manzana en la prolongación del muelle de Calderón. Propietario D. Emilio Botín” (nº37), 1875 (A.M.S. G-67, 42).

ATILANO RODRÍGUEZ.
"Proyecto de reforma de la casa nº 1 del Muelle", 1880, Santander.



dos como alternativa tipológica a los grandes bloques geométricos y desornamentados del primer ensanche santanderino. Sobre el esquema tradicional se adosa un amplio repertorio de motivos clásico-barrocos, con una coherencia que busca el "carácter" en la repetición: cubiertas amansardadas, miradores, almohadillados en el piso bajo, cuidado por los detalles ornamentales –voladizos, jarrones, rejeras, impostas decoradas, etc.–, uso de esculturas y órdenes gigantes en la fachada, profusión decorativa en torno a los accesos y vanos, etc.

Tal es el éxito de la propuesta ornamental de Atilano Rodríguez que desencadena toda una larga serie de reformas en las casas del ensanche, consistentes, en su mayoría, en proyectos para elevación de pisos, incorporación de miradores y aperturas de buhardillas o mansardas. El propio Rodríguez firma muchos de estos proyectos: el de la reconstrucción de la **casa-palacio de D. Juan Pombo**²³, parcialmente destruida por un incendio en 1875; la reforma de la **casa nº 11 del Muelle** (1875)²⁴, donde se proyecta levantar un piso más; la reforma de la **casa nº 1 del Muelle** (1880)²⁵, consistente en la incorporación de miradores ricamente ornamentados; la reconstrucción de la **casa de Juan Pombo en la calle de Wad-Ras** (1880, actual Hernán Cortés)²⁶, destruida por un nuevo incendio y para la que ahora se proyectan miradores férreos; la reforma

de la **casa nº 1 de la calle de Wad-Ras** (1883)²⁷, para la apertura de buhardillas; o la reforma de la **casa nº 1 y 3 de la plaza de Cañadío** (1884)²⁸, donde integra en el bloque ilustrado los consiguientes miradores.

Simultáneamente, realizado una intensa labor como proyectista en la zona interior del ensanche, especialmente en torno a las calles de Daoíz y Velarde, Lope de Vega, Libertad y Plaza de Cañadío. En cualquier caso, Rodríguez no se limita a la obra doméstica y durante su período como arquitecto municipal también debe atender a obras de interés público. Quizá uno de los ejemplos más significativos de sus tareas sean los planos dados en 1875 para la **reforma de la plaza de toros de la calle de la Libertad**²⁹. En realidad se trata tan sólo de mejoras que afectan "*a la cuestión de ornato*", con las que "*el aspecto exterior de la plaza ganará mucho y por consiguiente el ornato público de aquella parte de la Ciudad*". Los planos presentados por Rodríguez consisten en un sencillo proyecto para remozar la fachada con un efecto general de rigurosa linealidad, producto de la dificultad de trabajar con una estructura preexistente a la que ha de sobreponerse la decoración, limitada a molduras más o menos resaltadas en huecos y cornisas.

Poco después, debe atender, también, a una de las necesidades que más preocupaba a la ciudad desde hacía largos años: la creación de un nuevo cuartel. Éste

²³ A.M.S. Arm.G, Leg.66, nº61. "Proyecto para la reedificación de la Casa-Palacio de D. Juan Pombo entre las calles de Calderón, Martillo y Wad-Ras de Santander", 1875. En el proyecto aparece, sobre el voladizo del cuerpo central, la leyenda "REEDIFICADA AÑO MDCCCLXXV".

²⁴ A.M.S. Arm.G, Leg.66, nº10. "Proy. para la reforma del último piso de la manzana nº 11 del muelle", 1875.

²⁵ A.M.S. Arm. G, Leg. 80, nº 17.

²⁶ A.M.S. Arm. G, Leg. 82, nº 83.

²⁷ A.M.S. Arm. G, Leg. 165, nº 17.

²⁸ A.M.S. Arm.G, Leg.54, nº95.

²⁹ A.M.S. Arm.G, Leg.66, nº72. "Instancia presentada por D. Canuto Díaz Bustamante para la reforma de la Plaza de Toros llamada de la calle de la Libertad", 1875. Véase SAZATORNIL, L.: "Toros y arquitectura. Las plazas de Santander", *Cien Años de Toros en Santander*, Santander, 1990, vol.I, pp.353-354.

Casa-palacio de D. Juan Pombo, escalera y hall de acceso, 1875, Santander.



se había hecho imprescindible por el constante trasiego de tropas derivado de la importancia estratégica del puerto. Se unía a este hecho la penuria económica del ayuntamiento, que quería vender ciertos terrenos que poseía en la zona del Prado de San Roque, junto al Paseo del Alta. Decidido el uso militar para esta zona, en 1878 se encarga a Atilano Rodríguez la formación del anteproyecto de lo que sería futuro **cuartel de María Cristina**³⁰. En diciembre de ese año el arquitecto presenta el proyecto, con dos posibles soluciones; la primera, más ambiciosa, contemplaba un gran cuartel capaz para 1.200 hombres y varios pabellones anejos para Gobierno Militar, residencia de oficiales, caballería y tropas de Ultramar; la segunda, está integrada sólo por el cuartel. Éste quedaba formado, en ambos casos, por un larguísimo pabellón cuya fachada principal marcha paralela al paseo del Alta. Al exterior, el carácter militar del edificio queda evidenciado por los pequeños cubos almenados de las esquinas y del cuerpo central, levemente retranqueado. Este aspecto “acasti-

llado” estaba conociendo un notable éxito como lenguaje militar y penitenciario (Capitanía de Barcelona, de Rogent; cárcel de Lérida) a partir del éxito del Arsenal de Viena, tan alabado por Doménech y Montaner. En cualquier caso, pese a la sencillez general del conjunto, el proyecto no se juzgó adecuado, prefiriéndose el realizado por el Cuerpo de Ingenieros Militares.

En 1878, dimite del cargo de arquitecto municipal para dedicarse con mayor empeño a los encargos particulares, que le ocuparán durante el resto de su actividad profesional. En 1882, proyecta el **colegio de San José en Santander**³¹, típico producto escolar de fin de siglo. El edificio, sencillo de aspecto y funcional en su estructura, refleja claramente la relativa pobreza de medios aplicada a las construcciones escolares en la época –frente a los lujosos colegios de principios de siglo– semioculta, en este caso, por el amplio y poblado jardín delantero. Aquí, como en muchos otros colegios y conventos, sobraba terreno –las huertas y jardines de estos edificios siempre fueron célebres– pero no medios económicos. No obstante, Atilano Rodríguez consigue crear un edificio dulce y acogedor, bien comunicado y sobre todo perfectamente iluminado por los amplios ventanales de arco rebajado que tan de su gusto eran. El conjunto, sin ser monumental, declara con claridad su carácter docente y religioso.

Tras el paréntesis de la década de los ochenta, Rodríguez volverá a realizar obras particulares en el corazón del Ensanche. Entre ellas destaca la **casa Cortiguera** (1888, actual Cámara de la Propiedad Urbana)³², que se aleja de los grandes bloques que distinguen su obra para proponer un pequeño “hotel de familia” de inauditos aires neoárabes, acordes con el carácter de su propietario –Joaquín Cortiguera– un “jándalo” afinca-

³⁰ Véase GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: “El Cuartel de María Cristina”, *Altamira*, t.XLVIII (Santander, 1989), pp.229-268.

³¹ A.M.S. Est.9, Leg.38, nº16.

³² A.M.S. Arm.G, Leg.64, nº54. “Proyecto para la casa de D. Joaquín Cortiguera en la Cuesta de las Cadenas de Santander”, 1888.



ATILANO RODRÍGUEZ. “Proyecto para el Cuartel de M^a Cristina”, 1878, Santander.

do en Andalucía. Entre las casas de vecindad pueden citarse la casa para D. Pedro Pérez en Calderón de la Barca (1890)³³, la casa promovida por D. Benito Corral en la calle Libertad (1892)³⁴ y la casa para D. Tomás Gómez en la calle de la media Luna, esquina Moctezuma (pza. de Cañadío) (1893)³⁵. En este grupo ya se aprecia la evolución de la obra de Rodríguez Collado pues, aunque mantiene la austeridad de medios de sus casas para la parte trasera del ensanche, utiliza cada vez más elementos distintivos: torres en esquina (casa de Cañadío), almohadillados, cornisas abultadas, grandes ventanales, uso del ladrillo decorativo (casa de la calle Libertad), elementos férreos, voladizos, etc.

Estas obras cierran el último periodo de la actividad de Atilano Rodríguez. La única noticia posterior que tenemos de él es que en, 1893, es elegido para formar parte de la Directiva Republicana³⁶. No obstante, su pronta desaparición de la escena arquitectónica dejará espacio a otros arquitectos más jóvenes que pasarán a ocupar su lugar. En los escasos 25 años en que Atilano Rodríguez había sido el arquitecto mimado por la burguesía y el eficaz gestor de las obras municipales, la arquitectura santanderina había conocido un notable cambio, fruto sobre todo de su intervención en el ensanche. Allí había logrado superar el socialmente igualitario modelo ilustrado para introducir toda una serie de elementos distintivos, propios del lenguaje ecléctico, y preparar así el camino al eclecticismo del “fin de siglo”. Preocupaciones como el “comfort” interior de los edificios, la integración de otras artes –pintura y escultura– y la racionalización de espacios, colocan la obra de Atilano Rodríguez en unos niveles de calidad formal que van a marcar la obra futura de sus sucesores como arquitectos favoritos de la burguesía santanderina. Además su intervención masiva, personal y personalista, sobre el ensanche, confiere al sector del que es autor casi único una gran personalidad y coherencia.

Severino de Achúcarro y Mococho (1841-1910)

Nacido en Bilbao en 1841 y titulado por la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid en 1866, estudia también en Angulema y París. Miembro destacado de lo que Fullaondo ha denominado “*primera generación del ensanche de Bilbao*”, junto con Atanasio de Anduiza, Julio Saracíbar, José M^a de Basterra, Edesio de Ga-

ramendi, Fidel Iturria, Enrique Epalza, Luis Landecho, Julián de Zubizarreta, etc.; se mantiene muy unido con este último³⁷. Es conocido, sobre todo, por ser autor, junto con Pablo Alzola y Minondo y Ernesto Hoffmeyer, del proyecto de ensanche de Bilbao (1876), ciudad en la que centra su actividad³⁸.

Quizá el mejor juicio sobre el significado y alcance de su obra nos viene de la pluma de uno de sus discípulos, Leonardo Rucabado, quien dijo de él que fue “...conservador en el campo de la profesión. Sin ser un académico intransigente, ha huido siempre de toda innovación caprichosa e injustificada; amante de los clasicismos, no ha apartado de su consorcio las manifestaciones modernas derivadas de algo razonable”.³⁹

En Cantabria, realiza varias obras que testimonian su competencia en dos campos bien diferenciados: la arquitectura doméstica y la pública. Sus proyectos domésticos se concentran en Castro Urdiales, localidad muy vinculada en ese momento a la arquitectura vizcaína. Para todas ellas cuenta con la dirección de obras del joven arquitecto castreño Leonardo Rucabado (1875-1918), citado como maestro de obras hasta su titulación en 1900.

La obra doméstica proyectada por Achúcarro para Castro supone una cierta ruptura en la sosegada evolución urbana de la vieja villa marinera; introduciendo ya fórmulas esencialmente urbanas, que dan respuesta a la creciente presión ejercida sobre el paseo marítimo. Por su escala –bajo y cuatro alturas– rompen claramente la línea de cornisas de sus pobres vecinas, y por su decoración las superan con argumentos esencialmente pintorescos: perfiles muy movidos, torres en esquina, chapiteles y pináculos. Básicamente todas se organizan igual, utilizando el habitual esquema de distribución que Achúcarro ya había aplicado con éxito en varias de sus casas del Campo Volantín de Bilbao, concentrando los servicios en torno a la escalera (“office”, baños, W.C., etc.) y habilitando un pasillo perimetral que da acceso a dormitorios, salas y gabinetes, orientados hacia las fachadas más nobles y soleadas. Exteriormente la ornamentación suaviza el monótono esquema del bloque de vecindad: redondeando perfiles, marcando ritmos, rompiendo ejes. En todas ellas destaca, además, la variedad de materiales: sillería bien labrada, hierro forjado en balcones y miradores, ladrillo, tirolés, etc.

Es, precisamente, en el catálogo de estilos donde se aprecian más diferencias, en cualquier caso poco im-

³³ A.M.S. Arm.G, Leg.114, nº9. El expediente incluye el plano para la reconstrucción del edificio tras la catástrofe del “Cabo Machichaco” (1893), realizado en 1894 por el maestro de obras Pedro Setién y Mazo y que es copia del realizado en 1890 por Rodríguez.

³⁴ A.M.S. Arm.G, Leg.91, nº24.

³⁵ A.M.S. Est.9, Leg.31, nº16.

³⁶ El Correo de Cantabria, 2 de enero de 1893.

³⁷ FULLAONDO, J.D.: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao*, t.II. Madrid, 1969-71, p.209.

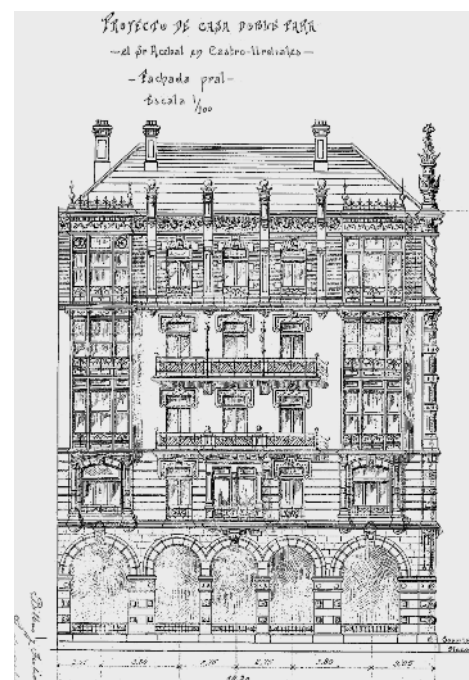
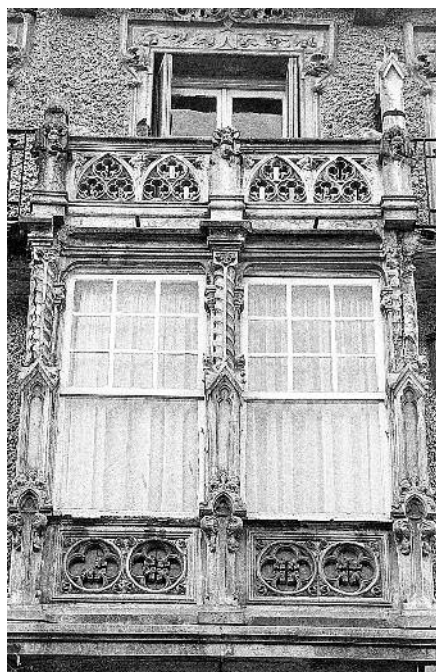
³⁸ ALZOLA, ACHÚCARRO y HOFFMEYER: *Memoria del Proyecto de Ensanche de Bilbao*. 1876 (Ed. facsímil con introducción de Javier Cenicalaya e Iñigo Saloña. Bilbao, 1988). Entre sus obras más destacadas en Vizcaya se cuentan el Cementerio de Portugalete (1873), la iglesia de Las Mercedes en Las Arenas (1888), el Banco de Bilbao de San Nicolás (1882-1885-1898), el Hotel “Terminus” (1891), el Hospital Psiquiátrico de Bermeo (1892), el Sanatorio Bidarte (1880-1890), numerosos hoteles de familia en el Paseo del Campo Volantín en Bilbao (Adela Castejón, Ybarra, Ybarra-Zubiria, Errazquin, etc.), el edificio de la Sociedad Cultural “El Sitio” (1894), el Casino de Bermeo (1894), la Estación de la Concordia o de Santander en Bilbao, realizada en colaboración con Valentín Gorbeña (1894-1900), y la Escuela de Ingenieros Industriales (1900). Fue autor, asimismo, de algunas obras en Burdeos y París y participó activamente en la vida social y cultural del pujante Bilbao de la época, siendo miembro de la Comisión de Monumentos de Vizcaya y de sociedades culturales como “El Sitio” o la “Sociedad Bilbaína”. Murió en París en 1910. Véase FULLAONDO, J.D.: *La arquitectura y los arquitectos...*, 1971. También PALIZA, M.: BASURTO, N.: *La Sede del Puerto Autónomo de Bilbao: El Arquitecto Julián de Zubizarreta y el “Hotel” de la Familia Olavarri*, Bilbao, 1990.

³⁹ RUCABADO, L.: “Casa de D. Lucas Urquijo en Campo Grande, Santurce”, en *Pequeñas Monografías de Arte*, 1908.

SEVERINO DE ACHÚCARRO. Casa de la familia Salvarrey en el muelle de Eguilior (Capitanía de Marina), 1901, Castro Urdiales.



Casa de Los Chelines, detalle de la fachada.



SEVERINO DE ACHÚCARRO. "Proyecto de casa doble para el Sr. Acebal en Castro Urdiales" (Casa de los Chelines), fachada principal, 1902.

portantes. En la casa para Isidra del Cerro (1899)⁴⁰ se recurre al ya citado "*estilo francés moderno*", es decir, la habitual suma ecléctica de motivos más o menos clásicos (frontones, acróteras, óculos, almohadillados, columnas, etc.), concentrados en torno a huecos, accesos y elementos de vista (antepechos, miradores, rotonda achaflanada, sotabanco y grandes lienzos acristalados). Todo ello ritmado por las baterías verticales de miradores y ventanas y por la torre en esquina, coronada con la tópica cúpula de pizarra rematada con linterna. Sobre un esquema muy similar proyecta la casa para la familia Salvarrey en el muelle de Eguilior (1901, Capitanía de Marina)⁴¹, cercana a la anterior. Sin embargo, aquí el repertorio ornamental gira hacia el modernismo francés: doble chapitel sobre la batería de miradores del chaflán, grandes ventanas redondas, decoraciones "aplastadas", falsas sillerías, motivos vegetales, etc.; todo concentrado, de nuevo, en torno a los ejes principales marcados por aleros, huecos y miradores, pero con una variedad –casi no existen dos huecos iguales– que ejemplifica ese "*orden con apariencia de confusión*" que define lo "pintoresco" en arquitectura. Por fin, en la casa doble para el Sr. Acebal de la plaza del Ayuntamiento (casa de "Los Chelines"), sólo un año posterior (1902)⁴², Achúcarro maneja un am-

plio repertorio neogótico, claramente inspirado en los estudios de Viollet-le-Duc. En el proyecto, como es habitual, la fachada queda enmarcada por los soportales del bajo, las baterías de miradores y el contraste de texturas (ladrillo en el último piso frente a la tirollesa del resto). Sin embargo, la realidad construida difiere un poco, sin el ladrillo del último piso ni la falsa sillería del principal, ni tampoco la mayoría de los pináculos proyectados. Destacan, en cualquier caso, el tratamiento de la esquina a base de semicolumnas superpuestas (con fustes estriados, anillados o heliocoidales) y coronado por un espinoso pináculo (finalmente simplificado). Destacan, asimismo, el mirador del primer piso –no proyectado inicialmente– con sus decoraciones caladas y los motivos vegetales de raíz modernista en el recercado de vanos. Se trata, en definitiva, de un repertorio ornamental hábilmente manejado y de origen claramente violletiano; un repertorio que reaparecerá en algunas obras posteriores de Rucabado, como el panteón de la familia Lavín del cementerio de La Ballena en Castro Urdiales (1907) donde se reúnen, de nuevo, pináculos, gárgolas y decoraciones caladas.

La otra obra realizada por Achúcarro en Cantabria es la estación del ferrocarril de la Costa en Santander, con proyecto de 1903⁴³. Es pocos años posterior a la pro-

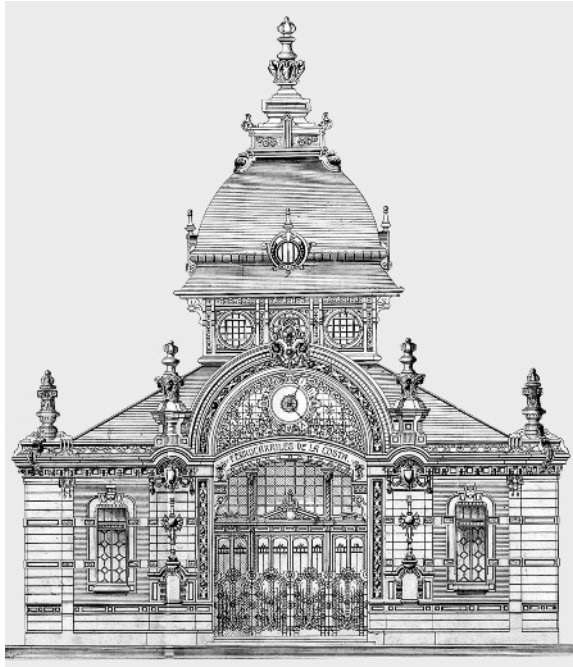
⁴⁰ A.M.C.U. Leg.1168, Exp.16.

⁴¹ Los datos sobre este edificio nos han sido facilitados por la investigadora Lucrecia Santa María Gabancho.

⁴² A.M.C.U. Leg.1685, Exp.10.

⁴³ A.M.S. Arm.G. Leg.146, nº3. "Ferro-Carriles de Santander a Bilbao y Cantábrico. Proyecto de Estación en Santander. Edificio de Viajeros", 1903 (3.000 x 690 mms.), fdo. S. de Achúcarro, arqto.

SEVERINO DE ACHÚCARRO. "Proyecto para el edificio de viajeros del ferrocarril de la Costa", 1903, Santander.



⁴⁴ MIGNOT, C.: *L'architecture...*, 1983, p.271. Mignot menciona la estación de Abando aunque creemos que, en realidad, quiere referirse a la de Santander, confundiendo ambas al haber manejado el catálogo de la exposición *Le temps des gares* (Paris, Centre George Pompidou, 1978), en su versión española *El mundo de las estaciones* (Madrid, Palacio de Velázquez, 1980); versión ésta que incorpora varios capítulos dedicados a las estaciones españolas y que en la página 211 se refiere a ambas estaciones bilbaínas, que han podido ser confundidas por el autor francés. Sobre la línea del ferrocarril de vía estrecha Santander-Bilbao, con especial atención a la estación bilbaína, véase *La Concordia*, catálogo de la exposición, Bilbao, 1992.

⁴⁵ RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, p.212.

⁴⁶ Para la amplia labor de este arquitecto, repartida entre Málaga, Bilbao, Madrid y Cantabria, véase la monografía de ORDIERES DIEZ, I.: *Joaquín Rucoba. Arquitecto (1844-1919)*, Santander, 1986.

⁴⁷ Su primer proyecto para Málaga es el del irrealizado Monumento a la República (1873). Ese mismo año se le encarga la ejecución de un plan para el Mercado de las Atarazanas de Málaga (véase REPULLÉS Y VARGAS, M.: "Mercado de Alfonso XII", en *Anales de la Construcción y de la Industria*, nº 16, 1879), que debía integrar en su estructura el arco hispanomusulmán de las antiguas Atarazanas lo que marca el inicio de los estudios de Rucoba sobre arquitectura árabe, aspecto clave para comprender algunas de sus obras posteriores en Bilbao y Santander. A estos proyectos seguirán el de la Plaza de Toros de la "Malagueta" de 1874 (BEJARANO PÉREZ, R.: "Málaga y sus plazas de toros", *Jábega*, nº 5, 1974), Teatro de la Opera, Puente Monumental, Asilo de Santa Marta, Casa de Maternidad, iglesia de Atocha y más de ciento cincuenta edificios particulares, a lo que ha de añadirse, en su faceta como urbanista, numerosas intervenciones en el casco antiguo de la ciudad y los proyectos de Alameda, paseo del Parque, reforma de la Alcazaba y Calle Larios. Para la obra de Rucoba en Málaga, véase ORDIERES, I.: *Joaquín Rucoba...*, 1986, pp.17-33; también los estudios de MORALES FOLGUERA, J.M.: "Joaquín Rucoba", *Gran Enciclopedia de Andalucía*, nº 119 (1981), p.2911, y *Málaga en el siglo XIX. Estudios sobre un paisaje urbano*, Málaga, 1982, pp.151-152.

yectada por el propio Achúcarro para Bilbao, en el otro extremo de la línea, y que Mignot considera uno de los más bellos ejemplos de estación europea⁴⁴. Es este uno de los edificios de Achúcarro donde mejor puede seguirse lo acertado de la apreciación de Rucabado respecto a su obra; pues aquí superpone a una estructura de hierro -la innovación-, un pesado edificio de planta central que soporta una gran cúpula, cubierta de decoración de raíces historicistas -la tradición-. Para Rodríguez Llera el edificio es de inspiración "parisina", eco de las realizaciones de Jean Formigé para la Exposición de la explanada de los Inválidos⁴⁵. Desde luego, son innegables las referencias francesas en la arquitectura de Achúcarro aunque, en este caso, parece utilizar más el recurso al espacio centralizado y el gran arco de acceso de la Estación Central de Amberes (Louis Delacenserie, 1899).

Joaquín Rucoba y Octavio de Toledo (1844-1919)

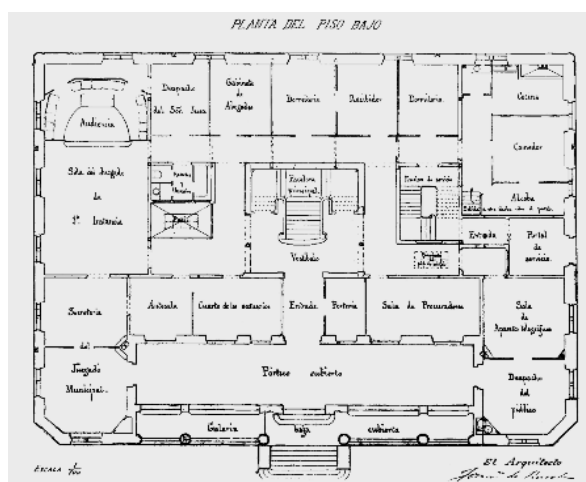
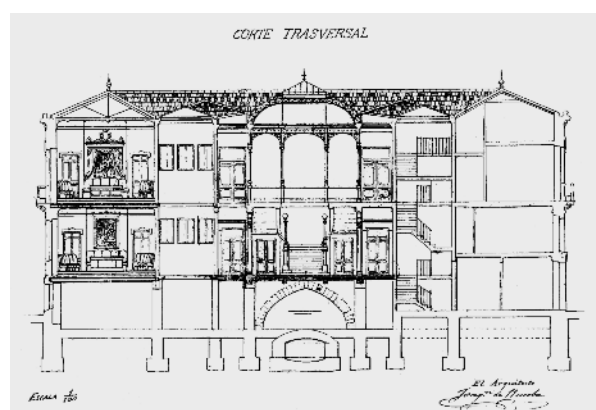
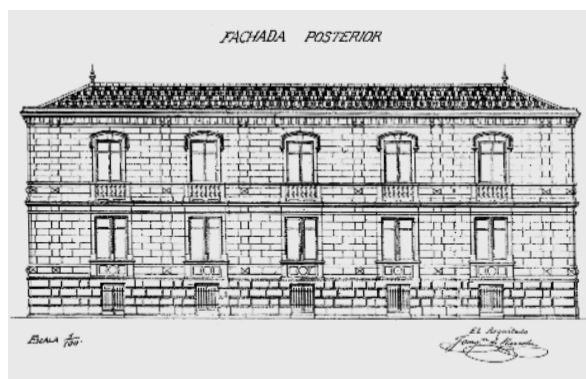
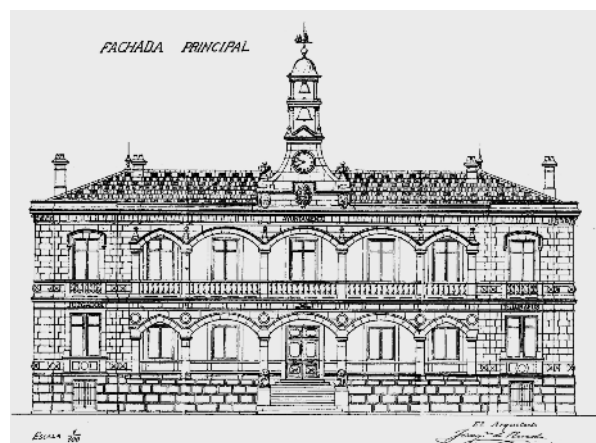
Nace en Laredo en 1844 y en marzo de 1869 recibe el título de arquitecto en la Escuela Superior de Madrid, con el número dos de su promoción. Ese mismo

año obtiene la plaza de arquitecto provincial de Orense. Rechaza el nombramiento para aceptar el de profesor de Mecánica, Construcción, Arquitectura Legal y Composición en la Escuela de Maestros de Obra de Vergara (Guipúzcoa), donde permanece un año, hasta que, en el verano de 1870, se convierte en arquitecto municipal de Málaga⁴⁶. Allí desarrolla una amplia actividad, producto de la creciente demanda constructiva promovida por el temprano desarrollo industrial. Su labor malagueña como arquitecto, urbanista y restaurador le proporcionan un sólido reconocimiento profesional, certificado por la concesión, en 1877, de la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica por méritos artísticos⁴⁷.

Pese a este reconocimiento, en 1883 pasa a ocupar la plaza de arquitecto municipal de Bilbao, ciudad en la que pasa diez de los años más productivos e interesantes de su carrera, haciendo honor al calificativo con el que se titulaba en la carta de aceptación del puesto, autodefiniéndose como "*un oscuro obrero de la ciencia, del arte y del trabajo*"⁴⁸.

Estando todavía en Bilbao, Rucoba firma, en 1890, el proyecto de reforma de la Casa Consistorial de Laredo⁴⁹, su villa natal. El plan, que finalmente no se llevará a cabo, contempla la desaparición del antiguo ayuntamiento renacentista y su sustitución por otro edificio de similares dimensiones, que se situaría en un lugar levemente retrasado para permitir la apertura de una calle-paseo. En el proyecto, con objeto de economizar y para no perder el gran poder evocador del edificio proyectado en 1557 por Simón de Bueras, está prevista la conservación de la mayor parte de su antigua fachada, repuesta en la nueva estructura. Rucoba, como ya había hecho en otras ocasiones (Mercado de Atarazanas de Málaga), integraba piezas históricas en un nuevo edificio. Destaca, en cualquier caso, el carácter "corrector" del proyecto, dispuesto para realzar la pequeña sede municipal mediante la elevación de la antigua fachada sobre una base en la que destaque la doble altura de arcos rebajados de piedra sillería. Como remate, la antigua espadaña con los detalles heráldicos y una torreta de campanas similar a la proyectada por Rucoba para el ayuntamiento de Bilbao. Al interior, todo se organiza en torno a un patio central cubierto con estructura metálica, para dar cobijo a la doble escalera distribuidora y permitir el acceso a los nuevos salones y servicios, que incluyen Juzgado Municipal y Telégrafos.

JOAQUÍN RUCOBA. "Proyecto de reforma de la Casa Consistorial", 1890, Laredo.



Por estas fechas proyecta también el nuevo cementerio del sitio de Ballena (Castro Urdiales)⁵⁰, trasladado hacia 1893, suficientemente alejado de la población, asomado al mar y con una serie de calles paralelas en suave declive que luego acogerán una larga serie de espectaculares panteones debidos, entre otros, a Severino de Achúcarro, Eladio Laredo y Leonardo Rucabado.

A partir de 1893 realiza diversas obras en Madrid y Málaga⁵¹ y, en 1898, contacta con una pariente suya –la superiora de las Salesas Reales de Santander– que acariciaba la idea de edificar un nuevo convento en esta ciudad y abandonar su antigua casa en Villaverde de Pontones. Rucoba, llevado por su carácter religioso, no sólo acepta realizar gratuitamente los planos del nuevo convento sino que se traslada a Santander para dirigir las obras. Según Isabel Ordieres, el nuevo convento e iglesia de Nuestra Señora de la Visitación en

Santander es concebido inicialmente por el arquitecto a imagen y semejanza de los proyectos religiosos de Antonio Gaudí a quien, según parece, Rucoba admiraba mucho. Sin embargo, posteriores recortes en el presupuesto limitarán el alcance de la obra. De hecho, las obras del convento se inician según un proyecto realizado por Emilio de la Torriente⁵², proyecto que, llegadas las obras a la iglesia, se abandona para realizar ésta según los planos dados por Rucoba. Éstos prevén un templo más sinceramente neogótico que el proyectado por Torriente, siempre apegado a planteamientos más clasicistas. En realidad, el conjunto hace pensar más en la obra de Martorell (Salesas de Barcelona) que en la de Gaudí. La iglesia planteada por Rucoba queda embutida entre las dos alas laterales del monasterio de Torriente. Al exterior, el enlace se soluciona mediante un cuerpo bajo que une ambas alas. La crestería del remate, la alternancia de colores en la sillería, el leve apun-

48 En Bilbao proyecta obras tan emblemáticas como la nueva Casa Consistorial (1883), el Circo-Teatro de la Gran Vía (1883-1885), el Teatro Arriaga (1885), las Escuelas Públicas de Albia (1887), el edificio de las Siervas de Jesús, así como numerosas obras de infraestructura en la villa bilbaína, el ensanche de Albia, Santurce, Ortuella, etc. Véase ORDIERES DÍEZ, I.: *Joaquín Rucoba...*, 1986, pp.35-61. También "Casa Consistorial de Bilbao", en *Pequeñas Monografías de Arte*; GUIARD LARRAURI, T.: *Compendio de la Historia de la Noble Villa de Bilbao*, Bilbao, 1978; *Proyecto de construcción de Teatro para Bilbao*. Folleto de condiciones facultativas y económicas, Bilbao, 1885.

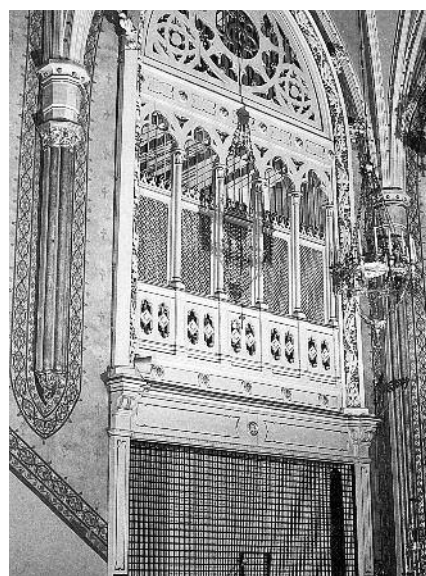
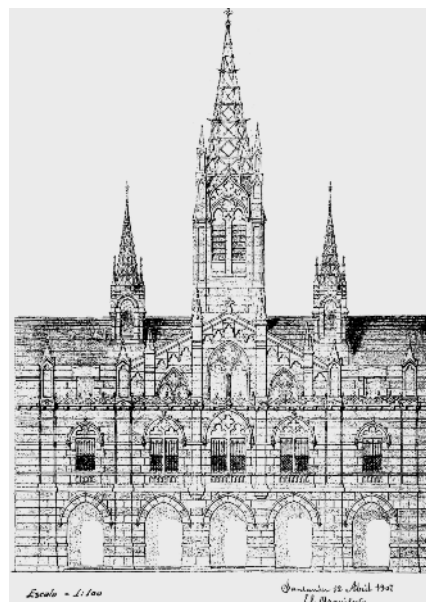
49 A.M.L. Legajo sin numerar, año 1890.

50 A.M.C.U. Leg.1779, doc.1: "Proyecto de construcción de un cementerio en el sitio de Ballena", fdo. J. Rucoba. También "Informe del arquitecto provincial sobre las obras del cementerio", fdo. Alfredo de la Escalera (A.M.C.U. Leg.1738, doc.2).

51 En Madrid levanta el Frontón Beti-Jai y el Asilo de las Hermanitas de los Pobres en la calle del Buen Suceso. Véase ORDIERES, I.: *Joaquín Rucoba...*, 1986, pp.63-67; también NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos...*, 1973, y "La Arquitectura del Hierro en España durante el siglo XIX", *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, n° 65 (1980). En 1895 es requerido, de nuevo, por el ayuntamiento de Málaga.

52 A.M.S. Arm.F, Leg.235, n°14.

JOAQUÍN RUCOBA. Iglesia de Ntra. Sra. de la Visitación (MM. Salesas), iniciada en 1898, Santander.



tamiento de los arcos y la disposición en dos pisos, pueden relacionarse con la arquitectura civil gótica, especialmente con las lonjas levantinas, y también con el neogótico inglés. Un poco retrasado respecto a la línea de fachada, el conjunto se completa con el remate a dos aguas, perforado por las ventanas que dan luz al coro y coronado por el cuerpo de torres –con la novedad estructural del hormigón armado– que se configuran

como la principal referencia visual del monasterio, pese a arrancar directamente de la cubierta y, dado su escaso desarrollo, ser más pináculos engrandecidos que auténticas torres. Al interior, la riqueza material de la fachada se atenúa un poco para dar paso a soluciones decorativas basadas, fundamentalmente, en la pintura mural y en el colorido de las vidrieras, que iluminan una amplia nave de sencilla estructura longitudinal.

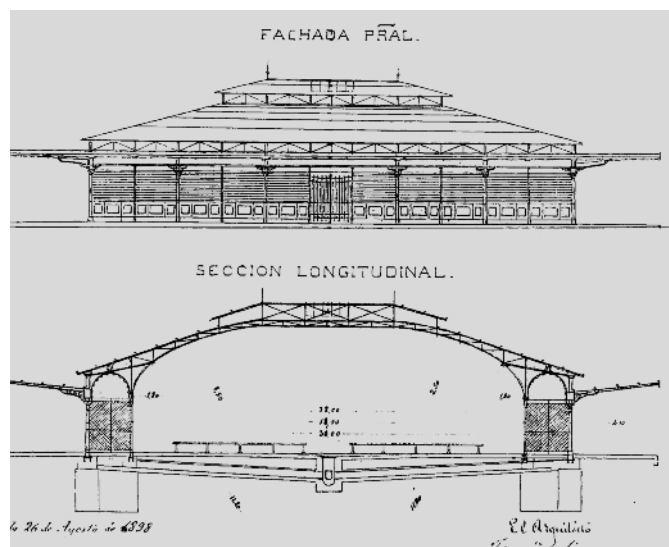
La obra alcanza cierta notoriedad y el Obispado santanderino le solicita para la realización del nuevo **palacio episcopal**. En realidad, como ya hemos señalado más atrás, las obras previstas por el Obispado son efecto de la construcción de la nueva iglesia de los PP. Jesuitas en Santander y del temor episcopal a perder el control de la población católica santanderina, polémica traducida en una auténtica carrera edificatoria. Así, en 1889, se había acometido la restauración de la Catedral (Emilio de la Torre) y de la iglesia parroquial de la Anunciación (antiguo Colegio de Jesuitas, dependiente de la diócesis) y, en 1890, el Obispo de Santander había intentado *“hacerse un palacio, porque está en una mala casa, y tuvo que desistir porque no hubo quien le diera dinero”*⁵³.

La aparición de Rucoba como director de las obras y su nombramiento como arquitecto diocesano honorario parece indicar ciertos deseos de superar la obra de Torre, por entonces titular del cargo. Sea como fuere, Rucoba se convierte en responsable de la dignificación de la sede episcopal, y en 1900 las obras del nuevo Palacio ya están en marcha, reaprovechándose parte de los cimientos de una edificación anterior. Se trata de un edificio sencillo de líneas, en el que todo el protagonismo visual se vierte en la torre en esquina, de notable carácter pintoresco y reminiscencias bizantinas, que viene a remarcar la privilegiada posición topográfica del nuevo palacio, presidiendo la ciudad. Para completar y reforzar este contenido, Rucoba proyecta rematar con una gran aguja neogótica la vieja torre de la Catedral, como complemento al remate en esquina del palacio episcopal y adecuado contrapunto a la torre de los Jesuitas, de similar alcance, pero menor notoriedad en el caserío del viejo Santander. En cualquier caso, los grandes proyectos de Rucoba para la reforma de la Catedral, firmados en 1903, no llegarán a realizarse nunca.

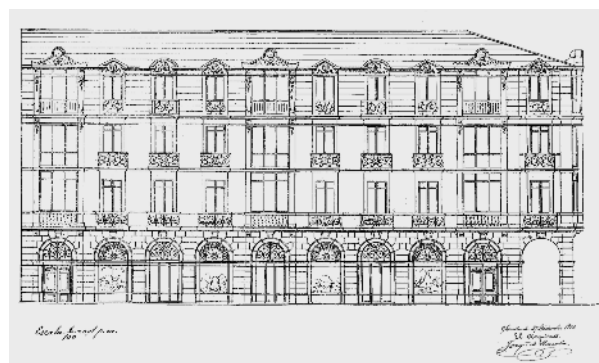
Rucoba aún proyecta algunas obras más como arquitecto diocesano: una **sacristía para el convento de las religiosas de los Sagrados Corazones en Torrelave-**

⁵³ A.R.S.I. Provincia Castellana, Leg. 1008, n° XII, 12. “Carta del Superior de Santander (?) Emmanuel Lasaleta. Santander, 14 de mayo de 1890”.

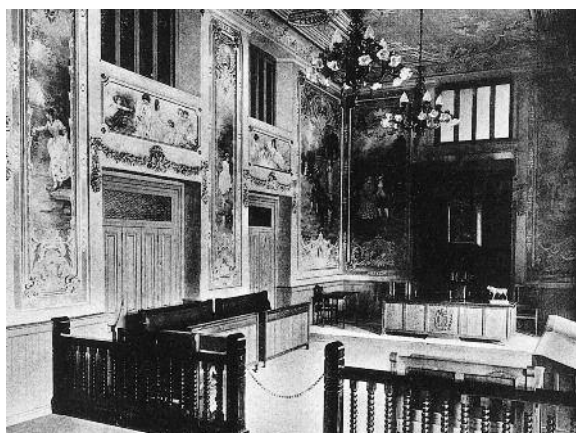
JOAQUÍN RUCOBA. "Proyecto de mercado de abastos", 1898, Laredo.



JOAQUÍN RUCOBA. Palacio de D. Demetrio Herrero (actual Ayuntamiento de Torrelavega), hacia 1905.



JOAQUÍN RUCOBA. "Proyecto de casa para D. Pío Jusué en la calle del Comercio", 1904, Torrelavega.



ga (1903)⁵⁴, el asilo de Castro Urdiales, la nueva capilla y escuelas de Riotuerto, la restauración de la iglesia de San Francisco en Castro Urdiales (1910), el ecléctico colegio de los Sagrados Corazones de Santander (paseo de la Concepción), o el irrealizado proyecto para iglesia de los PP. Carmelitas en Santander (1911)⁵⁵, edificada finalmente según planos dados por José Ramón Ortiz.

Paralelamente, Rucoba también desarrolla una amplia labor como proyectista de obras civiles. En 1898 presenta el proyecto de **mercado de abastos para Laredo**⁵⁶ que, como en el caso de las casas consistoriales, tampoco se llevará a cabo, prefiriéndose el plan formado por Eladio Laredo (1900). En el proyecto de Rucoba predomina una concepción ingenieril basada en

el higiénico recurso a la estructura ferrovítrea, ya utilizada por él en su mercado malagueño. Aquí ha eliminado ya todas las referencias historicistas para abandonarse sólo al delicado trabajo del hierro. La diaphanidad lograda a través de la estructura férrea y el marcado carácter técnico del proyecto, con el estudio detallado de todas las piezas, señalan hacia los mercados de hierro franceses, herederos de *Les Halles*⁵⁷.

En los años siguientes se vincula a Torrelavega donde realiza una breve pero interesante obra doméstica. En 1904 proyecta la **casa de vecindad promovida por D. Pío Jusué en la calle del Comercio**⁵⁸, concebida como bloque en esquina de tres alturas más un bajo con arcada cerrada y sillares almohadillados. La facha-

⁵⁴ A.M.T. Leg. H.205, exp.19. "Construcción de una sacristía para la capilla del convento".

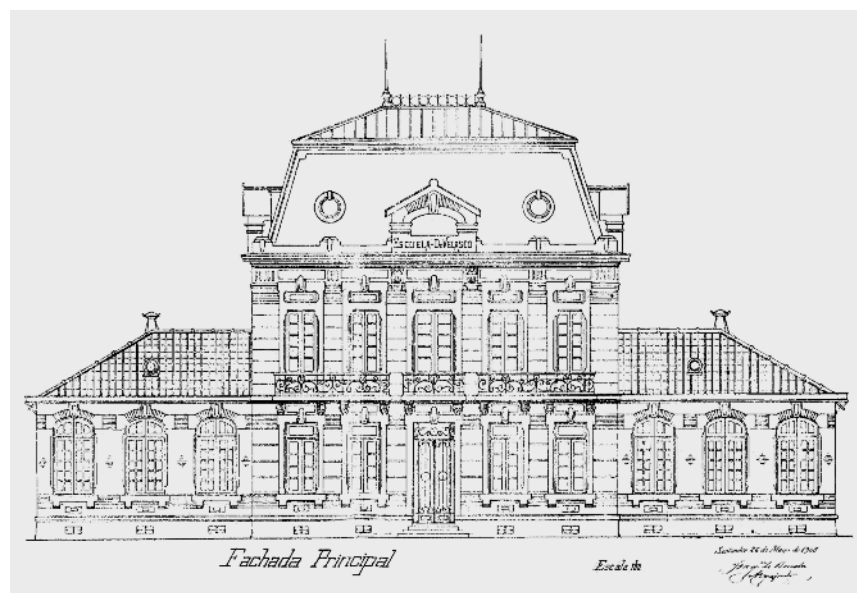
⁵⁵ ORDIERES, I.: *Joaquín Rucoba...*, 1986, p.70.

⁵⁶ A.M.L. Legajo sin numerar. Año 1898.

⁵⁷ Buen número de estos proyectos fueron publicados en los *Annales des Ponts et Chaussées*, la *Gazette des architectes*, la *Revue Générale de l'Architecture et des travaux publics*, el *Traité de serrurerie et charpente en fer*, etc. En muchos casos se incluyen reproducciones de detalles de la estructura o de las piezas metálicas y ensamblajes, similares a los presentados por Rucoba. Sobre mercados con estructura metálica véase LEMOINE, B.: *L'Architecture du Fer. France: XIX^e siècle*, París, 1986, pp.155-172.

⁵⁸ A.M.T. Legajo sin numerar. Santander, 27 de diciembre de 1904.

JOAQUÍN RUCOBA. "Proyecto para las escuelas del Dr. Velasco", 1908, Laredo.



da lateral es simétrica respecto al cuerpo central de balcones pétreos, desdoblándose en dos paramentos con triple cuerpo de ventanas y un segundo y tercer grupo de balcones. Rematando las hileras de vanos y rompiendo la cornisa, un grupo de frontones de escaso desarrollo, que alternan perfiles rectos y curvos. La riqueza de recursos utilizada por Rucoba colabora a perpetuar un modelo urbano muy presente en la historia reciente de la arquitectura torrelaveguense, la casa de viviendas de poca altura (tres, cuatro a lo más) pero muy desarrollada en horizontal; modelo dignificado por la rica decoración ecléctica que viene a resaltar el ritmo vertical de los ejes de vanos sobre la pesada estructura longitudinal.

Algo parecido podría decirse del **palacio de D. Demetrio Herrero**, también en Torrelavega (hoy ayuntamiento), planteado igualmente como un estirado bloque longitudinal que ocupa todo el borde de una gran manzana y crea enfrente un amplio boulevard, donado al ayuntamiento por Luciano Demetrio Herrero a cambio de que el paseo lleve su *"nombre y apellido, como donante del mismo"*⁵⁹. Es, esta actitud tan de "nuevo rico", la que había llevado al *"hijo predilecto de Torrelavega"*⁶⁰ a construirse un edificio tan vasto, perpetuamente en ampliación, tan marcadamente "palacio". En realidad la zona concebida como vivienda es sólo el núcleo central, con el tejado amansardado, ocu-

pando las alas laterales otros servicios y negocios. Es, pues, en esta zona donde se van a concentrar los principales elementos distintivos, destacando la triple arcada de orden dórico y el remate en mansarda con la torrecilla que recuerda al ayuntamiento de Bilbao. La fachada de sillería se divide verticalmente con pilastras gigantes, trasdosando la organización interior; con el bloque central se corresponde el alzado de la escalera, cubierta con media naranja y decorada con mármoles y pinturas murales alegóricas de un delirante tono rococó⁶¹. Es tan marcado el carácter representativo del edificio que, en 1925, el ayuntamiento compra el edificio en 275.000 ptas. para nueva sede de la corporación:

"la forma exterior del edificio y la misma distribución de sus habitaciones prueban que el pensamiento de su dueño fue desde un principio destinarle a Casa Ayuntamiento".

"Lo menos en el palacio es la fachada de piedra de sillería con su torre en el centro y en lo alto de ella el reloj, sus columnas de una sola pieza (verdaderos monolitos), sus guardapolvos de más de 200 arrobas y su escalinata que abarca las tres puertas de medio punto".

"Lo que supera a toda ponderación es el interior. El hall o vestíbulo de finos mosaicos en el suelo, de mármoles y jaspes en el zócalo y de rico artesanado en el techo. La puerta de dos hojas que da acceso a la escalera tiene lunas de una pieza legítimas Saint Gobain".

"A ambos lados la Biblioteca y un saloncito azul, artística y elegantemente decorados como todas las habitaciones del entresuelo y del primer piso. La escalinata regia, toda ella de mármol de Carrara, con rodapié de 2.500 kg. y pasamanos finísimo como el brillo del cristal".

*"El salón central, cuya altura corresponde a la del primero y segundo piso, es tan espléndido que forzosamente habrá de reservarle el Ayuntamiento para las grandes solemnidades. El techo y las paredes están cubiertos de lienzos al óleo todos lavables. Hasta el oro del decorado es todo de ley en panes"*⁶².

Por fin, su paso por Torrelavega se completa con el proyecto para el **gimnasio de la calle de Joaquín Hoyos** (1905)⁶³, esa *"gran obra de humanidad higiénica"* convertida, finalmente, en una sencilla nave longitudinal cubierta de madera. Ese mismo año asume la dirección de obras del edificio de la **Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santander**, obra que trataremos más adelante. Sustituye en el cargo a Casimiro Pérez de la Riva, dimitido en 1905 por enfermedad, y ha de seguir los planos dados por Luis Doménech y Montaner

⁵⁹ Véase el documento de cesión de los terrenos en *Torrelavega 1900*, Santander, 1987, p.48.

⁶⁰ Luciano Demetrio Herrero Proigas fue considerado un gran benefactor de Torrelavega. Donó al ayuntamiento el Boulevard de su nombre, parte de la avenida del Cantábrico y del cementerio. Legó 95.000 ptas. para la construcción del mercado cerrado. Fue nombrado Hijo Predilecto de Torrelavega. Véase *Torrelavega 1900*, 1987, p.28.

⁶¹ Véase ORDIERES DÍEZ, I.: *Joaquín Rucoba...* Santander, 1986, pp.78-80.

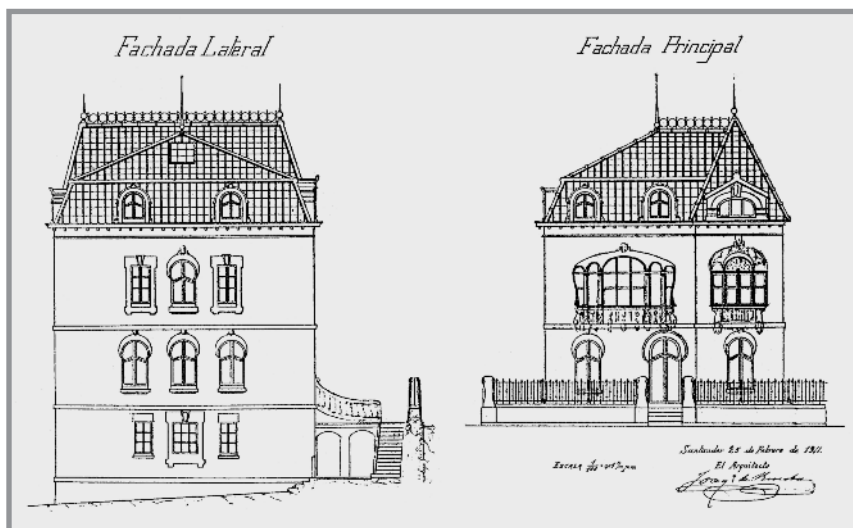
en 1904. La principal aportación de Rucoba consiste en adecuar el proyecto de Doménech al recorte presupuestario aplicado por la Junta de Gobierno de la Caja de Ahorros. Las obras dirigidas por el arquitecto se extenderán entre el 31 de junio de 1905 (primera piedra) y la inauguración del edificio el 29 de junio de 1907, actos ambos presididos por Alfonso XIII.

Poco después, vuelve a Laredo para proyectar la única obra que finalmente construiría en su villa natal: las escuelas públicas del Dr. Velasco (1908)⁶⁴, sufragadas por el indiano laredano Dr. Federico Velasco. Un proyecto docente claramente marcado por el krausismo y los métodos educativos propugnados por la Institución Libre de Enseñanza, en torno al deporte y la educación física.

Uno de sus últimos proyectos, que una vez más no se realizó, es el hotel de familia de la calle del Sol nº 8 de Santander⁶⁵. Esta orientalizante obra, promovida por el propio Rucoba, refleja, como ya hemos comentado en el caso del hotel Cortiguera de Atilano Rodríguez, la condición “jándala” de Rucoba y su deuda con los orientalismos, tan de moda en esos años. Poco después aún sigue como promotor pero cambia de estilo, sumándose al modernismo con el proyecto para un hotel de familia en el paseo de la Concepción (1911)⁶⁶. Cabe observar que, al margen de contingencias estilísticas, el esquema estructural de ambas obras es el mismo.

La trayectoria de Joaquín Rucoba ilustra de manera ejemplar la compleja transición arquitectónica desde el siglo XIX al XX. Su amplia actividad por Málaga, Bilbao, Madrid y Cantabria supera el rango local para acercarnos al pulso de la arquitectura y el desarrollo urbano de algunas de las más pujantes capitales españolas. Su sólida formación historicista y ecléctica –que en esos años ya era lo mismo– se une a la pulcra realización, al cuidado por los detalles, hasta lograr conjuntos de una notable calidad formal y una coherente funcionalidad. Sus edificios, en muchos casos, pasan a ser el elemento distintivo de la ciudad (el Teatro Arriaga lo es para Bilbao, el Palacio de Demetrio Herrero para Torrelavega, las Escuelas del Dr. Velasco para Laredo, etc.), y lo hacen por la completa relación semántica que se establece entre edificio y núcleo urbano, entre vitalidad económica y representación arquitectónica. Sus edificios, en definitiva, tienen la suficiente profundidad, el poder evocador y la digna presencia como para erigirse en volúmenes

JOAQUÍN RUCOBA. “Proyecto para un hotel de familia en el paseo de la Concepción”, 1911, Santander.



monumentales representantes de la idea que los anima, sea ésta la religión, el ocio culto, la educación o el servicio público.

Alfredo de la Escalera y Amblard (1847-1928)

Nacido en Cádiz en 1847, para comprender la vinculación de la familia de Alfredo de la Escalera con el norte de España ha de tenerse en cuenta que es originaria de Espinosa de los Monteros, con presencia durante generaciones en la provincia de Toledo y varias ciudades andaluzas⁶⁷. En 1871, Alfredo de la Escalera obtiene el título de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid⁶⁸ y una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes⁶⁹, trasladándose, poco después, con su familia a Santander.

Desde el inicio de su carrera ya muestra claro interés por cuestiones relacionadas con la restauración de monumentos. En 1876, publica una extensa exposición de datos histórico-artísticos sobre la catedral de León⁷⁰. Desde esta fecha y durante 48 años es arquitecto provincial de Santander, hasta su jubilación en 1924; desde 1882 aparece también citado como arquitecto diocesano, pese a la incompatibilidad. Es además catedrático de Dibujo y director de la Escuela Provincial de Artes y Oficios, arquitecto de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, vocal de la Junta provincial de Instrucción pública, correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fer-

⁶² El Diario Montañés, 14-VI-1925.

⁶³ A.M.T. Leg.H.205, exp.81.

⁶⁴ A.M.L. Legajo sin numerar. “Proyecto para las Escuelas del Dr. Velasco en Laredo”. Santander, 26 de mayo de 1908. Véase también ORDIERES, I.: *Joaquín Rucoba...*, 1986, p.74.

⁶⁵ Id., p.83.

⁶⁶ A.M.S. Arm. F, Leg. 291, nº 12.

⁶⁷ La documentación familiar sobre Alfredo de la Escalera nos ha sido cedida por Adela Pellón. En la obra *Origen de los Monteros de Espinosa* se recoge el origen hidalgo de la familia y su presencia en Menasalvas (Toledo). Joaquín de la Escalera, abuelo del arquitecto, fue Ministro honorario de la Audiencia de Sevilla y Manuel Eugenio de la Escalera, su padre, ya nació en Cádiz trasladándose posteriormente a Santander.

⁶⁸ B.M.S. Doc.597, Ms.257. “Arquitectos Españoles. Títulos expedidos por la Dirección de la Escuela Superior de Arquitectura”, nº56. Aprob. 23-XII-1871. Exped. título 3-I-1872.

⁶⁹ PANTORBA, B.: *Historia de las Exposiciones de Bellas Artes*. Madrid, 1980, p.399.

⁷⁰ El Imparcial, 14-II-1876.

⁷¹ Véase GUTIÉRREZ-COLOMER, R.: *Santander...*, pp.369-370. El objeto de la citada Sociedad es “facilitar al jornalero un alimento sano y económico liberándole de la usura y moralizándole con el trato frecuente de personas ilustradas” (*El Correo de Cantabria*, 17 de noviembre de 1885).

⁷² *Discurso de apertura del curso de la Escuela Provincial de Artes y Oficios*, por el Dr. Alfredo de la Escalera y Amblard, Santander, Imprenta “La Voz Montañesa”, en los años 1886, 1887 y 1888.

⁷³ A.H.R.C. Secc. C.E.M. Leg.52, n°128. Mapas y Varios, n°91.

⁷⁴ A.M.T. Leg.H.215, exp.209.

⁷⁵ Véase ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la conservación del Patrimonio cultural de Cantabria (1835-1936)*, Santander, 1993, pp.95 y 260-261.

⁷⁶ A.A.S.F. 91-7/5. “Proyecto de restauración de la Colegiata de Santillana”. Aqto: Alfredo de la Escalera (Aqto. Provincial). Presupuesto total: 27.777 ptas. Fdo.: Santander, 30 de Julio de 1881.

⁷⁷ Sobre los proyectos de restauración de la Colegiata de Santillana, la contestación de la Academia al plan de A. de la Escalera y sus sustitutos en el encargo, véase ORDIERES, I.: *Historia de la conservación...*, 1993, pp.95-99.

⁷⁸ GONZALEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía...*, 1990, pp.64 y ss. En 1888 terminan las obras de la torre (*El Aviso*, 29 de noviembre de 1888) siguiendo probablemente un proyecto del propio Alfredo de la Escalera que sustituía la torre proyectada por Zabaleta considerada demasiado pobre. En 1890 se comienzan a su vez las obras del pórtico (*El Atlántico*, 28 de marzo de 1890) siguiendo, esta vez sí, los planos dados por Zabaleta cuarenta años antes.

⁷⁹ Una placa, situada en la citada capilla, recoge el hecho: “*Siendo cura párroco de esta Santa Iglesia D. Miguel/Fernández y Santiuste se hizo este altar y presbiterio á expensas/ del Excmo. Sr. D. FELIPE QUINTANA Y/CABEZA MARQUÉS DEL ROBRERO,/con arreglo a los planos y Dirección de D. Alfredo de la Escalera/y Amblard. Arquitecto provincial y Diocesano de Santander./Año 1886*”.

⁸⁰ La memoria de las tareas de restauración realizadas fue publicada. URIOSTE Y VELADA, José: *Restauración de la Iglesia de Santa María de Lebeña*, Madrid, 1897. Existe tam-

nando y, desde 1885, miembro de la junta de gobierno de la Sociedad Benéfica “Tienda-Asilo”, sociedad protectora de las clases obreras⁷¹. Su amplia actividad recibe múltiples reconocimientos concediéndosele, en 1888, el título de Jefe honorario de Administración Civil y, en 1913, el de Comendador de la Orden civil de Alfonso XII. Como director de la escuela de Artes y Oficios publica varios discursos en los años 1886, 1887 y 1888⁷² y mantiene con el otro catedrático de Dibujo de la ciudad –el del Instituto Carvajal, Casimiro Pérez de la Riva– ácidas discrepancias que trascienden, con mucho, el marco puramente académico.

En 1878 ya está instalado en Santander proyectando la restauración del convento de San Francisco, con objeto de convertirlo en Palacio de oficinas públicas⁷³, y realizando los planos para una casa de vecindad en la calle Julián Ceballos de Torrelavega⁷⁴. No obstante, en este momento, sus obligaciones como arquitecto diocesano centran toda su actividad; de hecho, como señala I. Ordieres: “*Será uno de los arquitectos que más obras de reparación haga él solo de todas las Juntas Diocesanas de España*”⁷⁵. Sólo entre 1888 y 1893 realizará pequeñas intervenciones en unas 25 parroquias de Cantabria: Ontaneda, Villaverde de Pontones, Los Corrales de Buelna, Anaz (nueva torre), San Martín de Soba, Peñacastillo, Galizano, Castillo, Vallejo, Bostornizo, Polanco, San Felices de Buelna, Santa María de Parbayón, Santuario de Ntra. Sra. de Fresnedo en Solórzano (reconocimiento, obras aplazadas hasta 1905), Hoz de Anero, Molleda, Convento de Santa Clara de Escalante, Santa Eulalia de Penagos, San Vitores, Noja, Potes, Escobedo, Carriedo y Villafufre.

En cualquier caso, su primer proyecto importante como arquitecto diocesano es el destinado a la restauración de la Colegiata de Santillana del Mar⁷⁶, enviado a la Academia en 1881 junto con una memoria de Amós de Escalante y dirigido fundamentalmente a la restauración del claustro, seriamente afectado. Algunos sectores de la Academia, especialmente el historiador Juan Facundo Riaño, critican la propuesta de Escalera, basada en criterios de “renovación” o “rejuvenecimiento” del monumento, considerados ya “deplorables” cuando “*en toda la Europa culta se procede hoy de distinta manera*”⁷⁷. Como producto de estas críticas Escalera será progresivamente apartado del proyecto de restauración de Santillana, que pasará de mano en mano desde Demetrio de los Ríos a Ramiro Amador de los Ríos y, finalmente, a Juan Bautista Lá-

zaro.

También como arquitecto diocesano dirige, desde 1882, las obras del nuevo pórtico de la iglesia de Santa Lucía (Santander)⁷⁸ y proyecta para este templo una torre que desmerece respecto al coherente proyecto original de Zabaleta. Asimismo, realiza los planos y dirige las obras de la iglesia parroquial de la Inmaculada y San Julián en Mortera (primera piedra 1880, inauguración 1886), construida a expensas de D. Ramón Herrera, conde de Mortera. Se considera obra más ajustada “*a las necesidades del clima, materiales y medios del país que a un estilo determinado*” y “*sobria de formas y decoración*”. Es iglesia de tres naves y cabecera poligonal, con torre de dos cuerpos –el superior octogonal–, capilla familiar para los condes de Mortera y sepulcros para los herederos del título. Proyecta también una capilla en la iglesia de Santa María del Puerto de Santoña (1886), a expensas de D. Felipe Quintana, marqués de Robrero⁷⁹. Por fin, a partir de 1898, auxilia a José Urioste y Velada en la restauración de la iglesia de Santa María de Lebeña⁸⁰.

Existe además un notable grupo de iglesias y obras de nueva planta, realizadas en las dos últimas décadas del siglo, que podemos atribuir a su actividad de forma prácticamente segura. Su intervención en Rehoyos, Ontaneda y Peñacastillo está probada documentalmente, siendo algo más dudosa su labor en Cabezón de Liébana y La Cavada. Prácticamente todas ellas son obras marcadas por un matiz ejemplarmente ecléctico, al estilo de lo realizado por Agustín Ortíz de Villajos en su influyente iglesia del Buen Suceso en Madrid (1865-1868). Este “estilo Villajos” define lo realizado por un Alfredo de la Escalera particularmente afecto, además, a fórmulas “alemanas”. En general, maneja un limitado repertorio de soluciones que combina de manera diferente en cada caso, con una “pintoresca” fidelidad por los modelos centroeuropeos, desde la torre y coro que siempre centran la fachada –a manera de “macizo occidental”, resaltado siempre por el emplazamiento espectacular– hasta las cubiertas leñosas, la geometrizada decoración o la ventana quattrocentista (“Rundbogenstil”).

El producto más señaladamente “Villajos” es la magnífica iglesia de San Juan Bautista en Ontaneda (1889), particularmente la torre-pórtico que centra la fachada, rematada con chapitel ochavado de pizarra y muy similar a las proyectadas para la reforma de la iglesia parroquial de Anaz o para la iglesia de Nuestra

ALFREDO DE LA ESCALERA. Iglesia de San Martín, 1896, Rehoyos (Soba).



Señora de Loreto en Peñacastillo (1897). Coincide con esta última en la colocación relativa de la torre, en el uso de arcos de medio punto partidos con mainel y en la solución basilical; con la iglesia de San Emeterio y San Celedonio en Cabezón de Liébana (1880) coincide en la solución del pórtico, de nuevo en la colocación de la torre y en los arcos, aunque aquí se adopta la planta octogonal, similar a la utilizada en la iglesia de Santa Lucía en La Cavada (h.1880)⁸¹ probable obra, también, de Alfredo de la Escalera. En todos los casos lo más destacable es la amplitud del espacio interior que conduce al arco triunfal que da acceso al presbiterio; amplitud reforzada por la iluminación cenital reflejada en las limpias paredes estucadas, donde destaca la elegante decoración en impostas, roscas de arco y en la habitual cubierta lúnea.

Todo ello resulta particularmente cierto en la iglesia parroquial de San Martín de Rehoyos (Soba), inaugurada el 11 de mayo de 1896 y uno de los mejores ejemplos de la actividad de Alfredo de la Escalera como arquitecto diocesano⁸². Se trata de un curioso producto medievalista con financiación indiana situado en un recóndito y hoy casi deshabitado pueblo del valle de Soba, al oriente de la provincia. En este caso la reinterpretación medieval –casi obligada en arquitectura religiosa– toma de modelos otonianos y románicos la existencia del “macizo occidental”, la cubierta leñosa y la

geometrizada decoración vegetal, creando un original y bien interpretado producto en la fidelidad de la planta, la jerarquización de volúmenes generales y la decoración.

Frente a la iglesia destaca la casa de D. Manuel Fernández Setién, promotor de las obras de la iglesia parroquial; probablemente realizada también por Alfredo de la Escalera. Se trata de un modelo habitual en la arquitectura para indianos montañeses, un sólido cubo rematado por una torre-mirador en el vértice del tejado que permite iluminar la escalera; un viejo esquema palladiano de raíces americanas roto por el pórtico resaltado, la variedad de huecos y la decoración cerámica, presente en otras obras de este arquitecto⁸³.

En su calidad de arquitecto diocesano y provincial, Alfredo de la Escalera proyecta, además, varios edificios asistenciales o escolares de diverso porte, como miembro que era de la Junta Provincial de Instrucción Pública. Ya en 1877 parece estar relacionado de alguna forma con la construcción de las escuelas de Polanco y, poco después, con las escuelas de Mortera. Proyecta también la escuela municipal de Noja, cuya primera piedra se coloca el 14 de agosto de 1881 con la asistencia de los duques de Santoña, y la escuela de niños de Reinosa inaugurada en 1886. Esta última puede citarse como ejemplo tipológico de escuela unitaria, con una amplia sala de 13 metros por 8 y 3,5 metros de al-

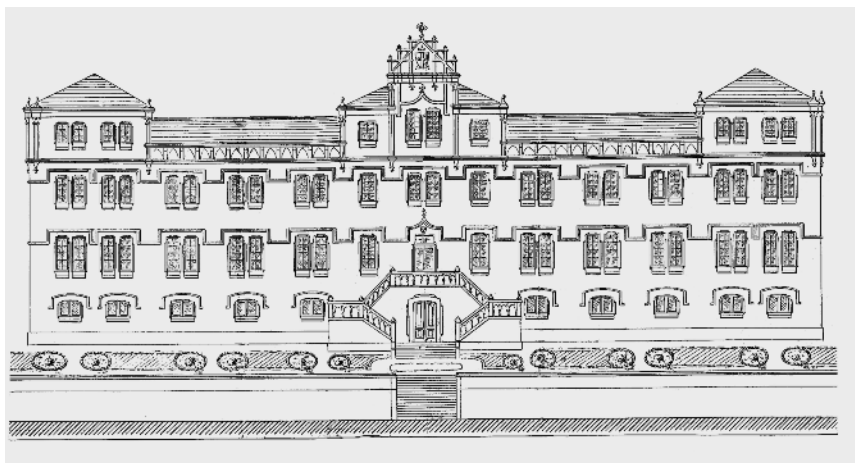
bién un pequeño resumen manuscrito de Alfredo de la Escalera que adjunta un plano en B.M.S. Doc.720, Ms.1086, y un legajo con varios informes relativos a la restauración realizados por la Comisión Provincial de Monumentos y conservados en el Centro de Estudios Montañeses.

⁸¹ La iglesia fue sufragada por la familia Pedraja, que la utiliza como panteón familiar desde 1880. Véase GIL AGUIRRE, E.: *El patrimonio histórico artístico en la Junta trasmerana de Cudeyo...*, 1995, pp.299-302.

⁸² Sobre una de las puertas laterales existe una placa con la siguiente inscripción: +/EL 11 DE MAYO DE 1896/SE TERMINARON LAS OBRAS DE ESTA IGLESIA CONSTRUIDA A EXPENSAS DE/D. MANUEL FERNANDEZ SEPTIEN,/SIENDO OBISPO DE LA DIOCESIS EL/Exmo. é Ilmo. Sr. Dr. D. VICENTE SANTIAGO SANCHEZ DE CASTRO/Y BAJO LA DIRECCION DEL ARQUITECTO PROVINCIAL Y DIOCESANO/D. ALFREDO DE LA ESCALERA Y AMBLARD.

⁸³ Sobre la obra de Alfredo de la Escalera en Soba, véase POLO, J.; ARAMBURU-ZABALA, M.A.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *El Valle de Soba. Arte y heráldica*, Santander, 1995, pp.97-99.

ALFREDO DE LA ESCALERA. "Proyecto para el asilo de la Santísima Trinidad en la Segunda Alameda", 1903, Santander.



tura, nueve ventanas grandes guarnecidas de sillería y sistema de calefacción con chimenea francesa; mientras en el piso alto se instala la habitación del maestro y la biblioteca pública, con entrada independiente, todo rodeado de un patio de recreo de 400 metros cuadrados.

No obstante, su obra escolar más importante es el colegio de San José en Suances (1909), donde se aleja del exotismo historicista de sus primeras obras para volcarse más en los aspectos funcionales⁸⁴. El edificio forma, junto con el nuevo ayuntamiento y el panteón familiar, el grueso de la "Fundación Quintana", debida al patronazgo de Juan José Gómez Quintana. El colegio es concebido como centro de enseñanza primaria, secundaria y náutica para los niños de Suances y su entorno, para los que el internado y la educación recibida sería gratuita. Tras la muerte del promotor se inician las gestiones para la construcción del nuevo centro y así una tal Gl. Gabel firma planos provisionales en 1903. Sin embargo, finalmente se prefiere el proyecto ideado por Alfredo de la Escalera en 1909, que superaba con mucho el restringido edificio planteado por Gabel y resultaba, según Javier Gómez, "Más complejo y, a la vez, más racionalizado. Complejo, porque atendía a una mayor variedad de funciones; racionalizado, porque el espacio destinado a cada función estaba claramente diferenciado"⁸⁵. El nuevo proyecto mantenía las dos alturas pero adoptaba la disposición en forma de "U", concentrando la función docente en la planta baja y el internado con sus habitaciones en el segundo piso. Al exterior se mantiene el carácter ornamental común a estos centros de promoción particular: mam-

postería en los muros y ladrillo en la embocadura de las ventanas. La fachada se organiza simétrica respecto al cuerpo central retranqueado que alberga el vestíbulo y todo en ella viene a subrayar la intencionada horizontalidad del bloque: la seriación de ventanas, la imposta que divide los pisos y la balaustrada de hormigón sobre la cornisa.

Como obra asistencial puede contarse también el asilo de la Santísima Trinidad en la Segunda Alameda de Santander (1903)⁸⁶ donde, dada la funcionalidad a que obligan este tipo de labores pías, pesa la obligada horizontalidad, aunque el conjunto se intente articular con dos torres laterales y un cuerpo central en voladizo.

Pese a su cargo de arquitecto provincial también realiza algunos proyectos para el ayuntamiento de Santander. En 1882 diseña, por encargo de éste, una placa conmemorativa para la casa natal del capitán de Navío D. Joaquín Bustamante, inventor y especialista en explosivos; en la placa aparecen los atributos del homenajeado con los emblemas del triunfo y el valor heroico y la figura del "torpedo Bustamante", su principal invento. Asimismo, parece proyectar el edificio principal de la nueva traída de aguas de Pronillo, realizada según proyecto técnico del ingeniero Angel Mayo.

También para el ayuntamiento de Santander proyecta, en 1889, una de sus obras más personales: la nueva plaza de toros de Cuatro Caminos⁸⁷. La idea original es crear un edificio neomudéjar, estilo considerado por el historicismo de la época como el más adecuado a una plaza de toros:

"La Plaza que se proyecta es de estilo mudéjar, y tiene su redondel veinticinco metros de radio, es decir el tipo mínimo que se considera conveniente por los inteligentes en la lidia (...) Esta parte del edificio, a contar del tendido, consta por la parte interior de la plaza de tres cuerpos, el primero que podría denominarse paseo, sirve para establecer la conveniente independencia entre el tendido y los pisos de gradas y palcos".

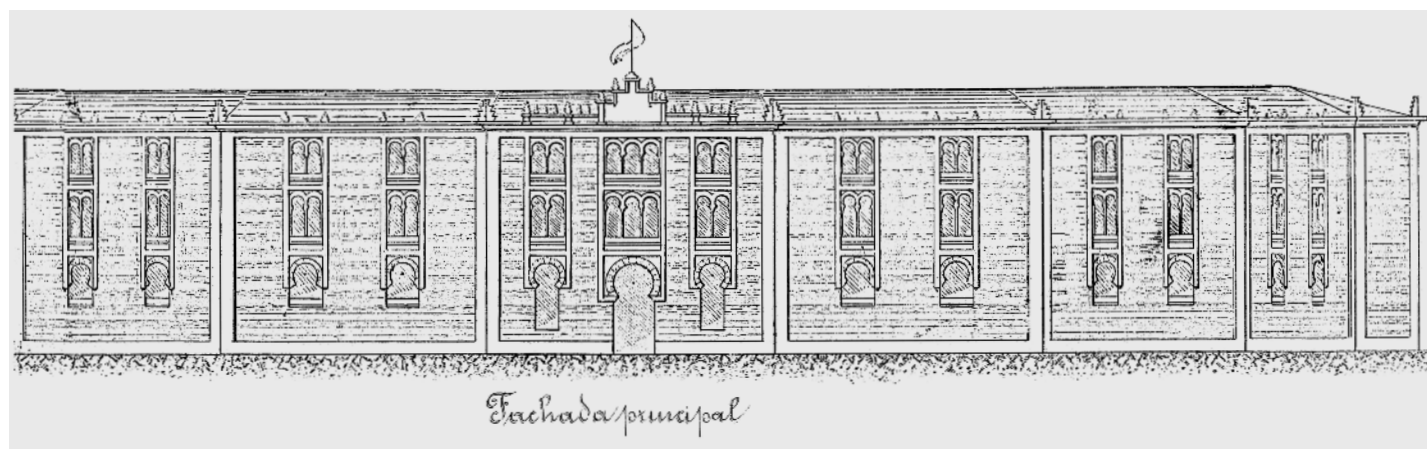
Al exterior, proyecta un amplio polígono de dieciséis lados con tres cuerpos salientes que se corresponden con otras tantas entradas. En el plano decorativo destaca el aspecto marcadamente neomudéjar, demasiado evidente, muy parecido a los dibujos tomados por los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid en sus visitas a Toledo. Para cada fachada se toma un módulo decorativo, que luego se repite en las

⁸⁴ Los papeles relativos a la obra del Colegio de San José proyectada por Alfredo de la Escalera se encuentran recogidos en el Archivo parroquial de Suances en un legajo que reúne todo lo relacionado con la "Fundación Quintana" de la que el Colegio forma parte. Véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Estudio histórico-artístico del municipio de Suances...*, 1991, pp.226-233.

⁸⁵ Id., p.229.

⁸⁶ A.M.S. Arm.G, Leg.129, nº1. "Proy. de Asilo de la Santísima Trinidad en la 2ª Alameda de Santander".

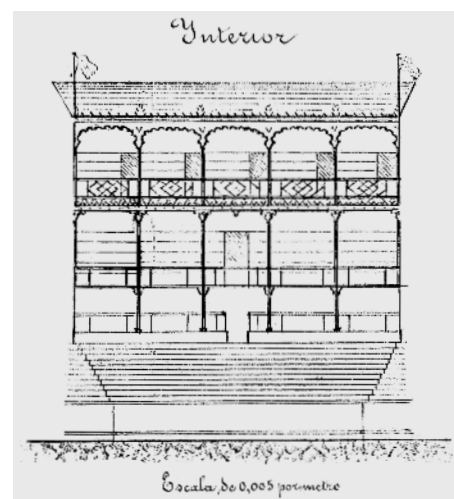
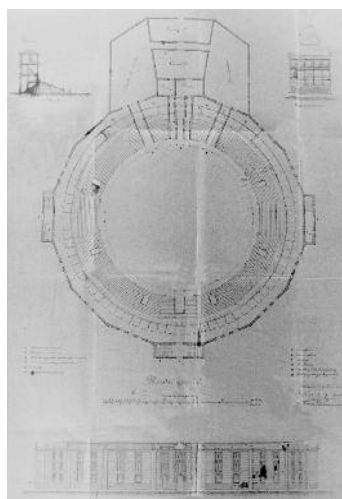
⁸⁷ A.M.S. Arm.G, Leg.85, nº24. "Proyecto de Nueva Plaza de Toros para Santander". Fdo. Alfredo de la Escalera, Arqto. 1 de Septiembre de 1889. Como las anteriores plazas de Toros que habían existido en la ciudad es de promoción particular, firmando la instancia D. Antonio Fernández y Fernández.



demás, a partir de una estructura mural de mampostería alternada con verdugadas de ladrillo que da un gran énfasis al ya notable aspecto horizontal del edificio. Para paliar en parte esta horizontalidad se abren verticalmente dos baterías de ventanas, pareadas en los dos últimos pisos y sencillas en el primero, todas ellas con el característico arco de herradura. Por fin para remarcar aún más los elementos verticales se resaltan los alfiles correspondientes a cada arco y se corona el conjunto con la serie de merlones del tejado.

Sin embargo, el proyecto no se llevará a cabo de esta forma, pues cuando las obras están ya muy avanzadas en "altura", el arquitecto -sin duda descontento de los resultados- intenta modificar el plano, petición denegada en un principio por la alcaldía en base a la aprobación previa del proyecto por el Gobernador Civil. Finalmente, el arquitecto logra imponer su criterio y reorganizar la obra. Al exterior se mantiene el aspecto neomudéjar, pero atenuado por medidas de simplificación, eliminándose el muro de mampostería en favor del encalado. Igualmente se mantiene la estructura de dieciséis lados al exterior con un módulo decorativo que se repite en cada uno de ellos, pero se simplifica para presentar tan solo un gran arco de herradura central y dos baterías laterales de ventanas, que se completan con el enmarque de vanos y el resalte de sillares en esquina. Todo el conjunto se cubre con un tejado más pronunciado y de cornisas más amplias que en el proyecto previo.

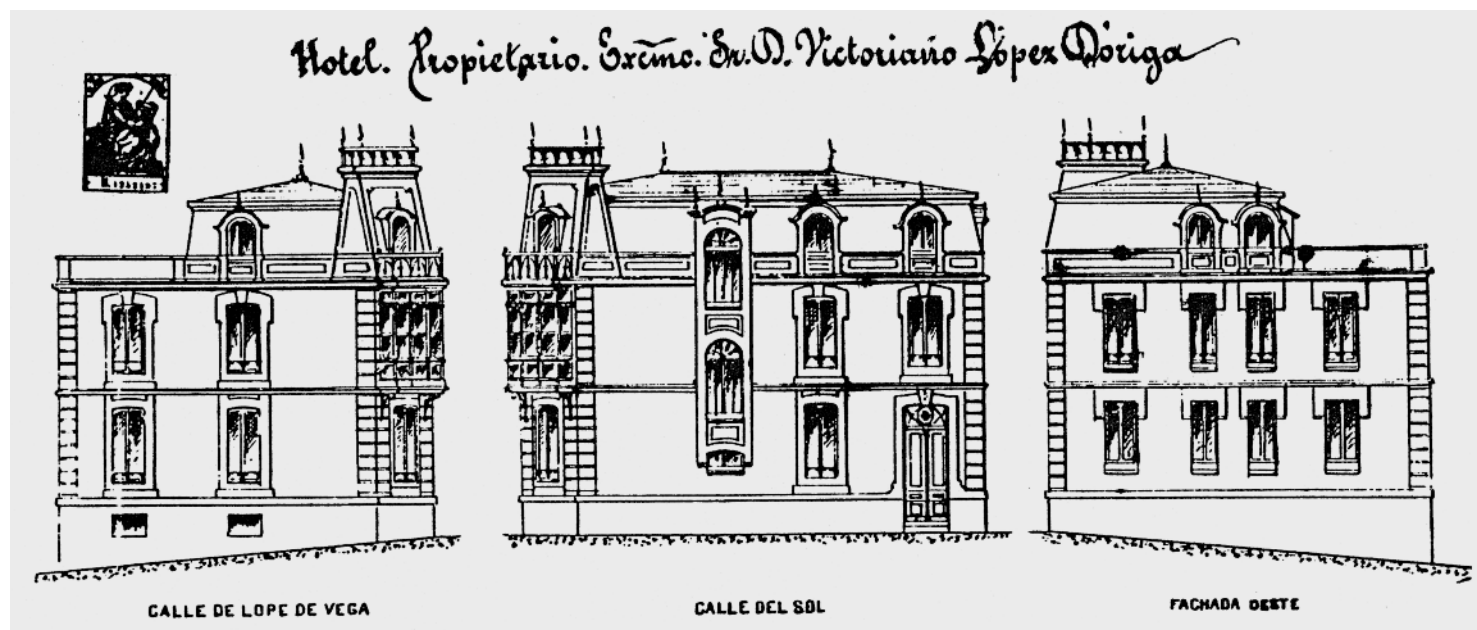
Al interior la reorganización es mínima, manteniéndose dos entradas principales que dan acceso a las escaleras independientes comunicadas con los tres



cuerpos de gradas, el último de los cuales se sostiene por columnas de hierro al igual que la airosa galería que sostiene el remate interior de la plaza, donde destaca como elemento decorativo más característico la representación de los hierros y nombres de las ganaderías más importantes, excelente solución a una de las partes más comprometidas del edificio.

Acerca de los materiales, Alfredo de la Escalera expone en la Memoria del proyecto que:

"Los materiales que se emplearán en ésta obra serán sillaría, mampostería y ladrillo para los tendidos, muros exteriores, interiores y de carga, hierro en los pies derechos y antepechado de paseos, gradas y palcos, y sólo se empleará la madera en los pisos, gradas, separación de palcos, escalera y cubierta..."



Este aspecto es muy criticado en el informe del arquitecto municipal sometido a la Comisión de Obras, en el que se cita el R.D. de 27 de Octubre de 1885 que dispone:

"...no se consentirán construcciones de madera en las plazas de Toros y que sólo se empleará piedra, ladrillo, hierro y cualquier otro material incombustible, reservándose la madera exclusivamente para mueblaje y para aquellas partes del edificio en que sea indispensable usarla (...) con el fin de precaver la repetición de sucesos tan lamentables como el ocurrido con motivo del hundimiento de la Plaza de Toros de Logroño".

Sin embargo, Alfredo de la Escalera, en previsión a comentarios de esta índole, ya afirmaba en el proyecto que *"...se ha empleado este material (la madera) en la Plaza de Toros recientemente construida en París, como se ha hecho igualmente en casi todas las plazas de toros que existen en España"*. Igualmente, es muy criticada la curiosa disposición en el plano de las zonas de sol y sombra, que responden en su eje de simetría no a la meridiana solar, sino a la magnética. Finalmente, la obra es aprobada, con un presupuesto total de trescientas mil pesetas, y la construcción se realiza con cierta rapidez, pudiendo ser inaugurada el 25 de julio de 1890, fiesta de Santiago, con todos los servicios en funcionamiento.

Más escasa es su obra particular, que se limita a algunos encargos domésticos y un par de compromisos familiares. Para los Escalera realiza los planos para el panteón familiar del cementerio de Ciriego (1894) y la casa de la familia Pellón de la Escalera en Villaverde de Pontones, hoy desgraciadamente muy transformada pero que aún expresa la valoración cromática del ladrillo elaborada por el arquitecto.

En 1901 proyecta una de sus escasas muestras de arquitectura doméstica. Se trata de **Dos hoteles para el paseo de la Concepción**⁸⁸, concebidos según un criterio simétrico en torno a dos cuerpos centrales. El edificio es una muestra más de lo estereotipado de la vivienda unifamiliar reunida en el paseo en torno a 1900. El autor del proyecto ha adosado, sobre una estructura clasicista, un buen número de elementos decorativos modernistas o simplemente eclécticos. Por un momento Alfredo de la Escalera coquetea con el eclecticismo neomanierista con toques modernistas que tanto éxito estaba teniendo con los hotelitos de Lavín Casals en los alrededores del Sardinero.

En 1913 realiza su último proyecto conocido, el **hotel de familia de D. Victoriano López Dóriga**⁸⁹. Se trata sencillamente de un pequeño edificio planteado como bloque urbano en miniatura al que se ha superpuesto la ineludible serie de elementos decorativos ins-

⁸⁸ A.M.S. Arm.F, Leg.247, n°15. "Proy. de 2 hoteles de familia para D. Paulino Viadero en el paseo de la Concepción", 1901.

⁸⁹ A.M.S. Arm.F, Leg.267, n°29. "Proy. para el Hotel de familia promovido por D. Victoriano López Dóriga en la calle del Sol, esquina Lope de Vega". Fdo. Santander, marzo de 1913. El Arquitecto, Alfredo de la Escalera y Amblard.

pirados, en este caso, en la arquitectura francesa. Esta tardía y en cierto modo anacrónica obra de un Alfredo de la Escalera ya anciano se aleja de la actualidad arquitectónica de la ciudad que, aunque lentamente, empieza a ir por otros derroteros. Lo francés ya ha pasado, ahora Inglaterra es el modelo.

Quizá el mayor acierto de la obra de Alfredo de la Escalera es su atención a criterios estrictamente funcionales. Desde luego, el interés de su trabajo es innegable, como lo es la corrección de sus recuperaciones historicistas y, sobre todo, su carácter evocador tan marcadamente pintoresco. En cualquier caso, posiblemente su mayor aportación a la arquitectura de Cantabria es su actividad como restaurador de monumentos históricos y eficaz gestor administrativo desde sus cargos oficiales: arquitecto diocesano, arquitecto provincial y arquitecto de la Comisión Provincial de Monumentos.

Casimiro Pérez de la Riva (1851-1934)

Nace en Ruiloba (Cantabria) en 1851⁹⁰. Marcha a Madrid a cursar estudios de arquitectura, allí es discípulo de Francisco Jareño y culmina su carrera con brillantez al ser galardonado, el mismo año de su titulación, con una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, por un proyecto ferroviario⁹¹. Ese mismo año es elegido para formar parte de la representación española enviada a la Exposición Universal de París, aquélla en la que el Pabellón Español de Agustín Ortiz de Villajos, inspirado por el fenómeno que denominamos “alhambrismo”, fue premiado con la Medalla de Oro⁹².

A su vuelta de la Exposición Universal se presenta para ocupar la plaza de arquitecto municipal de Santander, dejada vacante por Atilano Rodríguez, y a la que también concurrió el arquitecto torrelaveguense Joaquín Ruiz Sierra –arquitecto municipal de Valladolid– otorgándose la plaza finalmente al primero. Ya como arquitecto municipal, en 1881 presenta dos proyectos alternativos al problema del “Paredón de la calle Alta” (hoy *Rampa Sotileza*), uno de ellos con la característica forma de “S” que finalmente se adoptó. En principio, ambos son rechazados por un ayuntamiento que, según Simón Cabarga, “se asustaba de los grandes proyectos”, hasta que en 1883 se autoriza su realización.

Simultáneamente a sus obras como arquitecto municipal, Pérez de la Riva trabaja entre 1880 y 1888 en

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, obras de reforma en 1880–1881, Ruiloba.



dos edificios religiosos de su localidad natal, Ruiloba, cuyos planos y dirección realiza gratuitamente. En 1880 se inician las amplias obras de reforma de la *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Ruiloba*⁹³ en donde ya, junto al repertorio neomedieval, se aprecia un eclecticismo latente y un claro interés por los nuevos materiales, que luego predominarán en toda su obra. Parece que el gran papel realizado por Ortiz de Villajos en la Exposición Universal, donde fue tan alabado por la prensa inglesa, marca profundamente el quehacer de Pérez de la Riva pues sus edificios responden a una clara vinculación con lo que en los ambientes arquitectónicos españoles se denominaba “estilo Villajos”. Producto de esta influencia es la iglesia de Ruiloba de la que cabe decir exactamente lo mismo que Navascués opina de las obras del madrileño: “Ninguno de los elementos arquitectónicos son rigurosamente neogóticos, neorrománicos, etc., pues hay en todos ellos el decidido empeño de huir de una recomposición histórica. Visto así el eclecticismo tiene un valor muy distinto del tradicional concepto de ‘summa’ estilística”⁹⁴. Bajo este punto de vista es más fácil de com-

⁹⁰ B.M.S. Doc.597, Ms.257. “Arquitectos españoles”. Se señala que en el momento de su titulación, en febrero de 1878, tenía 26 años, según esto habría nacido hacia 1851. Una breve síntesis biográfica sobre el arquitecto y su obra en Santander puede encontrarse en ORDIERES DÍEZ, I.: “La arquitectura urbana de Casimiro Pérez de la Riva”, *Revista de Santander*, nº24 (jul-sept.1981). También RODRIGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, pp.132, 138 y 198; aunque siempre desde la óptica de su obra santanderina.

⁹¹ PANTORBA, B.: *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1948.

⁹² Véase NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y Arquitectos...*, 1973, p.241. También BUENO, M.J.: “Arquitectura y Nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales”, *Fragmentos. Siglo XIX*, nº 15-16 (Madrid, 1989), p.63.

⁹³ Según un escrito depositado en 1880 en los cimientos del nuevo edificio y recogido por CORREA, L.: “Nuevas aportaciones para la Historia de Ruiloba”, en *Altamira* (Santander, 1981), pp.192 y ss. El texto dice así: “Este templo se construye a expensas de una suscripción abierta entre los vecinos del pueblo. Los planos y dirección son del arquitecto municipal de Santander, don Casimiro Pérez de la Riva, natural de este pueblo y barrio de la Iglesia, quien se ha prestado generosa y gratuitamente a desempeñar estos cargos. El maestro ejecutor, don Juan González Cava, es natural de San Felices de Buelna, en esta diócesis y provincia (...) La iglesia, destruida por hallarse ruinosa hacía muchos años, ocupaba el mismo lugar y tenía la misma forma y tamaño que la que estamos construyendo, aprovechándose de aquella solamente la torre, a la que agregamos un cuerpo y la cúpula, de la cual carecía. También aprovechamos el ábside, o testero de la nave central, que es de sillaría, y el de la nave de la epístola, que es de mampostería. Empezó su reconstrucción el 1º de julio de 1880, previa licencia del Señor Obispo de ésta Diócesis de Santander, y se cree terminará para el 15 de agosto de 1881, con la ayuda de Dios”.

⁹⁴ NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos...*, 1973, p.240.

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. Ermita de Nuestra Señora de los Remedios, 1883-1888, Ruiloba.



Casimiro Pérez de la Riva en su casa de Ruiloba.



prender la graciosa composición de Pérez de la Riva, que alterna la cúpula ochavada con el chapitel apuntadísimo o las cornisas muy movidas, que se convierten así en su marca personal junto con otro elemento de clara ascendencia Villajos como es el arco de medio punto muy peraltado, que Pérez de la Riva estira hasta el dislocamiento.

Interesa aquí destacar la simultaneidad de los proyectos de Pérez de la Riva para Ruiloba y de Juan Martorell para la cercana villa de Comillas (la piedra para estas obras se extraía de las canteras de Ruiloba). La comparación entre la actividad de ambos confirma la apreciable disparidad del pensamiento arquitectónico español del último tercio del siglo XIX, pues vemos como, simultáneamente, dos arquitectos de dos generaciones diferentes utilizan, en dos obras muy cercanas, dos conceptos dispares en la recreación de la arquitectura medieval. Por un lado, Martorell practica un neogótico arqueológicamente riguroso inspirado en modelos centroeuropeos; por otro, Pérez de la Riva, apoyándose en su militancia ecléctica y utilizando la referencia medieval como mera disculpa, ya ha logrado una abstracción de las formas que le permite utilizar los nuevos materiales sin anacronismos.

Los principios que dirigen la obra de Pérez de la Riva conocen su siguiente paso en las obras de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios, inaugurada

en 1888 tras cinco años de trabajos. Se encuentra situada en el término de Ruiloba⁹⁵, sobre una colina que por el Norte baja hasta el mar y desde la que se distingue con claridad el pueblo de Comillas y el caserío de Ruiloba. De nuevo se repiten las referencias estilísticas ya aparecidas en la parroquial: la decoración de raíz medieval, la reiteración del arco de medio punto muy peraltado y el chapitel como principal referencia visual, destacándose sobre la masa arbórea que cubre la colina. Es precisamente la referencia visual paisajística, el emplazamiento espectacular, una de las características de la obra de Pérez de la Riva que, inmerso en la sensibilidad pintoresca, gusta de recortar el movido perfil de sus edificios contra el cielo, en un intento de aprovechar el entorno para completar el significado de su arquitectura, esencialmente ecléctica y por tanto dispuesta a no abandonar los logros visuales del romanticismo pintoresco. En realidad, la Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios supone, como la capilla-panteón de Martorell, un estudio sobre el valor monumental de un edificio religioso de pequeñas dimensiones inserto en un jardín.

Sin embargo, como hemos visto, no hay influencias entre Ruiloba y Comillas, hasta tal punto que algunos años más tarde el arquitecto, orgulloso de su obra, levanta el panteón de la familia Pérez de la Riva en el cementerio de Comillas (1896). Allí, frente al pan-

⁹⁵ Sobre la ermita, véase ABAD LEÓN, F.: *El Carmelo de Ruiloba*. Logroño, 1991, p.44 y ss. La nueva capilla fue bendecida el 5 de mayo de 1888 e inaugurada al día siguiente. Casimiro Pérez de la Riva realizó los planos y dirigió las obras gratuitamente.

teón modernista de la familia Piélagu y tan sólo cuatro años más tarde del realizado por Doménech, sigue la línea del panteón que había realizado para Quintana en Suances pero realza aún más la austeridad arquitectónica de sus composiciones por medio de la inclusión de elementos inspirados en el siempre lapidario estilo neogéptico –jambas inclinadas, cornisa marcada, etc.– en un intento por mostrar el abismo que existía entre su concepción de lo funerario –puramente arquitectónica– y la de Doménech, más escultórica.

Volviendo a la actividad de Pérez de la Riva como arquitecto municipal de Santander observamos que sus investigaciones sobre arquitectura funeraria culminarán con la extensa *“Memoria referente a la construcción de un nuevo cementerio en la ciudad de Santander”*⁹⁶, futuro cementerio de Ciriego, síntesis decimonónica de arquitectura e higienismo, que le supuso un sinnúmero de críticas y a la postre la pérdida temporal de su puesto como arquitecto municipal⁹⁷. La erección del nuevo cementerio de Ciriego suponía el cierre del antiguo cementerio de San Fernando que según Pérez de la Riva *“...ocupa una situación céntrica y dominante de tal manera que de cualquier punto del cuadrante que vengan las corrientes de aire, arrastran hacia los puntos habitados las emanaciones deletéreas que se exhalan de la podredumbre de tanto cadáver que siempre son perjudiciales envenenando el aire...”*. El traslado provocó la indignación de la ciudad, actitud aprovechada por el periódico *La Galerna* que llegó a calificar Ciriego como *“corralón inmundo”* y a Pérez de la Riva de *“torpe, descuidado o abandonado”*⁹⁸. El asunto llegó a ser tan notorio que dio lugar a una publicación periódica titulada *Ciriego*, que servía de órgano a la facción republicana del ayuntamiento y cuyo principal objetivo consistía en narrar la marcha del pleito interno del municipio contra Pérez de la Riva por las obras de Ciriego, iniciadas en 1883 y cuyo expediente se extiende hasta 1887; sobre las opiniones allí vertidas puede dar idea el subtítulo de la gaceta: *“Periódico Cementerio, destinado a Panteón Santanderino de desleales, débiles, incapaces, incapacitados e incapacitables”*. Puestas así las cosas, Casimiro Pérez de la Riva dimitió de su cargo en 1892.

La resistencia santanderina a la obra progresista de Casimiro Pérez de la Riva fue muy importante. Sin embargo, parece que había otras razones para su impopularidad. Simón Cabarga decía de él que era *“hombre de carácter difícil (que) tuvo frecuentes choques*

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. Panteón de la familia Quintana, 1888, cementerio de Suances.



CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. Panteón de la familia Pérez de la Riva, 1896, cementerio de Comillas.



con la municipalidad...”⁹⁹; fue cesado provisionalmente de su cargo al menos cinco veces hasta su dimisión definitiva en 1892.

Tras su dimisión, los encargos se reducen notablemente aunque aún realizará varias obras de importancia. En 1894 proyecta la casa nº 17 de la calle Méndez Núñez, encargada por Fernando Pérez¹⁰⁰. Es este quizá su más interesante edificio doméstico pues supone ya la plena aceptación de estructuras propias de la arquitectura industrial ferroviaria: grandes cortes en los lienzos del muro, completamente acristalados, logrando un edificio caracterizado por su gran espaciosidad, luminosidad y ventilación interiores, con vanos muy marcados en los que prolifera el arco rebajado. Aunque su producción doméstica en el municipio es escasa pueden citarse algunos ejemplos más, como una casa en el Barrio de San Martín (1890)¹⁰¹, la casa nº 4 de la calle Gándara (1890), el actual nº 7 de la calle Calvo Sotelo (1899) o la casa nº 38-40 de la calle Hernán Cortés (1909).

En esta época quedaron también numerosas pruebas de la actividad de Pérez de la Riva fuera de Santander. Cabe citar, por ejemplo, la opulenta plaza de Colombres (Asturias), proyectada en 1895 y construida con forma ovalada a expensas del Conde de Ribadadeva¹⁰². La plaza se incluye dentro de las actuaciones que la nutrida colonia de indianos mejicanos promovieron

⁹⁶ PÉREZ DE LA RIVA, C.: *Memoria referente a la construcción de un nuevo cementerio en la ciudad de Santander*. Santander, Imp. J. Martínez, 1882.

⁹⁷ Véase A.M.S. Arm.F, Leg.149, nº2. “Expediente instruido en virtud de resolución del Sr. Gobernador Civil de la Provª mandando se reintegre en el cargo de Arquitecto de este Ayuntamiento a Don Casimiro Pérez de la Riva”. Año 1887. Entre 1883 y 1887 Pérez de la Riva es destituido en varias ocasiones siguiendo el ayuntamiento una “contienda judicial por las faltas e irregularidades llevadas a cabo bajo su dirección, inspección y vigilancia en las obras cementeriales de Ciriego...”. Entre 1886 y 1887 y con posterioridad a esta fecha será sustituido interinamente por Joaquín Ruiz Sierra que ya se había presentado a la plaza de arquitecto municipal en el concurso que ganó el propio Pérez de la Riva.

⁹⁸ Véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, p.198.

⁹⁹ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.444.

¹⁰⁰ A.M.S. Arm.G, Leg.114, nº15.

¹⁰¹ A.M.S. Arm.G, Leg.86, nº64.

¹⁰² Véase ÁLVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y Arquitectura en Asturias (1870-1930)*, Oviedo, 1992.

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. Ayuntamiento de Suances, 1889. Construido a expensas de D. Juan José Gómez Quintana.



¹⁰³ Sobre Suances véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Estudio histórico-artístico del municipio de Suances...*, 1991, pp.224-6. Aunque es difícil aclarar la autoría de estas obras la presencia de Pérez de la Riva en Colombres para realizar la plaza de esta villa y en Suances para realizar el Panteón Quintana, inmediatamente anterior en el tiempo a la obra del ayuntamiento, así como ciertas correspondencias estilísticas hacen pensar en la autoría de este arquitecto. No obstante, debemos señalar que, tal y como ha estudiado Julia Álvarez Zapatero en su Tesis Doctoral sobre Casas Consistoriales Asturianas, a partir de la década de los ochenta la masiva construcción de ayuntamientos lleva a la realización de una serie de modelos fijos para la construcción de este tipo de edificios. Según parece los de Suances y Colombres responden a uno de estos modelos utilizado con cierta frecuencia en el norte peninsular, que bien pudiera ser obra de Pérez de la Riva.

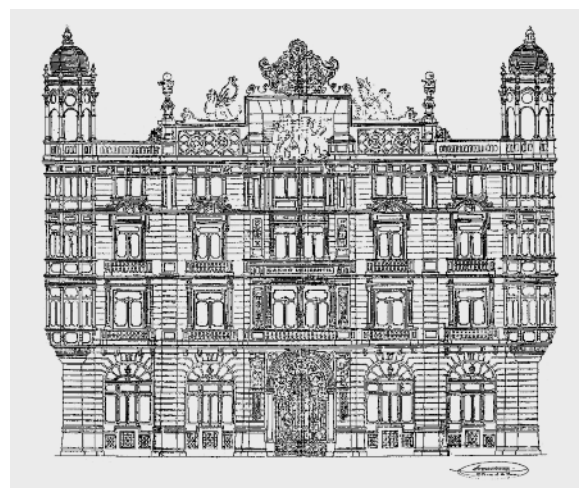
¹⁰⁴ A.M.S. Est.9, Leg.11, n°43. Véase también "Banco Mercantil de Santander", en *Pequeñas Monografías de Arte*. Desconocemos si en el encargo tuvo algo que ver el hecho de que, entre los fundadores de la *Unión Mercantil*, estuviera Victoria no Pérez de la Riva, emparentado con el arquitecto.

en aquella villa, lindante con Cantabria. Cabría incluso atribuir a Pérez de la Riva la realización del **ayuntamiento de Colombres**, edificio en todo idéntico al **ayuntamiento de Suances** (1889), que también creemos obra suya¹⁰³. Ambos pretenden ser respuesta funcional a las rígidas necesidades de la sede municipal; el tono clasicista responde a las necesidades de representación que aconsejan la rigurosa solemnidad, incorporando, a través del soportal, la función cívica de servir como punto de encuentro en la diversión y en los actos de interés público. Por lo demás, la fachada incorpora una decoración poco individualizada que, organizada según una retícula, enfatiza el carácter solemne, de edificio público, en el que se basa el programa. Este viene a superponerse sobre una estructura que ya aparecía en la arquitectura del norte peninsular desde el siglo anterior.

De todas formas, su obra más conocida es, posiblemente, el edificio del **Banco Mercantil en Santander** (actual Banco Español de Crédito), proyectado en 1900¹⁰⁴. En este edificio se destapa la vena más ecléctica de Pérez de la Riva, aplicada a un bloque socialmente representativo que queda, sin embargo, limitado por su inclusión en uno de los rígidos solares cuadrangulares del primer ensanche. Para distinguirse de los vecinos edificios de viviendas, el banco se retranquea sa-

crificando un sector del solar y creando una pequeña plaza que permite la perfecta percepción de la fachada. El conjunto se eleva sobre el resto de los tejados por medio de cuatro torretas en esquina, que recuerdan vagamente a sus composiciones religiosas, y un amplio voladizo en la fachada principal que incluye las correspondientes alegorías del Comercio. Al interior se crea una gran sala-vestíbulo un tanto forzada en su abigarramiento pero que resulta interesante por el intento de crear un dilatado espacio de tránsito en base al uso de estructuras ferrovítreas. La impresión visual del edificio es, tal como se pretendía, espectacular.

Su programa ornamental se hunde en el manierismo italiano, concediendo mayor importancia a los detalles puramente arquitectónicos, creados a base de líneas y motivos geométricos. Proliferan los contrastes de texturas, facilitados por el uso de materiales maleables, los almohadillados, las cornisas movidas, los elementos en voladizo, los huecos, molduras y adornos de diferente índole, en un verdadero delirio decorativo de delicada factura producto de un Pérez de la Riva "*enfebrecido por el anhelo del derroche y del exceso*"¹⁰⁵. El Banco Mercantil es, en definitiva, un típico banco "fin de siglo", producto de uno de los momentos de oro de la economía española y más especialmente de la montañesa, testimonio del auge de Santander, una ciudad capaz de crear no una, sino dos entidades de crédito¹⁰⁶. De ahí esa insultante "riqueza" decorativa, que es tes-



CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. "Proyecto para el Banco Mercantil", 1900, Santander.

timonio de la prosperidad de todo un pueblo y lección de lo subyugantes que podían llegar a ser las catedrales de los negocios decimonónicos cuando se echaba mano del vocabulario ecléctico.

Pese a estas obras, que en otras circunstancias le hubieran granjeado merecida fama, en 1902, diez años después de su dimisión como arquitecto municipal, Casimiro Pérez de la Riva estaba desesperado, apenas le dejaban trabajar y su fama como arquitecto, después de tan alentadores principios, había tocado fondo (*“como para no tener ya nada que perder”*, comenta Rodríguez Llera). Por ello se dispone a arremeter contra el que considera autor de todos sus males y en compañía de Emilio de la Torriente y Joaquín Rucoba firma una denuncia contra Valentín R. Lavín Casalís, por entonces arquitecto municipal; denuncia en la que se lamenta de sus dificultades para conseguir licencias a partir de su dimisión del cargo municipal pues *“mientras algunos proyectos se informan con gran lentitud y parsimonia, con algún rigor y hasta con verdadera saña, otros pasan como relámpagos por las oficinas”*¹⁰⁷.

Como vemos, los encargos van reduciéndose progresivamente y la actividad arquitectónica al final de su vida es muy escasa. En 1904 recibe del II marqués de Comillas el encargo de dirigir las obras del edificio para el Monte de Piedad de Santander, siguiendo planos de Luis Doménech y Montaner, pero al poco tiempo ha de abandonar el puesto por enfermedad, sustituyéndole Joaquín Rucoba. Su último proyecto conocido es el presentado al concurso para el **palacio de la Magdalena**, concurso que ganaron los diseños de Javier G. Riancho y Gonzalo Bringas.

No obstante, parece que al final de su vida adquieren mayor importancia las actividades docentes, ocupando la Cátedra de Dibujo del Instituto Carvajal entre 1888 y 1920, año de su clausura, y también durante un tiempo la plaza de director del centro. Así, la docencia se convirtió en el último reducto para sus delirios teóricos, que en sus clases debieron alcanzar proporciones épicas a juzgar por el talante de sus discursos de apertura de curso:

“Purísima emanación de la Divinidad, reflejada en las cosas de este mundo, que abrillantarán con sus divinos esmaltes; la belleza de las obras de las artes, por el genio esplendorada, es la hija predilecta de Dios y fulgurante esplendor espiritual de la raza humana. Pero su encanto goce no es patrimonio de todos, y para poder saborear la suculencia de este maná intelectual, se nece-

CASIMIRO PÉREZ DE LA RIVA. “San Quintín”, 1892, Santander.



*sitan inteligencias muy cultivadas y una selecta depuración del alma, que remontándose a las excelsas regiones de la idealidad, con el vuelo de un misticismo estético, alcance a comprender las misteriosas armonías de las formas y vislumbrar aquel divino resplandor de la hermosura”*¹⁰⁸.

Creemos, como Ramón Rodríguez Llera, que Pérez de la Riva fue el arquitecto más divertido del Santander de la época; todo un carácter para una ciudad de mercaderes y burgueses que entendía mejor las sórdidas jugadas administrativas del astuto Lavín Casalís que el énfasis filosófico de un Casimiro Pérez de la Riva que todo lo intelectualizaba. En cualquier caso y pese a su probada afición por las veleidades literarias y arquitectónicas, ha de reconocerse en Pérez de la Riva a un hombre de vasta erudición que mantuvo una fluida e interesante relación con los círculos intelectuales santanderinos. Dedicó, por ejemplo, la Memoria del santanderino cementerio de Ciriego al *“distinguido profesor Don Marcelino Menéndez Pelayo”* y en 1892 realiza varios bocetos para **“San Quintín”**¹⁰⁹, la villa que Benito Pérez Galdós pensaba construir en El Sardinero. Casimiro Pérez de la Riva representa el extremo más intelectualizado de la arquitectura cántabra del fin de siglo, creando un nutrido grupo de edificios referenciales que, en su auténtico espíritu ecléctico, dan forma arquitectónica al propio espíritu de la sociedad que lo genera.

¹⁰⁵ RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, p.138.

¹⁰⁶ Véase HOYO APARICIO, A.: *Ferrocarriles y Banca*, Santander, 1988, p.122 y ss. En la época de su fundación, la década de los sesenta, ya se advertía sobre el peligro que suponía la proliferación de entidades de crédito que por esas fechas se elevaban a tres *“por ser las ya existentes suficientes para cubrir la misión cuando no degenera en abuso”*.

¹⁰⁷ A.M.S. Arm.F, Leg.235, nº9. El proceso y resultados de la denuncia ya han sido tratados en RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.197-198. Volveremos sobre el tema cuando hablemos de Lavín Casalís.

¹⁰⁸ *Discurso del Director (del Instituto Carvajal), D. Casimiro Pérez de la Riva en la apertura del Curso de 1907 a 1908*. Santander, Imp. La Montaña, 1907. En la misma línea se encuentra el discurso pronunciado 4 años más tarde: *Discurso del Director (Del Instituto Carvajal), D. Casimiro Pérez de la Riva en la apertura del Curso 1912 a 1913*. Santander, Imp. S. Cuevas, 1912.

¹⁰⁹ El propio Galdós realizó varios croquis iniciales, que luego Pérez de la Riva pasó a limpio. Sobre la villa “San Quintín”, véanse P.S.: “La casa de Galdós”, *El Atlántico*, Santander, 9 de marzo de 1893; “En la Quinta de Galdós”, *El Aviso*, Santander, 4 de abril de 1893; MADARIAGA DE LA

Emilio de la Torre y Aguirre (1859-1949)

CAMPA, B.: Pérez Galdós. *Biografía santanderina*, Santander, 1979; SÁIZ VIADERO, J.R.: "Los visitantes de San Quintín", *Vivir en Cantabria*, n° 5 (Diciembre, 1991), pp.90-96.

¹¹⁰ Véase una breve biografía en RODRÍGUEZ LLERA, R.: "Torriente y Aguirre, Emilio", *Gran Enciclopedia de Cantabria*, 1985, t. VIII, pp.166-7.

¹¹¹ *El Aviso*, 8 de marzo de 1890. En 1882 ya se había informado de algunas partes que debían ser rehechas en las cubiertas (A.M.S. Arm.G. Leg.120, n°11).

¹¹² A.M.S. Arm.F, Leg.150, n°2. "Expediente de expropiación de terrenos para la construcción del FF.CC. de Santander a Solares", 1890.

¹¹³ Situado en la calle Padilla e inaugurado el 2 de febrero de 1890 (*Boletín de Comercio*, 1-II-1890).

¹¹⁴ La Crónica del Colegio lo cuenta así: "Obra de tan enorme envergadura la comenzó don Angel Tabarini disponiendo de muy pocos fondos (...) y, en poco tiempo, logró una lista de suscriptores y bienhechores, que le ayudaron a realizar su sueño dorado. La lista de bienhechores la encabezó Don José María de Pereda con una considerable suma de dinero (...) Se encargaron los planos al arquitecto E. de la Torre y Aguirre. Echáronse primero los cimientos de la Iglesia, proyectada tan en grande que en mero sueño quedó durante trece lustros. Seguidamente se comenzó el colegio en sus dos brazos angulares simultáneamente" (Véase BASTARRICA, J.L.: *Los Salesianos en Santander*, Pamplona, 1981, pp.59-60). Efectivamente la construcción de la iglesia se retrasó hasta 1960. El hecho de que las obras del colegio comenzaran a la vez por ambos extremos hizo que, llegado el momento de fundir las obras, éstas no se correspondieran y hubiera de forzarse la torsión de la cornisa hasta alcanzar una altura homogénea. Esto puede apreciarse en el ángulo noroeste, desde la Bajada de Polio.

¹¹⁵ El Colegio queda inaugurado el 2 de febrero de 1908. Sin embargo sólo entra en funcionamiento un sector del mismo, el ala norte-sur, al que se adosan dos muros de mampostería en el lugar en que piensa erigirse la capilla, muros que serán posteriormente derribados para la edificación de la iglesia actual.

¹¹⁶ Citado por BASTARRICA, J.L.: *Los Salesianos...*, 1981, pp.88-89.

Se titula en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1887. A su vuelta a Santander se convierte en profesor de la Escuela de Artes y Oficios de los PP. Salesianos y de la Escuela de Artes Industriales e Industrias. Permenece además muy ligado al Obispado santanderino que le nombra arquitecto titular de la "Junta de Reparación de Templos" y finalmente arquitecto diocesano en 1893¹¹⁰.

Es arquitecto de clientela fija; prácticamente toda su obra se limita a sus trabajos para el Obispado, las Ordenes religiosas (Salesianos, Salesas y Capuchinos), dos importantes inversores santanderinos -D. José Pontón y D. Vicente Frápaga- y, por último, el ayuntamiento de Laredo, del que sería arquitecto titular.

Sin embargo, ya antes de ser nombrado arquitecto diocesano había trabajado para el Obispado proyectando y dirigiendo la "importante obra de restauración" de la *catedral de Santander*, que queda de nuevo abierta al culto el 8 de marzo de 1890¹¹¹. Por esas mismas fechas actuaba también como perito de la empresa del ferrocarril de Santander-Solares¹¹² o proyectaba un *circo de gallos*¹¹³. Todo ello es ejemplo de la variedad de obras con las que podía encontrarse un arquitecto decimonónico, variedad que aumentaba en una pequeña capital de provincia, donde un escaso número de profesionales había de acometer obras de tan distinta índole y obligaciones tan dispares como las expresadas. Todo ello lleva a reflexionar sobre la existencia o no, para los arquitectos, de tiempo real y motivación suficiente como para detenerse en especulaciones teóricas o ejercicios de renovación arquitectónica que no encajaban con preocupaciones tan corrientes -y tan reales- como las que ocupaban al joven Torre y Aguirre en los inicios de su carrera.

Sin embargo, pronto comenzará a acometer obras de mayor envergadura, entre las que destacan, por su condición de arquitecto diocesano, varios proyectos religiosos. La primera de ellas es el *colegio María Auxiliadora de los PP. Salesianos* en Santander, del que posteriormente sería profesor. Las obras del colegio -el quinto centro salesiano que se instalaba en España- comenzaron en 1894¹¹⁴ y terminaron, en su primera fase, en 1908¹¹⁵. Tras su conclusión, el edificio queda, según la Crónica del Colegio, como sigue:



"Es éste ahora de sillería y mampostería, tiene planta baja, dos pisos altos y buhardilla. Todo amplio, extenso y lleno de luz.

En la planta baja se instalarán la capilla, que tiene actualmente el retablo del altar mayor en construcción; recibidores (...); comedores (...) y las cocinas.

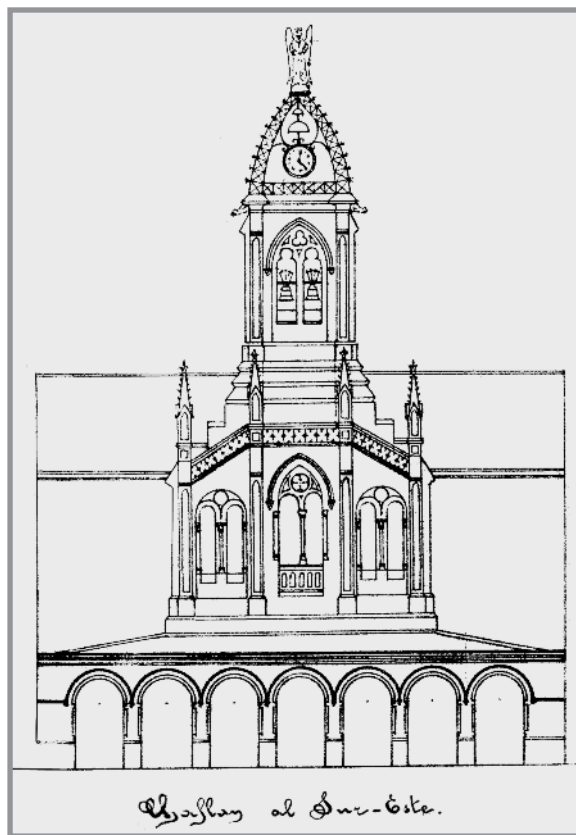
En el piso principal irán las dependencias de la dirección, los gabinetes de física, química e historia natural y otras salas de estudio y cátedras.

En el segundo piso se instalarán los dormitorios para salesianos y alumnos; y en la buhardilla los demás servicios de la residencia.

Todas las habitaciones son amplísimas, de techos altos, con grandes ventanas por donde el sol puede entrar a torrentes y con todas las condiciones higiénicas que son de desear".¹¹⁶

En realidad, el colegio proyectado por Torre y Aguirre responde (en su parte antigua) a un claro eclecticismo, en la línea que en Cantabria había inaugurado el Seminario de Comillas, del que el colegio de Salesianos

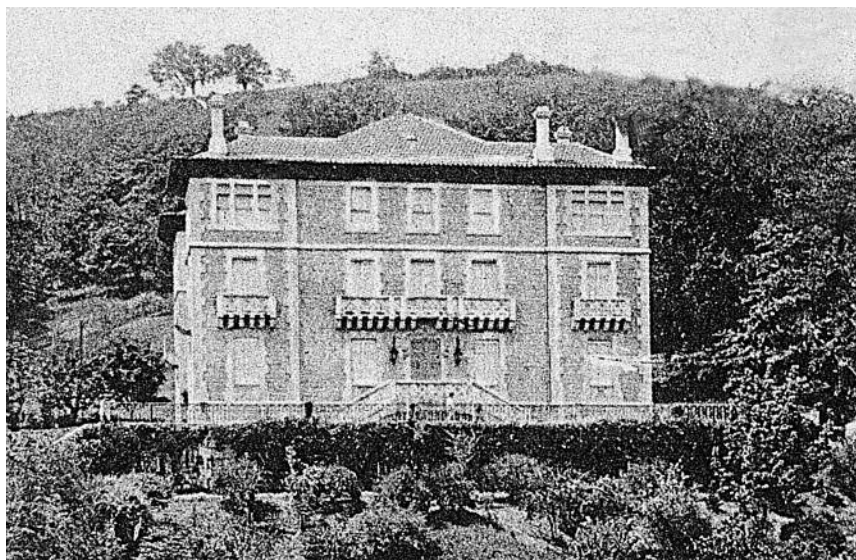
EMILIO DE LA TORRIENTE. "Proyecto de iglesia para el monasterio de la Visitación (MM. Salesas), 1894, Santander.



es puntual versión. Se repiten, como en aquél, el uso de la mampostería –aunque no el del ladrillo, que se sustituye por pintura roja– y también la disposición lineal, sobre la que se recorta el remate apiñonado de la fachada sur con la imagen de María Auxiliadora, que preside la ciudad del mismo modo que la Stella Maris de Comillas se asoma al mar.

Por las mismas fechas proyecta el **monasterio de la Visitación para las MM. Salesas de Santander** (1894)¹¹⁷, en el que desarrolla un neogótico atenuado por la regulación clasicista latente en toda su obra, adoptando una estructura mural basada en el ritmo de las ventanas y en otros elementos de articulación de la fachada (cornisa pronunciada, impostas y sillares resaltados en esquina, recercado de vanos, etc). En realidad, Torriente utiliza elementos “góticos” con un marcado talante evocador, para componerlos después sobre una estructura regular, modular, de cierto tono clasicista. El proyecto para la iglesia no se llevará a cabo, prefiriéndose el realizado por Joaquín Rucoba, adaptado perfectamente al lenguaje decorativo del monasterio

¿EMILIO DE LA TORRIENTE? Casa de los condes de Albox, Limpías.



diseñado por Torriente, aunque resulta mucho más neogótico, manteniéndose la torre central como principal referencia visual del monasterio. Años más tarde realizará también la iglesia y residencia de los PP. Capuchinos (1922).

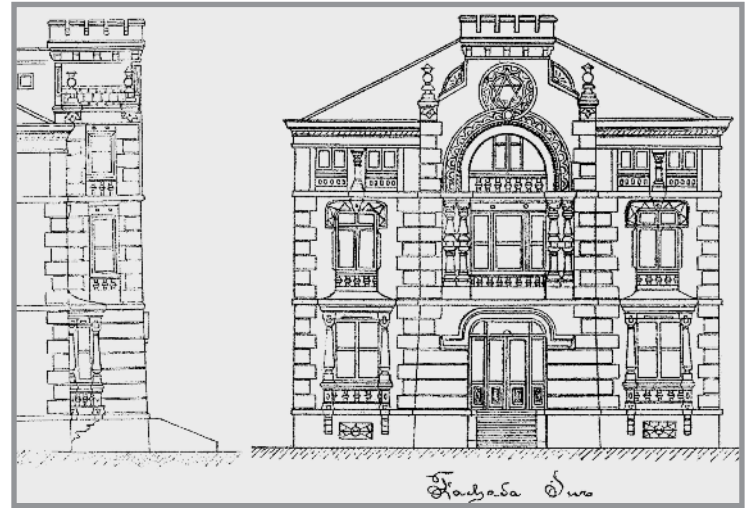
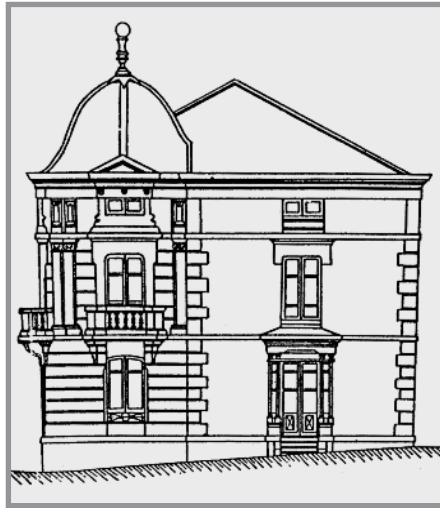
Sin embargo, como es común entre los arquitectos del siglo XIX, la mayor parte de la producción de Emilio de la Torriente es doméstica; resultando una de las más personales del fin de siglo santanderino. En su obra, repartida por los ensanches de Santander y las nuevas calles abiertas en torno a la alameda primera¹¹⁸, prevalece un claro sentido funcional (con gran preocupación por la luz y la ventilación), completado por un componente ornamental preciosista (quizá la clave de su popularidad entre la burguesía santanderina) y adaptado a las diferentes tendencias estilísticas conocidas por este arquitecto a lo largo de su carrera. En realidad, Torriente, partiendo de fundamentos eclécticos se acerca progresivamente a conclusiones modernistas, evidenciadas por el redondeamiento de perfiles, el achaflanamiento de esquinas, el uso masivo de la cerámica, la asimilación de soluciones ferroviarias y toda una larga serie de almohadillados, fron-tones curvos, chapiteles o grandes miradores.

Menos numerosa es su arquitectura doméstica suburbana, entre la que pueden señalarse el pintoresco **palacio de los condes de Albox**, en Limpías, y dos **hoteles para D. Vicente Frápaga en la calle del Carmen** (1898)¹¹⁹, en los aledaños del “ensanche de las Biga-

¹¹⁷ A.M.S. Arm.F, Leg.235, nº14 y Arm.G, Leg.107, nº17.

¹¹⁸ “Proyecto para la casa promovida por D. Modesto Villary Arce en la calle Daoíz y Velarde, 1892 (A.M.S. Arm.G, Leg.91, nº54); “Proy. para una casa de vecindad en la calle Rubio nº 2, esquina Cervantes”, 1895; “Proy. para la casa promovida por D. Nicolás Porrúa en la calle de Hernán Cortés”, 1896 (A.M.S. G-100, 14); “Proy. para la casa promovida por D. José Pontón en la Alameda Primera”, 1896 (A.M.S. G-100, 2); “Proy. para las casas de vecinos promovidas por D. José Pontón en la calle de Calderón (Hotel México)”, 1897 (A.M.S. G-115, 12-13); “Proy. para una casa en la calle Alta, nº 1”, 1897; “Proyecto para el edificio de pisos promovido por D. Genaro Cobo en la calle de Hernán Cortés, nº 26 (Casa de los Azulejos)”, 1899 (A.M.S. G-107, 23).

¹¹⁹ A.M.S. Arm. G, Leg. 104, nº 39.



¹²⁰ FERNÁNDEZ PORTILLA, L.: *Solórzano y su santuario de Fresnedo*, Santander, 1984, pp.43-47.

¹²¹ Véase ORDIERES, I.: *Historia de la conservación...*, 1993, p.129.

¹²² A.M.S. Arm.F, Leg 298, n°16.

¹²³ A.M.L. Legajos sin numerar.

¹²⁴ Véase FULLAONDO, J.M.: *La arquitectura y los arquitectos...* de Bilbao, 1971, t.II.

¹²⁵ En el campo Volantín levanta el clasicista Palacete de la Familia Aguirre (véase PALIZA, M.; BASURTO, N.: *La Sede del Puerto...*, 1990, p.38). Colabora con Manuel Galíndez, Ricardo Bastida o Rafael Garamendi, trabajando siempre en la zona delimitada por la Alameda Recalde, el parque Casilda Iturriza y la Gran Vía (BARRIO LOZA, J.A., dir.: *Bizcaia. Arqueología, Urbanismo y Arquitectura Histórica. III. Bilbao y su entorno. Encartaciones*, Bilbao, 1991, pp.180-183).

¹²⁶ BARRIO LOZA, J.A.; MADARIAGA VARELA, I.: "La arquitectura de los jesuitas en Bizcaia", *La Compañía de Jesús en Bizcaia*, Bilbao, 1991, p.73; también BARRIO LOZA, J.A. (dir.): *Bizcaia...*, 1991, p.169.

¹²⁷ También pueden citarse el colegio de los Angeles Custodios (1897), el convento de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús (1898) o el colegio de las Carmelitas de Barrañcuá (1905). Los planos para Deusto fueron realizados por el arquitecto madrileño Francisco de Cubas, marqués de Cubas. Basterra, encargado de la dirección de obras, ha de culminar digna y económicamente la decoración y distribución interiores. Bajo su dirección se levantan las fachadas traseras (1889-90), las tribunas de la Biblioteca (diseño h. 1888), los retablos y púlpitos de la Capilla Pública (de San Ignacio), la Capilla de Alumnos (o Gótica) y, en general, todo el mobiliario, buscando integrar bajo su dirección todos los aspectos decorativos del edificio (véase *Universidad de Deusto. Centenario*, Bilbao, 1987; especialmente "El edificio central de la Universidad de Deusto", pp.167-199).

rrías" que ya apuntaba la vocación de "suburbio-jardín" de la zona de enlace entre la ciudad y El Sardinero. El segundo de estos hotelitos -más conocido como "edificio Sotileza"- presenta una organización interior muy común, en torno a la escalera central distribuidora. Al exterior los elementos compositivos son de variado origen, aunque prevalece lo neobarroco: columnas abalaustradas, resalte de sillares, cuerpos laterales retranqueados, etc. Destaca el curioso remate sobre la ventana semicircular que, en el diseño original, contenía la Estrella de David, eliminada posteriormente. En cualquier caso, no es descartable la atribución de otras obras domésticas en zonas rurales, como la casa de D. Ramón Pelayo, marqués de Valdecilla, en Valdecilla.

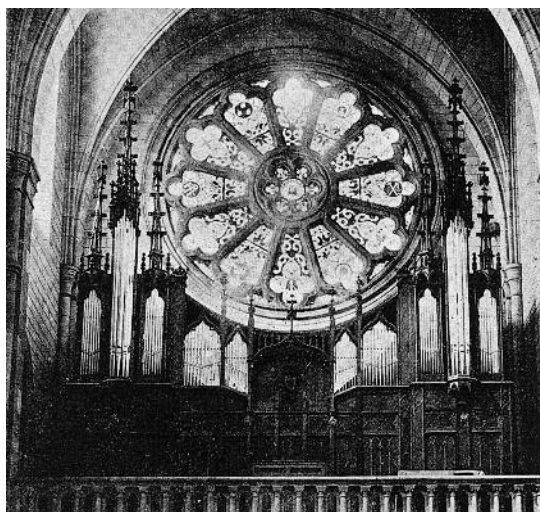
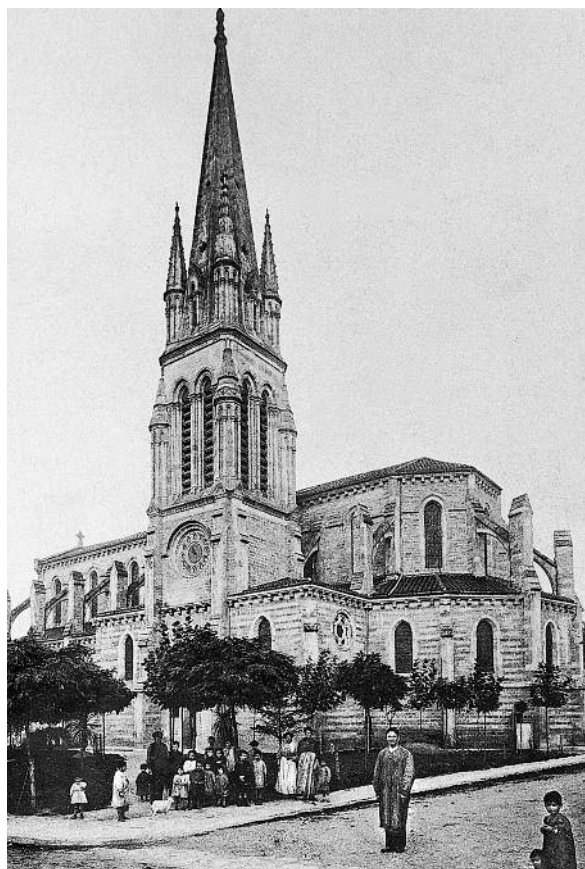
A partir de 1899 su actividad en Santander decae, pasando posiblemente a ocuparse más de sus obligaciones como arquitecto diocesano. En 1905 proyecta una importante obra de restauración en el santuario de Nuestra Señora de Fresnedo en Solórzano, donde se construyen dos bóvedas "a la catalana", se abren dos ventanas "góticas", se levanta el tejado y se arregla el pavimento¹²⁰ y en 1918 ya aparece citado como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Santander¹²¹. Por esas fechas aún realizará varias obras en la capital: su propia casa en Daoíz y Velarde n° 1 (1912) y la Quinta Corral en el n° 16 del Paseo de la Concepción (1916)¹²², edificios mucho más atenuados en lo decorativo y más racionalizados en la organización interna. Hacia el final de su carrera ocupará el cargo de

arquitecto municipal de Laredo proyectando obras como la portada del cementerio municipal (1922) y las escuelas municipales de Laredo (1924)¹²³.

José María Basterra y Madariaga (¿1862?- ¿?)

Titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1887, pasa inmediatamente a formar parte, como Achúcarro, de la llamada "Primera Generación del Ensanche de Bilbao"¹²⁴. Participa activamente en la erección del núcleo residencial levantado en torno al Paseo del Campo Volantín y en el numeroso grupo de obras civiles y domésticas levantadas en el pujante Bilbao de 1900¹²⁵. Hay, sin embargo, un aspecto que dirige como hilo conductor toda la obra de Basterra y que ayuda a explicar, tanto su presencia en Cantabria, como el talante que anima sus edificios en Torrelavega y Comillas: "*El arquitecto Basterra tiene clientela fiel en la jerarquía eclesiástica y en las órdenes religiosas...*", siendo además "*el más requerido por las parroquias y comunidades religiosas*"¹²⁶. Así lo indica el crecido volumen de obra religiosa realizada por el arquitecto en Bilbao y su entorno, con realizaciones tan claves como la iglesia y residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao (1891) o el edificio central de la Universidad de Deusto¹²⁷.

Su obra en Cantabria puede situarse en esta misma línea, una vez asentado su sólido prestigio como proyectista de obras religiosas. Así, simultáneamente al inicio de las obras de la iglesia de la Residencia de los Jesuitas en Bilbao, acude a Cantabria para



*se señala de un modo indudable la edificación de un templo católico, de capacidad suficiente para contener el número de fieles que en esta villa acuden a la casa del Señor, y que dentro de aquel encontrarán las condiciones de higiene y seguridad que tan necesarias son en recintos donde han de permanecer por algún tiempo gran número de personas”.*¹²⁹

Las limosnas van llegando y a ellas se suma la generosa colaboración de los Condes de Torreánaz. Por fin, la iglesia es inaugurada el 15 de agosto de 1901 por el Obispo de Santander D. Vicente Santiago Sánchez de Castro¹³⁰.

El edificio es una imponente fábrica de piedra caliza que se organiza con tres naves escalonadas y dos capillas –de una longitud equivalente a tres tramos de nave– que se abren para aliviar el deambulatorio y marcar un segundo eje transversal que, a modo de transepto, evidencia al exterior una planta de cruz latina. La fachada principal, estructurada en tres calles, traslada al exterior la estructura y tamaño de las naves interiores; la calle central, de mayor tamaño, presenta tres cuerpos, el inferior de los cuales da acceso a la nave a través de una triple arcada con alternancia de dovelas rojas y blancas y escaso apuntamiento, características ambas que reaparecen al interior y que son lugar común en la obra de Basterra –véase la iglesia de la Residencia en Bilbao, terminada en septiembre de 1891–. El cuerpo intermedio del hastial se decora con una arquería ciega y en el superior se abre un gran rosetón con vidrieras que se relaciona visualmente con el resto

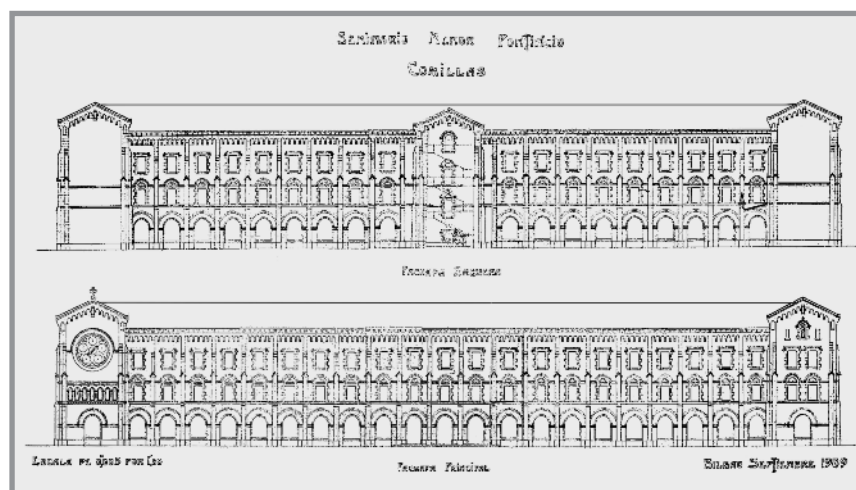
proyectar la nueva iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Torrelavega. Aceptados los planos de Basterra por la “Junta para la construcción de la nueva Iglesia”, el 25 de febrero de 1892 se coloca la primera piedra. Poco después, el 1º de febrero de 1893, la Junta publica un prospecto invitando “A todos, pero a los montañeses especialmente... para que secunden esta gran obra montañesa, contribuyendo en la medida de sus fuerzas a la edificación de un templo católico en Torrelavega, digno de la provincia y honra de esta villa”¹²⁸. Varias son las razones que, a juicio de la Junta, justifican la construcción del templo:

“Del progresivo crecimiento de la villa de Torrelavega en cuanto se relaciona con su comercio y su industria, se infiere el aumento extensible de su población, siendo insuficientes para atender a las necesidades de los habitantes de esta villa todos los servicios públicos que existían hace pocos años. Entre las más urgentes de aquellas,

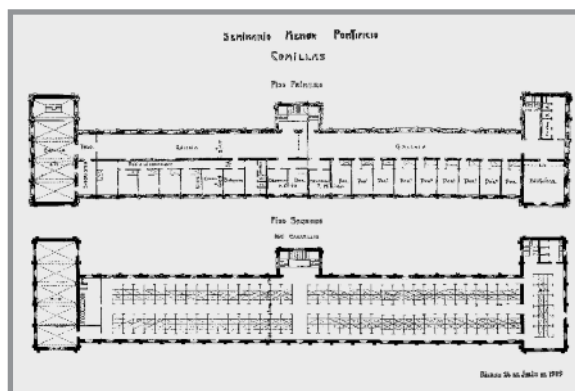
¹²⁸ Véase la reproducción facsímil del prospecto en *Torrelavega 1900*, 1986, pp.156-158.

¹²⁹ Id. En el mismo prospecto se señalan las dimensiones finales que ha de tener el edificio: *Superficie del terreno adquirido: 74 áreas; Superficie del edificio: 1700 metros cuadrados; Altura del edificio: 19 metros; Anchura del edificio: 32 metros; Longitud del edificio: 53 metros; Altura de la torre: 50 metros.*

¹³⁰ Con motivo de una visita pastoral realizada por el Obispo Sánchez de Castro a Torrelavega se escribe en el libro de fábrica: “En 25 de septiembre de 1892 tuvimos el gusto de bendecir solemnemente la primera piedra y en 15 de agosto de 1901 celebramos con mayor solemnidad su inauguración” (A.D.S. TORRELAVEGA. Parroquia de la Asunción. Libr. Fábr. 18-Octubre-1904. Cit. GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Torrelavega en el siglo XIX...*, 1989, p.178).



JOSÉ MARÍA BASTERRA. "Proyecto de Seminario Menor Pontificio", 1909, Comillas.



de claraboyas redondas. Las naves laterales se organizan al exterior con un cuerpo bajo muy sencillo, abierto por pequeños óculos, y con el ritmo marcado por los sólidos estribos sobre los que apoyan los arbotantes.

Adosada a la nave de la epístola se eleva la torre, de base cuadrada y cuatro cuerpos, rematada por chapitel con pináculos en una línea análoga a la seguida por George Gilbert Scott en muchas de sus iglesias inglesas. Aquí, como es habitual, la torre se configura como el principal elemento de referencia del nuevo edificio, levantándose sobre los tejados y colaborando a marcar, con su perfil apuntado, el propio perfil urbano de Torrelavega.

Al interior, las naves se separan por arcos escasamente apuntados y de amplia rosca. Los elementos portantes son pilares redondos con semicolumnas adosadas. La cubierta es de bóveda de crucería simple y la cabecera ochavada de tres paños. Las proporciones

de la nave son bastante esbeltas, soportada por los altos arcos formeros y la doble imposta que separa la arcada y el claristorio, que en este caso está remarcando no una presencia sino una ausencia, la del triforio. Por fin, desde la base del claristorio arrancan los arcos fajones y las altas ventanas que iluminan –escasamente– la nave, rozando la bóveda.

Para comprender la obra realizada por Basterra en Torrelavega ha de ponerse en relación con la capilla proyectada por este arquitecto para la Universidad de Deusto. La Capilla de Alumnos (también llamada Capilla Gótica), probablemente algo posterior a la iglesia torrelaveguense, pone el énfasis, como aquella, en las acertadas proporciones y en la capacidad para albergar gran concurrencia de fieles. La iglesia de la Asunción, sin embargo, adelanta a aquella en la reinterpretación gótica, alejada del *pastiche* para remarcar los elementos “típicos” del estilo, con una corrección historicista quizá demasiado fría pero muy preocupada por ahondar en la lógica tectónica medieval y su traducción ambiental. Es quizá esta preocupación por la “sincera” ambientación histórica, el aspecto que Basterra mejor parece haber aprendido de un Cubas bien informado sobre qué es, en realidad, la auténtica “recreación histórica” propugnada por el movimiento romántico. En Torrelavega, Basterra va a crear la que probablemente es su más interesante obra neogótica sin permitirse, como en la iglesia de la Residencia, licencias eclécticas y levantando una obra típicamente historicista, que se inspira en el gótico francés del siglo XIII a través de la obra de los arquitectos neogóticos de mediados de siglo (iglesia de Saint-Paul de Nîmes de Charles-Auguste Questel; Sacré-Coeur de Moulins y Saint-Jean-Baptiste de Belleville en París de Jean-Baptiste-Antoine Lassus; Saint-Etienne de Tours de Gustave y Charles Guérin, etc). Finalmente la obra resulta demasiado teórica y retardataria para los años en que se levanta, pero ha de destacarse su sabia interpretación ambiental del estilo.

Algo parecido podría decirse del Seminario Menor Pontificio de Comillas; un edificio que nace de la necesidad de ampliar el espacio docente del Seminario de Comillas que, desde su designación como Universidad Pontificia, había conocido un notable crecimiento en el número de alumnos. Además la flamante Universidad debía hacerse eco de las Normas dadas por el Papa a los seminarios italianos, aconsejando “separar cuanto fuera posible a los alumnos de las clases

¹³¹ ABAD, C.M.^a. S.J.: *El Seminario Pontificio de Comillas*, Madrid, 1928, p.132.

*inferiores de los que cursaban en las superiores*¹³¹. Por ello la Compañía decide encargar la redacción del proyecto del nuevo edificio a Basterra, de cuya obra en la Universidad de Deusto parecía haber quedado satisfecha. En la primavera de 1909 comienzan las obras de desmonte del terreno situado a continuación del Seminario antiguo, en dirección suroeste. Poco después el arquitecto entrega los planos del nuevo edificio, firmados en Bilbao entre julio y octubre de ese mismo año¹³² que, salvo algunas correcciones llevadas a cabo en julio de 1910, será el que finalmente se levantará, merced a una anónima donación, junto al antiguo edificio. La evidente sencillez del nuevo edificio no escapa a los Jesuitas, siempre pendientes de las cuestiones de “ornato”; sin embargo, la estrechez del presupuesto y la brillantez con que la Universidad vieja cubría las necesidades de representación, aconsejaban no poner demasiados obstáculos a obra tan necesaria para la deseada expansión del foco universitario. Así disculpaba el padre Camilo M^a Abad lo sencillo del edificio:

*“Contrasta el nuevo edificio, quizá en demasía, con el antiguo por su sencillez y falta de ornato exterior, pues se atendió en él principalmente a la comodidad y utilidad para el fin que se destina”.*¹³³

La construcción del edificio finaliza en abril de 1912, quedando éste con unas dimensiones de 114 m. de largo por 14 de ancho, concebido como un largo pabellón que, sobre la colina, parecía tener similares dimensiones al edificio viejo. En realidad Basterra había aplicado los mismos principios utilizados por Cubas en Deusto, colocando dos martillos en los extremos de la fachada zaguera, elementos que con el tiempo podrían prolongarse y aumentar la capacidad real del edificio¹³⁴. Todo viene a confirmar la opinión del padre C.M^a. Abad respecto al carácter funcional del nuevo edificio “capaz de albergar más de 200 alumnos, con sus correspondientes clases, capilla, salones de estudio y, además, una veintena de aposentos para Directores y Profesores (...) Las clases y salones de estudio, amplios, alegres y bien aireados”¹³⁵.

Estilísticamente el edificio pasa por la reinterpretación gótica que ya hemos apuntado en la iglesia de la Asunción; reinterpretación que nace de la polémica francesa sobre la construcción de iglesias acaecida en los años 40 del pasado siglo. Por eso el cuerpo adelantado al suroeste del edificio, que alberga la capilla, se concibe como una versión más de la fachada de los pies

del templo torrelaveguense; por el contrario, la otra fachada, la del nordeste, que cobija la Biblioteca, está versionando con claridad el cuerpo central de la Universidad Literaria de Barcelona (Elías Rogent) edificio que, probablemente, inspira los aires *Rundbogenstil* del Seminario Menor de Comillas (obsérvese el escaso, casi tímido, apuntamiento de los arcos). No obstante, a nivel compositivo debe mirarse más hacia la Universidad de Deusto. Como allí, destaca la estricta simetría, rota por los diferentes tratamientos –incluso estilísticos– de las fachadas, que buscan evidenciar los usos internos. La rígida linealidad, el ritmo de las ventanas, la presencia destacada de elementos horizontales –impostas y cornisas–, que enlazan los dos cuerpos avanzados de los extremos, nos remiten a Deusto en una traslación clara de sus principios arquitectónicos aunque no de los plásticos.

Valentín Ramón Lavín Casalís (1863-1939)

Nace en Santander en 1863 y obtiene el título de arquitecto en Madrid en 1890. Vuelve entonces a su ciudad natal para ocupar el puesto de arquitecto municipal, elección en la que pudo tener algo que ver el por entonces alcalde de Santander, D. Fernando Lavín Casalís. Desde 1892 realiza una intensa labor como urbanista y arquitecto permaneciendo en el puesto hasta 1929, año de su jubilación¹³⁶. Son casi cuarenta años al servicio del municipio; años cruciales, situados en torno al fin de siglo, con todas sus idas y venidas estilísticas, y localizados en la época en que más se construyó en un Santander que bullía de actividad arquitectónica. Lavín Casalís va a poner cierto orden en el caos pero, a la vez, su propia actividad, nerviosa y acaparadora, va a influir en su arquitectura que en unas ocasiones se torna anacrónica y en otras salta de un movimiento arquitectónico al siguiente con absoluta libertad.

Es además profesor primero y director después de la Escuela de Artes y Oficios de Santander, académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, arquitecto de la Cámara de la Propiedad, etc.. Toda una serie de cargos y honores que venían a completar en lo teórico su ingente actividad “práctica”.

Su actividad como arquitecto municipal comienza con su participación en un hecho de triste memoria para la ciudad. Se trata de los trabajos que siguen a la explosión del vapor *Cabo Machichaco* el 3 de noviembre

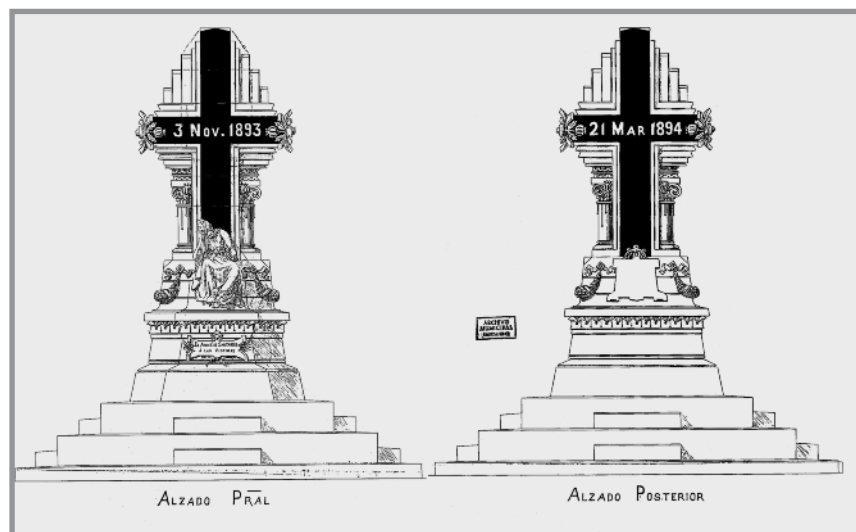
¹³² A.R.S.I. Prov. Castellana, Leg. 1401. PLANTE a,b,c,d,e,f, nº 1-6. Incluye 6 ferropusiatos del Seminario Menor de Comillas: a) “Plano general de los edificios y terrenos de que dispone el Sr. Rector del Seminario de Comillas”, s/a, s/f; b) “Sección...”. Bilbao, octubre de 1909 (Leyenda: “Ver modificación de julio de 1910”); c), d) y e) “Planta Baja...”, “Piso Primero...” y “Piso segundo...”. Bilbao, 24 de julio de 1909; f) “Fachada Zaguera y Fachada Principal...”. Bilbao, septiembre 1909. Realizados por Jose M^a Basterra.

¹³³ ABAD, C.M^a.: *El Seminario...*, 1928, p.133.

¹³⁴ Id. Efectivamente así se hace pues, a poco de la finalización de las obras, se realiza la prolongación del martillo del suroeste con “un magnífico frontón cubierto, para retóricos y gramáticos”. Posteriormente se pretende completar un gran cuadrado en planta que deje cuatro grandes patios interiores.

¹³⁵ Id., pp.132-3.

¹³⁶ Véase una breve biografía en ORDIERES, I.: “Lavín Casalís, Valentín Ramón”, *Gran Enciclopedia de Cantabria*, t.V, p.99.



¹³⁷ Sobre los efectos de la "catástrofe" en los edificios de la ciudad véase la crónica de *El Aviso*, 21 de noviembre de 1893. Ya nos hemos ocupado de este tema en "La ciudad de Santander después del Machichaco", *La Catástrofe del Machichaco*, Santander, 1993, pp.111-135.

¹³⁸ *Boletín de Comercio*, 12 de marzo de 1896.

¹³⁹ *El Correo de Cantabria*, 5 de octubre de 1896.

¹⁴⁰ SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía...*, 1954, p.445.

¹⁴¹ A.M.S. Arm.G. Leg.157, n°10. "Parque de Bomberos de Santander entre las calles del Río de la Pila y Arrabal", fdo. Valentín Ramón Lavín Casalís.

¹⁴² *El Correo de Cantabria*, 2 de octubre de 1896.

¹⁴³ *Boletín de Comercio*, 20 de Junio de 1897. Véase además una breve descripción en GUTIÉRREZ COLOMER, R.: *Santander, 1875-1899*, Santander, 1973, p.407: "La puerta de acceso es muy amplia y tiene, además, habitaciones para el conserje, casa para el jefe de servicio y habitaciones para los bomberos que están de guardia".

¹⁴⁴ *Boletín de Comercio*, 2 de diciembre de 1899. El costo de la obra se calcula en 200.000 pesetas.

¹⁴⁵ RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, p.209.

de 1893, explosión que se salda con 500 muertos y más de 2.000 heridos. La explosión y el posterior incendio destruyen casi totalmente las calles de Méndez Nuñez y Calderón de la Barca y varios cientos de casas en las cercanías¹³⁷. Según parece, el arriesgado comportamiento del arquitecto Lavín Casalís consigue limitar notablemente la acción de las llamas provocadas por la explosión, por medio de varias voladuras controladas de edificios y la habilitación de cortafuegos urbanos, lo que le supone la obtención de cierto halo de heroísmo y alguna fama como experto en temas urbanos.

Pasado el terror, la ciudad se organiza para una reconstrucción en la que, como veremos, el arquitecto municipal tendrá un papel destacado, realizando numerosos proyectos de nuevos edificios para la zona sinistrada. No obstante, antes de comenzar la reconstrucción, el municipio decide dejar constancia de hecho tan terrible. En 1895 el ayuntamiento contrata al escultor Sr. Folgueras para la realización de una estatua de bronce que debía completar el **monumento a las víctimas del Cabo Machichaco** proyectado por el arquitecto Lavín Casalís. La estatua simboliza a la ciudad de Santander "por medio de una matrona inclinada hacia la cruz, con una corona de siemprevivas en la mano, hallándose el otro brazo apoyado sobre el escudo de la ciudad"¹³⁸. El 5 de octubre de 1896 se coloca la figura en el monumento, que queda inaugurado el 3 de noviembre, fecha del tercer aniversario de la "Catástrofe"¹³⁹. El conjunto proyectado por Lavín sorprende

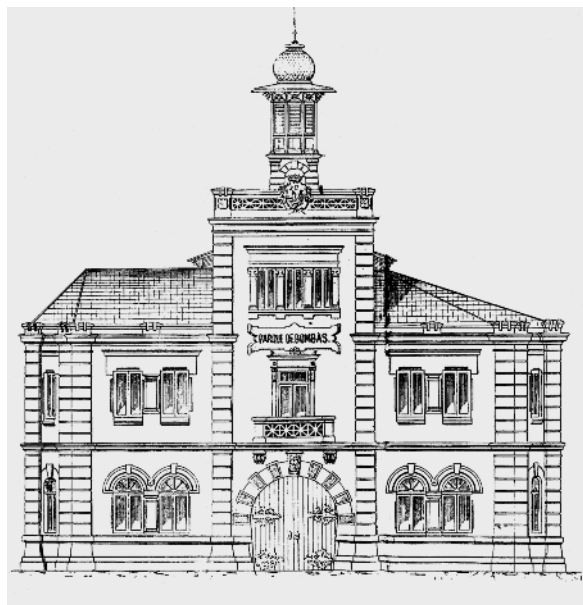
por su sencillez y modernidad; en lugar de recurrir al lenguaje más usual en estos casos, algún historicismo medievalista, locuaz y decorativo, opta por lo esquemático y directo, una sencilla cruz de piedra desnuda, de sólido aspecto, con el único adorno de la multiplicación de aristas -hasta conseguir su característico perfil recortado- y las fechas de las explosiones: "3 NOV 1893" y "21 MAR 1894". Todo ello apoyado sobre una base que, aún resultando común, no resta majestad al conjunto, concebido como lo que debía ser: un gran panteón austero, desnudo y probablemente triste, como triste era el hecho que se recordaba.

Los efectos de la explosión del Cabo Machichaco en la carrera de Lavín Casalís no acaban aquí pues, precisamente, una de las lecciones aprendidas por el municipio a raíz de la "Catástrofe" fue la insuficiencia apreciada en el obsoleto servicio de bomberos de la ciudad. Por ello, y a la vista de la actuación del arquitecto Lavín Casalís, se le encarga la organización de los nuevos cuerpos de Bomberos, Municipal y de Voluntarios, "cuya dirección técnica ejerció imprimiéndoles el carácter de una organización modélica"¹⁴⁰.

En 1896, el arquitecto firma el proyecto para el nuevo **parque de Bomberos Municipales**, situado en la calle del Río de la Pila¹⁴¹. Mediado ese mismo año se comienzan las obras de desmonte, ocasionándose un corrimiento de tierras que obliga a expropiar, dado el peligro, la casa número 1 del callejón del Can¹⁴². Después de algún retraso se inaugura el nuevo parque el 20 de junio de 1897¹⁴³. Pasado un tiempo, en 1899 comienzan las gestiones para la construcción de un segundo edificio, gemelo del anterior, que albergaría el **parque de Bomberos Voluntarios** y se instalaría en la Plaza de Numancia¹⁴⁴. En 1900 se coloca la primera piedra y es inaugurado el 10 de enero de 1905.

Ambos edificios se conciben igual, como un bloque en cuyo centro se destaca una "torre-vigía, rematada con exótico kiosco" que viene a simbolizar el carácter vigilante del cuerpo de bomberos¹⁴⁵. Ambos se acercan más a los graciosos palacetes "fin de siglo" que Lavín construía en el Sardinero, que a lo que deberían ser edificios seriamente comprometidos con la función municipal que representaban; con la salvedad del tratamiento de las puertas principales, el almohadillado de la planta baja en el edificio de la Plaza de Numancia y el caprichoso remate de la torre. Ambos edificios, por fin, acusan esta incoherencia entre contenido y continente que les resta protagonismo en el entrama-

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para el parque de bomberos municipales", 1896, Santander.



do urbano. No obstante, el segundo de ellos, el de la plaza de Numancia, corrige en parte algunas de las limitaciones a que el estrecho solar del Río de la Pila había obligado en el primer caso. Así, su colocación en esquina permite que la recta fachada del primero se doble por el eje de la torre en el segundo, incorporando la entrada principal a la misma esquina, lo que facilitaba notablemente las rápidas salidas de los coches. Además la estructura férrea permite crear un amplio patio interior en el que las evoluciones con el complejo material pueden ser más fluidas. Por último, se incluyen más viviendas y servicios y se habilita en el piso principal una biblioteca que, sin duda, ayuda a los sufridos voluntarios a pasar con mayor ligereza las tediosas esperas entre siniestro y siniestro.

Simultáneamente a sus labores como director técnico del Cuerpo de Bomberos, Lavín venía desempeñando sus obligaciones como arquitecto municipal. En 1892, año de su nombramiento, realiza, por encargo del ayuntamiento, un **proyecto de monumento a Juan de la Cosa**¹⁴⁶ que finalmente no se lleva a cabo. Al año siguiente firma el proyecto para la **Almotacenia**¹⁴⁷, importante obra de infraestructura urbana destinada a lugar para peso y subasta del pescado, en la época en que Puertochico era el centro de la pesca en Santander. Lavín estudiaba, en la memoria adjunta del proyecto, las razones que aconsejaban la construcción de un

nuevo edificio para el peso, sobre todo de orden higiénico: *"Los locales en que hoy se verifican los pesos del pescado, ni por su amplitud, ni por su alcantarillado pueden considerarse como medianos, son exageradamente malos y su supresión interesa a todo el vecindario en general, puesto que no son más que focos de infección atentatorios a la salud pública"*.

Las obras comienzan en 1894, siendo inaugurado al año siguiente, pese a las críticas del concejal Sr. Quintana que considera demasiado reducido el local¹⁴⁸. Este se concibe en el proyecto como un único ámbito cubierto, configurado como un espacio de reunión con gradas e iluminado por una gran claraboya situada en el vértice del tejado. Al exterior, el carácter de representación municipal queda cubierto por la presencia del escudo de la ciudad sobre la cornisa. Además, la proliferación de temas marineros –peces y conchas– evidencia el destino del edificio.

Aún acometerá por esos años algunos pequeños encargos municipales como el **proyecto para una fuente decorativa en los jardines del Boulevard** (1896)¹⁴⁹ y un **proyecto para carretera-paseo en la península de la Magdalena** (1896)¹⁵⁰ que, de alguna manera, está preludiando los grandes planes urbanísticos de Lavín para la ciudad y su vinculación con El Sardinero que empezaba a ocupar seriamente a los arquitectos santanderinos. Precisamente, es 1896 el año en que cristalizan las dos grandes aportaciones de Lavín al municipio santanderino: el **Plan Extraordinario de Obras** y el **Plano de Población**.

Al plano de población, redactado por Lavín en 1896¹⁵¹, nos hemos referido en otra parte de este trabajo, entre los proyectos urbanísticos decimonónicos de la ciudad de Santander que, en cierto modo, cierra y completa, inspirándose en los postulados de Cerdá, aunque minimizados y adecuados a la escala santanderina. El plano se verá definitivamente acabado con el premiado **Plan General de Ensanche Noroeste y Este para Santander**¹⁵² que él mismo firmará en 1910.

Uno de los factores determinantes en la obra de Lavín Casalís es la forma en que compagina la actividad municipal con los encargos particulares. Estos fueron muy importantes, tanto en cantidad, como en la significación de muchos de ellos dentro del entramado social y urbano de la ciudad. El primero, proyectado el mismo año de su nombramiento como arquitecto municipal, es la **casa promovida por D. Luis Martínez en el antiguo "Corralón de Zuloaga"** (1892)¹⁵³

¹⁴⁶ A.M.S. Arm.F, Leg.19, nº5. "Proyecto de Monumento a Juan de la Cosa", 1892.

¹⁴⁷ A.M.S. Arm.H, Leg.225, nº63. "Proy. para la Almotacenia de Santander", 1893. Actualmente el edificio ha sido trasladado a un lugar cercano, sobre el Mercado de Puertochico, y se ha habilitado como Centro Cultural del Dr. Madrazo.

¹⁴⁸ *El Correo de Cantabria*, 28 de junio de 1895.

¹⁴⁹ A.M.S. Arm.G, Leg.100, nº7.

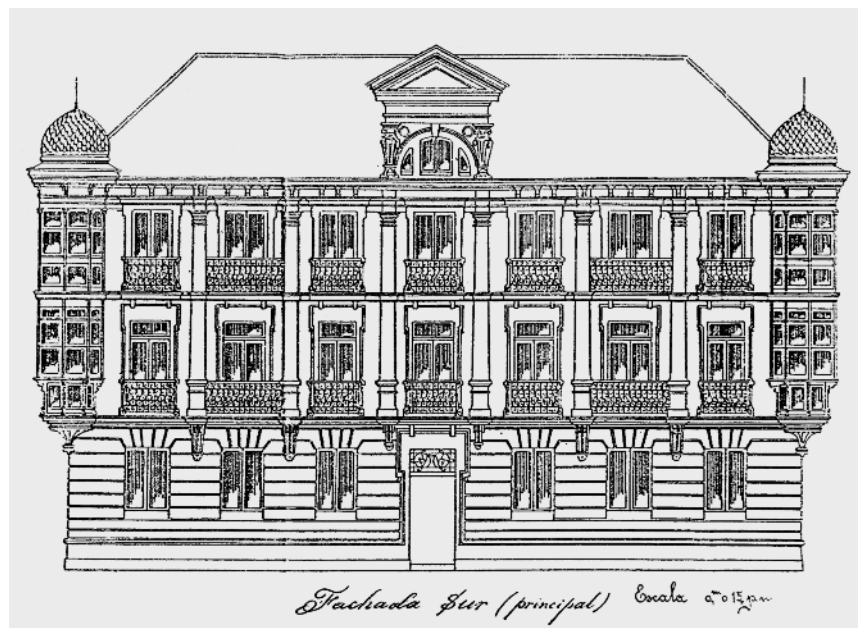
¹⁵⁰ A.M.S. Arm.G, Leg.100, nº21.

¹⁵¹ LAVÍN CASALÍS, V.R.: *Plano de Población*, Santander, 1896 (B.M.S. 03279).

¹⁵² LAVÍN CASALÍS, V.R.: "Proyecto de Ensanche de la ciudad de Santander hacia el NE. y E. de la misma", *Gaceta de Madrid*, 14 de agosto de 1911.

¹⁵³ A.M.S. Arm.G, Leg.124, nº1.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para la casa promovida por D. Antonio Martínez en la Puerta de la Atalaya", 1902, Santander.



¹⁵⁴ A.M.S. Arm.F, Leg.247, n°17. "Proyecto de un Hotel para D. Antonio Martínez en la Avda. de los Hoteles de El Sardinero", fdo. Miguel Doncel. Santander, 27 de diciembre de 1901. Antes de pasar a denominarse "Hotel Roma" fue conocido como "Casa Cándida".

¹⁵⁵ A.M.S. Arm.F, Leg.235, n°9, 1902.

¹⁵⁶ Véase A.M.S. F.235, 9. También RODRÍGUEZ LLERA, R.: "Yangüas Santafé, Jesús Godofredo", en *GEC*, t.VIII, p.271; RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, p.196.

¹⁵⁷ A.M.S. Arm.G, Leg.128, n°8. Aunque los planos van firmados por Jesús Yangüas, en el "Expediente de denuncia..." se señala "Que el plano de la casa del Sr. Yllera es del repetido Sr. Lavín según declaración del propietario".

¹⁵⁸ A.M.S. Arm.F, Leg.235, n°1. "Proy. para la casa promovida por D. Antonio Martínez en la Puerta de la Atalaya", 1902. Se trata del mismo promotor del Hotel Roma.

¹⁵⁹ A.M.S. Arm.G, Leg.129, n°28.

¹⁶⁰ A.M.S. Est.9, Leg.3, n°24.

¹⁶¹ A.M.S. Arm.G, Leg.135, n°48.

¹⁶² El convento de PP. Pasionistas de Santander se fundó en la iglesia de San Miguel Arcángel el 27 de septiembre de 1902.

donde, quizá por primera vez, aparece un elemento característico de la opción ecléctica que con el tiempo se hará muy popular: la torreta en chaflán cerrando dos muros en ángulo muy abierto. Sin embargo, el modelo más exhuberante será llevado a cabo por Lavín Casalís algunos años más tarde, en torno al 1900, en sus bloques de viviendas y hoteles. La mayor aportación de Lavín es su ecléctico empeño en dinamizar la vieja estructura cúbica derivada de las casas del ensanche, introduciendo las características torretas cupuladas en esquina y retranqueado el cuerpo central que queda resaltado entre machones. Todo el bloque responde así a un esquema geométrico primario, verticalizado por las baterías de ventanas simétricas y horizontalizado por las líneas de enmarque de sillares.

El Hotel Roma, proyectado en 1901¹⁵⁴, es quizá uno de los mejores ejemplos de todo esto. Se trata de un hotelito de reducidas dimensiones al que sin embargo se ha incorporado toda la parafernalia decorativa del enfático lenguaje ecléctico. Conviene aquí aclarar que este proyecto, a pesar de ir firmado por el maestro de obras Miguel Doncel, fue realizado por Lavín Casalís según se desprende del "Expediente incoado a virtud de denuncia de los Sres. Arquitectos D. Casimiro Pérez de la Riva, D. Emilio de la Torriente y otros, contra el arquitecto municipal D. Valentín R. Lavín Casalís"¹⁵⁵. En

este expediente se acusa a Lavín Casalís de faltar contra el Acuerdo Municipal adoptado el 11 de enero de 1901, que impedía al arquitecto municipal firmar obras particulares; demostrándose que éste pagaba a otros titulados para que firmaran sus diseños. Tras una larga serie de descalificaciones mutuas, todo se descubre y Doncel admite que se ha limitado a firmar los planos dados por Lavín Casalís.

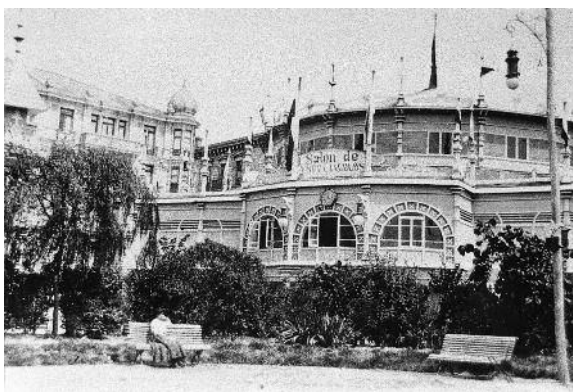
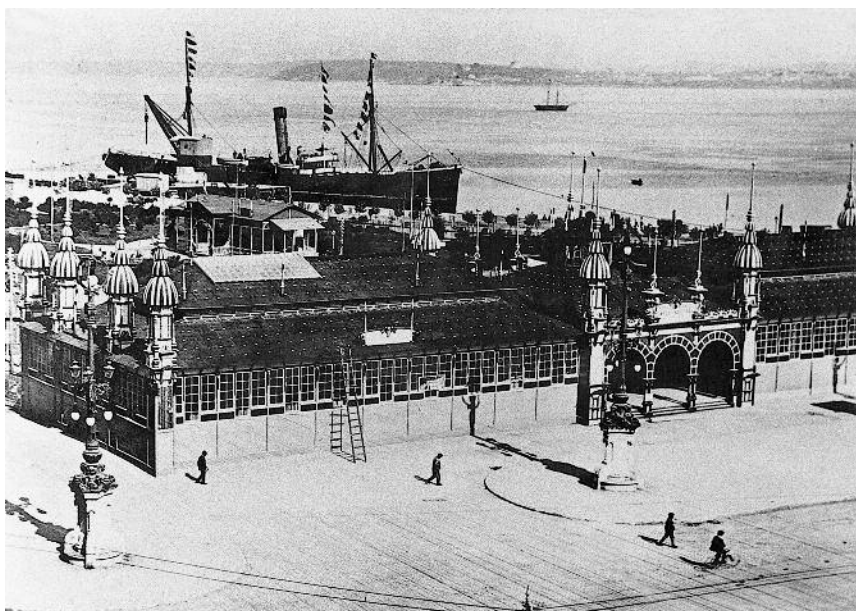
Junto a las obras firmadas por Miguel Doncel y Manuel Casuso Hoyo, en la denuncia se habla de "...un novel arquitecto llovido del cielo, que sin haber puesto apenas el pie en esta ciudad en la cual es enteramente desconocido, recibe sin embargo encargos, proyectos, como por magia, y firma a todo vapor diversos planos, siendo ya el arquitecto favorito de esta población, sin que aún tengamos el honor de conocerle". Se trata de Jesús Yangüas Santafé (1878-1951), arquitecto navarro titulado en 1902, de quien conocemos varias obras firmadas por él ese mismo año pero realizadas en realidad por Lavín. Según se desprende del "Expediente de denuncia..."¹⁵⁶ esto ocurre en los proyectos para casas de vecindad promovidas por D. Julio Yllera en Molnedo y sitio de Puertochico (1902)¹⁵⁷, la casa para D. Antonio Martínez en la Puerta de la Atalaya (1902)¹⁵⁸, la casa de D. Casimiro Gallo en el Paseo de Pereda, n° 10 (1902)¹⁵⁹, a las que se deberían añadir el proyecto para una casa promovida por D. Amadeo Mirones en la calle Lope de Vega¹⁶⁰, la casa promovida por Eduardo Avendaño en Castelar, n°5 (1906)¹⁶¹, la ampliación de la Fábrica "La Cruz Blanca" y varias pequeñas obras suburbanas. En la mayor parte de estos proyectos domésticos se perpetúa el modelo utilizado para el Hotel Roma, adecuando la riqueza decorativa al papel urbano jugado por cada uno.

En estos años cercanos al 1900, Lavín Casalís desarrolla una actividad febril que afecta a todos los campos de la arquitectura, desde su faceta como urbanista a la de arquitecto municipal, pasando por un nutrido grupo de obras particulares. Estas últimas se completan con algunas obras religiosas como la iglesia de San Miguel Arcángel, construida a instancias del Obispo Sánchez de Castro en el santanderino Barrio de Maliaño y de la que, desde su construcción, se hicieron cargo los PP. Pasionistas¹⁶². Se conoce también la intervención de Lavín en la torre de la iglesia de los PP. Jesuitas en Santander y en la de los PP. Carmelitas, esta última obra proyectada por José Ramón Ortiz en 1903.

Por estas fechas también trabaja abundantemente en Llanes (Asturias) donde proyecta para el indiano D. Manuel Cué las **escuelas de la Arquera** (1900)¹⁶³. Simultáneamente, continúa con sus labores como arquitecto municipal de Santander que en ese momento le ocupan con la preparación de los **pabellones para la Exposición Provincial de Artes e Industrias de 1905**. La experiencia era consecuencia de los últimos coletazos de la “edad de oro” de las Exposiciones. Como tal es efímera lo que conlleva una arquitectura que también lo es y que viene a completar el jardín urbano, el boulevard del Muelle, con pabellones que más parecen kioscos engrandecidos, livianos productos orientalizantes que aportan su exotismo universalista como marco de la exposición. Al final, como testimonio de su existencia sólo quedan las enormes farolas –también diseñadas por Lavín– que han dado nombre a la plaza ante la que se alzaba la Exposición y después han peregrinado por la ciudad en busca de acomodo.

En 1908 se presenta, como todos los arquitectos importantes de su generación, al **Concurso de ideas para la construcción de un Palacio Real en la Península de la Magdalena**¹⁶⁴. Su proyecto, como el del resto de sus viejos competidores, es rechazado. Para otros es el fin casi definitivo de su carrera, en cambio, para Lavín significa la constatación de que algo diferente –aunque no nuevo– se está gestando.

No se va a sentir muy atraído por la arquitectura inglesa que, especialmente a partir de las obras de Ralph Seldem Wornum y del proyecto de Bringas y Riancho para el Palacio de la Magdalena, va a ir creciendo en popularidad entre la burguesía santanderina. Lavín, siempre afecto a estilos más ornamentales, prefiere sumergirse en el modernismo y convertirse en un típico ejemplo de adaptabilidad a los sucesivos “ismos” fin de siglo. En realidad, como el arquitecto ecléctico que en definitiva es, no ve problema en ir adaptando, sobre sus imperturbables concepciones en materia de plantas y alzados, los nuevos modelos ornamentales. Sus realizaciones, que responden siempre a un esquema espacial y a una organización fija, van conociendo en lo decorativo todos los repertorios historicistas y eclécticos, pasan después por el modernismo –fundamentalmente el vienés, entendido como una forma más de eclecticismo– y recalcan finalmente en el último de los historicismos, el regionalista. La premura de las respuestas, la calidad de los resultados y la aparente facilidad con que integra en sus obras no sólo



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Pabellones para la Exposición Provincial de Artes e Industrias, 1905, Santander.

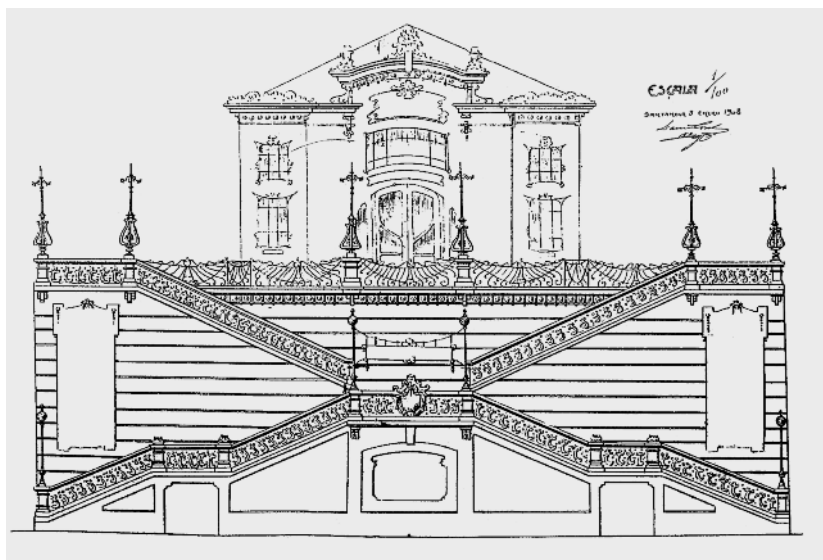
puntuales elementos decorativos, sino estructuras y esquemas más complejos, hablan muy a favor del talento de Lavín Casalís como arquitecto historicista.

Así, en 1908 realiza un primer proyecto para el santanderino **Salón Pradera**¹⁶⁵, de clara filiación modernista. El proyecto contempla sobre todo la solución al desnivel entre la plaza de Alfonso XIII y el nuevo teatro que está previsto instalar en el solar del antiguo castillo de San Felipe. Lavín plantea una escalinata monumental de doble tiro, completada con un largo etcétera de detalles ornamentales, desde las farolas con el tercio inferior decorado, hasta los círculos, volutas y espirales de la verja superior, pasando por el tenso contraste –muy del gusto vienés– entre las sólidas líneas del al-

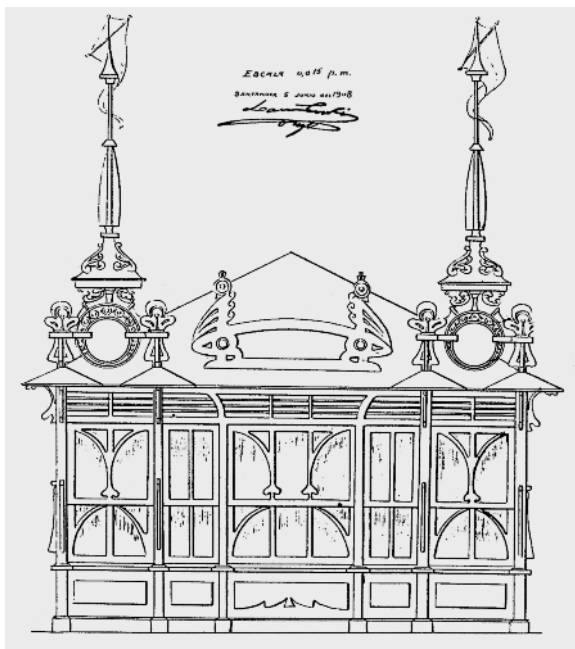
¹⁶³ *Arquitectura de indianos en Asturias*. Oviedo, 1987, p.196.

¹⁶⁴ Sobre este concurso véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura...*, 1987, p.146 y ss.

¹⁶⁵ A.M.S. Est.9, Leg.23, n°33 (3-I-1908).



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS.
"Proyectos para el
Salón Pradera
y pabellón anexo",
1908, Santander.



¹⁶⁶ A.M.S. Est.9, Leg.24, n°21 (5-VI-1908).

¹⁶⁷ Durante este periodo realiza numerosos proyectos en dirección modernista. Véase "Proyecto de reforma para una fachada en la Plaza de la Libertad", 1905 (A.M.S. Est.9, Leg.8, n°38); "Mirador en calle Gravina", 1906 (A.M.S. 9-9-37); "Escaparaté en la calle de Atarazanas", 1908 (A.M.S. 9-23-58); "Reforma de fachada en la cuesta del Hospital", 1908 (A.M.S. 9-26-46); "Reforma de fachada en la calle Puente", 1909 (A.M.S. 9-27-39); "Reforma de fachada en la cuesta del Hospital", 1908 (A.M.S. 9-23-16).

¹⁶⁸ A.M.S. Est.9, Leg.32, n°31. "Locutorio Público promovido por la Sociedad de Amigos del Sardinero", 1910.

mohadillado de los paramentos y la abultada decoración vegetal de la balaustrada, que sigue el modelo estandarizado que Lavín aplicaba a todos sus cerramientos. Sobre esta base -objeto real del proyecto- se alza el edificio, apenas esquematizado en el proyecto y próximo al ridículo frente al derroche decorativo de la escalera. En éste apuntan de nuevo detalles moder-

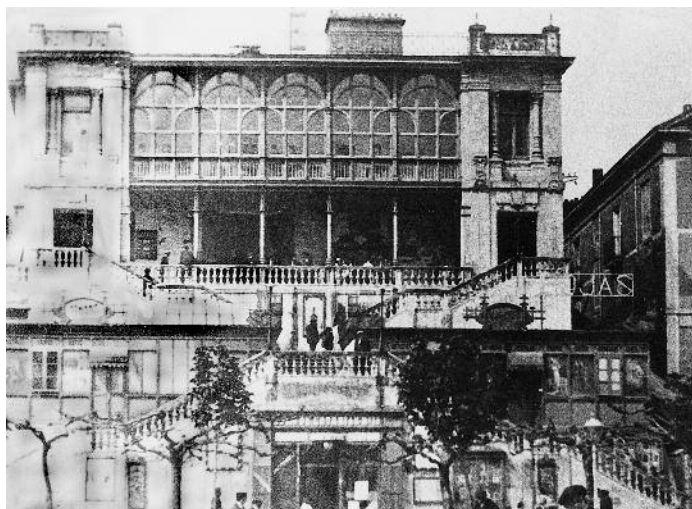
nistas, en su variante "sezession", mediante una compleja ornamentación concentrada en torno a los huecos y cornisas.

Pocos meses después, Lavín completa el proyecto con un pabellón anexo¹⁶⁶ concebido como una sencilla estructura de madera y cristal, en la línea seguida para los pabellones para la Exposición de 1905. Como en aquéllos, la ornamentación, aunque suntuosa, pierde importancia para vincular más el protagonismo del edificio a los perfiles recortados y a los siempre espectaculares pirulíes portaestandartes. El conjunto se completa de nuevo con una ornamentación basada en el modernista recurso a la línea curva, la misma que por esas fechas le suponía a Lavín un cierto éxito como diseñador de galerías y escaparates¹⁶⁷.

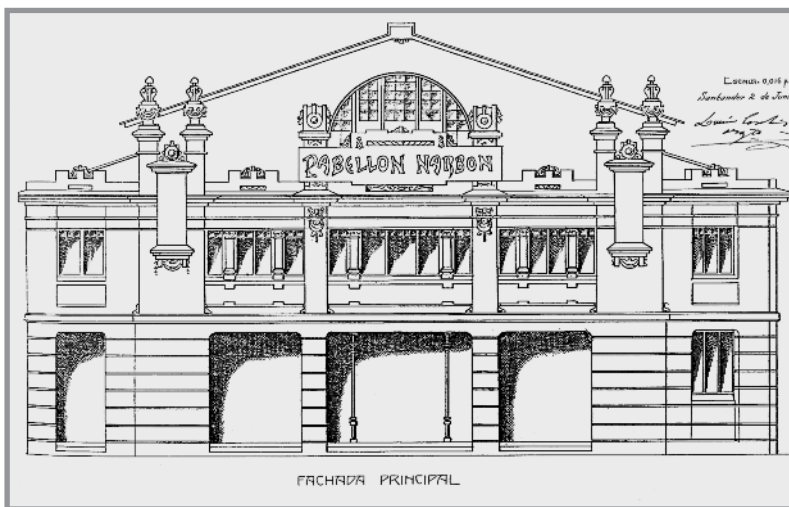
Finalmente, el conjunto del Salón Pradera, inaugurado en 1908, queda enmascarado por una notable galería ferroviaria sobre finos pies derechos, también de hierro, enmarcada por sólidos machones de sillería exiguamente decorados en torno a los vanos. Todo ello se levanta sobre la soberbia escalera prevista inicialmente, que eleva el edificio sobre el paseo y permite al visitante dominar una amplia perspectiva del puerto y los jardines del Boulevard. Nos encontramos pues, de nuevo, con un Lavín Casalís capaz de proyectar casi cualquier cosa, en cualquier material y para cualquier uso, capaz en definitiva de repensar un proyecto y pasar del más acendrado decorativismo fin de siglo a la pureza técnica del ingeniero.

Sin embargo, son estos los años en que el modernismo hace furor entre los santanderinos. Fruto de esta actitud son varias obras de Lavín que participan del espíritu modernista pero que son, sobre todo, reflejo de lo que ya era una larga moda en toda Europa, erigir templetos, kioscos, pabellones y toda suerte de pequeños cuerpos arquitectónicos en todos aquellos puntos en que la ciudad hacía una pausa. En 1910, por ejemplo, proyecta el Locutorio Público de la Alameda de Cacho del Sardinero¹⁶⁸. Se trata de un pequeño edificio centralizado por una cúpula peraltada de marcado carácter vienés; no obstante, es en la más que sumaria decoración, no en la estructura, donde se hace evidente la intención "sezessionista", que se concreta en la pérdida de carácter de los machones-pilastras, en el uso de las fajas y de los típicos grupos de botones y cintas, decoración que como siempre es más comprensible en el plano que en la realidad construida, marcadamente ecléctica.

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. Salón Pradera (aspecto definitivo), inaugurado en 1908, Santander.



VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para el Pabellón Narbón", 1914, Santander.



Otro elemento de similares características es el kiosco de música de los jardines de Pereda (1912) que hoy se configura como una de las escasas muestras de modernismo aplicado a la arquitectura del hierro en Santander. En el proyecto original se introducen algunas variantes que convierten los capiteles iniciales –que simbolizaban lirás inspiradas en modelos modernistas franceses– en hojas de acanto, siguiendo también fórmulas francesas. Sobre éstos se elevan cuatro latiguillos de hierro forjado que entroncan perfectamente con la abstracción “art nouveau” de los capiteles. Todas las piezas de hierro fundido salieron de los talleres Corcho de Santander.

Aún ahonda más en esta dirección con su proyecto para el Pabellón Narbón (1914)¹⁶⁹, que explota el rico contraste entre la austeridad de los muros, el tono “se-zession” de remates y grafía, la neta profundidad de los huecos o la limpieza de la amplia ventana termal. Todo ello preludia las soluciones “art déco” que encontrarán expresión plena en Santander con el movimiento regionalista.

Estos años conocen también una creciente actividad doméstica en la zona delimitada por el paseo de la Concepción, Miranda y el Sardinero; la zona que estaba convirtiéndose en el barrio pintoresco y aristocrático de la ciudad. El interés por lograr productos arquitectónicos cada vez más exclusivos es producto, a un mismo tiempo, de los intentos de diferenciación social del barrio y de la creciente rentabilidad e “impor-

tancia” del centro turístico. El proceso de sustitución arquitectónica es inevitable y Lavín Casalís consigue convertirse en el principal protagonista de trabajos tan provechosos. Su papel será negar con rudeza la supervivencia al antiguo Sardinero y fomentar la “competencia estética” establecida entre propietarios. Finalmente, casi todos pugnan por una obra del más ornamental de los arquitectos santanderinos y entre 1900 y 1930 proyecta, en la zona, más de 45 “hoteles de familia” (entre reformas y obras de nueva planta)¹⁷⁰. Obras que participan de un largo listado de “vocaciones” estilísticas para tomar, a partir de 1915 aproximadamente, direcciones regionales; primero, con el famoso “estilo Monterrey”, creando productos tan inspirados como el hotel “Los Pinares” (1916) levantado para el armador Francisco García¹⁷¹; después, y ya definitivamente, con el regionalismo montañés.

Precisamente, fruto de sus coqueteos con el regionalismo es su participación en el que pretendía ser gran acto social del grupo: la **Primera Exposición Artística Montañesa** de 1918¹⁷², inaugurada por Alfonso XIII y con la que se reconocía el papel “fundador” de Lavín Casalís. Junto a él aparece la nueva generación: Javier G. Riancho, Pedro Cabello, Ramiro Saiz Martínez y su hijo Valentín Ramón Lavín del Noval. En realidad, Lavín Casalís era, y lo había sido siempre, un arquitecto del siglo XIX, ecléctico y como tal elástico –de los que Rodríguez Llera llama “*estilísticamente omnívoros*”–, fácil de conquistar por las nuevas ideas en de-

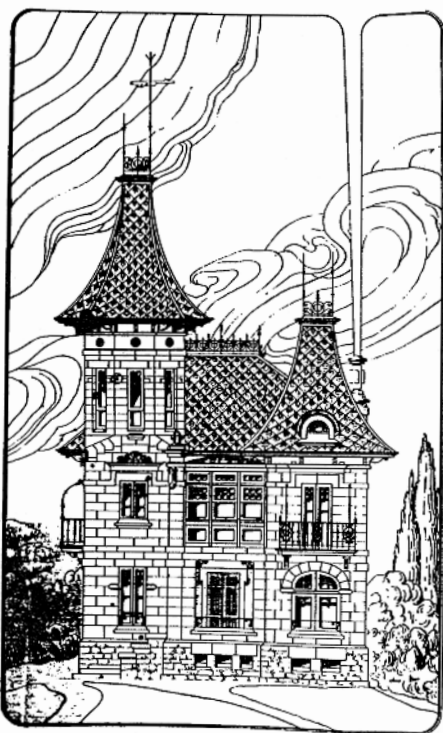
¹⁶⁹ A.M.S. Arm.F, Leg.300, nº1.

¹⁷⁰ Sobre tales proyectos véase, en esta obra, el capítulo sobre “El espacio privado”.

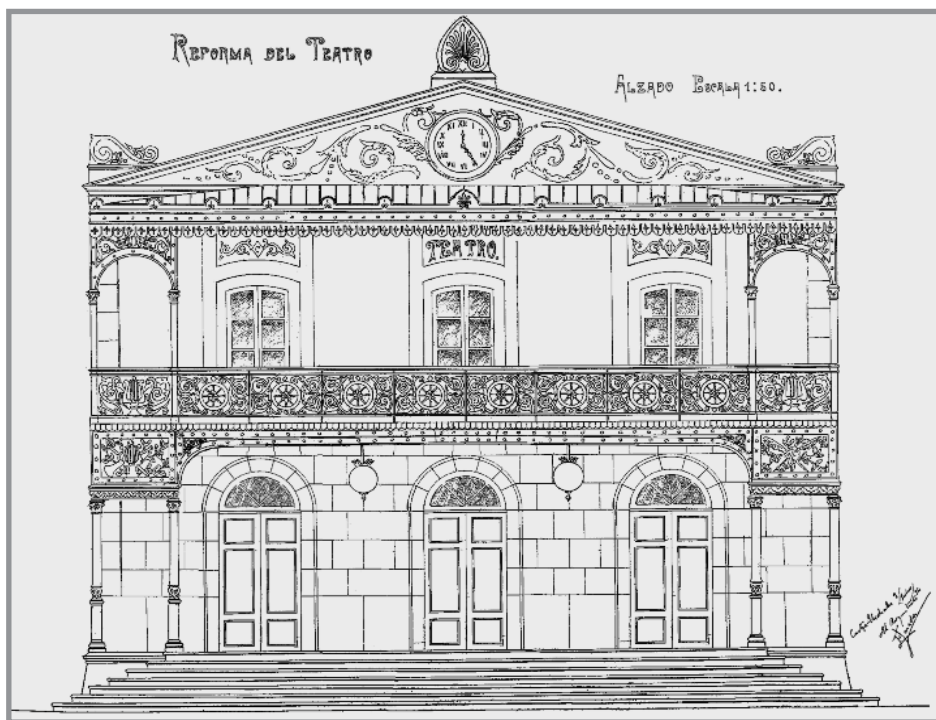
¹⁷¹ Sobre esta obra, véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987, pp.310-313.

¹⁷² Las obras de Lavín Casalís seleccionadas para la Exposición son las siguientes: Hotel de D. Manuel Prieto Lavín en el Alta, Hotel de D. Manuel Prieto Lavín en el Sardinero, Interior del lavadero de pilas unipersonales (Vía Cornelia), Portalada de la casa de D. Gabriel Maura en Mortera, Hotel de D. Eduardo Pérez en Unquera, Farolas de la Avenida de D. Alfonso XIII, Torre de la Iglesia de los Padres Jesuitas, Farola de la Plaza de Pi y Margall, Exposición de Artes e Industrias 1905 (construcción provisional), Plano general del Ensanche al Noroeste y Este de la ciudad, Hotel de D. Francisco García (planta y alzado a la acuarela), Hotel de D. Francisco García, planta, alzado y perspectiva, Pabellón de niños para el Asilo “La Caridad de Santander” (Perspectiva a la acuarela).

VALENTÍN R. LAVÍN CASALÍS. "Proyecto para un hotel de familia en El Sardinero", 1917, Santander.



ELADIO LAREDO. "Proyecto de reforma del Teatro municipal", 1894, Castro Urdiales.



coración, pero firmemente asentado en un concepto de lo que es arquitectura, de cómo se organiza una casa o una ciudad, que pertenecía a las enseñanzas académicas del fin de siglo.

Eladio Laredo y Carranza (1864-1941)

Hijo de un indiano acomodado, nace en Castro Urdiales en 1864. En 1885 marcha a Madrid para seguir los estudios de la Escuela de Arquitectura, en la que se titula en 1891. Ese mismo año es nombrado arquitecto municipal de su villa natal, donde dejará abundantes obras de infraestructura exigidas por el pujante desarrollo urbano de Castro Urdiales¹⁷³. A lo largo de la década de los noventa proyecta y dirige, entre otras obras, el **matadero de la calle de los Huertos** (1890-1896)¹⁷⁴, que alterna la sillería y el ladrillo con clara intención neomudéjar; para el **cementerio de Ballena** realiza varios panteones (Vda. de Amestoy, familia Artiñano, etc.) y es, asimismo, responsable de la **restauración de la iglesia de Santa María** (1891)¹⁷⁵, que amenazaba ruina. Este último proyecto refleja su formación con académicos como Federico Aparici y Arturo

Mélida y un nada desdeñable conocimiento de los métodos deductivos del racionalismo de Viollet-le-Duc, con todas las virtudes y defectos que esto implica en la restauración de monumentos góticos.

Poco después inicia, dentro del proceso de dignificación de los monumentos de la villa, la reforma de su segundo edificio más representativo, el **ayuntamiento de Castro Urdiales** (1893-1897)¹⁷⁶. La reforma contempla la necesidad de dotar al viejo caserón de finales del XVIII de los elementos de que carece, como una torre de reloj. Asimismo, se proyecta reorganizar el interior en torno a la típica escalera distribuidora, cubierta con un artesonado, sustituir puertas, redecorar salones, etc. Finalmente, Laredo no lleva a cabo la reforma tal y como la había previsto en 1897, simplificando la decoración exterior e interior y añadiendo una gran torre central de aires medievalistas (1902) que rompe la armonía de las dos torres dieciochescas en esquina.

También para Castro proyecta la reforma de otro de sus edificios públicos más representativos: el **teatro municipal** (1894). Proyecto que incluye el diseño de una nueva sobrefachada con delicadas labores férreas decoradas con arabescos y motivos musicales.

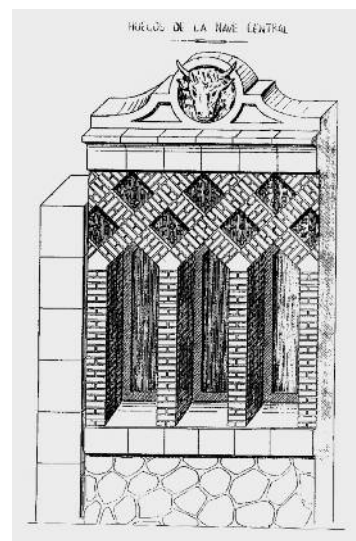
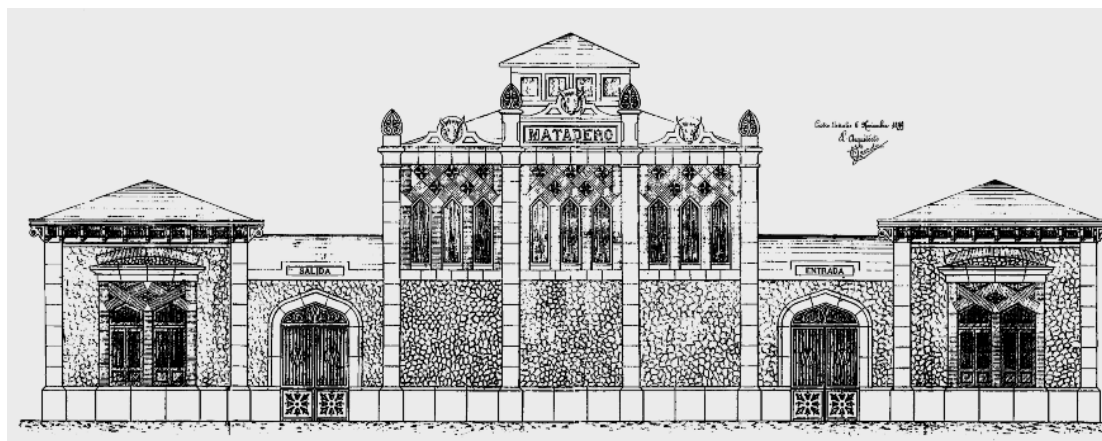
¹⁷³ Sobre este arquitecto ha tratado ampliamente ORDIERES DÍEZ, I.: *Eladio Laredo. El Historicismo Nacionalista en la Arquitectura*, Bilbao, 1992; trabajo basado en su Memoria de Licenciatura, presentada en la Universidad de Cantabria en 1983.

¹⁷⁴ A.M.C.U. Leg.1351, exp.13.

¹⁷⁵ LAREDO Y CARRANZA, Eladio: *Memoria descriptiva de las obras de restauración de la iglesia monumental de Santa María de Castro Urdiales*, Imp. "El Sol de Castro", 1891. Véase también A.M.C.U. Leg.1351, exp.7, "Expediente para la restauración de la Capilla Mayor de la iglesia de Santa María", 1893. Arquitecto: Eladio Laredo; LAREDO, Eladio: "Iglesia de Santa María en Castro Urdiales", *Pequeñas monografías de Arte*, s.a. pp.1-28.

¹⁷⁶ A.M.C.U. Legajo sin numerar. "Proyecto de reforma de la Casa Ayuntamiento". Castro Urdiales, 1897. Véase también ORDIERES DÍEZ, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, pp.67-68.

ELADIO LAREDO. "Proyecto de Matadero para Laredo", 1899.



Por el contrario, sus siguientes obras importantes van a ir destinadas a la vecina villa de Laredo. Allí construye, por iniciativa municipal, el **matadero** (1899) y el **mercado** (1900)¹⁷⁷; aunque el segundo de estos proyectos se acepta tras rechazar uno alternativo presentado por Joaquín Rucoba. Laredo recurre en ambos casos al repertorio decorativo neomudéjar: ladrillo visto, cerámica, mampostería, sillería en esquinas, entrelazados, arcos imbricados, etc. El claro talante ornamental del mercado, que oculta la estructura metálica, actúa como contrapunto del técnicamente elocuente proyecto de Rucoba y sirve para que el municipio se incline por el de E. Laredo. Es en las alusiones iconográficas donde se produce la perfecta adecuación al tema histórico, en una “expresiva” combinación de motivos que clarifican la lectura funcional de cada edificio, traduciendo al exterior su uso y destino: medallones con cabezas de toros para el Matadero, motivos pesqueros y peces enroscados para el mercado- pescadería.

En semejante dirección apunta la **plaza de abastos de Santoña** que, al aunar una doble funcionalidad -mercado y pescadería-, fusiona también los elementos iconográficos ya citados (cabezas de toro, peces, etc). Además, Eladio Laredo prolonga el espacio comercial hacia el exterior por medio de una marquesinas férrreas de cuidado diseño modernista. La presencia del edificio se realza mediante el énfasis en los accesos, cerrados por la típica verja en “*tela de araña*”, similar a otras proyectadas por el arquitecto, y sobre los que se elevan sendas fachadas cubiertas por voladizos, acróteras, motivos heráldicos y unas exiguas cupulillas.

La obra del arquitecto castreño en Laredo se completa con el proyecto de edificio y acueducto para el **servicio de abastecimiento de aguas** (1902)¹⁷⁸, en el que, una vez más, recurre a referencias orientalistas, distribuidas a lo largo de un edificio de una sola planta.

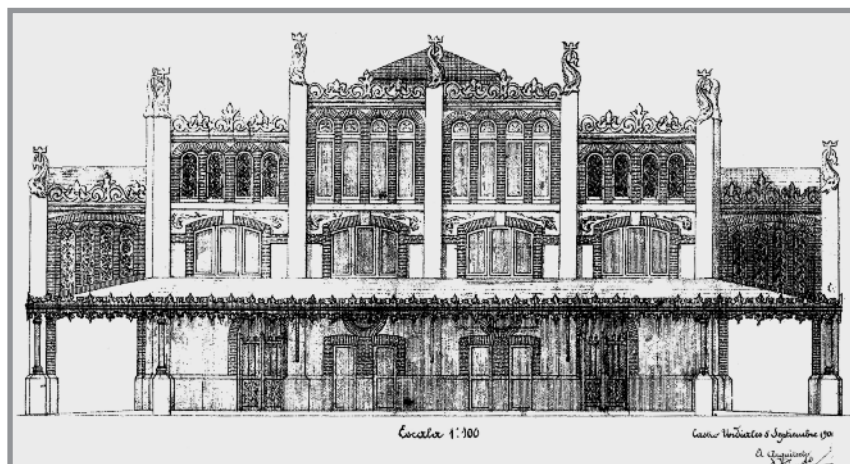
Sin embargo, sus obras más importantes van a ser las realizadas en Castro Urdiales por encargo de Luis Ocharan Mazas. Este industrial bilbaíno, nacido en 1858, se había hecho rico con los negocios mineros hasta amasar la que exageradamente se creía segunda fortuna de España. Su desahogo económico le permitió dedicarse con pasión a sus aficiones. Pintor, novelista, fotógrafo y músico, practicó el automovilismo y la astronomía y fue mecenas de otros artistas que reunió en su finca de Castro Urdiales. El conjunto residencial Ocharan es fruto de una colaboración que comienza en 1901 con las obras del Toki-Eder y termina en 1914 con el Castillo Ocharan .

El **palacio “Toki-Eder”** (“Bello Paraje”) es fiel reflejo de las teorías arquitectónicas “fin de siglo”, desde el *Arts and Crafts* de Willian Morris a las modernas formulaciones sobre policromía en arquitectura. Sin duda, la mayor aportación del edificio es el desinhibido manejo del color, con vocación de “arquitectura policrómata”, en aquella línea heredada de los primeros románticos y reforzada por el modernismo y por ciertas visiones orientalistas. De hecho, en el edificio se observa una perfecta integración entre arquitectura, policromía y artes decorativas; el mármol rosa, la piedra, los paneles cerámicos de Daniel Zuloaga y la propia vegetación se entrelazan en torno a un bloque con aires

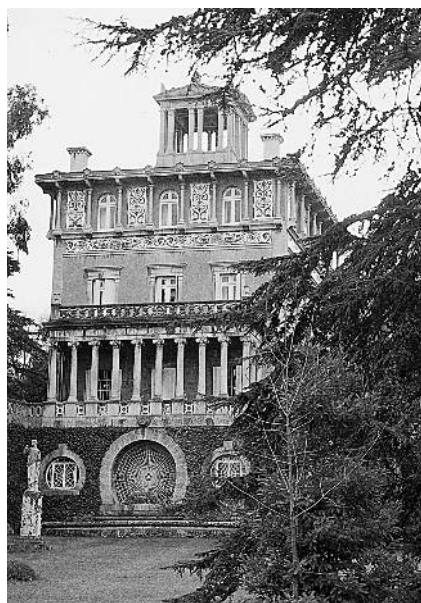
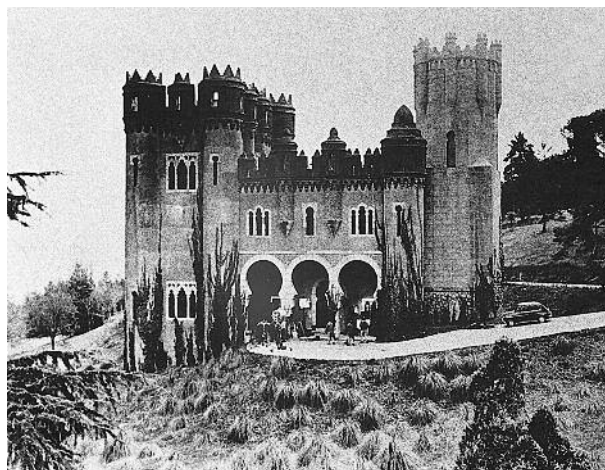
¹⁷⁷ A.M.L. Legajo sin numerar. “Proyecto para un Matadero en Laredo”. Castro Urdiales, 6 de Noviembre de 1899; “Proyecto para un Mercado de Abastos en Laredo”. Castro Urdiales, 5 de septiembre de 1900.

¹⁷⁸ A.M.L. Legajo sin numerar. “Servicio de abastecimiento de aguas a Laredo”. Fdo.: Castro Urdiales, 24 de diciembre de 1902. El arquitecto Eladio Laredo (incluye plano de fachada, detalle de fachada y plano del acueducto).

ELADIO LAREDO. "Proyecto de Mercado para Laredo", 1900.



ELADIO LAREDO. Castillo Ocharan, Castro Urdiales.



ELADIO LAREDO. Palacete "Toki-Eder" (Bello Paraje), 1901, Castro Urdiales.



ELADIO LAREDO. Residencia para Dolores de los Heros, 1899, Castro Urdiales.

ELADIO LAREDO. Edificio de viviendas en la plaza de "La Barrera" (antiguo Hotel Royal), 1903, Castro Urdiales.

de "villa" clasicista italiana y toques neogriegos (pórtico jónico y templete en el vértice del tejado). La importancia del conjunto radica en su integración plena en el jardín exótico, que se completa con una arquitectura plagada de referencias históricas. A su vez, la vegetación invade la base del edificio y reaparece sobre las mayólicas del piso alto en delicados arabescos de tema vegetal. Cierta sustrato modernista se evidencia tanto en los deseos de integración de las artes como en algunos elementos decorativos (verja en "tela de araña"). Tres direcciones en un mismo edificio: modernismo teórico, pintoresquismo y clasicismo, un

complejo mundo de interrelaciones arquitectónicas que muestran la riqueza de contenidos de la arquitectura de Eladio Laredo.

En los primeros años del siglo y hasta 1914, Eladio Laredo completa el conjunto Ocharan en de la villa castreña con las obras del castillo y el pabellón oriental, situados en un gran recinto amurallado a espaldas del "Toki-Eder", con el que se comunican a través de una pasarela de indudable sabor pintoresco. El castillo es una obra singular, parcialmente inspirada en ciertos modelos de la arquitectura civil medieval española, como la torre del Clavero de Salamanca o el castillo de

Coca. Todo ello combinado con el ladrillo, utilizado como recurso ornamental, y vagos elementos de sabor árabe o mudéjar (merlones, arcos de herradura superpuestos, etc). Por su parte, el pabellón participa también de esta recuperación oriental con sus capiteles “alhambristas”, atauriques, cerámicas vidriadas, arcos de herradura, decoraciones geométricas pintadas y su cúpula de escamas. Todo, por fin, queda rodeado por una muralla que aúna, de nuevo, soluciones góticas y orientales en puertas y paramentos.

En todas estas obras sorprende, como ya ha señalado Isabel Ordieres, el carácter escenográfico, motivado por esa suma de elementos “ambientales” inspirados en determinados estilos históricos¹⁷⁹. Se trata de obras ejemplarmente eclécticas, entendido esto en su acepción de “summa” estilística. Hay, sin embargo, una razón que puede explicar, a nuestro juicio, tan peculiares aires escenográficos. Creemos que el conjunto del castillo Ocharan y el pabellón puede estar relacionado con las aficiones de su propietario que, por esos años, mantenía una febril actividad como fotógrafo aficionado¹⁸⁰. D. Luis Ocharan pertenecía al grupo de aficionados pudientes que en 1900 habían fundado en Madrid la “Real Sociedad Fotográfica”, con objeto de ocupar un lugar destacado en la vanguardia técnica de la fotografía española de principios de siglo:

*“Estos aficionados con medios y con dinero estaban imprimiendo nuevos rumbos a la práctica de la fotografía, contaban con recursos que los que vivían de la profesión no podían permitirse. Se veían a sí mismos como la punta de lanza de la creatividad; y entendían que eran ellos los que debían abrir nuevos caminos al arte fotográfico. No era una postura nueva, ya que en Europa esta posición había sido debatida y aceptada así apenas dos décadas atrás; los aficionados eran la avanzada del arte, los que experimentaban los hallazgos que luego utilizarían los profesionales”*¹⁸¹.

El caso es que Ocharan, que firmaba sus trabajos como “aficionado de Castro Urdiales”, publica entre 1904 y 1916 varias fotografías que reconstruyen escenas significativas del “Quijote”, coincidiendo con el tercer centenario de su publicación. Para ello recrea en sus dominios castreños los ambientes manchegos y los personajes cervantinos, las indumentarias y todo el “atrezzo” de la época. Aunque la mayoría de las escenas son exteriores, existen algunos interiores que pudieron situarse en las habitaciones del castillo. No parece por

tanto descabellado, pensar que Ocharan encargara a Laredo estos edificios como un gran decorado para “su Quijote”. De hecho, entre 1905 y 1906 los Zuloaga ya habían realizado para la escalera principal del “Toki-Eder”, por encargo de Ocharan, un conjunto de paneles cerámicos sobre el Quijote. En cualquier caso, el ejercicio de “nacionalismo literario” que supone la recreación fotográfica del “Quijote” resulta expresivo de los derroteros ideológicos y artísticos de Ocharan (recordemos que fue protector y mentor de artistas y que él mismo fue pintor, músico y literato, además de fotógrafo¹⁸²), actitud que coincidía indudablemente con la de Eladio Laredo.

Para completar el conjunto se abre, frente a la fachada del “Toki-Eder”, la calle María Aburto, dedicada a la esposa de Ocharan. Laredo proyecta en esta calle la **residencia para Dolores de los Heros (1899)**¹⁸³, concebida para asilo de huérfanas pero interpretada como un pintoresco “hotel de familia”. De nuevo lo más destacable del edificio es la integración ornamental (mayólicas, yeserías, cubierta cerámica) que alterna materiales modernos (hierro y cristal), temas extranjeros (cubierta amansardada) y motivos nacionales de raíz mudéjar y renacentistas (grutescos). Todo esto es particularmente visible en el lujoso interior, donde destaca la capilla, ecléctica fusión de temas mudéjares (artesonado) y nazaritas (yeserías).

En este mismo clima de recuperación e integración de los oficios y artes tradicionales, Laredo continúa levantando, en torno a esta nueva zona residencial, varias viviendas unifamiliares de menor alcance pero similares principios. Se trata de la **casa del General Bazán, villa Rosa** (para Enrique Ocharan Mazas), **villa Mercedes** (para la familia Saracho) o la **casa de Federico Guilmain**¹⁸⁴.

También para Luis Ocharan proyecta un edificio de viviendas en la plaza de “**La Barrera**” (antiguo Hotel Royal), cuyas obras terminan en 1903. El marcado contraste con la casa de Isidra del Cerro, que ocupaba la otra mitad de la manzana, no resta rotundidad al conjunto. Contraste basado, sobre todo, en la disparidad ornamental y cromática. Frente al eclecticismo afrancesado del bloque proyectado por Achúcarro, abigarrado y rico en policromía, Laredo despliega un repertorio goticista de suave factura, hoy desvirtuado en parte por la pérdida de los remates de las cubiertas. La monocromía y la limpieza esquemática de los detalles –estilo Reyes Católicos– identifican un bloque agrada-

¹⁷⁹ Véase ORDIERES, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, pp.44-47.

¹⁸⁰ Sobre las aficiones y actividades fotográficas de D. Luis Ocharan Mazas véase RIEGO, B.: “Cuando Don Quijote cabalgó por Castro Urdiales”, *Vivir en Cantabria*, nº 6 (Santander, febrero 1992), pp.75-80.

¹⁸¹ *Id.*, p.77.

¹⁸² Véase “Ocharan, Luis de”, en *Gran Enciclopedia Espasa Calpe*, p.668. Escribió dos novelas. La titulada “*Marichu*”, publicada en 1916, fue considerada “una acertada y pintoresca pintura de la sociedad de Castro Urdiales”.

¹⁸³ A.M.C.U. Leg.1803, docs.6-7 (planos de 1946).

¹⁸⁴ Sobre estas obras, véase ORDIERES, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, p.55.

ELADIO LAREDO. Kiosco de música en la plaza de "La Barrera", 1900, Castro Urdiales.



blemente centrado por la torre acastillada, que trasdosa la escalera heliocoidal (quizá tomada del renacimiento francés).

Todos los aspectos mencionados hasta el momento en relación con la obra para Luis Ocharan, quedan ratificados con la estación de ferrocarril de Castro Urdiales, proyectada por Eladio Laredo y construida entre 1899 y 1902. Allí se dan cita, de nuevo, las cerámicas de Zuloaga, los contrastes cromáticos entre piedra y ladrillo, la decoración clásica, el pórtico monumental, los arcos entrelazados, los antepechos y cornisas decoradas. Todo en una consciente huida de las soluciones más industriales para adoptar la idea de "estación adornada" en su versión más palacial. Urbanísticamente, como es común entre las estaciones, es el primer edificio situado extramuros de la puebla vieja, entre la antigua muralla (calle de Ronda) y el camino viejo (red medieval), propiciando la destrucción de la muralla.

Simultáneamente a todas estas obras, continúa con sus obligaciones como arquitecto municipal. Proyecta las escuelas de Mioño y Otañes y, en 1897, levanta los planos de unas escuelas municipales para la plaza de "La Barrera" (no realizadas). En todos estos

edificios mantiene su habitual vocación por las combinaciones de piedra y ladrillo, el uso del arco rebajado y la abstracción de motivos históricos (frontones, bolas, loggias de arcos apuntados, etc.) y demuestra un notable interés por la resolución de problemas higiénicos (aire, luz, agua) en conjunto escolares. El ladrillo y, esporádicamente, las formas orientales o industriales aparecen en otros proyectos municipales, como la traída de aguas (con sus depósitos), los lavaderos (1900), unos tópicos urinarios orientistas¹⁸⁵ o un curioso proyecto neosirio -inspirado en el palacio de Jorsabad- para la cárcel municipal de Castro Urdiales (1900)¹⁸⁶.

Por el contrario, el acento modernista reaparece en el kiosco de música de La Barrera, también en Castro Urdiales (1900) que, airoso y festivo, se alza sobre un sólido podio de sillería para abrirse después, con toda su delicada tracería férrea, como un baldaquino. La estilizada ornamentación floral y el ritmo marcado por la repetición de motivos en cada uno de los lados del octógono completa un conjunto de arquitectura virtual, evanescente y fluida, que se confunde con los ritmos, también ondulantes, de la vegetación circundante.

A partir de 1905, Eladio Laredo fija su residencia en Madrid donde "inicia junto al marqués de Vega-Inclán -figura central para la comprensión de la restauración artística y la tendencia nacionalista del mundo cultural de esos años- una labor de recuperación arquitectónica y ambiental llamada a tomar gran predicamento durante el reinado de Alfonso XIII"¹⁸⁷. Desde ese momento pasa a formar parte del grupo intelectual que propugna una "reacción regeneradora" para frenar la creciente dependencia extranjera de la vida cultural española. En arquitectura, la "regeneración artística" pasa por la consecución de un "ideal nacionalizador" que colabore a superar la crisis del 98 y el subsiguiente sentimiento de decadencia nacional. Así, en palabras de Manuel Vega y March, la consigna artística del regeneracionismo es "La intervención precisa de ambos elementos, el histórico y el innovador..." y la defensa de la "personalidad propia y castiza..."¹⁸⁸.

La vía abierta en esta búsqueda de un arte nacional conoce desde el principio sólidos apoyos institucionales en base a su oportunidad socio-política. Parte de este espíritu propagandístico, que persigue la creación de una nueva imagen nacional, se encauza a través de la "Comisión Regia para el Turismo y la Cultura Popular", que tiene en Eladio Laredo a uno de sus prin-

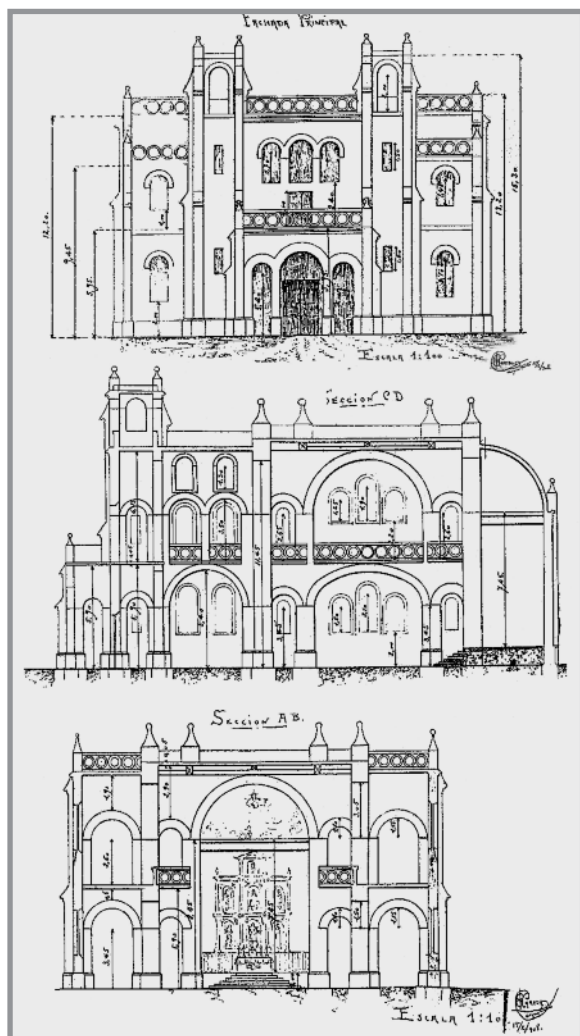
¹⁸⁵ A.M.C.U. Leg.1250, exp.15.

¹⁸⁶ A.M.C.U. Legajo sin numerar. 1900. El proyecto se inspira, posiblemente, en la publicación de las reconstituciones de la puerta Z de la fachada del templo de Jorsabad, véase LLOYD, S.; MÜLLER, H.W.: *Arquitectura de los orígenes*, Aguilar, Madrid, 1989 (1972), p.40.

¹⁸⁷ ORDIERES DÍEZ, I.: "Laredo y Carranza...", 1985, p.94.

¹⁸⁸ Sobre la "obra de regeneración", la "reacción regeneradora" o el "afán de regeneración" que anima las polémicas intelectuales entre 1898 y 1920, en base al llamado problema español, véanse especialmente los textos de Manuel Vega y March para "Arquitectura y Construcción" (ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*. Granada, 1987, pp.232 y ss.

ELADIO LAREDO. "Proyecto para una iglesia de cemento armado", 1906, Castro Urdiales.



cipales colaboradores¹⁸⁹. Además, a partir de 1907, Eladio Laredo comienza a publicar las "*Pequeñas Monografías de Arte*", subtituladas "*Revista mensual de Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Decorativas*" que dirige hasta 1912, fecha en que la dirección pasa a Manuel Vega y March¹⁹⁰.

No obstante, durante su periodo madrileño Eladio Laredo no pierde contacto con Castro Urdiales firmando numerosos proyectos para la villa. En 1907 diseña la nueva pescadería de Castro Urdiales. En 1906 firma el proyecto para una iglesia de cemento armado para Castro Urdiales¹⁹¹, en el que se aprecia el interés por adecuar los lenguajes históricos a las posibilidades

del hormigón. El programa y la ornamentación se esquematizan para producir formas propias de un historicismo modernizado, a caballo entre la ingeniería y el modernismo, paradigmas de los experimentales inicios con el nuevo material.

Aunque el proyecto de iglesia nunca se llevará cabo, el interés de Laredo por las posibilidades del hormigón será creciente. De hecho, en la **fábrica conservera para Nicolás Salvarrey en Laredo**, inaugurada en 1907, evita la utilización de las habituales estructuras metálicas para introducir pilares de hormigón que soporten la estructura basilical, particularmente apta para lograr una matizada iluminación cenital.

Entretanto, en Castro, su actividad prosigue con la proyección de cuatro edificios claves en el programa de infraestructuras municipales. En 1908 proyecta el nuevo mercado de abastos y las escuelas públicas, para ocupar el solar del desamortizado convento de San Francisco. En el mercado abandona la solución historicista neomudéjar que había utilizado en otros anteriores, para acudir a una epidérmica decoración modernista que cubre dignamente la ya típica nave longitudinal con iluminación cenital y opacos muros de cierre. Para la escuela puede decirse lo mismo que hemos señalado para las anteriores, aunque ahora abandona también el ladrillo para enfatizar la limpieza de la fachada donde, de nuevo, la decoración se concentra en torno a los huecos, cornisas y hastiales.

Laredo realiza, además, dos proyectos alternativos para el Santo Hospital de Castro Urdiales¹⁹². En el primero de ellos, firmado en 1910, adopta la solución de construir un gran pabellón longitudinal con dos alturas en las alas y tres en el cuerpo central, todo ello cubierto con mansardas; por contra, el proyectado en 1914 apunta maneras vagamente montañesas, como un gran caserón de planta sensiblemente cuadrada y torre desplazada del eje central; éste es el que en definitiva se construye, terminando las obras en 1916. Simultáneamente proyecta la **plaza de Toros** (1911), que cierra el ciclo de construcciones municipales, situándose junto al nuevo hospital, en la zona del Campo de las Moscas. Aquí, aunque de nuevo recurre a planteamientos neomudéjares, abandona el uso del ladrillo –como ya había hecho en el hospital y en el mercado– para utilizar revestimientos de hormigón revestido, en la línea de lo planteado en el citado proyecto para la nueva iglesia.

Además, en 1917 firma en Madrid un completo proyecto de reforma para el **peñón de Santa Ana**¹⁹³, si-

¹⁸⁹ Eladio Laredo proyecta y dirige la restauración de la Casa del Greco en Toledo (1905) y en 1910 es designado para realizar el Pabellón Español en la Exposición Internacional de Roma de 1911 (véase ORDIERES, I.: *Eladio Laredo...*, 1992, pp.142-147). En el pabellón, Laredo se limita a seguir la vía neoplateresca abierta por José Urioste y Velada en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1900. La actividad de Eladio Laredo en Madrid se completa con la erección del palacio de los marqueses de Bermejillo (1913) y dos proyectos irrealizados, uno para el monumento a Cervantes en la plaza de España (1915), finalmente realizado por Coullaut Valera, y el segundo para la restauración del monasterio del Parral en Segovia (1917).

¹⁹⁰ Ángel Isac destaca que "fue una excelente publicación confeccionada formando colecciones monográficas independientes, para cada una de las artes (...). Cada monografía de arquitectura consistía en la completa descripción de un edificio, con abundantes planos y fotografías, además del presupuesto" (ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 1987, p.275). Entre sus colaboradores se cuentan los más importantes miembros de la generación del arquitecto castreño, grandes defensores todos del nacionalismo arquitectónico: Rucabado, Reynolds, Lampérez, Cabello y Lapiedra, Alcántara, Mérida, etc.

¹⁹¹ A.M.C.U. Legajo sin numerar. Fdo.: Eladio Laredo, arquitecto 15/2/908 (incluye Fachada Principal, 2 secciones y Planta General). Véase también LAREDO, E.: "Proyecto de iglesia de cemento armado para Castro Urdiales", *Pequeñas Monografías de Arte*, 1907, pp.1-8.

¹⁹² A.M.C.U. Legajos sin numerar. "Proyecto para un Hospital en Castro Urdiales". Fdo.: Madrid, 1 de agosto de 1910. El arquitecto Eladio Laredo (contiene planos de "Fachada principal", "Fachada Lateral" y "Sección Longitudinal"); "Proyecto de un Hospital para Castro Urdiales". Fdo.: Castro-Urdiales, 30 de septiembre de 1914. El arquitecto Eladio Laredo (contiene planos de "Fachada Principal N.E.", "Sección Longitudinal", "Plantas").

¹⁹³ A.M.C.U. Legajo sin numerar. "Proyecto de reforma del Peñón de Santa Ana. Castro-Urdiales". Fdo.: El arquitecto Eladio Laredo. Madrid, 30 de abril de 1917.



¹⁹⁴ Véase DARIAS PRÍNCIPE, A.: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales, 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, p.95. También CASTRO MORALES, F.: *Arquitectura regional canaria y neocanario: Eladio Laredo*. Ajuicio de Darías el principal papel de Laredo es plantear por primera vez “la revalorización estética de la arquitectura canaria” (p.95), especialmente a través de su “Proyecto de pabellón para una exposición o museo” (1928), que inspira el Pabellón de Canarias en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), obra de Pelayo López.

¹⁹⁵ La Escuela de Caminos y Canales volvió a cerrar en 1808 a causa de la invasión francesa. Sólo llegó a expedir catorce títulos, siendo uno de ellos para José de Azas Llanderal-Valdés (Laredo, 1784-Madrid, 1861) titulado en 1805. Sobre el plan de estudios y la trascendencia de esta “primera escuela”, véase ALZOLA Y MINONDO, P.: *Historia de las Obras Públicas en España*. Reed. con estudio introductorio de A. Bonet Correa, Madrid, 1979, pp.329-330.

¹⁹⁶ Sobre la École des Ponts et Chaussées, fundada en París en 1747 por el ingeniero Perronet, véase PICON, A.: *Architectes et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marsella, 1988, pp.98 y ss.

¹⁹⁷ Para el proceso de creación y consolidación del cuerpo de ingenieros, entre 1799 y 1836, véase SAENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros de Caminos del siglo XIX*, Madrid, 1990, pp.2-6.

¹⁹⁸ Véase RUMEU DE ARMAS, A.: *Ciencia y Tecnología de la España Ilustrada; La Escuela de Caminos y Canales*, Madrid, 1980.

¹⁹⁹ Como ya hemos comentado, hubo una primera Escuela de Caminos y Canales que funcionó entre 1802 y 1808. Durante el Trienio Liberal (1820-1823) funcionó la “segunda escuela” también de vida efímera. La “tercera” y definitiva escuela, abre sus puertas en noviembre de 1834 y obtiene su reglamento orgánico en 1836.

²⁰⁰ Véase SAENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros...*, 1990, pp.6 y ss.

tuado al extremo de la villa. El proyecto, concebido como complemento a la realizada treinta años antes en la iglesia de Santa María, es paralelo en contenidos y cronología a sus realizaciones en el Monasterio del Párral o en la Casa del Greco.

Aún realizará, en años sucesivos, algunas obras más para Castro y su entorno, proyectando, en 1926, el ensanche de “Los Huertos” sobre una zona de ochenta mil metros cuadrados, al norte de Castro Urdiales, aunque finalmente el proyecto no se llevará a cabo.

Por fin, en 1927, se traslada a Santa Cruz de Tenerife para no volver más a Cantabria. Allí trabajará como arquitecto municipal y diocesano, introduciendo los principios nacionalistas y regionalistas que habían caracterizado su paso por Madrid, hasta llegar a ser considerado “el iniciador de la arquitectura regionalista canaria”¹⁹⁴.

A la vista del conjunto de su obra, la figura de Eladio Laredo se engrandece, como personaje clave en la definición de un modelo ideológico que tiñe la arquitectura española de tintes nacionalistas. Desde luego los contenidos de su obra resultan a veces anacrónicos, quedando muy alejados de lo que era la vanguardia europea. Sin embargo, su impecable factura, el cuidado

por los detalles, el profundo conocimiento de los nuevos materiales y el notable nivel plástico de interiores y exteriores, cargan su obra, como señala Isabel Ordieres, de “valores evocativos y escenográficos indudables”, que explican el sostenido éxito de este tipo de opciones a lo largo de las tres primeras décadas del presente siglo.

OTROS PROFESIONALES

Los ingenieros civiles: formación e ideología

La R.O. de 12 de junio de 1799 organiza el cuerpo de ingenieros de Caminos. En 1802 abre sus puertas la Escuela de Caminos y Canales¹⁹⁵, creada a imagen y semejanza de la *École des Ponts et Chaussées* de París¹⁹⁶. La consiguiente reorganización del ramo de obras públicas¹⁹⁷ significará la creación de uno de los cuerpos profesionales más dinámicos y mejor organizados del siglo XIX y el espejo en el que se mirarán muchos de los funcionarios del estado, incluidos los arquitectos. Sin embargo, el proceso formativo y administrativo del cuerpo aún conocerá un largo proceso de consolidación.

En realidad, hasta la definitiva organización de las obras públicas y su cuerpo facultativo en 1833, conviven bajo la Dirección General individuos de muy distinta formación y voluntad: arquitectos, ingenieros militares, algunos subalternos y los escasos alumnos de la Escuela de Caminos y Canales¹⁹⁸. Tan sólo a partir del reglamento orgánico de 1836 se regularizará la formación de los ingenieros, que habrán de pasar obligatoriamente por la llamada “tercera escuela”¹⁹⁹. Esta irá aumentando progresivamente su capacidad docente (41 titulados en el quinquenio 1839-1843, frente a los 187 títulos expedidos en el periodo 1894-1898) y paralelamente lo hará también la plantilla del cuerpo (116 ingenieros en 1835; 310 en 1895)²⁰⁰. La formación impartida irá regularizándose hasta alcanzar límites notables de calidad y homogeneidad. Los fundamentos teóricos por los que se rige la instrucción del “ingeniero erudito” alcanzarán pronto a la Dirección General de Obras Públicas, como órgano máximo de gestión de la actividad de los ingenieros civiles. A este respecto, observamos que son frecuentes las recomendaciones y envíos a las Direcciones Provinciales de libros o escritos teóricos y en general de todos aquellos adelantos técnicos que puedan interesar a las obras públicas; re-

comendaciones que afectan tanto a los ingenieros, como al personal subalterno. En 1868, por ejemplo, la Dirección General envía a sus delegaciones provinciales numerosos ejemplares de la obra *El Sistema Decimal al alcance de todos*, “para que sean distribuidos entre los peones capataces afectos al servicio de Carreteras de esa provincia...”. En 1863 se envía la obra titulada *Manual del Ingeniero*, escrita por el Coronel de ingenieros Nicolás Valdés, y en 1873 se recomienda la obra escrita por el ingeniero Luis Sainz y Gutiérrez, titulada *Compendio de arboricultura aplicado a las plantaciones en las carreteras*²⁰¹. Asimismo en el inventario del material existente en la jefatura de Obras Públicas de Santander, se cuentan:

“...ejemplares del tratado de faros de Reynand, Ejemplares del manual del Ingeniero de Valdés, Ejemplares del tratado de curvas de Rivera, colección de fotografías de Laurent en tres grandes tomos, legajos de planos y datos de estudio, de las cuencas del Pas y del Besaya, Colección de modelos de tageas, alcantarillas y panteones, Colección de Gacetas de Madrid, otra de Boletines Oficiales de la Provincia, y otra de las Revistas de Obras Públicas, incompleta”²⁰².

La principal consecuencia de esta regularización formativa es, como ha señalado Saénz Ridruejo, que “los ingenieros de la nueva escuela presentan una gran homogeneidad en sus edades, en su formación e, incluso, en su ideología”²⁰³. Para el citado autor, este hecho se relaciona con que la extracción social de los ingenieros sea, fundamentalmente, el funcionariado civil y militar o la burguesía liberal.

Esto resulta particularmente cierto para Cantabria, una sociedad formada, especialmente en ámbitos urbanos, por una mayoría burguesa de filiación liberal y un abundante funcionariado nacido de la terciarización económica. Entre 1839 y 1888, de 445 títulos expedidos por la Escuela de Ingenieros, 11 corresponden a nacidos en Cantabria, con lo que la aportación de esta región igualaba a las de Galicia, Navarra o Extremadura, y superaba las de Asturias, León, Baleares o Canarias. Se trataba, en definitiva, de un contingente humano que, pese a su extraordinaria movilidad, solía volver con alguna frecuencia a sus lugares de origen. Al menos, Pascual Landa, José Peñarredonda, Francisco García de Quevedo y Juan de Orense y López Dóriga, trabajan en Santander durante largos periodos de tiempo.

Esta vuelta y, en general, la notable presencia que los ingenieros tienen en las capitales españolas del siglo XIX les convierten en un grupo de trabajo especialmente activo. En realidad, como ha señalado Saenz Ridruejo, “en un país socialmente atrasado, como era la España del siglo XIX, resultaba inevitable que un grupo profesional bien preparado e ideológicamente homogéneo pasase, tarde o temprano, a la acción política”²⁰⁴.

Mucho se ha escrito sobre el papel renovador que los ingenieros jugaron en la actividad política de la España de mediados del siglo XIX. Las ideas progresistas propugnadas por ellos alimentaron la llama del pensamiento liberal hasta su triunfo definitivo en la revolución del 68. El 14 de noviembre de 1868 se dictaba el decreto ley que entregaba las obras públicas a la jurisdicción de las Diputaciones y a la iniciativa privada, precedido por aquellas palabras de José Echegaray, futuro premio Nobel y Director de Obras Públicas:

“Por importantes que sean las Obras Públicas, y grandes los intereses que representan, no constituyen una excepción a las leyes económicas del trabajo humano: progresan con la libertad, se paralizan con los sistemas restrictivos, y en la industria privada y en la asociación libre estrictan su porvenir y su engrandecimiento”²⁰⁵.

Sin embargo, la liberalización de la economía y de los oficios no dio los frutos apetecidos y “las obras públicas, entregadas a los concejos y a la iniciativa privada, sufrieron una paralización”²⁰⁶. El descontento por las medidas adoptadas creció y las críticas se fueron generalizando en las voces de ingenieros como Rafael Yagüe o Pablo Alzola²⁰⁷. En esta misma línea crítica pueden situarse los comentarios vertidos en 1887 por Eduardo Miera, en su calidad de Jefe del Servicio de Obras Públicas de Santander:

“La legislación de Obras Públicas basada en las costumbres e índole especial de nuestro país, en el respeto que el Estado guarda a la propiedad y en el deseo que tiene en el mejor acierto para la construcción de sus vías; espíritu que se observa en todas y cada una de sus disposiciones, presentando por otra parte un criterio descentralizador y liberal en cuanto cabe con las prescripciones antes ennumeradas; no puede menos de dar excelentes resultados si se cumplen sus diversos artículos estrictamente, por todas y cada una de las entidades encargadas de hacerlo. El criterio en que debía modificarse si cupiera hacerlo, sería en sentido más restrictivo y sepa-

²⁰¹ En todos estos casos citamos las “Disposiciones de interés (antiguo)” (A.D.O.P.S. Legajo sin numerar, nº 966 en el interior).

²⁰² A.D.O.P.S. Leg. 543. “Inventario de bienes del servicio de Obras Públicas existentes el 1 de septiembre de 1871”. Igualmente aparecen recogidos: “Mapa mundi de grandes dimensiones, libros copiadores de registro, Legajos de documentación en los cuales ésta se halla dividida y clasificada por obras, concejiles, años y fechas, Legajos de proyectos, carteras con planos clasificados, legajos de impresiones útiles, Reglamento de camineros, Reglamento de conservación y policía de las carreteras...”.

²⁰³ SAENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros...*, 1990, p.6.

²⁰⁴ Id., p.11.

²⁰⁵ Recogido por ALZOLA Y MINONDO, P.: *Historia de las Obras Públicas...*, 1899, p.406.

²⁰⁶ SAENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros...*, 1990, pp.12-13.

²⁰⁷ ALZOLA Y MINONDO, P.: *Historia de las Obras Públicas...*, 1899, pp.417 y ss. Alzola recoge las críticas vertidas por Yagüe en 1874 en la revista de Obras Públicas.

²⁰⁸ A.D.O.P.S. Leg. 1023. MIERA, Eduardo: “Respuestas al interrogatorio creado por la Comisión encargada de estudiar la crisis por que atraviesa la agricultura y la ganadería”. Santander, diciembre de 1887.

²⁰⁹ Id., 8ª respuesta.

²¹⁰ Cuando no se indique lo contrario toda la información relativa a la Jefatura de Obras Públicas de Santander ha sido extraída del ARCHIVO DE LA DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS DE SANTANDER (A.D.O.P.S.) Leg. 1023, “Personal. Ingenieros”, 1896; también A.D.O.P.S. legajo sin numerar (nº 966 en el interior), “Disposiciones de interés (antiguo)” y leg.543.

²¹¹ Según una Orden remitida desde Madrid el 24 de agosto de 1870: “*Los Ingenieros Jefes tienen el (deber) de estudiar detenidamente la más conveniente distribución de las obras a cuyo frente se hallan con el fin de que todas estén debidamente atendidas, y con el de que sea la más equitativa, en todos conceptos, con relación al personal. La extensión de carretera que podrá tener a su cargo un Ingeniero como máximo será de 200 a 250 Kilómetros; de 100 la que podrá asignarse a cada Ayudante o Sobrestante (...) Las obras nuevas se encargarán a los Ingenieros que tengan las de conservación más inmediatas*” (A.D.O.P.S. Leg. sin numerar (nº 966 en el interior), “Disposiciones de interés antiguo”).

²¹² En la Orden de 24 de agosto de 1870 se señala que “*El servicio de Puertos y Faros se hará en lo posible independiente del de carreteras, distribuyéndose entre uno o dos Ingenieros*”. El deslinde de atribuciones entre ingenieros civiles y militares se realiza según una R.O. dada por el Ministerio de la Guerra el 19 de septiembre de 1852 y por el de Fomento el 15 de octubre de ese mismo año. También el R.D. de 3 de febrero de 1853 relativo a la intervención de los ingenieros militares y Autoridades de Marina. Sin embargo, una circular del 30 de diciembre de 1860 señalaba “...la frecuencia con que se remiten proyectos de puiertos y más aún de faros sin cumplir las prevenciones [de las órdenes y decretos anteriormente citados]”. (A.D.O.P.S. Leg. sin numerar [nº 966 en el interior], “Disposiciones de interés [antiguo]”).

²¹³ A.D.O.P.S. Leg. 1023. En 1862 se trabajaba en el Puerto de Castro y en 1863 el ingeniero Antonio Arévalo

*rándose por completo del espíritu que presidió al redactar el Decreto Ley de 14 de noviembre de 1868 y otros análogos de la misma época que tan funestos resultados han reportado unos inmediatamente qº. costaron al Estado enormes sacrificios para reparar las consecuencias de tan liberrísimo criterio y otros que se están tocando en la actualidad y contra los que clamorean los pueblos y las provincias, excitando a los poderes públicos a buscar el remedio aún a costa de cuantiosas sumas. Tenemos pruebas más que suficientes para estar convencidos que las flagrantes teorías económicas son en su mayoría una utopía y que su planteamiento en nuestro país no ha hecho sino producir perturbaciones de importancia desorganizando aquellos servicios a quienes se ha aplicado; la legitimación pues de Obras públicas la encontramos que responde convenientemente al espíritu del país y a sus necesidades atendiéndolas convenientemente”.*²⁰⁸

En realidad, a raíz de la experiencia liberal de 1868 los ingenieros conocen un notable giro ideológico hacia posturas más conservadoras. A juicio de Sáenz Ridruejo, influye el proceso vital de los más viejos, también ciertos cambios en la extracción social de los más jóvenes. Pero, sobre todo, se trata de un proceso general en toda la burguesía española que defiende la cuota de poder alcanzada tras la revolución. En cualquier caso, el fracaso en la liberalización de las Obras Públicas es achacado por todos a la falta de iniciativa particular. Eduardo Miera es de la opinión de que sólo con la intervención del Estado se suplirá tal carencia:

*“...creemos haber demostrado que la Administración no pone obstáculo alguno por lo menos al desarrollo de las Obras Públicas, favoreciendo su desarrollo de una manera acertadísima y sí no da mejores resultados es por la falta de iniciativa particular; por no existir espíritu de asociación, ni carácter emprendedor en el país y causas por el estilo, contra las que es muy difícil legislar y sólo se puede combatir atendiendo el Estado a las necesidades sociales como representante del bien general pero para verificarlo, también se tropieza con un obstáculo serio, y es el ser demasiado pobre para hacerlo con todas y de manera lo más pronta posible”*²⁰⁹.

La Jefatura de Obras Públicas de Santander²¹⁰.

La actividad de la Jefatura de Obras Públicas de Santander está marcada por las labores de articulación

de un territorio escabroso y difícil, de caseríos dispersos y comunicaciones desiguales. Los ingenieros civiles son los principales actores de tan difícil proceso. A ellos se deben un buen número de obras que, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, vienen a articular todo el territorio cántabro y a crear una imagen de modernidad y un clima de euforia esperanzada en los beneficios que esas obras iban a producir a la economía montañesa. A la Jefatura de Obras Públicas y sus ingenieros adscritos corresponde la información, proyección, inspección y mantenimiento de la red de comunicaciones subvencionada por el Estado²¹¹, aunque deberán atender, también, a todas sus obras subsidiarias: puentes, paradores, estaciones, túneles, desmontes, encauzamiento de ríos, etc.

La otra gran labor que ocupa a los ingenieros civiles santanderinos de la segunda mitad del siglo XIX es la conclusión del puerto de Santander y, más en general, la atención a todas las obras de señalización, balizamiento, atraque y descarga relacionadas con la actividad marítima del litoral cántabro²¹². Las obras del puerto de Santander habían ocupado, desde mediados del siglo XVIII, a la mayor parte de los ingenieros civiles y militares que habían pasado por la plaza. Aproximadamente desde mediados del siglo XIX los ingenieros civiles toman el mando y sustituyen a los militares en las labores de proyección y continuación de los muelles. En 1853 Máximo Rojo redacta su **Proyecto de mejora del Puerto** y en 1861 la Dirección de Obras Públicas levanta un **Plano para la nueva población de Santander por la parte del Muelle de Maliaño**. Posteriormente se sucederán los planos y proyectos de mejoras para el puerto (Peñarredonda en 1870, Juan de Orense en 1875, Lequerica en 1877, etc.). Se trabaja, igualmente, en los **puertos de Laredo y Castro Urdiales** y se atiende a frecuentes obras de dragado²¹³. Asimismo, los ingenieros civiles han de ocuparse de las obras de señalización marítima (balizas, semáforos y, sobre todo, faros) y atender otras obras litorales; muy especialmente las relacionadas con balnearios o casas para baños de ola, que quedan bajo su jurisdicción. Deben velar por su solidez y salubridad y queda a su juicio la aprobación de los proyectos para nuevos baños, frecuentemente realizados también por ingenieros²¹⁴.

Atienden igualmente todas las obras e informes para los que son requeridos mediando, por ejemplo, en la polémica surgida en torno a la reparación de la torre de la catedral de Santander²¹⁵; inspeccionando, en

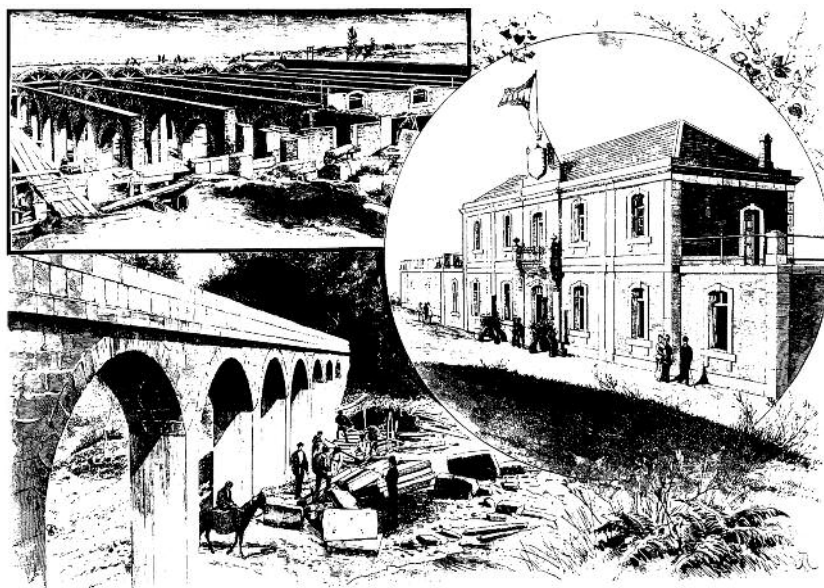
1847, el estado de la cárcel de esta ciudad²¹⁶, velando por el fiel cumplimiento del proyecto de los ingenieros militares para el nuevo Cuartel del Alta o visitando las obras que una compañía belga realizaba, según proyecto del ingeniero Angel Mayo, en la traída de aguas de Pronillo (Santander), promovida por Antonio de la Dehesa²¹⁷.

Respecto a la dotación administrativa y humana de la Jefatura, sabemos que, en 1853, la sección de Obras Públicas de Santander aún dependía de Burgos, donde se encontraba el ingeniero jefe, y estaba formada por los ingenieros Máximo Rojo, Juan del Rivero y Juan de Orense. No obstante, poco después se crea la Jefatura de Santander y durante toda la segunda mitad del siglo XIX una larga lista de profesionales pasan por ella, con una movilidad que va a marcar, como en toda España, una de las singularidades del servicio.

Va a ser, precisamente, la rígida disciplina, el carácter funcionarial, la sujeción al orden legislativo, la continua movilidad y el carácter de Cuerpo organizado, lo que va a diferenciar a los ingenieros de los arquitectos. Los primeros apenas van a tener tiempo para integrarse en la sociedad que les acoge en cada uno de sus destinos, pasando a velocidad de vértigo de una a otra Dirección Provincial, por oficinas siempre organizadas del mismo modo e informando obras en uno u otro extremo de España en aras de una uniformidad que, indudablemente, aparece en su obra. Una organización casi militar para un Cuerpo que había nacido de los ingenieros militares. Los segundos por contra, aunque conocerán periodos de notable movilidad e incluso intentarán constituirse en Cuerpo²¹⁸, se mantendrán siempre más ligados a un sólo destino que, con frecuencia, coincide con sus lugares de origen.

Por la Jefatura de Obras Públicas de la Provincia de Santander pasarán, durante la segunda mitad del siglo XIX, no menos de 35 ingenieros, sin contar los más de 25 alumnos de la Escuela especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos que, en diferentes años, realizan sus prácticas en la provincia²¹⁹. La abultada cifra de ingenieros destinados en Santander en uno u otro momento contrasta con los no más de 15 ó 20 arquitectos diferentes que trabajan en la región durante este mismo periodo. Entre los ingenieros quizá sólo 10, como máximo, eran montañeses o estaban vinculados de alguna manera con la Montaña. Por contra, de la quincena escasa de arquitectos, al menos 10 eran nacidos en Cantabria.

Obras de la Traída de aguas de Pronillo (Santander), realizadas por una empresa belga según proyecto técnico del ingeniero Angel Mayo y proyecto para el edificio del arquitecto Alfredo de la Escalera.



Pasamos a continuación a presentar la relación de ingenieros –por orden alfabético– que trabajan en la Jefatura de Obras Públicas de Santander, con especial atención a los periodos de pertenencia a la citada jefatura y a los proyectos, informes, visitas o planes realizados:

José Francisco de Abarca y Junco (Santander, 1856-1885), titulado en 1877. En 1878 acude a Santander. En 1881 solicita licencia ilimitada por enfermedad. Fallece el 1 de octubre de 1885.

Carlos Angulo y Beltrán (Barcelona, 1854-1906), titulado en 1875. Toma posesión en Santander en 1883. Ese mismo año pasa a León por permuta de su plaza con Fernando Landecho y Urriés. Muere asesinado en Barcelona en 1906.

Antonio Arévalo López-Herencia, nace en Cadreita (Navarra) en 1840. Titulado en 1861. En 1863 se ocupaba de la zona oriental de la provincia, encargándose de las nuevas obras de los faros del Caballo y del Pescador y de las del Puerto de Laredo. También se ocupaba de la carretera Heras-Ampuero que “*tiene dos puentes muy difíciles*”. En 1864 se traslada a Zaragoza, siendo sustituido por José Lequerica. Muere en 1917.

Francisco Javier Bustamante y Quevedo, titulado en 1866. En 1868 acude a Santander para sustituir a Toribio Gómez Pereda. Muere en Santander el 1 de junio de 1874.

Francisco Carbajal y Cano (Madrid, 1827-1883), titulado en 1848. En 1882, como ingeniero inspector, exa-

proyecta varias obras de mejora para el Puerto de Laredo. Además, con objeto de conocer los últimos avances en técnicas de dragado varios ingenieros de la jefatura de Santander visitan, en 1887, unas obras de dragado en Arlés (Francia). Ese mismo año E. Miera recomienda en sus *Respuestas...* “...la construcción de un puerto de refugio en Castro Urdiales que además de haber sido así considerado en época anterior en la actual tendrá importancia comercial por la explotación de grandes centros mineros que traerían los minerales a dicho puerto por ser el más cercano y de mejores condiciones”.

²¹⁴ Véase GIL DE ARRIBA, C.: *Casas para Baños de Ola...*, 1992, 2ª parte: “Los Establecimientos Balnearios...”. Véanse algunas condiciones expresadas en algunos expedientes de A.D.O.P.S. Leg. sin numerar (Nº 966, en el interior). “Disposiciones de interés (antiguo)”.

²¹⁵ En dicho caso se produce un enfrentamiento entre los arquitectos Ignacio Michelena, Pedro Uranga y Manuel Gutiérrez, que insisten en demoler la torre y el arquitecto e ingeniero Diego del Castillo, que se opone. Se acepta como mediador en el conflicto al Ingeniero Civil Luis Torres Vildósola. El asunto trasciende finalmente hasta el Ministerio de la Gobernación y la Academia de San Fernando (Véase A.D.O.P.S. Leg. sin numerar (Nº 966 en el interior). “Disposiciones...” . Santander, 5 de marzo de 1846).

²¹⁶ Se pretende reformarla, para lo

que se solicita la inspección Máximo Rojo, Ingeniero Civil de la provincia (A.D.O.P.S. Leg. 966. "Disposiciones..." 30 de septiembre de 1847).

²¹⁷ Véase DEHESA, A.: *Apuntes para la historia del abastecimiento de aguas a Santander, dedicados por el autor al Ayuntamiento...* Santander: Imp. de J.M. Martínez, 1884.

²¹⁸ En 1858 se crea la figura del arquitecto provincial como un intento más por acabar con las intromisiones del Cuerpo de Ingenieros al que se quiere enfrentar un "Cuerpo" de arquitectos que copie su estructura. La eliminación de la figura del arquitecto provincial tras la revolución del 68 promoverá "el interés de los arquitectos en constituirse en una especie de cuerpo que, como los ingenieros, les sirviese de seguridad en el trabajo y desempeño de la función social que creían les correspondía" (BONET CORREA, A.: "Razón e Historia de un debate...", 1985, p.35).

²¹⁹ En 1861 llegan en prácticas los alumnos Mariano Martín y Campos, Miguel Marchamalo y Ramiro Armesto, realizando varios planos para el puente de Vargas sobre el Pas. En 1862 acuden José Lequerica y Eduardo Miera que, entre otras obras, visitan el faro de Suances y "las cimentaciones de los puentes de Juancho y Junco las cuales son notables por las dificultades que han presentado", acompañados del aspirante Francisco Sánchez. En 1864 los alumnos José Iturralde, Salustiano Martínez Pando, Raimundo Romá, Francisco Bustamante, Juan Vildósola y Elías Pérez Cano, a las órdenes del profesor de la Escuela Miguel Martínez Campos. En 1865 los alumnos Antonio Morales Amores, Toribio Gómez Pereda, José Sánchez, Fernando Barón y Eliodoro Menéndez visitan los ferrocarriles del Norte para reconocer el de Isabel II y algunas carreteras. En 1875 realiza prácticas el alumno de tercer año Leonardo Torres-Quevedo quedando a las órdenes de Juan López del Rivero. En 1890 efectúan prácticas los estudiantes Pabían Porras y Lacoste y Luis María Velasco y Páramo y en 1892 Cayetano Ubeda y Saráchaga, Agapito Lizarralde y Mazas, Manuel Abascal Pérez, Francisco Rivero y Balbín y Martín Díez de la Banda estudian el dragado de la bahía y de la darsena de Molnedo y el dique seco, aún sin terminar. En 1893 Juan A. Saenz Gallego y José Ángel Revilla Fernández Trabanco quedan a las órdenes de Alberto Corral, visitando las obras nuevas en la carretera de Villasante a Entram-

ina las Obras Públicas de Vascongadas, Navarra y Cantabria.

Alberto Corral Alonso de la Fuente (Briviesca, Burgos, 1861-Santander, 1942), titulado en 1887. Era jefe accidental de la provincia en 1887. En junio de 1889 prueba la primera máquina de vapor llegada a Santander, destinada al Tranvía Urbano, comprada en Liverpool y que Corral elogia por su "perfección, hermosura y seguridad"²²⁰. En 1890 realiza, en compañía de José Sánchez, un informe pericial sobre la muerte de un trabajador en la obra del ferrocarril Santander-Solares. Proyecta el nuevo **Puente de Vargas de Santander** (4º construido sobre la calle de Atarazanas) realizado en hierro y cemento e inaugurado en julio de 1909²²¹. Es autor además del proyecto de ensanche e iluminación de las galerías de acceso a la sala de las pinturas de las Cuevas de Altamira y de la Quinta "Las Carolinas", que construyó para sí mismo y que fue uno de los primeros edificios santanderinos realizados íntegramente en hormigón.

Justo Fungairiño de la Peña, nace en Cádiz en 1832 y se titula en 1859. Ingeniero jefe de 1ª clase. En 1876 es jefe de 2ª clase de la provincia de Ávila y pasa a encargarse de la Jefatura de Obras Públicas de Santander. En 1878 es ingeniero jefe de 2ª clase en la jefatura de Santander y pasa a ocupar la de La Coruña, entregando la jefatura al ingeniero de 1ª más antiguo, Francisco Sánchez. De nuevo toma posesión en 1892, proveniente de la División Hidrológica del Ebro, en Zaragoza, cuya jefatura ostentaba; pasa a ocupar la jefatura de Obras Públicas de Santander, sustituyendo al Jefe accidental Pascual Landa y Setién, ingeniero de 1ª. Cesó en 1893 para pasar al Depósito Central de Faros.

Francisco García de Quevedo, nace en Santander en 1854 y se titula en 1881. Ese mismo año comienza a trabajar en Santander. En 1884 pasa a la provincia de Zamora.

Martín Gazteiz-goxeascoa y Goitisolo. En 1896 pasa al ferrocarril Castro-Alen como Ingeniero Director-Gerente.

Toribio Gómez Pereda, titulado en 1866. En 1867 pasa a Santander desde León. En 1868, tras pertenecer a la Jefatura, pasa a la sección hidrológica. En 1874 vuelve a la jefatura de Obras Públicas de la provincia de Santander. En 1876 abandona la plaza para pasar al servicio de D. C. Barrenengoa. Muere en 1879.

José Gómez de Velasco, nace en Veracruz (México) en 1854. Titulado en 1878. En 1880 llega a Santander

procedente de Alicante. El 2 de julio de 1881 como "Ingeniero de Caminos encargado de la parte oriental de la provincia" pasa a formar, junto con el arquitecto provincial, la comisión mixta para la construcción del Hospital Militar de Santander. Jubilado en 1918.

Cayetano González de la Vega, titulado en 1851. En 1862 es ingeniero de la Compañía de Isabel II o del Norte, como tal propone un nuevo trazado para el ferrocarril Santander-Alar del Rey y firma el primer proyecto para la estación de Santander. Fallecido en Santander el 16 de julio de 1873. Ese mismo año había pasado de ser Ingeniero Jefe de la Provincia de Valladolid a la Jefatura de la de Santander.

Valentín Gorbeña y Ayagraray (Bilbao, 1855-Las Arenas, Vizcaya, 1923), titulado en 1876. Personaje muy vinculado a Santander por matrimonio y trabajo. En 1878 pasa de Vascongadas a Santander. En 1879 se le destina a Oviedo sustituyéndole Pascual Landa. En 1881 regresa a Santander, poco después pasa a Teruel y en 1883 vuelve de nuevo a Santander pasando al año siguiente a Ferrocarriles privados. Fue director de la Junta de Obras del Puerto de Bilbao, gerente de la sociedad ferroviaria Zalla-Solares y accionista de la mayor parte de compañías ferroviarias del Norte de España. En 1886 comienza los trabajos para el tendido de una línea de ferrocarriles entre Santander y Bilbao²²², realiza numerosos proyectos de todo tipo para esta línea. Es el autor de la mayor parte de las estaciones de la misma y director técnico de las obras de la estación de la Concordia o de Santander en Bilbao, proyectada por S. Achúcarro²²³.

Enrique Guillén y Bellod, nace en Villena (Alicante) en 1842. Titulado en 1868. En 1891 abandona Alicante para ocupar la jefatura de Obras Públicas de Santander.

Pascual Landa y Setién, nace en Udalla en 1845 y se titula en 1869. En 1871 pasa de Lugo a Santander. En 1879 vuelve a Santander en sustitución de Valentín Gorbeña. En 1884 aún está trabajando en Santander.

Fernando Landecho y Urríes, nace en Bilbao en 1851. Titulado en 1876. En 1883 está trabajando en Santander y ese mismo año pasa al Ayuntamiento de Bermeo, como ingeniero de obras municipales.

Eulogio Ledo Salgado, nace en Monforte (Lugo) en 1847. Titulado en 1871. En 1881 se dispuso que pasara de Pontevedra a Santander, pero no llegó a ocupar la plaza.

José Lequerica Aguirre, nace en Bilbao en 1840. Titulado en 1863 y ese mismo año se incorpora a San-

tander, como destino en prácticas, en sustitución de Antonio Arévalo. El 8 de noviembre de 1863 el Jefe de la provincia, José Peñarredonda, escribe que José Lequerica “*ha redactado bajo mis instrucciones el proyecto de un puente de piedra y otro de hierro en Vargas sobre el río Pas, habiendo sido aprobado este trabajo por la superioridad en 16 de Octubre últ^o*” y que “*se ocupa ahora en la redacción de dos proyectos de puentes de primer orden sobre los ríos Nansa y Deva*”. En 1869 tasa, en compañía de José Peñarredonda, unas casas de Santander para un pleito. En 1871 toma posesión de la jefatura provincial de Obras Públicas. En 1877 es nombrado Director de las obras del Puerto de Santander y al año siguiente presenta su **Plan General para el Puerto de Santander**, aprobado en 1882.

Juan López del Rivero, titulado en 1847. En 1853 aparece citado como miembro del servicio de Obras Públicas de Santander. En 1873 es nombrado Ingeniero Jefe de la provincia de Santander, por fallecimiento de Cayetano González de la Vega. Muere el 6 de marzo de 1879.

Eduardo Miera García Campero (Madrid, 1837-Santander, 1893), titulado en 1863. Ingeniero jefe de Obras Públicas de Santander desde el 13 de octubre de 1880 hasta el 14 de diciembre de 1891. Como jefe provincial informa las obras de ampliación del balneario de Pombo en la Primera Playa del Sardinero²²⁴. Forma parte de la Junta consultiva de Teatros mandada crear por Real decreto de 27 de octubre de 1885 y que presidía el Gobernador Civil. En 1893 proyecta el **puente giratorio sobre la ría de Santoña, en Treto**²²⁵, totalmente realizado en hierro y dotado, además, de un complejo sistema giratorio que expresa una gran seguridad en el trabajo con el nuevo material. El 16 de julio de 1893 fallece en Santander, estando en expectativa de destino. La jefatura pasa a Pascual Landa.

Felipe Mingo y García, nace en Colmenar de Oreja (Madrid) en 1825. Titulado en 1851. En 1878 pasa de ocupar la jefatura de Ciudad Real a la de Santander.

Juan de Orense y López Dóriga, nace en Santander en 1823. Titulado en 1848. En 1853 aparece trabajando en Santander. En 1873 pasa de ocupar la Jefatura de Obras Públicas de la provincia de León a la de Santander. Ese mismo año abandona este puesto para ocupar el de Director de las Obras del Puerto de Santander. En 1875 proyecta el **Plan General de mejoras propuesto por la Junta de Obras del Puerto**.

Manuel Peironcelly Maroto, nace en Madrid en 1818. Titulado en 1843. En 1871, siendo Jefe del servicio de Obras Públicas de la Provincia de Santander, se le declara excedente. Era profesor de la Escuela Especial.

José Peñarredonda Llaguno, nace en Castro Urdiales en 1828. Titulado en 1851. En 1859 era Ingeniero Jefe del servicio de Obras Públicas de la provincia y firma un proyecto de cerramiento de la dársena pequeña del Puerto de Santander²²⁶. En 1869 tasa unas casas de Santander para un pleito, en compañía del también ingeniero José Lequerica. En 1870 levanta el **Plano del Puerto de Santander**, publicado en 1875 por la Dirección de Hidrografía de Madrid²²⁷.

José Angel Revilla y Fernández Trabanco. El 20 de mayo de 1903, por muerte de Enrique Riquelme, es nombrado “*Ingeniero Nacional de Caminos, Canales y Puertos, Jefe accidental de esta provincia*”.

Enrique Riquelme y Laín Calvo (Madrid, 1840-Santander, 1903), titulado en 1868. El 4 de agosto de 1893 es nombrado para ocupar la Jefatura de Obras Públicas de la provincia de Santander, abandonando la de Jaén. Ese mismo año es llamado por el Inspector General de 1^a Clase D. José Barco para la obra de la carretera de Córdoba a Espeja, dejando de jefe interino a Pascual Landa, como ingeniero 1^o más antiguo que era. El 7 de noviembre de 1893, enterado de la explosión del “Cabo Machichaco” en el puerto santanderino, escribe: “*Casi terminada la comisión que me fue conferida en 20 de septiembre por el Ilmo. Sr. Inspector Gral. D. José Barco en la provincia de Córdoba y teniendo allí noticia de la horrible catástrofe acaecida el día 3 del actual en esta población salí inmediatamente para ella...*”.

José Rodríguez de Rivera. Había trabajado ya antes en Obras Públicas como “Aspirante”. El 23 de octubre de 1895 se le autoriza a pasar a la Junta de Obras del Puerto de Santander, dependiente de la Dirección General de Obras Públicas.

Máximo Rojo, titulado en 1846. En 1847 ya era el Ingeniero Civil encargado del Distrito de la capital. En 1847 se le solicita para que inspeccione la Cárcel de Santander, que se pretende reformar. También se le pide que inspeccione las obras de consolidación de la torre de la Catedral de Santander; Rojo informa que “*la obra está bien hecha*”. Encargado posteriormente de la Dirección de Obras del Puerto firma, en abril de 1853, un **Proyecto de mejora del Puerto de Santander** y ese mismo año hace un viaje a Marsella, por enfermedad. A finales de 1854 muere en Santander a causa del cólera.

basmentas, carretera de Burgos a Peñacastillo, Faros de Cabo Mayor, Cerda y Mouro, obras del puerto de Santander y tren del puerto, obras nuevas en la dársena de Maliaño, Mareógrafo y semáforo del puerto, talleres del ferrocarril de Santander a Solares y tranvías de vapor de Santander al Sardinero y Cuatro Caminos a Peñacastillo, talleres de Fundición del Sr. Colongues, obras nuevas del cuartel en construcción en Santander y estudio del proyecto del ferrocarril de Santander a Solares. El 4 de julio de 1897 el Director de la Escuela Pedro Sala envía un impreso al Ingeniero Jefe de la Provincia de Santander, en que dice: “*Siendo reglamentarias las prácticas en todas las profesiones, la nuestra tiene también las suyas, por desgracia poco provechosas por su corta extensión y por la forma en que se llevan a cabo desde que el ingreso inmediato en el Cuerpo quedó cerrado para los alumnos que terminan su carrera. Mi propuesta a la Dirección General de Obras Públicas, en el sentido de realizar unas prácticas más útiles, no ha dado resultado, ni tampoco la de eximir a esta Escuela de intervenir en las que se verifican actualmente. La necesidad de someterse a las condiciones de no causar a los aspirantes a Ingeniero gastos fuera de proporción con los recursos de que disponen, obliga a destinarlos a aquellos puntos en donde sus familias residen, lo cual restringe la amplitud que pudiera y debiera darse a tan importante complemento de su educación científica*” (A.D.O.P.S. Leg. 1023. “Personal. Ingenieros”. Año 1896).

²²⁰ *El Aviso*, 20, 23 y 25 de junio de 1889.

²²¹ *El Diario Montañés*, 30 de junio de 1909.

²²² *El Atlántico*, 11-IV-1886. La línea pasaría por Carranza, Ramales, Gijón, Rasines, Ampuero, Limpías, Treto y Solares.

²²³ Véase un resumen de sus trabajos en AA.VV.: *La Concordia*, Bilbao, 1992, p.31.

²²⁴ Véase GIL DE ARRIBA, C.: *Casas para Baños de Ola...*, 1992, p.242.

²²⁵ A.M.L. Legajo sin numerar.

²²⁶ A.D.O.P.S. Leg. 719/11.

²²⁷ S.G.E. Cartoteca Histórica, Arm. E, Tabla 5^a, Cart^a 3^a, n^o 51.

Ricardo Sáenz de Santa María Echevarreta, nace en Córdoba en 1838. Titulado en 1864. Muerto el 3 de noviembre de 1893, en la explosión del vapor “Cabo Machichaco” y el posterior hundimiento del Muelle de Maliaño.

José Sánchez Sánchez, nacido en Madrid en 1844 y titulado en 1873. En 1876 comienza a prestar servicio en Santander, como primer destino. En 1884 aún estaba destinado en Santander. En 1890 realiza, junto a Alberto Corral, una prueba pericial para el esclarecimiento de las causas de la muerte de un trabajador en la obra del ferrocarril Santander-Solares.

Francisco Sánchez y Sánchez, nace en Mazarambroz (Toledo) en 1833. Titulado en 1862 ya aparece citado como ingeniero aspirante y al año siguiente se encarga de la parte occidental de la provincia. En 1866 proyecta la carretera que va por el Desfiladero de la Hermida, con todos sus puentes, entre los que destaca el magnífico **Viaducto de Framá**. En 1871 José Peñarredonda le entrega provisionalmente el servicio general de Obras Públicas de Santander y en 1878 se le encarga la jefatura de Santander por traslado de Justo Fungairiño, durante estos años alterna sus labores entre Santander y Palencia.

Leonardo Torres Quevedo (Santa Cruz de Iguña, 1852-Madrid, 1936)²²⁸. Titulado en 1876. El 30 de junio de 1875 Carlos Campuzano, Director de la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, informa que “*Con esta fecha he accedido a lo solicitado por el alumno de 3^{er} año de esta Escuela Dⁿ Leonardo Torres-Quevedo pretendiendo hacer a su costa y sin indemnización las prácticas reglamentarias en esa Provincia...*”. El día 15 de julio de 1875 se presenta en Santander quedando bajo las órdenes de D. Juan López del Rivero, quien informa de su buen aprovechamiento y de las visitas realizadas:

“Las obras en construcción en este puerto del ensanche del muelle de Calderón; del muelle embarcadero y rampas laterales de la Monja; del ferrocarril al Sardinero; de los edificios de la estación en esta ciudad; y de casas en la capital”.

“Las obras construidas de los faros de Cabo Mayor, Isla de Mouro, La Cerda y Capitana del Puerto; las de la estación de Santander y Talleres del ferro-carril en Cajo; y las de ensanche de los muelles de Maliaño y de los muelles embarcaderos establecidos tanto en estos como en el de Calderón (Examinó también proyectos de carreteras)”.

Luis Torres Vildósola Urquijo, nacido en Bilbao en 1818 y titulado en 1841. Padre del también ingeniero Leonardo Torres Quevedo. En 1845, como ayudante de ingenieros civiles, se le pide “*se sirva reconocer las obras de la Plaza de Toros (de Santander), y emitir su dictamen sobre si tiene la solidez necesaria para que no peligre la seguridad de las personas*”. Al año siguiente, como ingeniero jefe del distrito, se le solicita para que medie en el conflicto surgido por la ruina de la torre de la Catedral de Santander. Jubilado en 1882.

Maestros de Obras en Cantabria

La nómina de maestros de obras que trabajan en Cantabria es relativamente crecida, aunque resultan difíciles de precisar los límites de su labor. Especialmente en torno a Santander y a su creciente actividad constructiva aparece un nutrido grupo de maestros con amplias responsabilidades en proyectos de arquitectura doméstica. Algunos de ellos levantarán edificios que poco tienen que envidiar a otros colindantes con proyecto de un arquitecto.

En torno a 1870 ya estaba trabajando en Santander **Antonio Chaves**, autor entre otras obras de la **Casa nº 13 de la calle Lope de Vega** (1878)²²⁹ que es copia exacta de la realizada por el arquitecto Atilano Rodríguez para el nº 11 de esa misma calle (1878)²³⁰. El ejemplo ilustra un modelo de dependencia creativa entre arquitecto y maestro de obras; desde luego no será así en otros casos pero sí certifica un género de actitudes que no debieron faltar en la arquitectura santanderina.

Poco después aparece **Bartolomé P. Cortés** que ciñe sus trabajos al cinturón de crecimiento urbano que conoce una importante actividad en el último cuarto del siglo. Allí levanta un buen número de bloques de viviendas siguiendo el modelo que Atilano Rodríguez había popularizado en el Ensanche, proyectando varias casas similares en **Puertochico**, calle Daoíz y Velarde y calle **Florida**²³¹. En otros casos recurre a otros modelos, como en la **casa para D. Lázaro Ondal en la calle San Celedonio** (1899)²³² donde parece haberse inspirado en los modelos decorativos creados por Emilio de la Torriente en el Ensanche. Cortés es, además, autor de una obra que, por sí sola, hubiera servido para hacerle un sitio en la historia de la arquitectura santanderina. Se trata del **palacio Macho** (1890) de amplia fama en la memoria del Santander antiguo, destruido por un incendio en septiembre de 1970, y uno de los mejores

²²⁸ Sobre Leonardo Torres Quevedo existe abundante bibliografía, véase especialmente RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *Biografía de Leonardo Torres-Quevedo*. Santander, 1974; GONZÁLEZ DE POSADA, F.: *Leonardo Torres-Quevedo, Europeo preorteguiano e ingeniero universal*. Madrid, 1986; véase también el breve pero esclarecedor bosquejo biográfico realizado por SAENZ RÍDRUEJO, F.: *Ingenieros...*, 1990, pp.353-359.

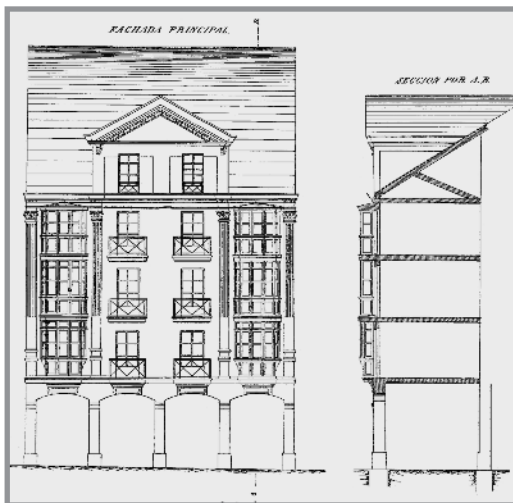
²²⁹ A.M.S. Arm. G, Leg. 74, nº 101. “Proyecto para la casa promovida por D. Benigno San Juan, D. Ignacio Zaldívar y D. Lorenzo Ingelmo en la calle Lope de Vega nº 13 de Santander”.

²³⁰ A.M.S. Arm. G, Leg. 74, nº 95. “Proyecto para la casa promovida por D. Benigno San Juan, D. Ignacio Zaldívar y D. Lorenzo Ingelmo en la calle Lope de Vega (nº 11) de Santander”. Año 1878. La situación es clara, se trata de los mismos promotores, en el mismo año y en terrenos colindantes. El arquitecto suministra el modelo y el maestro de obras se limita a copiar; incluso las soluciones técnicas y la ordenación del plano se parecen.

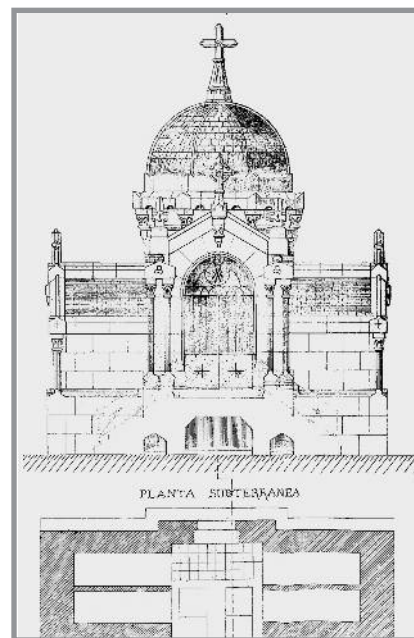
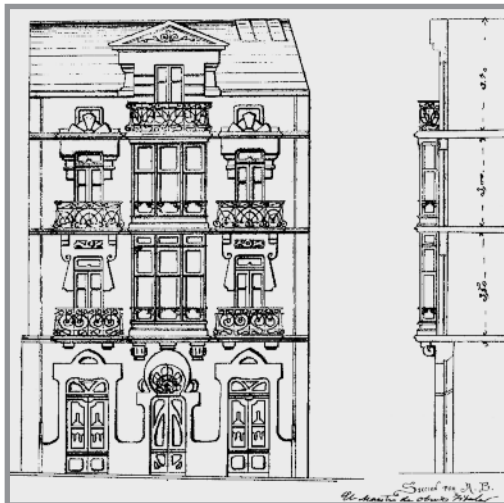
²³¹ A.M.S. Arm.G, Leg.68, nº65. “Proyecto para la Casa promovida por D. Francisco Pérez en la zona de Puertochico”, 1876; A.M.S. Arm.G, Leg. 70, nº24. “Proyecto para la casa promovida por D. Jacinto San Miguel en la calle Daoíz y Velarde”, 1876; A.M.S. Arm.G, Leg.81, nº68. “Proyecto para la casa promovida por D. Agapito Lizarralde en la calle Florida”, 1880.

²³² A.M.S. Arm. G, Leg. 106, nº 72.

PEDRO SETIÉN. "Proyecto de casa para D. Pedro Sañudo en la Plaza Mayor", 1886, Torrelavega.



PEDRO SETIÉN. "Proyecto de casa para D. Pablo Albarrán en la calle Julián Ceballos", 1905, Torrelavega.

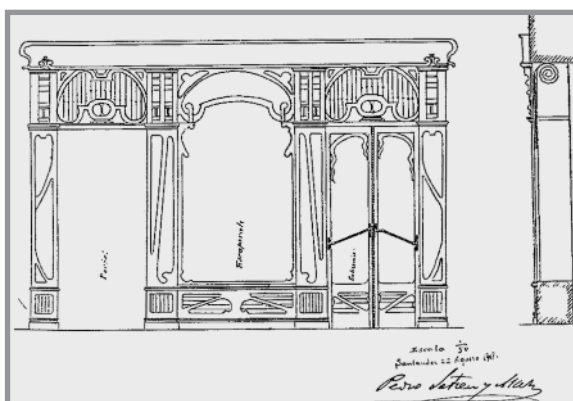


ejemplos de arquitectura ecléctica en Santander, con su rígido orden lineal de vanos con marcos decorados y sus cupulillas decorativas sobre la cubierta.

Pedro Setién y Mazo conocerá una amplia y completa trayectoria profesional que se alargará hasta bien entrado el siglo XX. Su primera intervención conocida es el proyecto para la reforma e incorporación de buhardillas de la casa nº 16 de la calle de la Blanca (1869)²³³, con el que se abre el proceso de agregación de cubiertas abuhardilladas a los bloques del ensanche santanderino, proceso que conocerá su momento álgido entre 1875 y 1900. También acomete obras de más envergadura como la **manzana de cuatro casas para la Plaza de Cañadío** (1877)²³⁴, que toma como modelo las casas proyectadas por Atilano Rodríguez para el ensanche, o la casa de D. Pedro Sañudo en la Plaza Mayor de Torrelavega (1886)²³⁵.

Su obra muestra también la capacidad de los maestros de obras para adecuarse a los nuevos lenguajes arquitectónicos, gracias al ávido uso de repertorios decorativos impresos, tradicional entre maestros y que en este siglo va a afectar especialmente a los repertorios de arquitectura doméstica o "*pattern books*"²³⁶. Muestra de ello son los inspirados diseños modernistas para la casa de D. Pablo Albarrán en la calle Julián Ceballos de Torrelavega (1905)²³⁷ y para el grupo de tres casas de D. Antonio Martínez en la calle Alejandro García de Santander (1913)²³⁸.

Otro de los maestros de más prolongada y abundante vida profesional es **Manuel Casuso Hoyo**. Es, ade-



PEDRO SETIÉN. "Proyecto de escaparate para la calle San Francisco", 1907, Santander.

más, uno de los mejores ejemplos de vinculación estable entre un maestro de obras y una familia, trabajando abundantemente para los González-Camino tanto en Esles de Cayón como en sus posesiones en el ensanche de Santander y en Miranda²³⁹. Para D. Francisco González-Camino proyecta el cierre de los soportales de las casas números 15, 16 y 17 del Muelle de Santander (1876) y redacta el proyecto de "*obras de carpintería y herraje*" para la incorporación de miradores en las casas números 18, 19 y 20 (1879) del Muelle. También proyecta el panteón-capilla familiar en Esles (1892) y las obras costeadas por D. Nicolás y D. Francisco González-Camino para el nuevo **cementerio de Esles** (1894). Para ellos diseña, asimismo, diversos "*chalets*", "*hoteles*" y casas de labor en el Alto de Miranda (1898-

MANUEL CASUSO. "Proyecto de panteón para la familia González Camino en el cementerio de Esles", 1892.

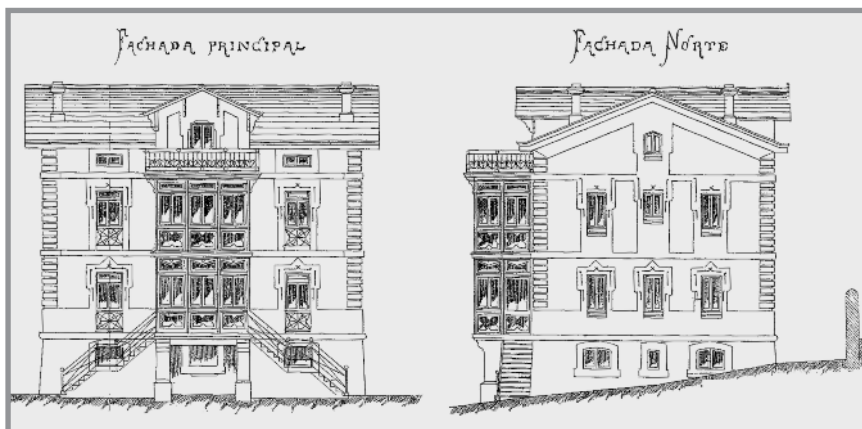
²³³ A.M.S. Legajo sin numerar.

²³⁴ A.M.S. Arm.G. Leg.70, nº94. "Proyecto de una manzana de cuatro casas para D. Antonio Cabrero entre la Plazuela de Cañadío y la calle Daoíz y Velarde de Santander". Año 1877.

²³⁵ A.M.T. Leg.H.219, exp.13.

²³⁶ Luciano Patti ya ha señalado la importancia de este tipo de repertorios en la arquitectura del XIX (*L'Architettura dell'Eclittismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milano, 1975, p.33). Es aplicable aquí el comentario que Bonet Correa dedicaba al papel jugado por la "cultura del libro" en la Arquitectura del Renacimiento. "...los tratados se dirigen en especial a los maestros de obras, que, muy ocupados en sus tareas, no tienen, por un lado, tiempo para lo teórico, pero, sin embargo, están necesitados de conocimientos especulativos y, por otro, necesitan un código formulario que les sirva de punto de referencia y orientación a la vez que pueda resolverles las dudas o problemas difíciles" (BONET CORREA, A.: "¿Qué es un Tratado de Arquitectura?, o la Biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico", en *Exposición Bibliográfica del Libro Antiguo de Arquitectura en España (1498-1880)*. Madrid, 1981, pp.6-7.

MANUEL CASUSO. "Proyecto de 'chalet' para D. Francisco González Camino en el Alto de Miranda", 1903, Santander.



MANUEL CASUSO. "Proyecto de casa de vecindad para D. Eusebio Fernández en la calle Felipe Quijano", 1898, Torrelavega.



Por su parte Eduardo Ruiz de la Riva ha constatado, en el archivo del maestro de obras de Cabezon de la Sal, Armando Álvarez, "la existencia y el uso de libros y carpetas con tipos de casas -a modo de manual- que con mayor o menor parecido construyó por la comarca" (Casa y Aldea..., 1991, p.351). Pueden citarse muchos más ejemplos de uso de repertorios de modelos entre maestros de obras y arquitectos.

²³⁷ A.M.T. Leg.H.215, exp.32.

²³⁸ A.M.S. Arm.F, Leg.267, n°14.

²³⁹ Se conserva abundante documentación y planos en el Archivo de la familia González-Camino en Esles de Cayón.

²⁴⁰ A.M.S. Arm.G, Leg.86, n°59.

²⁴¹ A.M.T. Leg.H.212, exp.7.

²⁴² A.M.S. Arm.F, Leg.215, n°8.

²⁴³ A.M.S. Arm.F, Leg.296, n°28.

²⁴⁴ A.M.S. Arm.F, Leg.203, n°27.

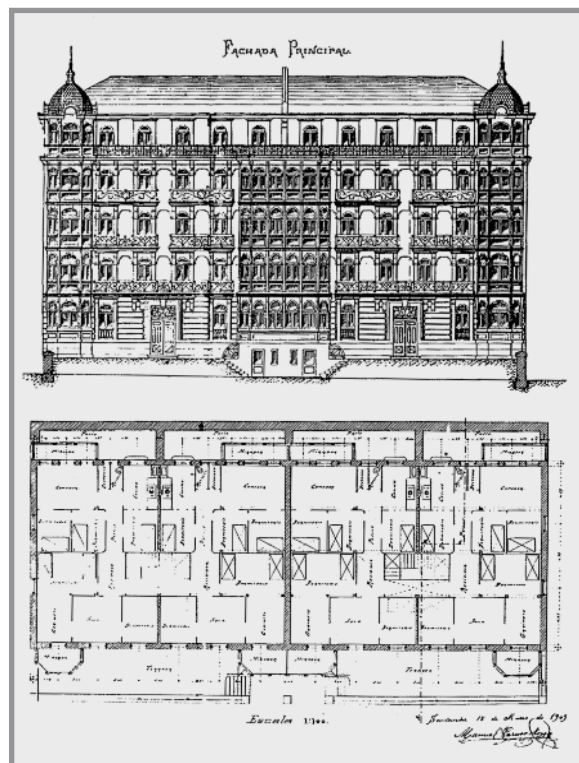
²⁴⁵ A.M.S. Arm.F, Leg.297, n°52.

1903) y realiza un proyecto de carretera de acceso a las mismas (1898). Incluso realiza para otras familias relacionadas con los González Camino algunos proyectos, como la tumba de los herederos de D. José María Aguirre y Laurencín en el cementerio de Ciriago (1904).

Además, dentro de ese ámbito profesional que tan frecuentemente vinculaba a los maestros de obras con rehabilitaciones acomete numerosos proyectos, como los vistos para la familia González Camino en el muelle o la reforma de la casa n° 8 de la calle de Burgos (1889)²⁴⁰.

Como ya hemos observado en el caso de Pedro Setién, Casuso también se incorpora a las corrientes decorativas modernistas en el proyecto para la casa de D. Eusebio Fernández en la calle de Felipe Quijano en Torrelavega (1898)²⁴¹, temprano y maduro ejemplo de

MANUEL CASUSO. "Proyecto de casa para D. José Pombo Labat en la calle del Sol", 1909, Santander.

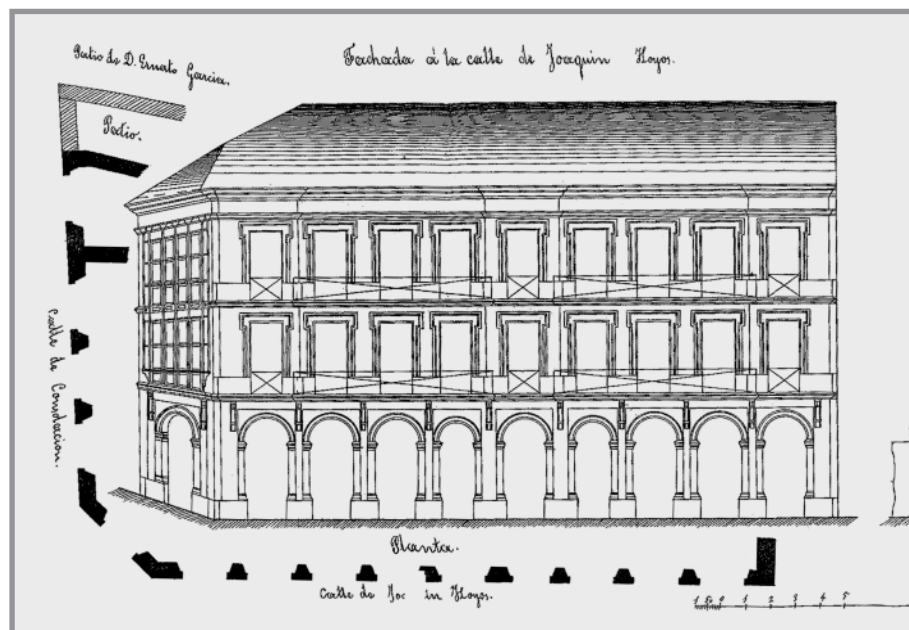


soluciones "art nouveau" en Cantabria, que sigue algunas de las realizaciones del arquitecto Emilio de la Torriente. La vía abierta se continúa en la casa promovida por D. José Pombo Labat en la calle del Sol en Santander (1909)²⁴², que incorpora una suave decoración modernista al modelo de bloque de ensanche con torres achaflanadas en esquina y cinco alturas.

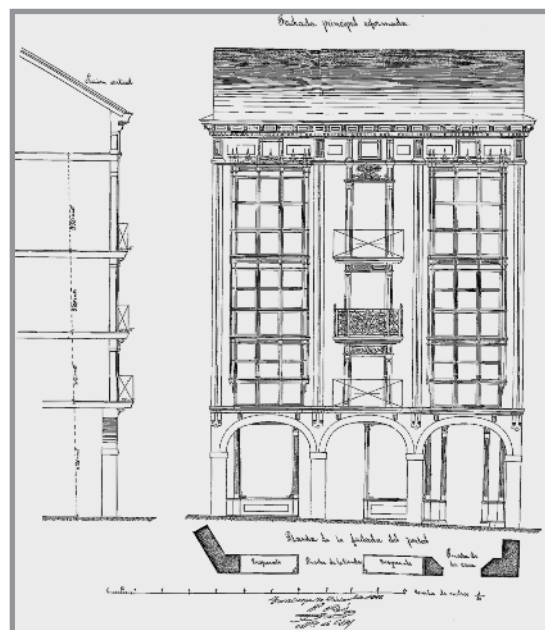
Por fin, en la parte final de su carrera se centra en la elaboración de proyectos para hotelitos de familia en El Sardinero y sus aledaños. En 1915 diseña el chalet de D. Carlos Quintana en la Magdalena²⁴³, siguiendo los modelos de arquitectura inglesa impuestos por el cercano Palacio de la Magdalena. En otros casos recurre a recomposiciones de variado origen como en la casa de D. José Llanos en la calle de Luis Martínez en El Sardinero (1917)²⁴⁴, que aúna formulaciones regionalistas con motivos de ascendencia "secession", o en el proyecto para dos casas en el Paseo de Canalejas (1918)²⁴⁵.

Otros muchos maestros trabajan en Santander, destacando por la particular significación de alguna de sus obras *Germán del Río Iturralde*, vinculado a Bilbao, autor de uno de los mejores ejemplos santanderinos de

PABLO PIQUÉ. "Proyecto para la casa promovida por D. Joaquín Hoyos en la calle de su nombre", 1892, Torrelavega.



PABLO PIQUÉ. "Proyecto para la reforma de la casa de D. Vicente Argües en la Plaza Mayor", 1886, Torrelavega.



arquitectura "greco-alemana", siguiendo el modelo que Atilano Rodríguez había hecho célebre en el ensanche. Se trata del proyecto de reedificación de la casa de baños de D. Antonio Gallo en Calderón de la Barca (1883)²⁴⁶, en el que resalta la calidad de los diseños. Comprobamos además que poseía una cierta vocación erudita pues se preocupa por algunos aspectos de la historia de la arquitectura, siendo autor de un manuscrito titulado "Apuntes y notas sobre arquitectos montañeses" en el que pasa revista a la biografía de gran parte de los maestros canteros y arquitectos nacidos en la Montaña desde el siglo XVI al XVIII de los que los maestros de obras se sentían herederos y continuadores²⁴⁷.

Más discreto es **Miguel Doncel**, conocido especialmente por haberse visto implicado en el conflicto de las firmas que protagonizó Valentín R. Lavín Casalís, cuyos planos firmó Doncel en más de una ocasión (Hotel Roma, 1901; casa de D. Leonardo Corcho en el Paseo de la Concepción, 1901), como hubo de reconocer durante el posterior proceso. En cualquier caso fue también autor de algunas obras de producción propia como la casa de D. Gerardo Nárdiz en la Avda. de Maura (1914)²⁴⁸ en la que, pese a la austeridad reinante, se aprecian algunos detalles de innegable sabor modernista.

La nómina de maestros de obra santanderinos se completa con **José Fernández Huidobro** (presente en

Santander al menos desde 1883), **Francisco Fons** (presente desde 1883), **Casiano Fernández García** (presente desde 1884), **Amós Pérez del Molino** (1884) que trabaja también en Torrelavega, **Mauricio Martínez Carbarga** (1884), **Fernando Balderrama** (1895), **Francisco Mirones** (1901), etc.

Sin embargo, donde los maestros de obras encontraron su mejor clientela es en el mundo rural, donde se mantiene una notable actividad, sobre todo en torno a la arquitectura doméstica propiciada por indianos, jándalos y otros prohombres locales. La mayor parte de las grandes quintas finiseculares fueron construidas por anónimos maestros relativamente bien enterados de las novedades. En torno a Cabezón de la Sal trabajan **Armando Álvarez** y **Ramón Vélez**²⁴⁹, en Comillas el célebre **Tomasón**, en Val de San Vicente, **Leonardo Hoyuela**, que construye para el jándalo Manuel Álvarez la casa "La Azotea" en Pesués (1902) de aires neomudéjares, la casa de Alberto Villar, también en Pesués, la casa Elizalde, en Los Tánagos, la casa "Las Gordas", en Arco, Prellezo, o su propia casa en Prellezo²⁵⁰.

Caso curioso es el de **Lorenzo Rojí** en Liérganes. Allí proyecta en 1872 "El Retiro", para el indiano Llama, probablemente un masón a juzgar por los símbolos que aparecen en el frontón del edificio, sostenido por cuatro columnas férrreas de orden toscano. El

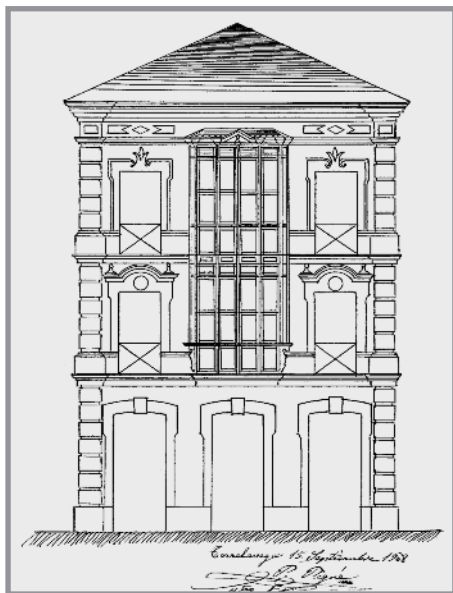
246 A.M.S. Arm.G, Leg.83, nº46. "Proy. para la reedificación promovida por D. Antonio Gallo de la casa de baños antigua entre la calle-boulevard de Calderón de la Barca, el Pasadizo de las Naos y el Cuartel de San Felipe", 1883.

247 Agradecemos a Dña. Mª del Carmen González Echegaray que nos haya facilitado la consulta del citado manuscrito.

248 A.M.S. Arm. F, Leg. 304, nº 6.

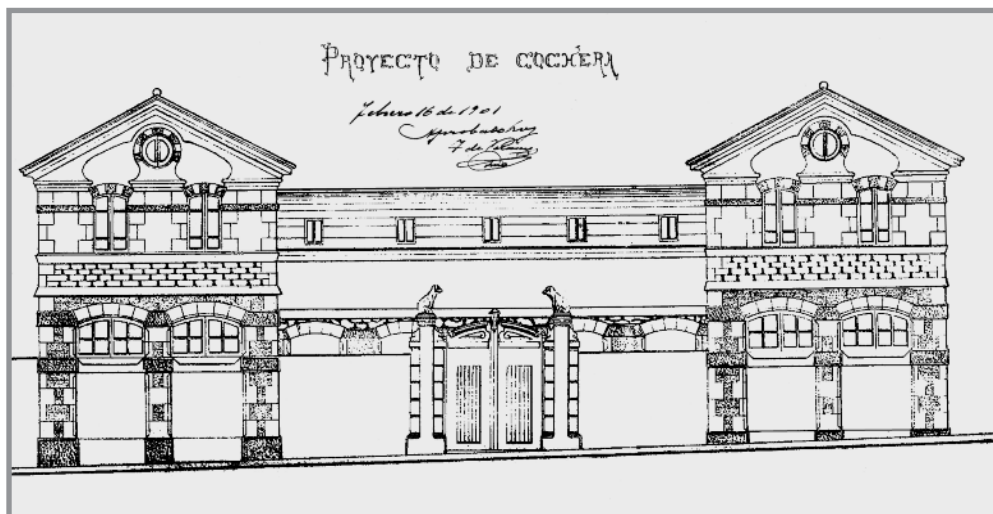
249 RUIZ DE LA RIVA, E.: *Casa y Aldea...*, 1991, p.351.

250 Sobre "La Azotea", FLORES, C.: *Arquitectura Popular Española*, t.II, 1973, p.186. Los datos sobre la obra de Hoyuela en VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979, p.226.



PABLO PIQUÉ. "Proyecto para una casa en la calle del Comercio", 1908, Torrelavega.

PABLO PIQUÉ. "Proyecto de cochera en la calle del Tropiezo", 1901, Torrelavega.



²⁵¹ SOJO Y LOMBA, F.: *Liérganes*, Madrid, 1936, p. 74.

²⁵² Sobre esta obra, véase ARAMBU-RU-ZABALA, M.A. (coord.): *Catálogo de Liérganes...*, 1996.

²⁵³ Indudablemente se había formado en la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona y conocía bien el ambiente arquitectónico catalán. Un tal Marcelino Piqué y Camín aparece citado como Maestro de Obras en activo en Borges Blanques (Lerida) en 1871.

²⁵⁴ Entre muchos otros se pueden destacar los siguientes proyectos: "Reforma de la casa de la Vda. de D. Vicente Argües en la Plaza Mayor" (1886); "Casa promovida por D. Joaquín Hoyos en la calle de su nombre" (1892); "Cerramiento de un local de D. Joaquín Hoyos en la calle de su nombre" (1892); "Fábrica de Calzado de D. Pedro Sañudo en el sitio de Verguía" (1894); "Casa promovida por D. Vicente Blanco en la calle Ruiz Tagle" (1894); "Cochera promovida por D. Ramón Fernández Hontoria en la calle del Tropiezo" (1901); "Reconstrucción de la casa de D. Gregorio Ceballos en la Plazuela del Sol" (1902); "Casa para la Sra. Vda. de Ballesteros en la calle Argumosa" (1904); "Casa del Maestro de Obras Pablo Piqué en la calle de Posada Herrera" (1907).

esquema del edificio es marcadamente palladiano, con habitaciones concatenadas en torno a un salón central de planta circular, cupulado e iluminación cenital de "estilo Adam", muy desornamentado. Parece que en realidad fue el propietario quien impuso la forma del edificio²⁵¹ que puede considerarse una de las pocas aportaciones verdaderamente "indianas" de Cantabria y digno soporte para el observatorio astronómico y biblioteca de la azotea. El mismo Rojí probablemente levantó, también, la capilla de San José en el barrio de la Vega de Liérganes (1882), para el canónigo doctoral de Santiago de Compostela, D. José María Lavín Cabello²⁵². Obra levantada para acoger una reliquia del apóstol Santiago regalada a Lavín, de ahí la adopción de la planta de cruz griega que recoge la tradición de los "martyria".

Especialmente interesante es la actividad de los maestros de obra en Torrelavega, donde dominan la arquitectura local durante todo el último cuarto del siglo. En esta villa, que recibe el título de ciudad en 1895, se produce, a partir de 1880, una notable aceleración de la actividad económica que se traduce, lógicamente, en un notable incremento de población y en una mayor preocupación por el aspecto urbano. El municipio crea el cargo de maestro titular de obras. La elección recae en 1879 en el catalán *Pablo Piqué y Camín*, profesor de dibujo en el municipio desde 1866²⁵³ y autor de la mayor parte de los edificios construidos en Torrelavega entre 1880 y 1915.

El proceso de renovación es iniciado por Piqué con el contestado "*Plano General de Población de la Villa de Torrelavega*", realizado en colaboración con el también maestro de obras José Varela. La obra doméstica de Piqué se centra en la renovación del casco viejo de la ciudad, en torno a la plaza mayor, plazuela del Sol y antiguas calles de Argumosa, Joaquín Hoyos, Consolación, Julián Ceballos, etc²⁵⁴. También participa en las obras del ferrocarril de vía estrecha e interviene en el cementerio.

Comienza con diseños inspirados en la arquitectura "industrial", muy esquemáticos, sin apenas detalles decorativos y con escaso interés por la perspectiva. Sin embargo, a partir de 1890, quizá debido a una mayor competencia (José Varela, Pedro Setién y algo más tarde Joaquín Rucoba) y a la importancia de ciertos encargos, su estilo se hace más recargado y minucioso recogiendo las enseñanzas eclécticas.

Aunque Piqué monopoliza la actividad constructiva de Torrelavega en la segunda mitad del siglo, otros maestros desarrollan cierta actividad en la ciudad, destacando por el número de sus edificios *José Varela* cuyos diseños, de estilo cercano al de Piqué, resultan, sin embargo, algo más desmañados. Junto a ellos cabe citar también a *Pedro Setién y Mazo*, *Manuel Casuso Hoyo* y *Amós Pérez del Molino*. Más esporádica es la intervención de arquitectos titulados, tan sólo Joaquín Rucoba trabaja allí brevemente a principios del siglo XX.

VIII. COMILLAS ENTRE EL ECLECTICISMO Y EL MODERNISMO

A mediados del siglo XIX, Comillas presentaba el aspecto de una apacible villa de pescadores, tendida frente al Cantábrico y sin una sola vía de verdadera comunicación con el resto del mundo. No obstante, a partir de 1852, con el descubrimiento de las minas de calamina, se registran en la villa algunos cambios sustanciales. En 1860 entra en funcionamiento la carretera entre Santillana y Comillas de la que se beneficiará la actividad estival en toda la franja costera. La prensa ya destaca este interés turístico por la zona y agradece la apertura de tan necesaria vía, pues *“Buena falta hacía, por cierto, al ver transitar los veranos infinidad de familias castellanas, que acudían a mejorar su salud con el uso de las aguas de mar que bañan los pueblos y puertos de la costa”*¹.

Los efectos de la mejora de comunicaciones son inmediatos y, lentamente, crece la actividad turística. Pereda describe en sus *Escenas montañosas* estos cambios, sorprendido de oír hablar por el puerto de Comillas *“en un grupo el vascuence, en otro el francés, aquí el alemán y allá el inglés”* y de encontrar, mezclados, *“touristas madrileños, hombres políticos, altas jerarquías militares y damas modeladas en el más genuino troquel del mundo moderno”*. Con cierta exageración, Pereda ve en la creciente popularidad estival de la villa un peligro para sus patriarcales costumbres montañosas, agrandando las transformaciones. En cualquier caso, las posibilidades veraniegas de la zona son palpables y, arruinada la actividad minera, Galdós augura un *“risueño porvenir”* a los baños de mar, pues Co-

millas *“tiene hermosa fonda llena de pretensiones”* donde *“se ven señoras y caballeros que hablan pestes de Biarritz y San Sebastián”* (*Cuarenta leguas por Cantabria*, 1876).

Por estas fechas –continúa Pérez Galdós– la villa tiene un aspecto *“alegre y festivo (que) infunde ideas de salubridad y comodidad... sus casas antiguas no se desmoronan como las de Santillana y las nuevas resplandecen de blancura”*. Destacan las casonas de los Tagle-Bracho, Torre, Bustamante, Quirós, etc., en su mayoría buenos conjuntos barrocos concentrados en torno a las plazuelas de San Pedro, del Correo, de los Tres Caños y a la plaza de la Villa (con la Casa Consistorial, de finales del siglo XVIII, y la iglesia parroquial, en obras desde la segunda mitad del siglo XVII hasta su consagración definitiva en 1831). Destaca, además, el Seminario Cantábrico levantado en 1792 con planos de Cosme Antonio de Bustamante y recursos del arzobispo de Lima D. Juan Domingo González de la Reguera.

Por fin, una crónica de 1881 nos permite conocer bastante bien el estado de la villa en esta fecha, con los beneficios aportados por el impulso veraniego y la consolidación de las dotaciones tradicionales. Además de la iglesia parroquial, el ayuntamiento y el antiguo seminario (ocupado ahora por las escuelas y el cuartel de la Guardia Civil), existen dos ermitas (Santa Lucía y San Roque), varias escuelas particulares (tres elementales, una de párvulos, otra dominical para adultos de ambos sexos y otra de latinidad), el hospital (dotado en 1820) y la nueva cárcel (construida en 1879)².

¹ Boletín de Comercio, 10-V-1860.

² LANUZA, Andrés: *Comillas. Apuntes históricos, noticias varias y Reseña de la permanencia de SS.MM. y AA. en aquella Villa*, Santander, Imp. y Lit. de J.M. Martínez, 1881, pp.8-9.

³ El interés por Comillas ha crecido sensiblemente en los últimos años aunque aún no se hayan articulado, del todo, los medios necesarios para su protección y divulgación. En 1990, Oriol Bohigas y María del Mar Arnús organizaron en la U.I.M.P. un curso titulado “*El Modernismo: Comillas, Barcelona, Viena*” con desiguales resultados. Estos vinieron motivados, quizá, por un excesivo empeño en mostrar Comillas como foco modernista, entendido exclusivamente como “satélite” de Barcelona y sus artistas, olvidando el peculiar papel jugado por los promotores, sean éstos los marqueses de Comillas, Máximo Díaz Quijano o los Jesuitas. No obstante, en una de las mesas redondas celebradas, Ernest Lluch, entonces rector de la U.I.M.P. y buen conocedor del problema modernista (véase “*L'arquitectura modernista catalana contra l'industrialització (I y II)*”, en *LA-venç*, 184-185, Barcelona, 1994), ya insistía en la necesidad de estudiar Comillas en relación con su entorno regional donde, simultáneamente, se estaban produciendo similares demandas de representación arquitectónica (caso del duque de Santo Mauro en Las Fraguas o de Manzanedo en Santoña) aunque los lenguajes estilísticos fueran diferentes. Desde estas mismas premisas hemos partido nosotros en el presente estudio. En esta línea podrían situarse también los estudios de Antonio Sama, primer investigador en plantearse el estudio monográfico de Comillas, hasta entonces incluido siempre en obras más generales. Las conclusiones de su memoria de Licenciatura titulada *Gaudí y el Modernismo en Comillas* (Universidad Complutense de Madrid, 1987) apuntan hacia la inexistencia, en sentido estricto, de un foco modernista catalán en Comillas, aportando una abrumadora cantidad de información que, esperamos, se completará en su Tesis Doctoral, actualmente en curso de realización y titulada *Gaudí y la Renaixensa en Comillas*. Recientemente se han publicado otros trabajos de escasa divulgación: AA.VV.: *Comillas*, Santander, 1990; GARCÍA MARTÍN, M.: *Comillas modernista*, Barcelona, 1993; ediciones no venales respectivamente de la Electra de Viesgo y Catalana de Gas.

⁴ Mireia Freixa afirma que “...su arquitectura (la de Comillas) tiene fuerte incidencia en todo el Norte de España” (*El Modernismo en España*. Madrid, 1986, p.231). Sin embargo, una sola secuela clara hemos en-

No obstante, a partir de este momento, el lánguido devenir rural de Comillas se verá notablemente acelerado por la actividad de los marqueses de Comillas (Antonio López y López y su hijo Claudio López Bru) y de su amplio círculo de colaboradores y familiares. Contarán para ello con la aportación de un nutrido grupo de arquitectos y artistas catalanes. Tanto el grupo reunido –de enorme proyección posterior– como los años en que lo hacen resultan de una importancia excepcional a la hora de juzgar hechos no estrictamente regionales. En realidad, cada vez se hace más difícil comprender el movimiento modernista catalán sin Comillas³. Allí se reúnen obras de la mayor parte de los grandes nombres y lo hacen en el momento que ha dado en llamarse como de la “*indecisión catalana*”, aquel en el que la arquitectura de influencia barcelonesa se debate entre la pasividad de la continua mirada al pasado (historicismos) o la manipulación de un eclecticismo selectivo capaz de abrir puertas hacia el futuro. A esas alturas quizá era la arquitectura catalana la única de las españolas que miraba sinceramente el eclecticismo como un estilo de transición, esperando, como en efecto sucedió, el surgimiento de un estilo nuevo.

En cualquier caso, en Comillas puede estudiarse con especial claridad la estimulante transición de la arquitectura catalana desde el eclecticismo al modernismo, montada sobre tres generaciones de arquitectos. Primero Martorell con un eclecticismo selectivo apoyado sobre los historicismos medievales que es claro ejemplo de la arquitectura catalana de la “*Renaixensa*”; vía seguida después por Doménech con ese eclecticismo crítico basado en la síntesis gótico-mudéjar que apunta ya formas modernistas. Por último, una generación de jóvenes arquitectos casi coetáneos, como Gaudí, Cascante y Oliveras, siempre a la búsqueda de un estilo nuevo que tiene en “*El Capricho*” espectacular punto de arranque.

Comillas es, en definitiva, un completo repaso a los eclecticismos fin de siglo, desde la recuperación ambiental historicista hasta las soluciones exóticas que anuncian el modernismo. La personalidad de los arquitectos allí reunidos a través de sus obras y las fechas especialmente significativas en que esto sucede, otorgan a la villa de Comillas un papel protagonista –aunque de escasa huella⁴– no sólo en la arquitectura montañesa, sino en la desbaratada historia de la arquitectura española de las últimas décadas del siglo XIX.

EL MARQUESADO DE COMILLAS Y LA ARQUITECTURA

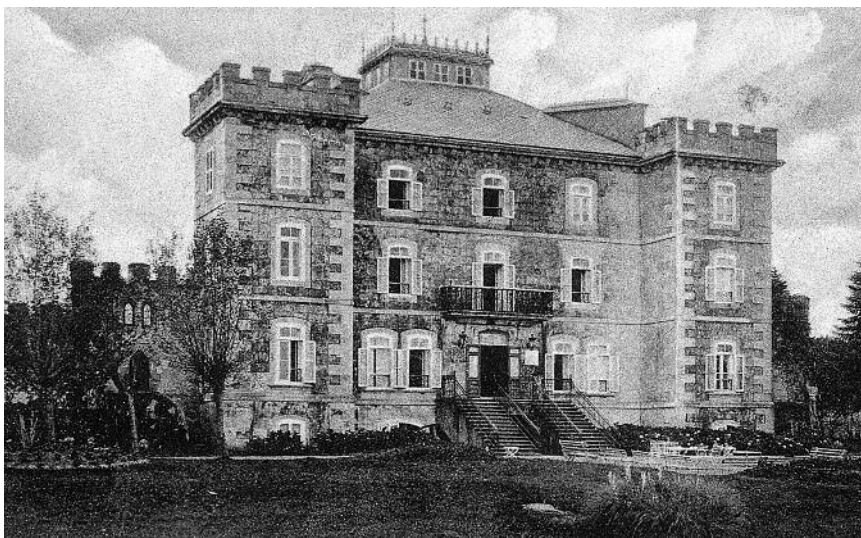
Antonio López y López, primer marqués de Comillas

El primer animador de la actividad arquitectónica de la villa es, desde luego, D. Antonio López del Piélagos y López de Lamadrid, primer marqués de Comillas. Desde muchos puntos de vista en su trayectoria se reúnen los aspectos más tópicos del indiano triunfante. La mayor parte de sus biógrafos destacan su “*carácter emprendedor, adornado de grandes dotes de inteligencia y voluntad*” y, como no, su rápido enriquecimiento. Se pone el mayor énfasis en sus humildes y cristianos orígenes, en su temprana horfandad, en sus modestos inicios como dependiente en Andalucía (en la también tópica taberna de “*montañés*”)⁵. Destaca así, aún más, la triunfante trayectoria posterior, su ennoblecimiento, el mito del “*hombre hecho a sí mismo*” y del paraíso americano, que tantos buques del norte de España estaba llenando de emigrantes.

Son, desde luego, innegables sus dificultades iniciales, pero también es cierto –sin restar ningún mérito a su audacia empresarial– que Antonio López rentabilizará hábilmente los beneficios derivados de su condición de montañés, de los lazos familiares y del entramado social y económico organizado por los indianos sobre el eje comercial Cuba-España. Aproximadamente desde 1847 ya está rodeado por los colaboradores que le acompañarán a lo largo de su vida empresarial, sobre todo Patricio Satrústegui, un viajante vasco con negocios en Cuba, y varios miembros de la colonia montañesa en la isla (Antonio Movellán, Manuel Calvo, José García Alvaro, Pedro Sotolongo o Francisco Cueto). Pronto se unen también al negocio su hermano Claudio y su futuro consuegro Andrés Gayón.

En 1853 regresa a España, con tan solo 36 años y una notable fortuna. Establece entonces la sede de sus negocios en Barcelona, aunque sus inversiones pronto se extenderán desde Cuba hasta Filipinas, con importantes ramificaciones en Madrid, Cádiz, Alicante o Santander. Con objeto de crear una línea marítima que una España y América, funda la “*Sociedad Antonio López y Compañía*” con su hermano Claudio y Patricio Satrústegui, precedente inmediato de la futura “*Compañía Trasatlántica*”. Establece también una línea de vapores entre Alicante y Marsella, prolongada poco después a Cádiz.

"La Coteruca", 1870-1871, Comillas.



Su ascenso económico y social es entonces imparable, colaborando activamente en la Restauración monárquica de 1875. En 1876 el rey Alfonso XII requiere su ayuda económica y el apoyo de los vapores de la Compañía para sofocar la insurrección de Cuba. Crea entonces el "Banco Hispano Colonial" para asegurar la financiación de la operación. Por fin, en 1878, el rey le concede el título de marqués de Comillas en agradecimiento por su apoyo patriótico. El ciclo indiano se cierra entonces con la vuelta al solar familiar, donde deberá preservarse la memoria del linaje, consolidar los símbolos dinásticos y repartir los beneficios con sus paisanos. Allí el "sueño indiano" dejará sus formas más elocuentes, monumentos a la memoria del marqués y su legado material para el progreso de la villa.

De todas formas, a partir de 1881 sus inversiones se diversifican y fortalecen aún más. Funda la "Compañía General de Tabacos de Filipinas", con sede en Manila, estableciendo una nueva línea de vapores Barcelona-Manila; relanza el "Crédito Mercantil" y adquiere un gran paquete de acciones de la "Compañía de Ferrocarriles del Norte". Transforma también la antigua "Sociedad Antonio López y Compañía" en sociedad anónima, bajo el nombre de "Compañía Trasatlántica" que será, en el futuro, la más próspera de sus inversiones. Entre sus socios figuran sus más estrechos colaboradores (Joaquín del Piélagu, Satrústegui, el marqués de Movellán, Santiago López, su futuro yerno Eusebio Güell Bacigalupi, etc.) todos de interés por su gran protagonismo en la actividad arquitectónica de Comillas.

De hecho, a estas alturas, entre las mejores arquitecturas de la villa se cuentan las propiedades de la mayoría de los miembros del círculo del marqués. En 1881 Andrés Lanuza destaca las casas "*de Don Antonio y Don Claudio López; Don Patricio Satrústegui; Don Eusebio Güel, rodeadas de jardines; la de Don Evaristo Moro, Don Vicente Caranceja, Don José García Alvaro; la Coteruca, de Don Fermín Riera, que recuerda los antiguos castillos*", además de la "*linda posesión*" de Robacias, de Don Sabino de Bustamante y Piélagu, representante de Real Compañía Asturiana de Minas y constructor, según parece, de la Coteruca⁶. El núcleo central se localiza en la especie de pequeña ciudad-jardín familiar comenzada hacia 1860-70 y formada por la primera residencia del marqués (Ocejo), la casa de su hermano Claudio (La Portilla), la propiedad de Patricio Satrústegui (El Llano) y la de Eusebio Güell (La Cavadu-

ca). Son, aún, productos arquitectónicos basados en la tradición pseudoclasicista desornamentada, de claro corte rural, muy ligada a la inicial demanda indiana, sin el talante exótico que estas construcciones adquirirán con el fin de siglo.

Destaca, asimismo, **La Coteruca**, construida en tan sólo un año (1870-71) siguiendo planos traídos de Francia⁷ y con ese tono pintoresco suministrado por la moda de la "villégiature" en las costas europeas. La solución "acastillada", remarcada por la espectacularidad paisajística del emplazamiento, en lo alto de una colina que se asoma al mar, está en la línea de los "hôtels" de Biarritz o de la Costa Azul (Château de l'Anglais en Niza, 1860); o, incluso, en la línea del estilo "Scottish Baronial" popularizado por la casa de Walter Scott. Todo en el conjunto, desde el perfil almenado y las cresterías férreas hasta el aspecto de ruina gótica del cerramiento, enfatiza el buscado aspecto pictórico-pintoresco⁸.

Pronto, el conjunto familiar formado en torno a la finca de Ocejo se completará con diversas obras en la finca de Sobrellano. Allí se levantará el conjunto del palacio y capilla-panteón proyectado por el arquitecto Juan Martorell en 1878. Recordemos que esta es la fecha de la concesión del título de marqués razón que explica, posiblemente, los lógicos deseos de adecuar sus propiedades en Comillas a su nueva posición social. De todos modos, parece que aún antes de esta fecha Antonio López ya pensaba en mejorar el conjun-

contrado de las obras de Comillas: el Colegio de los PP. Salesianos en Santander (Emilio de la Torriente, 1894), aparte de algunas obras menores en Comillas y su entorno. Las obras de Comillas, por incomprensibles, no dejarán apenas ninguna herencia; el posterior modernismo montañés, asturiano o vasco se decantará por la asimilación de modelos franceses o centroeuropeos.

⁵ Sobre los "jándalos", véase *Cantabria en Andalucía. Aproximación a la figura del Jándalo en la tradición literaria de Cantabria*, Santander, 1992.

⁶ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes...*, 1881, pp.10 y ss.

⁷ RUIZ DE LA RIVA, E.: *Casa y Aldea en Cantabria...*, 1991, p.357.

⁸ De hecho, el conjunto fue ampliamente fotografiado y pintado. En el Museo de Bellas Artes de Santander aún se conserva un flojo-aunque curioso-óleo sobre el tema.

⁹ BAYLE, C.: *El II marqués de Comillas, D. Claudio López Bru*, Madrid, 1928, p.71.

¹⁰ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes... y Reseña...*, 1881, p.47.

¹¹ La crónica más detallada es la publicada por Andrés Lanuza, diputado provincial por Comillas, que vivió de cerca estas jornadas como representante del gobernador civil de la provincia (*Comillas. Apuntes... y reseña de la permanencia de SS.MM. y AA. en aquella villa*, 1881, pp.43-69). Existe también un álbum realizado por el fotógrafo Leandro y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sección Fotografía, 17-111). "La Ilustración Española y Americana" sigue muy de cerca las jornadas regias, así como "El Imparcial", "El Diario de Barcelona" o "El Correo". En el Archivo General de Palacio del Patrimonio Nacional se conserva una crónica manuscrita titulada *Descripción de los viajes, jornadas, paseos diarios, casamientos y visitas verificados por Don Alfonso XII desde su proclamación a su muerte, 1874-1885*, firmado por Rafael Minguet Joussaint. Véase también SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, pp.67-94.

¹² KENT, C.; PRINDLE, D.: *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*, Madrid, 1992, pp.50-53.

to familiar, pues en 1876 había encargado a su hijo Claudio que discurriera algo para arreglar las antiguas casas de Comillas⁹. Después de algunas dudas iniciales entre el proyecto de Martorell y otro firmado por José Oriol Mestres, se acepta el ideado por el primero para la capilla-panteón aunque las obras no parecen comenzar hasta 1880, siendo finalizadas al año siguiente. Ese verano de 1881 la capilla-panteón es inaugurada por los reyes.

Veraneos regios y arquitecturas efímeras

Esta visita regia es, precisamente, un momento clave en la peculiar historia arquitectónica de Comillas y de los marqueses. En julio de ese año, el pueblo de Comillas sale del anonimato cuando SS.MM. anuncian su intención de pasar unos días de veraneo en la villa, con apenas dos meses de antelación. El anuncio ha de entenderse como una distinción para Antonio López, que tanto había colaborado con la Corona en los recientes disturbios de las colonias. No obstante, tal distinción pone al marqués en un serio apuro, pues la villa no dispone de las infraestructuras básicas necesarias para alojar dignamente a la Corte y mucho menos a SS.MM. La sorprendente respuesta improvisada por el mar-

qués, auxiliado por su hijo Claudio y por sus yernos Eusebio Güell y Joaquín del Piélagu, supondrá la fortuna futura de Comillas como estación de veraneo y del marqués como empresario modelo y anfitrión aristocrático. De hecho, a la vista de lo realizado Lanuza no duda en afirmar que *"no basta ser rico; es preciso saberlo ser; y D. Antonio López ha patentizado que saberlo, de tal modo, que ni entre príncipes hay ejemplo de rasgos semejantes de desprendimiento y grandeza"*¹⁰.

En dos escasos meses se improvisa en Comillas una estación para el veraneo regio que la prensa no dejará de admirar¹¹. La dotación tradicional existente en cualquier estación veraniega asentada se sustituye aquí con modernidad artística y los últimos avances técnicos (como la instalación de luz eléctrica, pionera en España). Para la decoración de toda la villa se gastan cantidades ingentes de dinero y llegan a Torrelavega 22 vagones llenos de artículos de importación y productos artesanales salidos de los talleres de Barcelona (*"Puntí"*) y Santander (*"Corcho"*). Como directores del conjunto de las obras quedan dos arquitectos de confianza del marqués -José Oriol Mestres y Cristóbal Cascante-, a los que se suman con diversas aportaciones Camilo Oliveras, Martorell y el propio Gaudí. A sus órdenes están los cerca de trescientos artistas y artesanos trasladados desde Barcelona y Santander que, en tan escaso tiempo, improvisan un ambiente exótico, efímero y fantástico nacido de la misma naturaleza festiva del evento. Como han señalado Kent y Prindle, los promotores y artistas que allí se reúnen están trasladando al reducido espacio de la villa de Comillas el lenguaje provisional de las exposiciones universales, especialmente el de la última celebrada (París, 1878) que Eusebio Güell había visitado y donde contactó con la obra de Gaudí¹². En cierto modo, ese exotismo efímero, derivado de las exposiciones universales y que transforma la villa durante el veraneo regio, marcará con la impronta pintoresca y las ansias aristocráticas todas las realizaciones arquitectónicas posteriores.

El primer paso en la transformación de la villa es adecuar el antiguo conjunto de casas de la familia López para su conversión en residencia regia: *"Las casas fueron adornadas y amuebladas rápidamente de una manera fastuosa. Libros de autores célebres, cuadros de renombrados artistas, tapices, muebles, joyas; cuantos objetos puede idear el más refinado gusto y la fantasía más poética, se vieron reunidos en aquel*

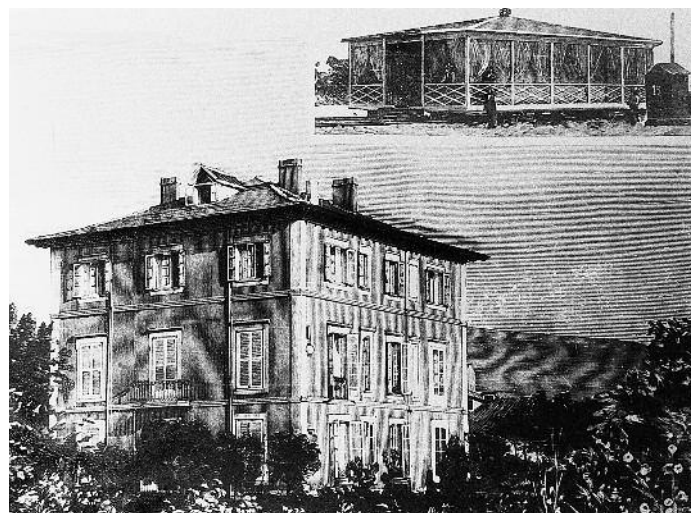


Antigua casa del marqués de Comillas en la finca de Ocejo, residencia de SS.MM. en la visita de 1881, Comillas.

Casa de Ocejo (salón), ampliada para la visita regia de 1881 bajo la dirección de Cristóbal Cascante, con decoraciones de Planellas y muebles de Vidal.



Casa de D. Claudio López y López (La Portilla), alojamiento de las Infantas durante la visita de 1881, y casa de baños para la familia real en la playa de Comillas.



grupo de sencillas y elegantes casas, que, sin temor de incurrir en exageración, puede asegurarse se convirtieron en un agradable y verdadero sitio real”¹³. De todos modos, dado el corto espacio disponible en cada edificio la Corte hubo de dividirse. En la casa de Antonio López se alojaron, lógicamente, los reyes. Posiblemente Cristóbal Cascante proyectó la ampliación realizada por la parte del jardín, con un gran mirador que ocupa toda la fachada sur, “una gabiá o jardín de invierno, con decoración de fantasía de irreprochable gusto; muebles de roble, bronce, divanes, mantas jerezanas, preciosas acuarelas de Novas, Llobera y otros autores”¹⁴. Además se realizaron nuevas decoraciones pintadas para los interiores (especialmente en el salón y el comedor), se renovaron los baños con aparatos hidroterápicos de la casa “Corcho”, se trajeron nuevos muebles diseñados por el decorador Vidal, etc. En “La Portilla”, residencia de Claudio López, hermano del marqués, se alojaron las infantas y también se realizaron urgentes reformas, dirigidas probablemente por Mestres. Por fin, la alta servidumbre se instaló en el hotel de Patricio Satrústegui y el resto de la Corte se repartió por diversas casas alquiladas de la población.

Además, los jardines que rodean las fincas de la familia López son preparados por el ingeniero Ramón Oliva y se decoran con “un elegantísimo kiosco chino, y tiro de pichón, columpio, trapecio, juego de rana y casa de vacas; viéndose vagar libremente diversidad de aves”¹⁵. El “kiosco chino” citado por Lanuza en realidad no era tal. Bien es verdad que here-

daba la tradición tipológica de los kioscos chinoscos de la jardinería pintoresca inglesa; pero era ya un kiosco arabizante, siguiendo las modas orientales que tanto éxito habían tenido en las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1878, donde se apreciaba un creciente gusto por las recomposiciones árabes. De todos modos, a estas alturas de siglo, Europa estaba plagada de este tipo de productos, imprescindibles en cualquier paisaje pintoresco que se preciara de serlo.

Sama ya ha demostrado que este kiosco de los jardines de Ocejo, levantado para la visita regia de 1881, fue proyectado por un joven y aún desconocido Gaudí¹⁶. Fabricadas las piezas en Barcelona, se montó después en su emplazamiento de Comillas. De planta octogonal, fue realizado en hierro y madera y decorado con telas, cristales coloreados y cerámica. La rica policromía se completó con los voladizos de fuelle, que animaban su silueta, y las campanillas de cristal coloreado que, al mecerse en el aire, “producían deliciosas armonías”. Esos remates musicales, por otra parte bastante comunes (véase el kiosco imperial del parisino Bois de Boulogne, o el kiosco chino del londinense Park St. James), adquieren aquí un papel principal, mostrándonos un Gaudí muy preocupado ya por la integración música-arquitectura. Su kiosco, concebido como una “glorieta armónica”, con sus bolas y campanas de bronce mecidas por la “suave brisa marina” y la iluminación eléctrica por incandescencia, presentaría un aspecto artificial y fantástico, caprichoso y moderno.

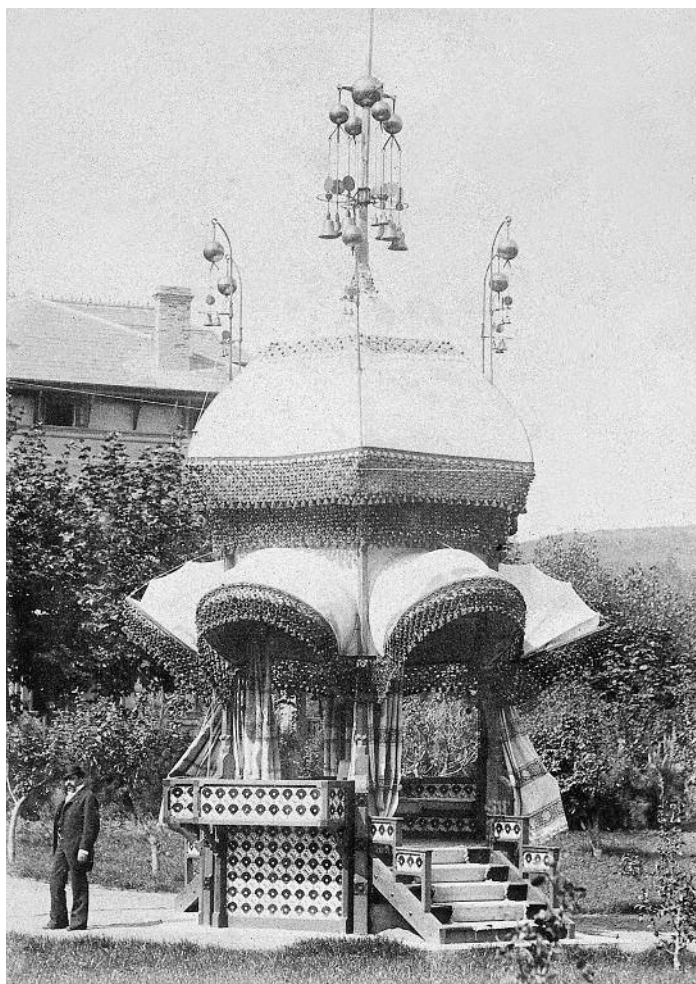
¹³ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes... y Reseña...*, 1881, pp.45-46.

¹⁴ *Desde Comillas. Crónica del viaje regio en el verano de 1882*, por ESE, Madrid, Imp. de M. Tello, 1882, p.62. Se trata, en realidad, de una recopilación de las crónicas realizadas por el corresponsal de “El Imparcial”.

¹⁵ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes...*, 1881, p.46.

¹⁶ SAMA GARCÍA, A.: “Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los Kioscos de Comillas”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II época, abril 1991, nº 11, pp.37-52. Para ello ha manejado un libro inédito de Juan Matamala que se conserva en la Cátedra Gaudí de Barcelona.

ANTONIO GAUDÍ.
Kiosco en los jar-
dines de Ocejo,
1881, Comillas.



Otros kioscos y arquitecturas efímeras completan la decoración de la villa para la visita regia. Bajo la dirección de José Oriol Mestres se levanta un kiosco de hierro y cristal “*dando vista al mar*” en el alto de la “Cruz de la Verónica”, cerca de donde hoy se encuentra el monumento al marqués y desde donde los reyes contemplaron la gran parada naval de los barcos de la “Compañía Trasatlántica” realizada en el puerto de Comillas, uno de los actos centrales de la visita regia. Además, Antonio López hizo construir una casa de baños fija en la playa, “*con galería y ocho departamentos*”, y el ingeniero de Marina Joaquín Haro “*con treinta operarios de la Maestranza, montó en brevísimo tiempo, sobre rails, una elegante y cómoda casa de baños, móvil, destinada a las personas reales. Para gozar de la*

magnífica vista del mar y de sus frescas brisas, una galería rodeaba la casa de baños, que contenía cuatro departamentos: para el Rey, la Reina, la Infanta Dña. Isabel, e Infantas Dña. Paz y Dña. Eulalia. Toda ella estaba adornada con sencillez y elegancia”¹⁷.

Además, se levantaron, como era habitual, numerosos arcos conmemorativos también efímeros y cuya disposición conocemos a través de Lanuza¹⁸. El primero que esperaba la llegada de la comitiva real estaba situado en el término de Ruiloba y había sido costeadado por la “Compañía de Minas de Santander y Quirós”. Estaba formado por materiales de calamina con “*atributos de la industria minera, perfectamente combinados*”. El segundo estaba situado en Puente Portillo y representaba a la marina y la industria pescadora. De aires neoárabes, es descrito como “*una verdadera obra de arte, por su buen gusto, proporciones y elegante forma; completando el buen efecto que producía, su proximidad al mar*”. El tercero, a la entrada de la villa, era asimismo de estilo árabe y representaba una alegoría de la Agricultura, pero se incendió casualmente el día de la llegada de la infanta Dña. Isabel¹⁹. Cerca de la casa de Antonio López se instaló un cuarto arco “*primorosamente formado con arbustos y semillas procedentes del Monte Corona. Pendía del centro un aparato de luz eléctrica, cuya iluminación, durante la noche, producía un efecto sorprendente*”. Por fin, el quinto y último arco se levantaba al comienzo de la alameda de la Rabia. Era “*una preciosa alegoría de la industria del país, formada con panojas y tortas de borona de las que produce la harina de maíz; su adorno le constituían curiosos trofeos, que, cuando los rayos del sol le iluminaban, parecía el arco un ascua de oro. El plano fue debido al inteligente arquitecto de Barcelona, Sr. Cascante*”. Este último arco fue, sin duda, el más importante (el único incluido en el álbum fotográfico de Leandro) y resulta de una fascinante originalidad. En realidad, Cascante utiliza las panojas y tortas de borona como si fueran ladrillos para componer una suerte de arco pseudomudéjar simplificado del tipo del que Vilaseca levantará poco años más tarde para la Exposición Universal de Barcelona de 1888. El arco muestra, además, con toda exactitud la profunda adecuación de las formas orientalizantes para este tipo de arquitecturas efímeras.

De hecho, quizá el aspecto que más destaca en esta visita regia a Comillas de 1881 es la profusión de formas orientalizantes, vagamente neoárabes o mudéja-

¹⁷ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes... y Reseña...*, 1881, pp.46 y 59-60.

¹⁸ Id., pp.48-49.

¹⁹ Conocemos los aires árabes de los arcos de Puente Portillo y la entrada de la villa a través de las crónicas de Joussaint para *El Correo* (7-VIII-1881). Cit. SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, p.74.

res. Toda la visita, en realidad, está impregnada de ciertos aires arabizantes. Como lo estará la de 1882, muy similar a la aquí descrita. Tanto es así, que el corresponsal de “El Imparcial” describe el ambiente de estas jornadas como un escenario digno de “Las mil y una noches”:

*“El aspecto del parque durante la noche es indescriptible: ambiente fresco, aromas deliciosos, la brisa y los ruidos del mar y la luz de la luna, en competencia con la eléctrica... algo, en fin, de las narraciones fantásticas de Las mil y una noches”*²⁰.

Es, en definitiva, un ambiente oriental, adecuado al descanso y al ocio, tan ligados a los temas árabes en muchas de las más afamadas ciudades-balneario europeas (recuérdese la galería de baños árabe de Biarritz, que Alfonso XII había visitado con frecuencia, el casino “mauresque” de Arcachon o las fantasías orientales de la Costa Azul). Un ambiente oriental presente en las efímeras arquitecturas de arcos o kioscos, pero también en el gran concierto ofrecido por el marqués a los reyes el 28 de agosto, en el que los músicos de “La Unión Artístico-Musical” de Madrid, dirigidos por el afamado maestro Chapí, interpretaron su famosa “Fantasía morisca”²¹.

En cualquier caso, la insistencia en temas árabes apreciable en estas jornadas regias organizadas en Comillas, tiene una explicación en la que convergen tres aspectos. Está, por un lado, el creciente gusto por todo lo oriental, ligado al ocio burgués o a propuestas coloniales. En el primer caso se encuentran muchos ejemplos de pintura orientalista y, sobre todo, la ya citada y muy frecuente arquitectura de ciertos balnearios. En el segundo caso, se encierra cierto oscuro deseo colonial de “orientalizar oriente” de marcar, como ha destacado Edward Said, las diferencias entre oriente y occidente, afirmar la individualidad y superioridad europea mediante la deformación pintoresca de lo oriental. El principal escaparate de esta operación colonial serán las Exposiciones Universales, en las que hacen furor los pabellones de países orientales²². En cualquier caso, a estas alturas del siglo, los orientalismos y muy especialmente el neoárabe eran ya un repertorio formal ampliamente utilizado en palacetes, hoteles, casinos, kioscos, galerías de baños, etc. repartidos por toda Europa, con un éxito “paralelo” al de otros historicismos²³.



CRISTÓBAL CASCANTE.
Arco en la alameda
de la Rabia, 1881,
Comillas

Existen, no obstante, al menos otras dos razones que justifican la insistencia oriental en Comillas. Por un lado, y como ya hemos señalado en otro lugar, no debe olvidarse la extraordinaria adaptabilidad de los temas árabes para pequeñas arquitecturas efímeras, permitiendo espectaculares improvisaciones con materiales baratos (madera, telas, cristales pintados, cerámica policromada, etc.). Argumentos que, dada la premura de tiempo con que cuenta el marqués para la preparación de la visita, no eran en absoluto desdeñables. Está, por otra parte, la visión de ciertos temas árabes o neomudéjares como modelo de arquitectura nacional española. Siendo arquitecturas dedicadas al rey de España, parece lógico apreciar un cierto matiz nacionalista en la lectura de tales “estilos”. De hecho, España había presentado pabellones de estilo mudéjar y morisco en las Exposiciones Universales de Viena (1873) y Filadelfia (1876). Incluso en la de París de 1878, la exposición visitada por Eusebio Güell, España presenta un pabellón ambigüamente morisco, proyectado por

²⁰ ESE: *Desde Comillas...*, 1882, p.63.

²¹ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes...*, 1881, pp.50-51.

²² Véase SAID, E.: *Orientalism*, New York, 1979, p.55. También CANOGAR, D.: *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Madrid, 1992, pp.46-52.

²³ Un repertorio de ejemplos diversos de arquitecturas “orientales” puede verse en BEAUTHÉAC, N.; BOUCHART, F.-X.: *L'Europe exotique*, Paris, 1985.

Ortiz de Villajos. Su éxito será enorme, obteniendo la medalla de Oro de la Exposición y unánimes alabanzas de la prensa internacional²⁴. Sólo tres años más tarde, en la fecha de la visita regia a Comillas, el éxito del pabellón de Villajos aún debía permanecer vivo en la memoria de los responsables del ornato de la villa.

Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas, y Eusebio Güell

En cualquier caso, cabe preguntarse por la personalidad de los auténticos responsables del programa ornamental desplegado en las visitas regias a Comillas. Sama ya ha señalado, acertadamente, que la responsabilidad final de estos trabajos no es de Antonio López, como cabría suponer, sino que éste delega en su hijo Claudio la organización de la visita²⁵. Así lo confirman algunas noticias periodísticas. Lanuza señala que Claudio López *“demostró, con su inteligencia y actividad, que sabe y puede ocuparse en preparativos tan importantes como los que llevó a cabo en Comillas con admirable rapidez”*, mientras que Eusebio Güell y Joaquín del Piélagos, hijos políticos del marqués, *“secundaron digna y acertadamente los levantados propósitos que el respetable jefe de tan distinguida familia encomendó a su hijo D. Claudio”*²⁶. Las crónicas de “El Correo” también atribuyen a Claudio López la dirección de las obras, auxiliado por el arquitecto José Oriol Mestres. Entretanto Antonio López está casi siempre ausente, ocupado con sus negocios. Al año siguiente, durante el segundo verano pasado por los reyes en Comillas, es Eusebio Güell quien debe dirigir los preparativos y atender a la familia real pues el marqués debe seguir atendiendo sus empresas y Claudio López está aquejado de tuberculosis. En esta segunda visita regia a Comillas de 1882, Gaudí repite. Esta vez llegará aún más lejos, con otro Kiosco *“de fantasía”*, de cúpula bulbosa, inspiración india y decoración vegetal.

Vemos pues como dos jóvenes burgueses, como Güell y Claudio López, perfectamente al tanto del espíritu dominante en los círculos artísticos europeos del fin de siglo, disponen de libertad y medios para trasladar a la pequeña villa de Comillas los últimos adelantos científicos (la luz eléctrica, por ejemplo) y el gusto pintoresco y exótico de una época colonial de la que eran destacados protagonistas. De hecho, su formación poco tenía que ver con los “humildes” orígenes de Antonio López. Eusebio Güell era un buen cono-

dor de los ambientes internacionales, había participado activamente en la Exposición Universal de París de 1878, donde había conocido a un joven Gaudí que, con el tiempo, se convertirá en su principal arquitecto.

Respecto a Claudio, sabemos que había visitado la Exposición Universal de París de 1867. Desde 1873 y en compañía de su hermano Antonio, realiza su “grand tour” de aprendizaje por Europa, algo habitual entre jóvenes aristócratas; viajan por Francia, Inglaterra y Alemania, después realizan sus prácticas como delegados de las empresas del marqués, pasando periodos más o menos largos en los puertos de Burdeos, Belfort, Edimburgo, Barcelona y Cádiz²⁷.

Tras su vuelta a España, el marqués dejará siempre en manos de Claudio las cuestiones artísticas. Claudio parece aceptar con particular interés este tipo de encargos. Hemos señalado ya como, en 1876, el marqués le encarga que *“discurra algo”* para arreglar las casas de Ocejo, a lo que Claudio responde con una especie de Escorial. Probablemente esté implicado también en los proyectos realizados por Mestres en 1875 y 1876 para panteón de la familia López.

De hecho, hasta la llegada de Martorell, Mestres parece ser el arquitecto preferido de Claudio López²⁸. En 1875 está en Comillas, redactando el citado proyecto de panteón, al que nos referiremos más adelante y, quizá, interviniendo de algún modo en “La Portilla”, residencia de Claudio López y López, hermano del marqués. En el verano de 1881, en paralelo con las actividades de la visita regia, se presenta el proyecto de Mestres para la reedificación de las casas números 11 y 12 del muelle de Calderón, en Santander (actual sede del Banco de Santander), incendiadas en 1880²⁹. La obra es promovida por Claudio López, en una muestra más de la confianza depositada por el marqués en su hijo para este tipo de cuestiones. Se trata de una obra notable, en uno de los mejores solares del muelle santanderino. Mestres maneja con soltura un repertorio barroquizante (modillones, jarrones, pilastras adosadas, columnas de orden corintio, estatuas de fundición rematando los laterales del balcón central, etc.), más explosivo aún que el manejado por Rodríguez en el extremo Este del paseo, que tanto había sorprendido a los santanderinos pocos años antes. El edificio se organiza con bajo, entresuelo, tres plantas y dos viviendas por planta. Sorprende, sobre todo, la calidad de los materiales: piedra de sillería hasta la primera planta (durante las obras para su conversión en sede del Banco de

²⁴ Véase BUENO FIDEL, M.J.: *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Málaga, 1987. Las conclusiones de este trabajo pueden consultarse en *Fragmentos. Siglo XIX*, 15-16, Madrid, 1989, pp.58-70.

²⁵ SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, p.91.

²⁶ LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes...*, 1881, p.47.

²⁷ PAPASOGLI, G.: *El marqués de Comillas: D. Claudio López Bru*, Madrid, UPCM, 1984, pp.41-46.

²⁸ José Oriol Mestres Esplugas (Barcelona, 1815-1895) es el último miembro de una distinguida familia de arquitectos que dio cinco maestros mayores a la catedral de Barcelona. Estudió en la clase de Arquitectura de la Escuela de la Lonja, donde fue discípulo de Antonio Celles, y obtuvo el título de arquitecto en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid en 1841. En Barcelona proyectó la Casa Gibert, de estilo gótico tudor, dirigió la construcción del parque de los Campos Eliseos en el paseo de Gracia (1853), resturó la parroquia de San Jaime (1886), terminó el Gran Teatro del Liceo (1847), dirigió su restauración tras el incendio de 1861 y en 1874 realizó la nueva fachada; desde 1855 y hasta la fecha de su muerte fue arquitecto de la catedral y como tal proyectó la nueva fachada, que construyó entre 1887 y 1895. Proyectó diversos altares para las catedrales de Solsona y Manresa y varios cementerios en poblaciones catalanas. Realizó también el monumento a D. Antonio López en la plaza de San Sebastián (1884). Véase una breve biografía en BASSEGODA NONELL, J.: “Los proyectos del arquitecto Oriol Mestres para Comillas”, *Historias de Cantabria*, n°2 (Santander, 1992), pp.95-107.

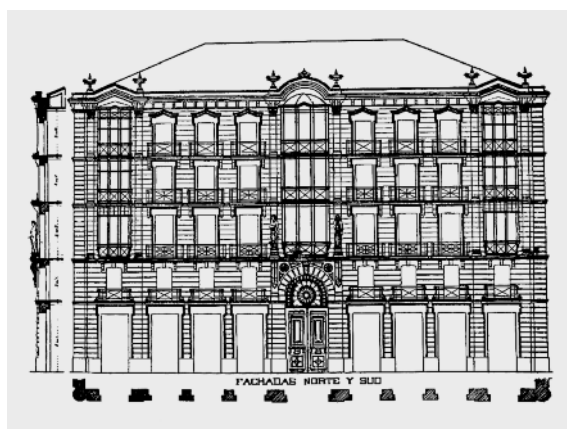
²⁹ A.M.S. Arm.G, Leg.83, n°13, “Proyecto de reedificación de la casa incendiada en 6 de octubre último en el Muelle de Calderón, que ocupaba el café Suizo... (casas números 11 y 12)”. Solicitud presentada el 2 de agosto de 1881 por D. Eduardo Pérez, en nombre de D. Claudio López.

Santander a mediados del siglo XX se chaparon las fachadas con piedra de Boñar), zaguán con solado de mármol blanco y rodapié en mármol negro, estatuas de bronce, etc. No obstante, los miradores arabizantes, que no aparecen en el proyecto original, nos devuelven al origen de estas reflexiones: los toques orientales en bastantes de las obras relacionadas con Claudio López.

Aquí no acaba la relación de Mestres con los López, pues dos más de sus obras, la granja de la Moguda y el palacio de Navalmoral (Extremadura), eran propiedad de los marqueses de Comillas. Además, realiza el monumento a D. Antonio López y López en la plaza de San Sebastián (Barcelona, 1884), con escultura de Vallmitjana y relieves de Reynés³⁰.

Quizá, la segura presencia de Claudio López y Eusebio Güell como inspiradores del programa ornamental presentado en las dos visitas regias a Comillas, explique su marcado orientalismo. Para ello hay que hacer referencia a las visiones opuestas que, en materia colonial, parecen mantener Antonio López y su hijo Claudio. Mientras que el primero era manifiestamente americanista, por su condición de indiano y por interés comercial; el segundo fue uno de los más convencidos africanistas de la política española del fin de siglo. El primer marqués manifiesta su apoyo a la defensa de las colonias americanas con el destacado protagonismo de los barcos de la “Compañía Trasatlántica” en la represión de la insurrección cubana. El segundo marqués, por el contrario, incorpora ya una visión que es, en parte, catalana y más adaptada al nuevo régimen colonial. Una visión que se vuelve hacia el Mediterráneo como espacio comercial y cultural común.

En cierto modo, la visión misional de cada uno de ellos refleja estas diferencias. Podemos considerar el Seminario Pontificio de Comillas como una obra patrocinada por el primer marqués, aunque fuera acabada por el segundo. Fue concebido, precisamente, como un gran centro misional hispanoamericano del que saldrían las élites religiosas de España y América, sólidamente formados para asumir las más altas responsabilidades de la jerarquía religiosa y fortalecer, así, la presencia española en las colonias. Por el contrario, el segundo marqués concibe un centro que podríamos considerar “paralelo” al de Comillas, pero que refleja contenidos muy diferentes. Se trata de las Misiones Franciscanas de Tánger, impulsadas por el segundo marqués y para las que Gaudí hace un famoso y complejo proyecto nunca realizado, para cuya pre-



JOSÉ ORIOI MESTRES. Reedificación de las casas nº 11 y 12 del muelle de Calderón, para D. Claudio López (proyecto y estado tras la inauguración), 1881, Santander.

paración parece que llegó a efectuar un viaje por Andalucía y norte de Marruecos³¹. Es, desde luego, un centro que pretende asentar la presencia española en el norte de África, implantándose en la misma zona a evangelizar. Sobre la mediterraneidad del proyecto nos informa el comentario hecho, años después, por un Gaudí dolorido que culpaba –injustamente– al marqués de la frustración final del proyecto: “*El marqués de Comillas también era celta; por esta razón no entendió la legación franciscana al África ni el proyecto del edificio...*”³².

³⁰ Album artístico de la Renaixensa, reparto XXXIV, oct.1884 (incluye una fotografía).

³¹ Sobre el proyecto y su significación ha tratado extensamente TORIL, Tokutoshi: *El mundo enigmático de Gaudí*, Madrid, 1983, t.I, pp.21 y ss.

³² MARTINELL, C.: *Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*, Barcelona, 1951, p.143. Cit. TORIL, T.: *El mundo enigmático...*, 1983, p.41.

³³ PENSADO, B.: *El marqués de Comillas*, Temas Españoles, nº83, Madrid, 1954, p.16. Este folletito de divulgación de su biografía está precedido por la carta postulatoria firmada por Francisco Franco en 1948, como Jefe del Estado Español, al Sumo Pontífice en orden a conseguir la beatificación del marqués de Comillas. Se incluye un capítulo dedicado a la política africanista.

³⁴ En su capítulo sobre el marqués como “Caballero español”, el Padre Miguel CASCÓN (*Luz sin sombra. El marqués de Comillas*, Comillas, 1925, p.17) se refiere, entre otras cuestiones, a la españolidad artística de la decoración de los vapores de la Compañía.

³⁵ Véanse fotografías de ambos en el Libro de información de Itinerarios y Tarifas de la Compañía Transatlántica: *Comunicaciones Marítimas Españolas...*, Editorial Apolo, Barcelona, s.a.

³⁶ Objetivo del “Patronato Social de las Buenas Letras” al que pertenecía el marqués de Comillas. El citado texto aparecía en la contraportada de todos los números de la Biblioteca Patria.

³⁷ CASCÓN, M.: *Luz sin sombra...*, 1925, p.7. Precisamente la biografía de Cascón comienza con dos capítulos titulados “El Caballero Cristiano” y “El Caballero Español”.

³⁸ Son 23 planos fechados entre el 3 de junio de 1875 y agosto de 1876. Se encuentran recogidos en una carpeta de dibujos entregada por el hijo de José Oriol Mestres, Apeles Mestres, a la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Han sido publicados por BASSEGO-DA NONELL, J.: “Los proyectos del arquitecto Oriol Mestres para Comillas”, en *Historias de Cantabria*, nº2 (Santander, 1992), pp.95-107.

³⁹ CÁTEDRA GAUDÍ, cajón “Oriol Mestres”. El título completo de la extensa traducción es “*Las Iglesias Góticas. Llamamiento al Clero y a los hombres religiosos, a las administraciones, a los Artistas, y a los aficionados a las bellas artes, a los hombres en general, y a los amigos de nuestra gloria nacional y de nuestros antiguos monumentos*”, 1854, del libro “*Les Eglises Gothiques*, par Smit (sic)”.

⁴⁰ Sobre este tema ya hemos tratado en “Historia, Historiografía e Historicismo en la arquitectura romántica española”, *La Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp.63-75.

Sin embargo, este enfadado Gaudí se equivoca. Pocos españoles impulsaron la política africanista como el segundo marqués de Comillas, tanto que “*puede decirse que por mucho tiempo la soberanía española no tuvo allí otro representante... Su política africanista le llevó a ser además en nuestras colonias el factor más importante de la industria y del comercio, del prestigio español ante los indígenas y de la resistencia a las ambiciones extranjeras*”³³

Así, sostuvo diversas factorías y focos comerciales en el Sahara, Guinea Ecuatorial y Fernando Poo.

Quizá, este africanismo de vocación mediterránea explica, como en otros lugares de España –especialmente Cataluña–, el orientalismo artístico. Orientalismo presente en Comillas y en otros proyectos; en las Misiones Franciscanas de Tánger, por ejemplo, el sorprendente exterior proyectado por Gaudí se cree inspirado en los palomares del norte de Africa, mientras que los interiores eran, según nos informa Matamala en su inédito libro, de “*decoración corriente musulmana*”. Parece que el pabellón de la Compañía Transatlántica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 también era de inspiración árabe e, incluso, se puede destacar la “*españolísima decoración*” de lo vapores de la Compañía³⁴: destacando el neoárabe del “jardín de invierno” del “Vapor Habana” o el alhambrismo del hall del “Cristóbal Colón”³⁵.

De todos modos, quizá el mejor resumen de los principios ideológicos del segundo marqués de Comillas puede hacerse desde una de sus más pequeñas aportaciones. Se trata de la “Biblioteca Patria” de la que el marqués es primer patrocinador, sosteniendo un concurso de novela que lleva su nombre. El objetivo confeso de esta editorial es “*moralizar y españolizar la novela*”. En el lema de la colección se resume una política cultural que encaja perfectamente con la defensa castiza de los valores nacionales, presente en el marqués y en amplios sectores de la intelectualidad española:

“*Nuestros pueblos latinos no tendrán independencia sino a condición de que en ellos predominen estos 2 factores fundamentales del genio de la raza: la religión gótica y el casticismo del idioma. El verdadero patriotismo consiste, pues, en fortificar dichos baluartes contra la hostilidad de las naciones imperialistas*”³⁶.

De todo esto puede derivarse un perfil ideológico con el que el marqués se identifica plenamente y en el

que todos sus biógrafos insisten. Un pensamiento definido por la “*existencia de tres amores: la Iglesia, España y la Monarquía, a cuyo servicio puso todas su energías y sus extraordinarias dotes*”³⁷. Consecuentemente, en toda obra artística hecha con su patrocinio se buscará, ante todo, la expresión plástica de valores patrióticos y católicos.

La capilla-panteón

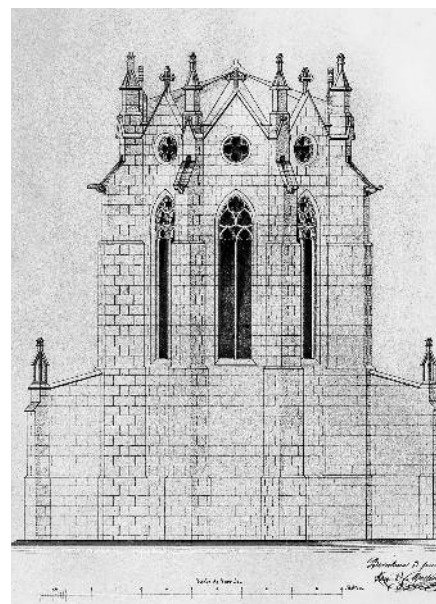
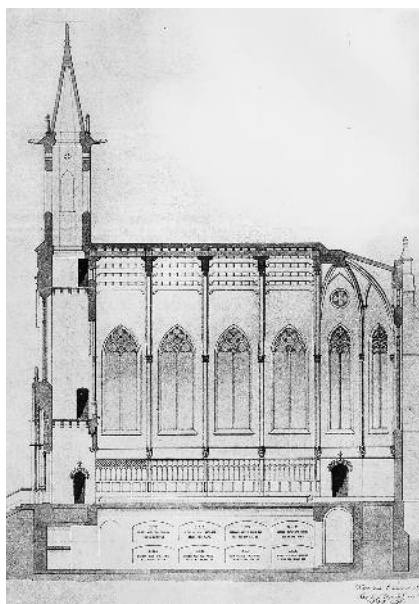
En julio de 1875 José Oriol Mestres firma en Comillas varios planos y tanteos para la construcción de un **panteón para la familia López**³⁸, dedicado por el primer marqués y su hermano Claudio “*a la memoria de su querida madre*”. En tal proyecto está presente, desde luego, el cariño filial, pero también una actitud común a todos los indianos y, en general, a las élites españolas del siglo XIX que, tras el enriquecimiento, acostumbran acometer, en primer lugar, la construcción del panteón familiar, certificado de ciudadanía, de pertenencia a un lugar, y medio para destacarse del resto de sus convencinos. En el caso de los López el alejamiento social encerrado en el proyecto es muy evidente. El panteón se proyecta adosado al cementerio de la villa, aunque fuera de sus muros, y tiene ya escala de capilla aunque aún no se indique así en el título. De hecho, los hermanos López habían ideado su panteón como monumento a la memoria de su madre pero, posiblemente, también como capilla para el cementerio, que carecía de una en uso.

Los planos firmados por Mestres en junio de 1875 en Barcelona, están inspirados en modelos góticos, quizá por coherencia estilística con los restos de la antigua ermita sobre la que se había levantado el cementerio. En cualquier caso, Mestres era un apasionado defensor de la arquitectura gótica y, ya en 1854, había realizado la traducción del libro “*Les Eglises Gothiques*”, que envía a Antonio de Zabaleta a Madrid para que intente gestionar su publicación³⁹. En la carta que adjunta al envío, Mestres relata la profunda impresión que le han causado las restauraciones de catedrales que ha podido observar en Francia e Inglaterra y pronuncia un decidido alegato en defensa de la arquitectura gótica⁴⁰.

No obstante, en el mes de julio realiza un nuevo grupo de planos, firmados ya en Comillas y completados en agosto en Barcelona. Este nuevo proyecto es, ahora, de inspiración románica o “*latino-bizantina*”,



JOSÉ ORIOL MESTRE. "Proyectos para el Panteón de la familia del Excmo. Sr. D. Antonio López y López", 1875-1876, Comillas.



como se conocía en la época. A este cambio estilístico probablemente no es extraña la opinión del marqués, máxime cuando su hijo Claudio no pasó por Comillas ese verano. En realidad, Mestres se limita a reconvertir las ventanas apuntadas en medios puntos y la cabecera poligonal reforzada con contrafuertes en un ábside semicircular, mientras se mantiene el alargamiento general de proporciones, la torre centrando la fachada y la cripta subterránea. Posiblemente, sugirió tal cambio el principio romántico que recomienda la adaptación a la arquitectura local, como una forma de ese regionalismo arquitectónico tan defendido por Mestres en otras ocasiones.

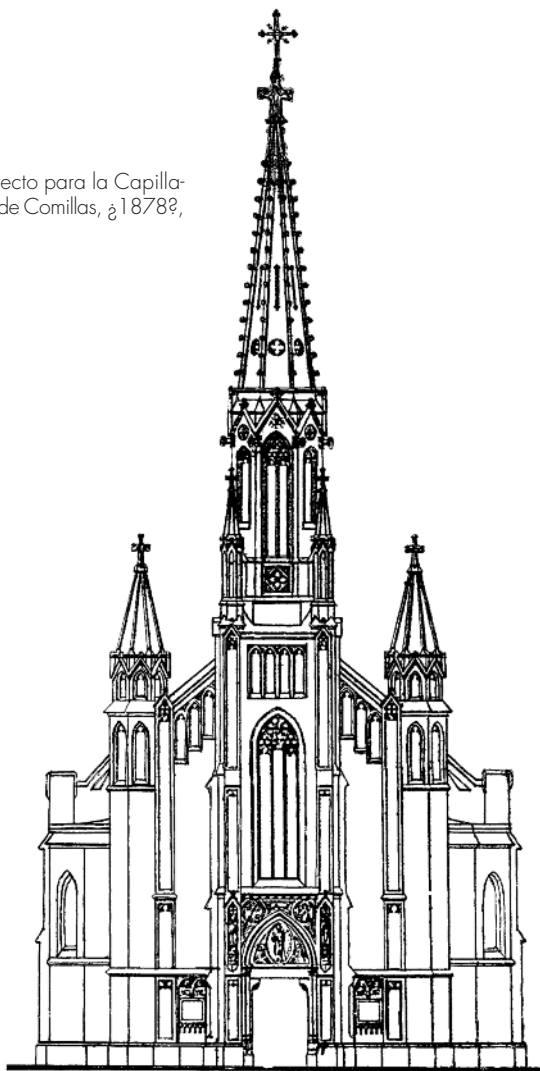
Mestres aún realizará un tercer grupo de planos, fechados en Barcelona el verano de 1876, combinando ambas soluciones. Sigue manteniendo una fachada vagamente románica, pero vuelve al uso de vanos apuntados y cabecera poligonal, resultando un curioso proyecto "románico-ojival".

Sin embargo, lo que ni Antonio López ni su hermano Claudio sospechaban, al concebir el panteón familiar, es que pronto éste serviría a familiares muy cercanos. En 1876 el primogénito de la familia, Antonio López Bru, enferma de tuberculosis y en octubre de ese año muere en Madrid. El dolor de la familia es inten-

sísimo, especialmente el de su hermano Claudio. Poco después, muere también su hermana María Luisa. El marqués de Comillas, entristecido y probablemente sintiéndose también envejecido (morirá pocos años más tarde), da prioridad entonces a la construcción de la capilla-panteón.

No se sigue, sin embargo, adelante con el proyecto de Mestres. Probablemente las ideas de Claudio, el futuro segundo marqués, tengan algo que ver en el asunto; de todas formas, como ya hemos señalado, se compensará con creces a este arquitecto con muchos otros encargos. Varias pueden ser las cuestiones que justifican este cambio. Por un lado, es muy posible que la proximidad afectiva con los familiares recientemente fallecidos propicie el acercamiento del panteón proyectado al entorno familiar, abandonándose la idea de ubicar éste junto al cementerio. Por esta razón, el panteón ya no se concibe como un hecho arquitectónico aislado sino que se piensa ya en su integración en un conjunto más amplio, que incluye un nuevo palacio y las casas familiares del Llano. Una idea -la de conjunto familiar- que ya se apreciaba en "*la especie de Escorial*" concebido por Claudio en 1876 para el arreglo de las posesiones familiares, al que ya nos hemos refe-

JUAN MARTORELL. Proyecto para la Capilla-panteón del marqués de Comillas, 1878⁴², Comillas.



Posiblemente es Eusebio Güell quien introduce a Martorell en Comillas, pues desde 1876 estaba trabajando en la casa de su padre, Juan Güell y Ferrer, en Barcelona. En cualquier caso, el arquitecto y Claudio López Bru estaban destinados a entenderse, de hecho, sus biografías casi siempre empiezan igual. Gaudí decía de Martorell que “*¡Era un sabio y un santo!*”, palabras repetidas, más tarde, por Bergós, Rafols y Puig Boada. Asimismo, algún biógrafo del segundo marqués comienza su relato con un lacónico “*¡Vivió como un santo!*”⁴², repetido después muy a menudo. Ambos personajes destacan por una fuerte religiosidad que influirá de manera decisiva en sus ideas artísticas. Casi toda la obra de Juan Martorell es de carácter religioso y en la fecha en que comienza a trabajar para los López ya es un reputado arquitecto medievalista que había colaborado con José Casademunt en la iglesia del Sagrado Corazón de Sarriá (1869) y había proyectado y dirigido las obras del convento e iglesia de las Adoratrices de Barcelona (1871-1875).

En consecuencia, en el caso de Comillas y para dos hombres tan vinculados al pensamiento neocatólico de la Restauración alfonsina como Martorell y Claudio López, sólo podía haber un estilo adecuado para una capilla funeraria como la que el marqués proyectaba: el gótico; bien, pero ¿qué gótico?

Para contestar a esta cuestión conviene detenerse en un hecho curioso: en los proyectos para la capilla-panteón de Comillas se adelantan la polémica elección de estilo y los mismos protagonistas que centrarán las obras para la fachada de la catedral de Barcelona. También allí, en 1882, en un polémico concurso ha de elegirse entre los proyectos de Mestres y Martorell para la terminación de la fachada⁴³. El proyecto de Mestres para Barcelona intenta sujetarse a los dibujos góticos de 1408 realizados por el maestro Carlí y, sobre todo, adaptarse “arqueológicamente” a los principios del gótico catalán. Por el contrario, Martorell se muestra más libre y ambicioso, rectificando o prescindiendo de las tradicionales formas catalanas, enfatizando los elementos verticales para neutralizar las líneas horizontales. Se justifica alegando que la arquitectura gótica tiene su origen en Alemania, o mejor, en Francia, adaptándose después a las características locales por su enorme flexibilidad, lo que parece autorizarle para buscar ciertas formas esenciales del gótico puro, que expresan contenidos de orden espiritual. En realidad, parece perseguir la violetiana “catedral ideal”, si-

rido anteriormente. Además, la concesión a Antonio López del título de marqués, en 1878, justifica el deseo de levantar un palacio adecuado al nuevo rango social y en la localidad titular del marquesado.

Por todo ello, en torno a esa fecha -1878- se realiza un proyecto que aúna palacio y capilla-panteón en un sólo conjunto, que se prevé situar en el alto de Sobrellano, ligeramente elevado sobre las casas familiares. Todas juntas forman una pequeña ciudad-jardín, un conjunto de residencias veraniegas presididas, como sus empresas, por el marqués de Comillas.

El autor del proyecto ya no es Mestres, sino un arquitecto algo más joven -Juan Martorell y Montells (1833-1906)-, maestro de obras desde 1867 y titulado con la primera promoción de la nueva Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1872 (aunque el título no será oficial hasta 1876)⁴¹.

⁴¹ Sobre Martorell véase BASSEGODA, Buenaventura: “Martorell y Montells, D. Juan”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1909, pp.138-141; ALCOY, R.: “La arquitectura religiosa de Joan Martorell y el eclecticismo fin de siglo”, *D'Art*, n°10, mayo 1984, pp.221-239; BASSEGODA NONELL, J.: “L'arquitecte Joan Martorell i Montells. Mestre de l'arquitectura catalana del segle XIX”, *Espais*, n°18 (Barcelona, jul-agost, 1989), pp.52-56.

⁴² CASCÓN, M.: *Luz sin sombra...*, 1925, p.5.

⁴³ Véase RAFOLS, J.: “L'arquitecte Martorell”, *Vell i Nou*, época II, vol.2 (Barcelona, 1921), n° XVI; también BASSEGODA NONELL, J.: “La Fachada de la Catedral de Barcelona”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III época, n° 809, vol.XLV (Barcelona, 1981), n° 5, pp.263-307.

guiendo aquella idea expresada por el propio Viollet-le-Duc: “restaurar un edificio no es reparar o reconstruir, es restablecerlo a un estado que puede no haber tenido nunca”.

En Barcelona, la mayoría prefieren el proyecto de Martorell, aunque bastantes críticos opinan que debe catalanizarse para que sea aceptable. Finalmente, la negativa del patrocinador de las obras a sufragar el proyecto Martorell y ciertas dificultades técnicas (con el cimborrio), posibilitan que sea el proyecto de Mestres el realizado. Solución, como vemos, contraria a la adoptada en Comillas.

Nos interesa destacar que, entre los principales defensores del proyecto de Martorell se encuentra la lista completa de arquitectos implicados en las obras de Comillas. Para la edición de una litografía del proyecto de Martorell en “La Renaixensa”, Gaudí pasa a tinta el proyecto original, realizado a lápiz, Doménech y Montaner lo rotula y Eusebio Güell paga la edición. Además, un numeroso grupo de arquitectos firma un escrito en favor del proyecto Martorell, entre ellos se encuentran, desde luego Gaudí y Doménech, junto a Cristóbal Cascante y Camilo Oliveras, es decir, todos los que trabajarán en Comillas, sólido feudo de las ideas de Martorell. Efectivamente, su concepción pintoresca de la arquitectura encaja bien con la personalidad indiana de los marqueses y el exotismo paisajístico de la residencia veraniega. Sin la figura de Martorell, que cataliza las primeras iniciativas para la villa, es difícil de explicar la evolución arquitectónica posterior de las obras proyectadas por los marqueses. Todas estas razones explican porqué el marqués prefiere finalmente el proyecto de Martorell, más pintoresco y ecléctico, para su Capilla-Panteón.

La elección gótica es coherente con un espíritu profundamente religioso, expresión ejemplar de la reacción medievalista frente al frío clasicismo. Son ideas que, artistas y promotores tan informados como Martorell y López, intentan trasladar a la España alfonsina, como modelo artístico para el brote neocatólico. En sus viajes por Europa, Claudio López había conocido algunas de las máximas expresiones del neogótico europeo. Su impresión ante las obras de la catedral de Colonia es particularmente esclarecedora. Cuenta como, en una breve visita efectuada en 1873, su carruaje pasó ante la catedral, resignado a no detenerse vio que su hermano Antonio mandaba parar el coche, entonces “Corriendo con toda la fuerza de mis piernas llegué al in-

terior del templo, y con el mismo paso volví al carruaje, suscitando en el cochero y en cualquier persona que me viese la idea de que yo era un loco de atar; aquella visión no la podría comprar con todo el dinero del mundo”⁴⁴. Asimismo, sus poéticas descripciones de la belleza de los paisajes de Francia y Alemania expresan un ideal estético que, inconscientemente, trasladará después a Comillas.

En consecuencia, la visión gótica aportada por Martorell en la capilla-panteón del marqués de Comillas no persigue valores nacionales (como Mestres), sino que pretende ser expresión de inmutables valores espirituales, mensaje acorde con la visión simbólica de los medievalismos heredada del romanticismo alemán y francés. Como señala Amador de los Ríos, Martorell intenta reproducir “los encajes y las filigranas todas con que se atavía esplendoroso el estilo ojival en el siglo XV bien que sin tomar escrupulosamente por modelo el carácter español de aquel estilo”⁴⁵.

Martorell, pues, persigue un modelo “puro” del gótico, sin trabas arqueológicas –siempre engorrosas– que por simple “asociación mental” nos traslade a la perfección espiritual del mundo medieval. No es historicista, pues no pretende la reproducción exacta de ningún modelo único, sino que selecciona aquellos elementos que favorezcan su reproducción ambiental gótica. Este “eclecticismo crítico” dejará profunda huella en discípulos tan aprovechados como Gaudí o Doménech y Montaner.

Para la capilla-panteón de Comillas, Martorell maneja modelos centroeuropeos, con sugerencias tomadas del gótico perpendicular inglés o del *flamboyant* y aspectos que reflejan un gran conocimiento del “*Dictionnaire...*” de Viollet-le-Duc. Todo ello conduce a un producto arquitectónico que parece una catedral del XIV o XV en miniatura. Todos los comentarios aparecidos con motivo de su inauguración en 1881 reflejan tales ideas, considerándola “obra maestra y adecuada a su objeto”⁴⁶. Destaca la descripción realizada por un “*reputado arquitecto*” anónimo para la crónica de Lanuza:

“El hombre contempla con fruición esas gigantescas obras de arte, esos monumentos del estilo ojival, que tan alto hablan al espíritu... ¿Cuál es el móvil que nos hace volver los ojos a esos mudos ejemplos del pasado, para que, siguiéndolos, paso a paso, los veamos renacer de nuevo con brío, con el mismo esplendor, si cabe, que tuvieron en otras épocas? ¿Será que la imaginación, harta de divagar por nuestras producciones híbridas, sin be-

⁴⁴ Carta de Claudio López reproducida en PAPASOGLI, G.: *El marqués de Comillas...*, 1984, p.43.

⁴⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *España. Sus monumentos...* Santander..., 1891, p.277.

⁴⁶ “*La Ilustración Española y Americana*” (agosto y septiembre de 1881) publica varias crónicas del veraneo en Comillas y sendos grabados de la capilla (interior y exterior). En el álbum *De Cantabria...* (1890, pp.169-171 y 234) aparece un artículo de José Díaz de Quijano en el que se hace referencia a la capilla-panteón y la obra de los marqueses en Comillas. En 1883 “*La Ilustración Catalana*” (t.VI, p.197) publica la siguiente descripción: “*Suntuosa Capilla en Comillas, la cual es también Panteón de la distinguida familia LÓPEZ. De estilo ojival del siglo XIV, la forma y principales ornamentos de extraordinaria construcción imitan otros que tienen ya ganada antigua fama. Comparte la obra dos espacios, el superior la Capilla dedicada al Corazón de Jesús, fulgura la luz y los esplendores de la policromía que abrillantan las largas y magníficas vidrieras pintadas con imágenes de los Santos Patronos de la iglesia y de la familia, y la espaciosa y larga cripta donde destacan la severidad de las grandes moles sepulcrales que reciben la luz por unos reducidos rosetones pintados. Tiene un Cristo en el altar y una gran ‘parsimonia’ en las esculturas. Elegancia externa, de ligerísimos arbotantes y una gran armónica distribución de conjunto. Obra maestra y adecuada a su objeto*”.

La capilla-panteón durante su construcción, 1880-1881, Comillas.



JUAN MARTORELL. Capilla-panteón de la familia López, 1881, Comillas.



lleza, sin fisonomía propia, por esas producciones del mal llamado arte clásico, busca mejores modelos donde pueda reproducir con más grandeza lo que siente, en un lenguaje más puro y más elevado que el que ofrecen nuestras producciones modernas, donde el hombre no encuentra nada que le hable al espíritu, y sí sobradamente a la materia?"

"Estas consideraciones nos vinieron a la mente al contemplar la magnífica Capilla-Panteón que recientemente se acaba de construir en Comillas... Impresionados vivamente por su elegancia, su belleza y pureza de estilo, nos recuerda los mejores tiempos del gótico..."

"Por la impresión del momento parece una pequeña catedral; fijándose luego en sus detalles, sorprende notablemente su elevadísimo chapitel, sus pináculos, sus arbotantes brazos de gigante que parecen sostener su ligereza y esbeltez de forma, sus gárgolas; todo contribuye a una contemplación seria, convida al reposo y sosiego del cuerpo, para que la vida del espíritu renazca y sienta el influjo de su expresivo lenguaje..."

"¿Dónde y en qué producción arquitectónica podemos decir otro tanto, si perdemos de vista esos sublimes modelos de la edad media? ¿En dónde se encuentran mejor unidos la naturaleza con el arte, el cielo con la tierra, el hombre con Dios? Forzoso es confesarlo; cuanto más la pasión crece por el gusto y la belleza, más declina el sensualismo y embrutecimiento del espíritu; tanto, que, valiéndonos de la frase de un escritor contemporáneo de gran talento, diremos con él; que la falta de gusto conduce al crimen"⁴⁷.

Las obras se inician a finales de 1880 o principios de 1881, actuando como delegado de Martorell el arquitecto Camilo Oliveras Gensana (1849-1898), compañero de Cascante y de Gaudí, y como contratista José Pardo Casanovas⁴⁸. La inauguración tiene lugar el 28 de agosto de 1881, durante la visita regia a la villa. La solemne ceremonia es oficiada por los obispos de Santander y Zamora, acompañados del poeta modernista Jacinto Verdaguer, capellán de la familia López y de los barcos de la Compañía Trasatlántica. Asisten S.M. Alfonso XII, la reina María Cristina, el ministro de Marina, gran parte del cortejo real y, desde luego, el marqués y su familia. El acto es ampliamente recogido por toda la prensa presente en Comillas para seguir el veraneo regio y queda reflejado en uno de los paneles pintados, años después, por Llorens para el salón central del palacio de Sobrellano.

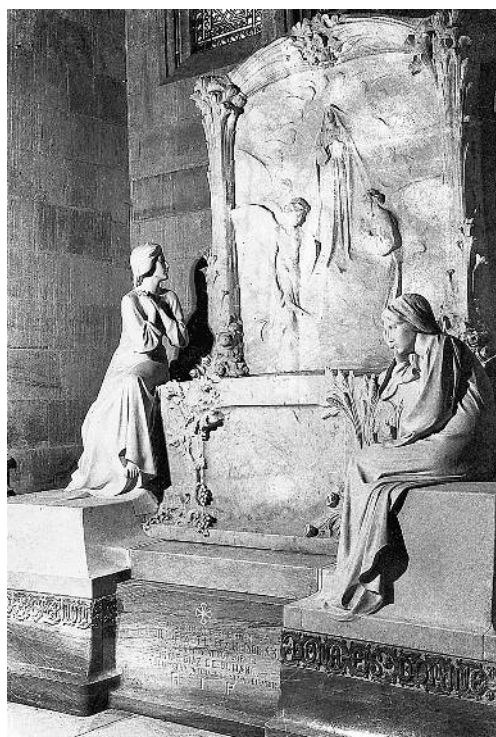
El edificio se organiza en dos niveles, la capilla en el superior y el panteón en el inferior. La capilla, de nave única, queda cerrada por una galería calada de planta poligonal que separa el presbiterio del deambulatorio. A esta altura, la nave de la capilla se ensancha con dos ábsides laterales que forman un falso transepto. Abraza el presbiterio una especie de deambulatorio, situado a un nivel inferior, a la altura del panteón, albergando los monumentos funerarios de la familia: el panteón dedicado a la memoria de D. Claudio López y López y su esposa Benita Díaz de Quijano, con las estatuas de la "Plegaria" y la "Resignación" (escul-

⁴⁷ LANUZA, A.: Comillas. Apuntes..., 1881, pp.33-36. En nota a pie de página se señala que "Un reputado arquitecto es el autor de esta reseña descriptiva".

⁴⁸ Sobre la construcción véase SAMA, A.: Gaudí..., 1987, pp.39-43. También AA.VV.: Comillas..., 1990, pp.65-72.



ANTONIO GAUDÍ. Banco, sillón y reclinador para la capilla-panteón, 1878-1880, Comillas.



JOSÉ LLIMONA. Panteón de D. Claudio López y López y su esposa Dña. Benita Díaz de Quijano, capilla-panteón, Comillas.

tor José Llimona y Barbany), el panteón de D. Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas, con el Cristo yacente (escultor Agapito Vallmitjana), el panteón de D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas (sobre diseños de Juan Martorell, un relieve de Venancio Vallmitjana y fundición en bronce de los talleres “Hijos de Francisco de Paula Isaura”) y el panteón de María Luisa López Bru.

Los elementos más singulares de ornamentación se concentran en la zona del presbiterio y deambulatorio. Destaca el altar (realizado en los talleres de Francisco de Paula Isaura y Fargas) con la mesa de bronce pulido, el frontal con los cinco medallones (los símbolos de los cuatro evangelistas y el “Agnus Dei”) y la imagen del Sagrado Corazón de Jesús (según modelo del escultor Roig y Cerdá). Contrasta la riqueza del presbiterio con la sequedad de los muros laterales que remarcan la esbeltez y el juego lumínico del claristorio, con vidrieras polícromas dedicadas a los santos titulares de la capilla y de la familia López.

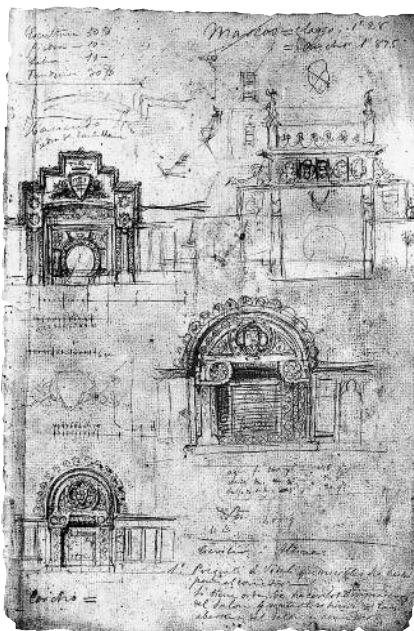
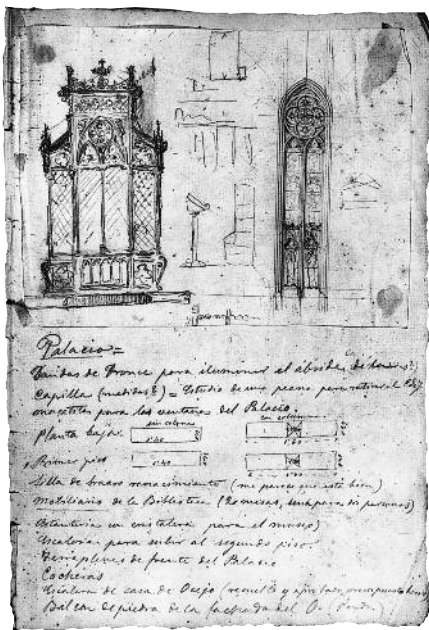
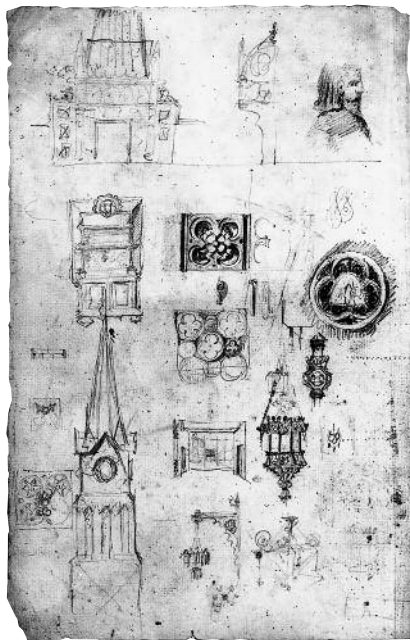
La capilla se remata con la cubierta envigada a dos vertientes, quizá el elemento más extraño de la composición, pues mientras el resto del edificio se inspira

en modelos góticos tardíos, la cubierta recupera soluciones populares de origen mudéjar, usuales en el gótico levantino y catalán de los siglos XIII-XV.

Por fin, la capilla se completa con un sitial, dos reclinatorios y varios bancos diseñados por Gaudí. El encargo le viene de Eusebio Güell, apasionado por su trabajo en la vitrina Comella, expuesta en París. Los diseños debían estar listos en 1878, pero hasta 1880, en que comienzan las obras de la capilla, no se construyen en los talleres Puntí de Barcelona. El esquema general responde a modelos góticos pero, sobre todo, destaca la labor escultórica, recargada y concentrada. En el sitial dos galgos sostienen los brazos, mientras sendas águilas tenantes levantan el escudo de los López. En los bancos la ornamentación se concentra en los laterales, destacando el dragón alado, antecedente claro del realizado para la verja de la finca Güell de Pedralbes.

El Palacio de Sobrellano

El conjunto de Sobrellano, comenzado con la capilla-panteón, se completa con las obras del lujoso palacio. Se desconoce si ambos edificios se proyectaron si-



multáneamente. Si no fuera así, parecería lógico pensar que, por coherencia estilística, el gótico de la capilla impuso el mismo estilo para el palacio. No obstante, se conserva un diseño del conjunto realizado por Martorell en fecha desconocida en el que se contemplan ambos edificios, proyectándose su comunicación mediante una galería de arcos apuntados. En el proyecto para el palacio aparecen, además, aspectos luego no construidos como la torre-mirador colocada sobre el centro del tejado⁴⁹. Sama considera que este plano fue realizado hacia 1878, con lo que ambos edificios responderían a un proyecto unitario⁵⁰.

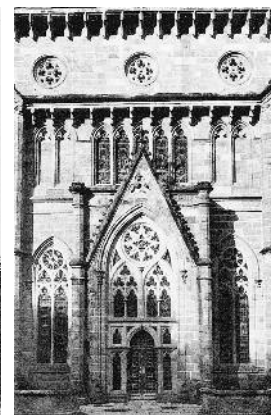
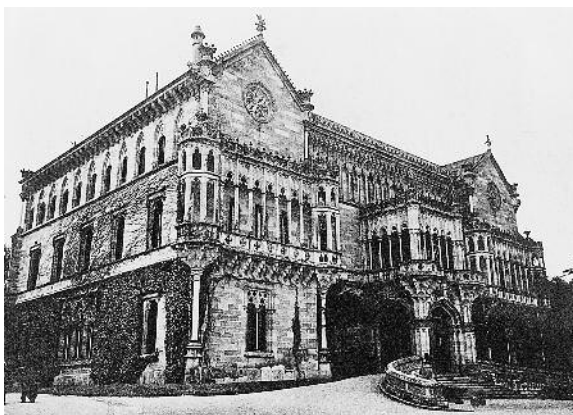
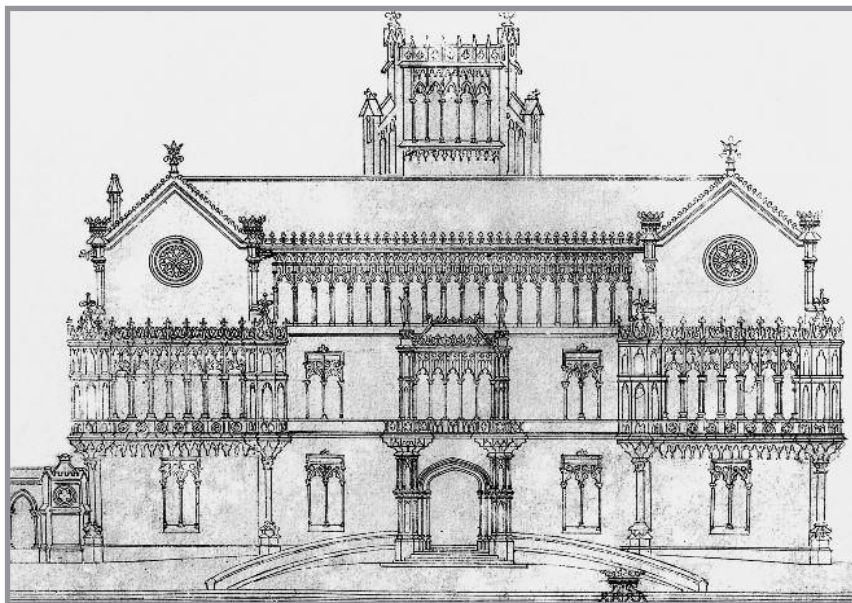
Parece pues que, desde 1878, los López tenían ya definido el aspecto general del conjunto de Sobrellano, centrándose primero en la construcción de la capilla y pasando, una vez finalizada ésta, a ocuparse del palacio, coincidiendo, con un periodo de especial prosperidad en sus negocios.

Hasta 1882 no comienzan las obras del palacio, dirigidas por Cristóbal Cascante, a quien ya hemos visto colaborando en la visita regia de 1881. De hecho, a partir de esta fecha el condiscípulo de Gaudí se vincula muy especialmente con Comillas, donde trabaja la mayor parte del tiempo hasta su repentina muerte en 1889. Su labor puede seguirse a través de un curioso “Cuaderno de apuntes” que recoge sus croquis y rasguños para diferentes obras en Comillas: camas, chimeneas y muebles para el palacio, torres y arco de acceso al Seminario, ideas para una imagen de la Virgen en una hornacina (quizá la situada en la esquina de la plaza de los Tres Caños), ventanas, altares, relieves, confesionarios, etc.⁵¹

El edificio se inaugura en 1888, años después de la muerte del primer marqués, respetando en gran medida el proyecto inicial. Como ha señalado Sama, el suntuoso palacio presenta un aspecto “*si no grandioso, sí por lo menos lujoso*”. Para este autor su suntuosidad es producto del “*magnífico ejercicio de equilibrio entre distintas tendencias estilísticas*”, desde el gótico civil, al modo inglés del Parlamento londinense de Barry, hasta los aires venecianos de las galerías asomadas a la fachada norte. En éstas aprecia, incluso, cierta impresión estalactítica en el tratamiento de los relieves, cercana a la de los mocárabes musulmanes⁵².

El virtuosismo del trabajo de cantería (con piedra de Carrejo) es, sobre todo, apreciable en la delicada labor de encaje de las cresterías, en la decoración calada de las galerías y en un sinfín de detalles secundarios

JUAN MARTORELL. Proyecto para el Palacio de Sobrellano, ¿1878?, Comillas.



JUAN MARTORELL. Palacio de Sobrellano (fachadas norte y sur), 1882-1888, Comillas.

que nos muestran la deliberada voluntad de romper con cualquier esquema clasicista, anunciándonos la libertad ornamental y los ritmos curvilíneos del modernismo (por ejemplo, en los balcones en púlpito de las esquinas).

En cualquier caso, la estructura del edificio resulta muy poco gótica (cómo podía serlo). El sencillo esquema palladiano (con un hall central distribuidor y escalera monumental de mármol blanco, con doble tiro e iluminación cenital por una claraboya de vidrieras polícromas) genera un paralelepípedo casi perfecto, apenas roto por sutiles retranqueos. Tan monótono

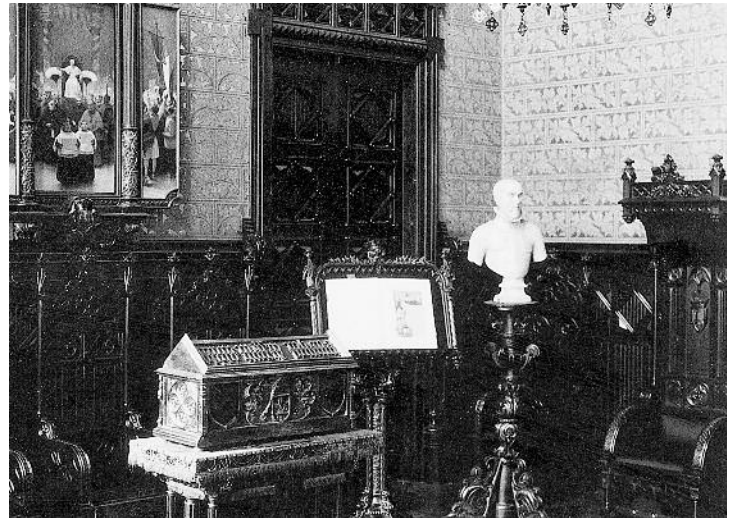
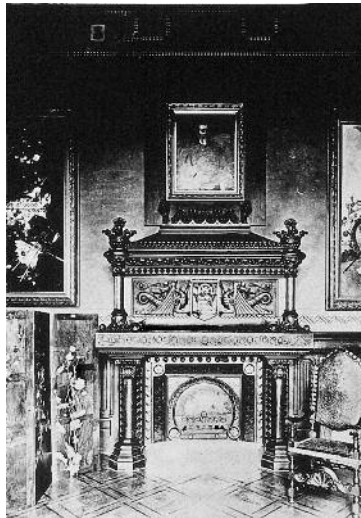
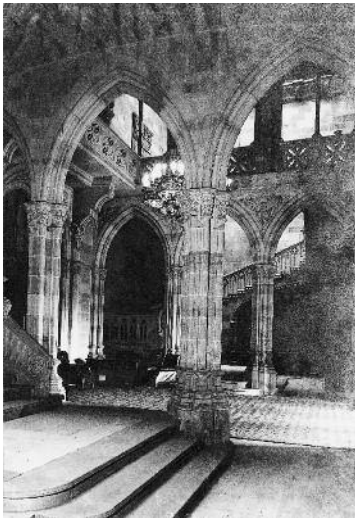
⁴⁹ CÁTEDRA GAUDÍ, Carpeta “Juan Martorell”.

⁵⁰ SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, pp.52-54. Sobre las fases de construcción, véanse pp.55-56.

⁵¹ Hemos consultado las páginas del cuaderno a través de la reproducción conservada en la CÁTEDRA GAUDÍ, Carpeta “Cristóbal Cascante”.

⁵² SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, p.58.

Palacio de Sobrellano, vestíbulo, chimenea de la antesala del comedor y gran salón.



esquema se rompe a base de ornamentación, generosa en la fachada principal; mientras que en la fachada zaguera, con decoración más contenida, los resultados son un tanto irregulares.

El palacio de Sobrellano es en realidad un espacio de aparato, muy marcadamente “palacio”, creado a mayor gloria de los marqueses, mostrando su personalidad, aficiones y principales contribuciones. Su pintoresco neogótico resulta exóticamente nórdico y adecuadamente suntuoso, mientras que los aires venecianos evidencian al armador naval de base mediterránea. Es un espacio pensado para la autoafirmación, para ser mostrado (quizá en otra visita regia, tras el ligero bochorno de los veranos de 1881 y 1882) con todos los elementos que ilustran los ocios, ideas y afectos de sus propietarios (la estatua yacente del primogénito del primer marqués, el “Museo Cántabro” con los objetos artísticos y arqueológicos recogidos por el segundo marqués). El centro simbólico del edificio es el gran salón, convertido en galería histórica de la breve vida del marquesado y decorado con ocho “panneaux” pintados por Eduardo Llorens. Los cuatro temas elegidos son suficientemente elocuentes del concepto que el segundo marqués tenía de las aportaciones realizadas a la historia de España. Por orden y desde la puerta que se comunica con el hall, se representan el embarque de tropas para Cuba en un puerto de Barcelona cuajado de barcos de la Compañía Trasatlántica (causa última de la creación del título); frente a esta escena la bendi-

ción de la Capilla-Panteón anexa al Palacio, acto al que asistieron los Reyes y las Infantas; en los laterales del salón, la gran Parada Naval realizada en el puerto de Comillas con motivo de la visita regia del verano de 1881; y, por fin, la procesión del día de la bendición del Seminario de Pobres del alto de la Cardosa.

Desgraciadamente, en la actualidad el palacio apenas conserva una mínima parte del mobiliario original. Según parece éste fue encargado a Camilo Oliveras en 1878⁵³, aunque en el “Cuaderno” de Cascante observamos varios croquis para camas y chimeneas. Estas últimas destacan por su riqueza decorativa, especialmente la situada en la antesala del comedor, donde se reproduce el motivo del dragón alado de los bancos diseñados por Gaudí para la capilla-panteón. De nuevo, se aprecian aires árabes en la incurvación de las embocaduras de las chimeneas férreas, que originan un arco de herradura.

Otras arquitecturas

Entre 1878 y 1883, Martorell deja sentadas las bases del plan arquitectónico de la villa, con los proyectos para Sobrellano y para el Seminario de pobres del alto de La Cardosa. Sus proyectos son buen ejemplo de la arquitectura catalana de la “Renaixensa”, en la que aún no hay modernismo pero ya se están gestando sus formas. Martorell, además, introduce a una serie de arquitectos –especialmente Cascante y Doménech–

⁵³ Id., p.61.

que llevarán a buen término sus proyectos y atenderán otras demandas de los marqueses y su círculo.

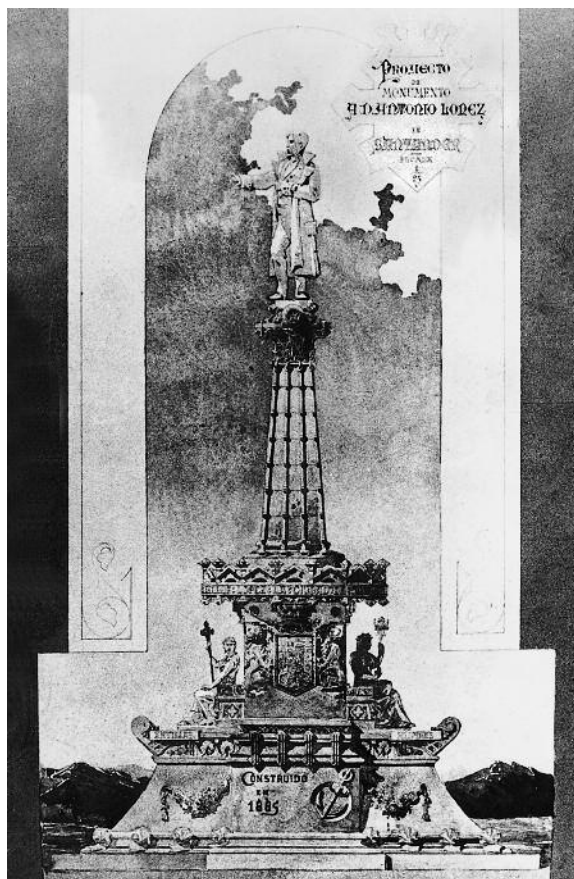
El de más estable presencia en Comillas es Cristóbal Cascante y Colom⁵⁴ que, además de dirigir las obras de Sobrellano, el “Capricho” y el Seminario, realizará varios proyectos. En 1884 firma el del monumento a D. Antonio López, primer marqués de Comillas⁵⁵, curiosamente destinado a Santander, como se señala en su título y en la dedicatoria de la ciudad prevista para la base de la columna; el fondo paisajístico de la bahía es inconfundible, indicando que pensaba instalarse en el nuevo muelle de Maliaño, junto a la calle de Antonio López. Frustrada esta idea, el proyecto es reutilizado, en 1890, por Luis Doménech para la erección de un monumento por suscripción popular a la memoria del marqués en la villa de Comillas.

Doménech respeta escrupulosamente el proyecto de Cascante, con la quilla de barco y la columna sobre la que se levanta la estatua del marqués. En general, abundan los temas marítimos y destacan las estatuas en bronce, con las alegorías de Las Antillas y las Filipinas (hoy desaparecidas) para las que Doménech busca la colaboración del arquitecto y escultor madrileño Arturo Mélida y Alinari. Los cambios introducidos por Doménech son la eliminación de la dedicatoria prevista para el voladizo circular y el fuste de la columna, que ahora es liso, con una cenefa de azulejos con las letras A y L.

Hacia 1885 Cascante realiza el proyecto para el nuevo edificio que debe albergar el refundado **Santo Hospital de Comillas** (merced a una donación de Claudio López y López y su esposa), en el que ya nos hemos detenido más atrás y que termina poco antes de su muerte, acaecida en 1889. Aparece aquí, con claridad, la identificación del arquitecto con las ideas de Martorell, pues Cascante aplica un esquema idéntico al del palacio de Sobrellano añadiendo dos pabellones transversales que recuerdan la típica distribución hospitalaria en aspa.

La muerte de Cascante truncará estas actividades. Como ya hemos visto, será Luis Doménech y Montaner el encargado de terminar y llevar a plenitud las obras iniciadas por aquél. Entre 1889 y 1892 decorará la, ya por entonces, Universidad Pontificia de Comillas; en 1893 proyectará la reforma del **cementerio de Comillas**, integrando las ruinas de la antigua ermita gótica en su estructura y proyectando una nueva cerca plagada de elementos pintorescos (pináculos, cruces pata-

CRISTÓBAL CASCANTE. Proyecto de monumento a D. Antonio López, 1885.



das, arco de acceso). Como creación paisajística el proyecto de Doménech para el cementerio pretende enfatizar su aspecto de ruina, recortando sus perfiles con la inclusión de la escultura del “*Ángel Guardián*” (escultor José Llimona y Bruguera, 1894-1895). Además, Doménech proyecta, para el cementerio, el panteón familiar de D. Joaquín del Piélagu, con la lápida que flota sobre la ola retorcida por el latiguillo modernista.

Cabe, por último, señalar la **Fuente de los Tres Caños** (1899), levantada en el centro de la población, en la plaza del mismo nombre, en agradecimiento a D. Joaquín del Piélagu, hijo político del primer marqués. Se reconoce así su generosa aportación para las obras de traída de aguas a Comillas. Posiblemente el autor del proyecto es Doménech que plantea una columna central con tres registros laterales. La ornamentación incluye los temas habituales: cartelas con los textos de agradecimiento a la labor de Piélagu, mo-

⁵⁴ Cristóbal Cascante y Colom (Esparraguera, 1851-Barcelona, 1889) estudia en la nueva Escuela de Arquitectura de Barcelona, siendo compañero de promoción de Gaudí y de Camilo Oliveras y recibiendo el título en 1878. Amigo y condiscípulo de Eduardo Mercader, colabora con él en las obras de reforma y ampliación del Colegio de Loreto en Barcelona (1878-1890) y en la primera restauración de la iglesia de San Pedro de Puellas. No obstante, la mayor parte de su trayectoria profesional discurre en Comillas, como director de varias obras proyectadas por Martorell y Gaudí. Su última obra va a ser can Casas en Bruc, iniciada en 1888 aprovechando una de sus estancias en Cataluña. BASSEGODA NONELL, J.: “El arquitecto Cristóbal Cascante”, *La Prensa*, Barcelona, 22-VI-1971.

⁵⁵ Se conserva una fotografía del proyecto en la CÁTEDRA GAUDÍ, carpeta “Cristóbal Cascante”.

tivos vegetales de vago recuerdo gótico, corona y cruz patada con brazos acabados en botones rematando la columna, cenefas florales y ángeles; destaca el delfín enroscado como tema acuático central.

LOS JESUITAS Y EL SEMINARIO PONTIFICIO

En Comillas existe proyecto de levantar un centro docente de alto nivel desde las iniciativas de D. Juan Domingo González de la Reguera, arzobispo de Lima, a finales del siglo XVIII. Éste había sufragado las obras del edificio –inaugurado en 1794 con planos de Cosme Antonio de Bustamante– en el que, en 1802, comienzan las actividades del Real Seminario Cantabro. Además, Reguera “*proyectaba ampliar su colegio de Comillas y convertirlo en una verdadera universidad menor*”⁵⁶.

En este proyecto interesa destacar dos cuestiones. Por un lado, la antigua existencia de un gran proyecto docente para Comillas que el marqués, en cierto modo, culminará. Pero, aún más importante es destacar la vinculación profunda de los indianos con las “obras-pías”, una cierta obsesión fundadora. Los biógrafos del arzobispo remarcan especialmente este extremo, perfectamente aplicable a otros muchos indianos ilustres, sean religiosos o civiles:

*“Esta viva afición del Arzobispo a edificar, único solaz de su severa existencia, diríase una manifestación del carácter montañés, que ha descubierto en todas las épocas tantas dotes para el arte arquitectónico, y que de preferencia se complace en el clasicismo noble y macizo”*⁵⁷.

Tan breve comentario ilustra una condición tópicamente en el indiano: la afición a construir. Una condición que acabó con más de una fortuna pero que, a lo largo de todo el siglo XIX, forma parte indisoluble de su biografía. Así, la “vuelta del indiano” (el óleo de Gutiérrez Solana ilustra bien este tema) está regida –casi invariablemente– por una serie de pasos constructivos: primero es el panteón familiar y la nueva casa (sucesiva o simultáneamente), y después la “obra-pía” que, como hemos señalado anteriormente, cumple una triple función: perpetuar el nombre del prócer local, consolidar la presencia de sus herederos y abrir “las puertas del cielo”.

Éste es exactamente el camino seguido por el primer marqués de Comillas en su villa natal, donde, al menos desde 1881, estudiaba la posibilidad de levantar un centro docente. Inicialmente pensaba en un colegio

de segunda enseñanza, inspirado en las Obras Pías indianas de Santoña o Villacarriedo, llegando incluso a hacer un ofrecimiento en este sentido a los Jesuitas, que declinan la oferta por el carácter “excéntrico” de la localidad. Además, este tipo de dotaciones estaba ya cubierta por otras fundaciones regionales y en absoluto proporcionada a las necesidades del pequeño y alejado pueblo que era Comillas. Pensó después “*...en una especie de Universidad (...) pero esto le ofreció tantas dificultades, que tuvo que desistir*”⁵⁸.

La razón por la que el marqués recurre a los jesuitas reside en la extraordinaria popularidad adquirida, desde el siglo XVII, por el modelo docente de la Compañía de Jesús, con su famosa “*Ratio studiorum*”. Aparece entonces Tomás Gómez del Corral, un jesuita natural de Cabezón de la Sal, muy vinculado a la renovación docente de los seminarios, que había sido estudiante primero y luego profesor de la Universidad de Salamanca, y que había creado los colegios de la Compañía en Ancéis y La Guardia (más tarde estaría ligada a la creación del “*grandioso*” colegio de Deusto)⁵⁹.

Vista la oferta realizada por el marqués y obligado a encontrar fondos para el sostenimiento de su colegio de La Guardia, en septiembre de 1881 el P. Gómez se entrevistó por primera vez con el marqués. Tras algunas dudas y vacilaciones del segundo, logra convencerle para que apoye la creación en Comillas de “*...un Seminario de pobres que yo llamaría colegio apostólico, en el cual se tomasen las convenientes medidas para fomentar y conservar las vocaciones eclesiásticas*”⁶⁰.

En realidad parece que los balbuceantes inicios del Seminario no presagiaban un futuro glorioso. Así lo veían al menos, con cierta perspectiva histórica, los jesuitas de 1929:

*“Como acaece en todas las obras grandes, la fundación de este Seminario, ni fué concebida por su autor, como aparece hoy, ni nació con la perfección que después ha adquirido, debido, en parte, a la pequeñez intelectual del hombre, y en parte a la falta oportuna de libres disponibilidades de carácter económico, como requería la firme y constante continuidad de una obra tan gigantesca”*⁶¹.

Las iniciales negociaciones del P. Gómez y el marqués, son apoyadas, con reservas, por el P. Beks, General de la Orden, y los PP. Provinciales de Castilla Francisco de Sales Muruzabal y Luis Martín. Desde el primer momento hay acuerdo en hacer de Comillas un se-

⁵⁶ RIVA-AGÜERO, José de la: *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*, Santander, 1921, p.154.

⁵⁷ Id.

⁵⁸ RÍO SANZ, J.A. del: *D. Antonio López y López. Primer Marqués de Comillas*, Santander, 1883, p.46.

⁵⁹ Sobre el padre Gómez, véase MARÍN, C.: *Una celebridad desconocida. R.P. Tomás Gómez Carral, S.J. Fundador del Seminario Pontificio de Comillas y del Centro de Estudios Superiores (La Guardia-Deusto)*, Madrid, Aldus, 1943. También ABAD, C.M^a., S.J.: *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*, Madrid, Tipografía Católica de Alberto Fontana, 1928, pp.11-16.

⁶⁰ Carta del P. Gómez reproducida en REVUELTA, M.: *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, t.I, Madrid, 1984, p.1152.

⁶¹ A.R.S.I. Prov. Castellana, 1401. “Inventario histórico-jurídico de Comillas”. 1929.

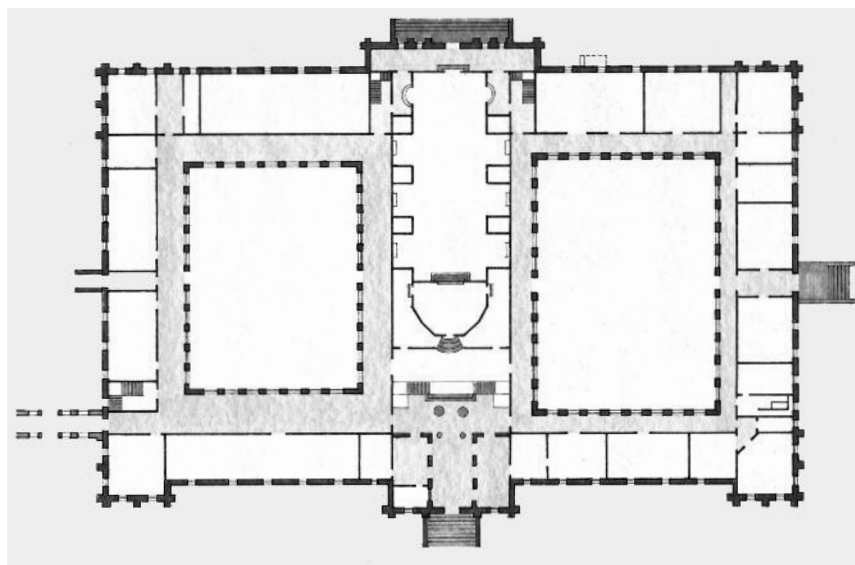
minario modelo pues, en opinión del P. Martín, “para establecer un seminario más, semejante a los que ya hay, mejor sería no establecerlo”⁶². De ahí el empeño del P. Gómez en convertir el seminario en Colegio Apostólico. Las ventajas derivadas para la Compañía del nuevo enfoque dado al proyecto son varias; destaca, sobre todo, la independencia en la dirección de las enseñanzas, con estricta aplicación de la “*Ratio studiorum*”, severa disciplina y posibilidad de elección del alumnado. Incluso, el viejo problema de la inaccesibilidad de Comillas se convierte, ahora, en virtud, facilitando el aislamiento de los seminaristas, dificultando visitas y garantizando la paz doméstica.

Como homenaje al marqués, el seminario pasa a dedicarse a su santo patrono, San Antonio de Padua. Por su parte, los Jesuitas adoptan, como deseaba el P. Gómez, el modelo de colegio apostólico, inspirado en uno de sus centros más florecientes, el Colegio Germánico, tal y como se recoge en las bases para su fundación:

“...los frutos de bendición producidos no solo en el antiguo Colegio Romano, sino también en la Universidad Gregoriana, cada día más floreciente y concurrida y sobre todo en el Colegio Germánico, que tantos y tan celosos sacerdotes ha dado a las Diócesis de Alemania por espacio de tres siglos, ha movido al Fundador para desear que en el régimen interno y disciplinas de este Seminario se siga la misma norma por (la) que el Colegio Germánico se gobierna, la cual por otra parte es sumamente conforme a los estatutos inmortales dictados por la pluma de San Carlos Borromeo a su Seminario de Milán, conforme a la doctrina del Concilio de Trento”⁶³.

Tras diversas negociaciones el primer marqués de Comillas compromete para el seminario 100.000 duros, incluyendo obras del edificio y manutención. Entonces, la Compañía de Jesús, deseosa de no perder tiempo en innecesarias explicaciones, encargan un primer proyecto al P. Miguel Alcolado, un ingeniero civil que a los 48 años había abandonado el Cuerpo para ingresar en la Compañía⁶⁴. Éste firma el 6 de diciembre de 1881 un proyecto de Seminario para 200 alumnos, que completa con algunas reformas el 11 de noviembre de 1882⁶⁵.

Lo más importante es que, como señala Sama, el proyecto Alcolado “...presenta una asombrosa similitud con la estructura general del edificio, tal y como lo podemos ver hoy”. Lo que este autor no observa es que



también es similar a la que el Marqués de Cubas seguía, por esas fechas, en las obras de Deusto e, incluso, que es similar al que Basterra utilizará, posteriormente, en el Seminario Menor de Comillas. En realidad, los jesuitas imponen su esquema habitual, eso que llaman “*il modo nostro*”, recogido en las Actas de la primera Congregación general (canon 34, “*De ratione aedificiorum*”). Básicamente se trata de reunir los diferentes apartados del colegio en torno a dos o, en ocasiones, tres patios porticados (como en el Colegio Romano):

“De una manera general, los edificios escolares y los edificios de habitación, reservados a la comunidad, se ordenan en torno a dos patios, el primero llamado patio de clases, el segundo designado bajo el nombre de patio doméstico (area interior nostrorum)”⁶⁶.

A este esquema respondían la mayor parte de los grandes edificios escolares de la Compañía, con ejemplos tan determinantes como el romano o la Universidad de Mesina (proyecto de 1615). En España existían también ejemplos, como los Jesuitas de Granada (actual Universidad), que continúan con Comillas, Deusto o el ICAI de Madrid. Un esquema que también seguía la Compañía de María (sección femenina de la Compañía de Jesús) como puede observarse en el ya citado Colegio de la Enseñanza en Santander (1855).

Generalmente se usa la planta rectangular, con la iglesia encuadrada por los dos patios. Se levantan iple-

⁶² REVUELTA, M.: *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea. Tomo II. Expansión en tiempos recios (1884-1906)*, Madrid, 1991, p.1107.

⁶³ A.R.S.I. Prov. Castellana, Leg. 1008, n° XII, I.

⁶⁴ SÁENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros de Caminos del siglo XIX*. Madrid, 1990, pp.185-186.

⁶⁵ Estos proyectos se conservan en el Archivo de la Universidad Pontificia de Comillas junto con la memoria descriptiva y el pliego de presupuestos. Véase también SAMA, A.: *Gaudi...*, 1987, pp.103-111.

⁶⁶ VALLERY-RADOT, J.: *Le recueil des Plans Jésuites de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris, 1960, p.45.



⁶⁷ ABAD, C.M.: *El Seminario Pontificio de Comillas...*, 1928, p.42.

⁶⁸ Sobre la construcción del Seminario, pueden verse ABAD, C.M.^a, S.J.: *El Seminario...*, 1928. GONZÁLEZ CAMINERO, N.: *La Pontificia Universidad de Comillas. Semblanza Histórica*. Comillas, 1942. PÉREZ-BUSTAMANTE, R.; FIGUERAS, L.; SAN MIGUEL, E.; MANADE, M.^a: *Comillas*. Santander, 1990. Sin embargo los trabajos más provechosos por sus reflexiones y citas documentales son HORNEDO, R.M.^a, S.J.: "Algunos datos y consideraciones sobre el Edificio del Seminario de Comillas", en

sias espaciosas, de fácil acceso desde el interior y el exterior, eliminando los coros profundos, por innecesarios, al desaparecer los oficios corales. Desaparecen también los deambulatorios y las capillas absidales, sustituidas por las capillas laterales bordeando una nave única que posibilita la fácil audición del predicador, una de las razones para el éxito de este plan.

En enero de 1883 muere D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas, y su hijo D. Claudio López Bru asume la tarea de construcción del Seminario como propia, dando un nuevo impulso al proyecto:

*"Deseoso D. Claudio de que el proyecto del Seminario tuviera algún valor arquitectónico, pidió al P. Gómez le autorizara para encargar él los planos, y los encargó, efectivamente, al Sr. Martorell. Con arreglo a ellos, y bajo la dirección de D. Cristóbal Cascante, discípulo de Martorell, se empezó a construir el edificio actual, espléndido de veras, aunque la elegancia de la construcción se obtuvo, a veces, con mengua de la solidez y la utilidad"*⁶⁷.

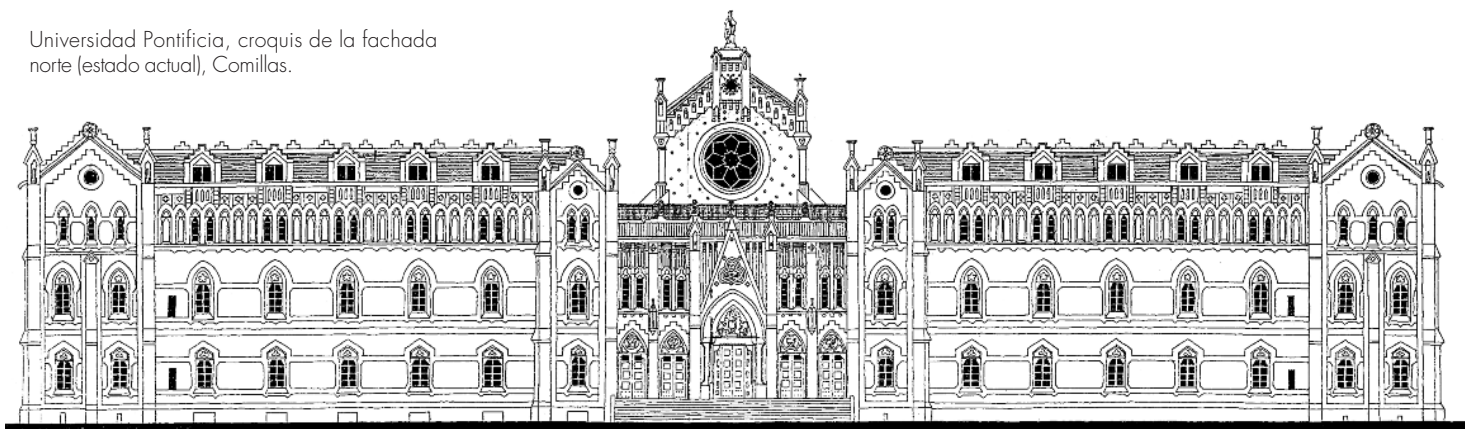
El 20 de mayo de ese año, 1883, se coloca la primera piedra. Con el encargo de los planos a Martorell cambiaba la orientación de la obra y el técnico de la Compañía dejaba paso al arquitecto de los marqueses, elocuente gesto que marcaba definitivamente el futuro de la obra. Los Jesuitas, conscientes de que el entusiasmo del Marqués consolidaría el futuro de unas obras cada vez más caras, no se opusieron. Los planos de Martorell, una vez terminados, se exponen en el "Pabellón de la Compañía Transatlántica" de la Exposición Universal de Barcelona (1888) en una nueva prueba del apropiamiento de la obra por parte del marqués.

Desde luego, en lo formal el edificio quedará marcado por el proyecto de Martorell. Para la distribución sigue el esquema jesuítico indicado, produciendo un amplio rectángulo en planta, de cien metros de largo por sesenta de ancho, dividido por la nave de la iglesia que genera en sus flancos dos cuadrados exactos que albergan a su vez sendos patios ajardinados. Se trata, en definitiva, de un plano muy funcional organizado por los dos patios, en función, esta vez, de la separación filósofos-teólogos.

Formalmente, Martorell juega con cierto eclecticismo gótico-mudéjar, muy suntuoso, que ya aparecía en su proyecto para las Salesas de Barcelona y que reutilizará más adelante en otras obras religiosas posteriores (iglesia de los Jesuitas de la calle Calpe en Barcelona, 1883-1889; Colegio de San Ignacio en Sarriá, 1893-1896).

Cascante se aplica en la dirección de obras. En 1886 consigue acabar el ala este y en 1889 la primera fase de las obras de la iglesia y el ala oeste⁶⁸. Sin embargo, la carestía del proyecto previsto por Martorell, ciertas limitaciones de presupuesto y la escasa calidad de algunos materiales (sobre todo el ladrillo) condicionan la marcha de las obras con esa *"mengua de la solidez"* a la que se refería el padre Camilo María Abad. Buena prueba de estos problemas constructivos son los continuos parones que sufren las obras y el uso de materiales cada vez peores, cuya consecuencia fue el

Universidad Pontificia, croquis de la fachada norte (estado actual), Comillas.



derrumbamiento, a finales de 1888, de la fachada principal del edificio y el resquebrajamiento de la iglesia, por lo que fue necesario apuntalarla y suspender la construcción de las agujas de las torres. Entretanto un Cascante amargado dibujaba en su cuaderno de apuntes unas torres con los chapiteles cada vez más pequeños. Las cosas se complican, aún más, con la grave enfermedad de Cascante que, trasladado a Barcelona, muere allí en 1889.

Es precisamente éste el momento en que, muerto Cascante, aparecen por las obras del seminario Doménech y Montaner y Eduardo Llorens:

*“Vino por aquí el Marqués, hizo llamar al Arquitecto (Doménech) y al notable pintor D. Eduardo Llorens, y acompañado del Padre Gómez, recorrieron toda la obra, disponiendo todo lo que se hizo de lujo después”*⁶⁹.

Se acometen entonces las obras de decoración del edificio que quedan a cargo de Luis Doménech y Montaner, con el cometido de dulcificar la extrema severidad del edificio original, pues *“...el interior de la obra primitiva no podía ser más sencillo: en el ramo de carpintería y albañilería llegaba al extremo”*⁷⁰. Una de las razones de esta severidad había sido, según parece, la estrechez del presupuesto, que recaía íntegramente sobre las cada vez más mermadas cuentas del segundo Marqués de Comillas.

Con la intervención de Doménech el marqués pretende dar un giro sustancial a las obras, pues tal y como señala Abad *“La educación artística de D. Claudio, las tradiciones de familia, sus gustos personales, el respeto a la memoria de su ilustre padre, el pensamiento que ya entonces se abrigaba de entregar el edificio a la Santa Sede...”*, precisaban de un edificio en cierta medida diferente al que se estaba realizando. Se trataba de

crear un centro donde *“...el arte, el gusto y la esplendidez”* deslumbraran al estudiante, pues lo que se pretendía en definitiva era *“...educar el gusto de los seminaristas con la perenne contemplación de tales bellezas”*⁷¹.

Por ello Doménech y Montaner se hace cargo de la decoración del edificio –vestíbulo, escalera, iglesia, paraninfo, puertas, mosaicos y artesonados de madera– difuminando con la introducción de elementos más decorativos –como la cerámica– el aspecto neogótico que, aun así, queda en la estructura. Las aportaciones de Doménech irán ya más en dirección modernista (especialmente en el uso de la cerámica, los esgrafiados y en la creación de espacios sucesivos). En este programa ornamental, todo se basa en la creación de un programa iconográfico, profundamente simbólico, que ilustre el continuo ir y venir por las aulas del seminario con las imágenes y símbolos del programa ideológico de la Compañía; en base, sobre todo, a los símbolos jesuíticos –JHS–, marianos –“Ave María”–, evangélicos –tetramorfos–, temas procesionales o “sublimes” en las pinturas de la iglesia y el paraninfo⁷², virtudes y pecados –puertas de bronce del vestíbulo–, la lucha entre el bien y el mal –San Jorge y el dragón, en las puertas de bronce de la iglesia pública–, la caducidad del mundo –jambas de la puerta de la iglesia pública–, etc. Elementos de espiritualidad artística perfectamente integrados en el mismo programa formativo del seminarista:

“Uno de los caracteres que predominan en la ornamentación del Seminario es lo que pudiéramos llamar, más bien que simbolismo, la espiritualidad. Todo, efectivamente, hasta los más ligeros, habla en aquella casa al espíritu. No son sólo las líneas más o menos movidas, elegantes o caprichosas: son figuras vivas, son personajes

Miscelánea Comillas, vol. 47-48, enero-diciembre, 1967, pp.163-202. También SAMA GARCÍA, A.: *Gaudí y el Modernismo en Comillas*. Memoria de Licenciatura (inédita). Universidad Complutense de Madrid, 1987.

⁶⁹ “Noticias relativas a la construcción del Seminario de Comillas recogidas por el Hermano Alzola”, cit. HORNEDO, R.M.: “Algunos datos y consideraciones sobre el edificio del Seminario de Comillas”, *Miscelánea Comillas*, p.183.

⁷⁰ ABAD, C.Mª., S.J.: *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su fundación y primeros años (1881-1925)*. Madrid, Tipografía Católica de Alberto Fontana, 1928, p.47.

⁷¹ Id., p.48.

⁷² Con Llorens colaborarán dos pintores más, Juan Llimona, hermano del escultor, y José Mª Tamburini. La campaña de decoración dirigida por Doménech se concentra en la iglesia. Allí la labor de los tres pintores catalanes consiste en recubrir los muros con pinturas de tema floral y figuras de ángeles que portan escudos heráldicos y realizar los altares-retablo de las capillas laterales, diseñados según un modelo tipo que incorpora una escultura y dos “paneaux”, que aluden a las distintas advocaciones del Seminario o representan a los patronos de los familiares del marqués (exactamente igual a cómo sucede en las vidrieras de la Capilla-Panteón). Las bóvedas se decoran también con claras alusiones a la bóveda celeste y en la media naranja del presbiterio aparece el Padre Eterno rodeado de ángeles que portan filacterias. En este caso, como en otros, es clara la referencia al pensamiento de Manuel Milá i Fontanals, que había impartido sus clases de *Estética e Historia de las Bellas Artes* en la Universidad de Barcelona, colaborando así a la

LUIS DOMÉNECH. Símbolo del evangelista San Mateo, decoración cerámica exterior de la iglesia del Seminario de Comillas.



LUIS DOMÉNECH. Decoración exterior de la iglesia del Seminario de Comillas.



extensión del pensamiento de los nazarenos catalanes (Véase BERTRÁN Y DE AMAT, F.: *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes de esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals*. Imprenta barcelonesa. Barcelona, 1891, p.62). Este autor comentaba al tratar de lo sublime en el arte que el firmamento estrellado es majestuoso por su reposo y silencio; magnífico por extender a dilatados espacios el suave concierto de sus luceros, y sublime, en fin, por su grandeza, de todo punto incomparable. Más interesante es sin duda la decoración realizada en solitario por Eduardo Llorens para el Paraninfo. La obra, fechada en 1891, desarrolla el tema de *"El triunfo del Cristianismo"*. Se representa a modo de procesión la historia de la Salvación a partir de las principales figuras Bíblicas que rodean en su totalidad las cuatro paredes tomando como ejes de la composición, en el centro de los dos lados cortos, El Arca de la Alianza y Jesús en su trono de Majestad. La composición completa, a través de la uniformidad de tamaño de sus figuras y cierta tendencia al ritmo, produce una sensación de movilidad que recuerda las palabras de Manuel Milá i Fontanals que afirmaba que lo *solemne* se halla en los objetos que reciben *"...un movimiento sosegado y casi rítmico"*, añadiendo que esto puede encontrarse en los desfiles religiosos, civiles y militares (MILÁ I FONTANALS, M.: *Teoría estética y literaria*, pp.53, 62 y ss).

⁷³ El Seminario y Universidad Pontificia de Comillas, en el XXV aniversario de su fundación, 1892-1917. *Album conmemorativo*, Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1918, p.27.

⁷⁴ HORNEDO, R.M.: "Algunos datos y consideraciones sobre el edificio del Seminario de Comillas", *Miscelánea Comillas*, p.171.

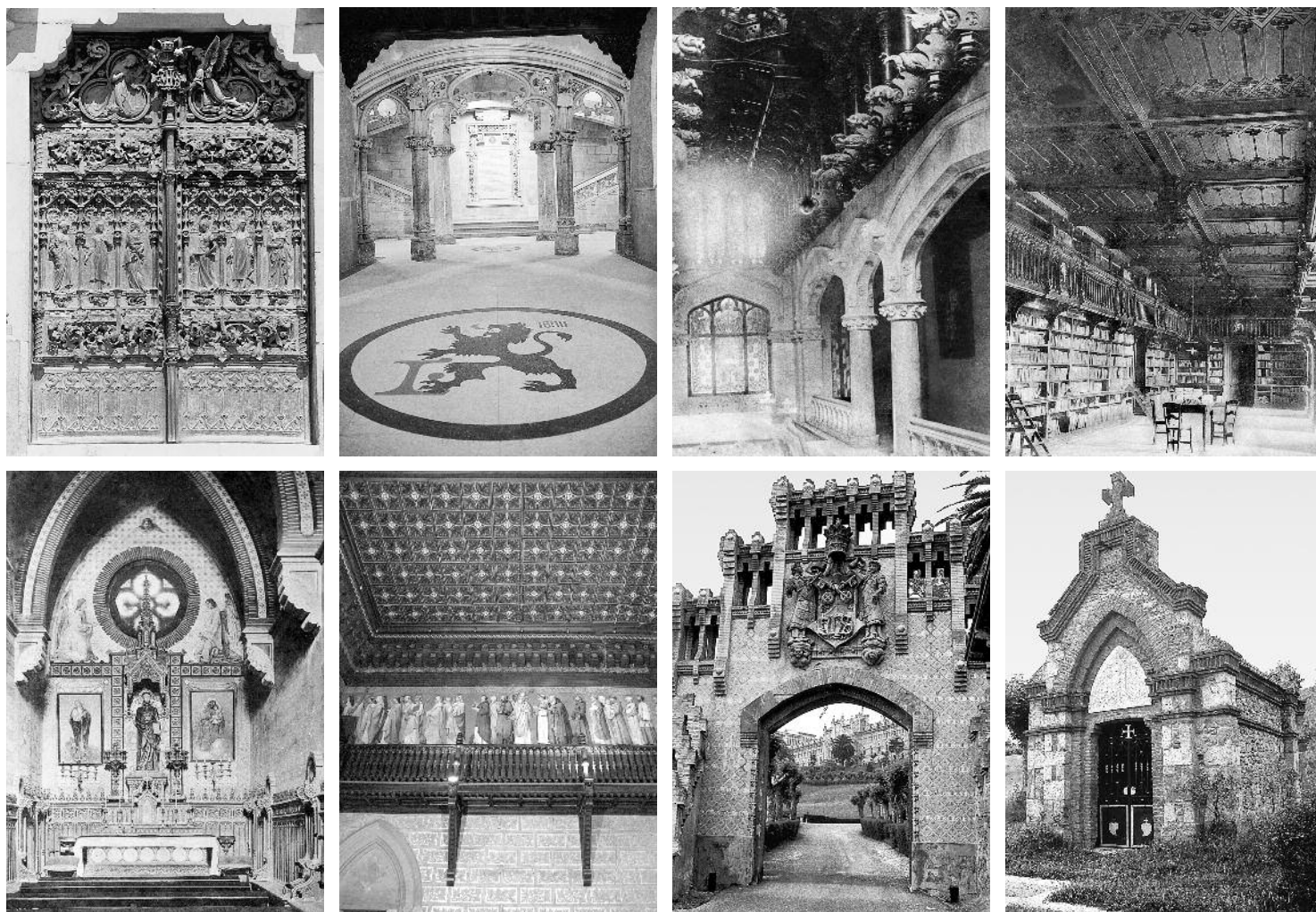
*simbólicos o históricos, quizá en letras sueltas o anagramas ornamentales que hacen pensar y sentir*⁷³.

Pese a las aportaciones de Doménech el edificio mantiene el tono ecléctico gótico-mudéjar introducido por Martorell. Tal método de recuperación ambiental historicista estaba con frecuencia presente en las obras de Martorell y, en cierto modo, aparece también en el famoso texto de Doménech publicado en 1878 con el título *"En busca de una Arquitectura Nacional"*. Quizá, este neogótico con aires mudéjares podía ser el mejor exponente de una arquitectura nacional española, al aunar los dos estilos regionales más característicos *"...uno que tal vez podría aplicarse al mediodía y centro de España y otro que podrían adoptar los de la parte oriental de nuestra nación"*. Esta unidad casaba bien con el contenido último de la magna obra religiosa del Seminario: la constitución de un gran centro Hispano-Americano, que satisfacía a un tiempo las ansias evangelizadoras de la Compañía de Jesús y el deseo del marqués de atender a los habitantes de las tierras que le habían enriquecido.

Quizá donde este mensaje se presenta con más claridad es en el primer símbolo de la presencia del Seminario que cualquier visitante encuentra: la portada diseñada por Doménech como acceso a los jardines. Allí se alza el escudo pontificio sostenido por dos diáconos que se levantan a su vez sobre sendos idolillos paganos de indudable raíz decorativa americana. El mensaje es claro, el poder papal en la América hispana

se sostendrá en los religiosos que levanten los símbolos de la Iglesia sobre los errores paganos; esos religiosos son los que formará la Universidad Pontificia de Comillas. El contenido nacionalista puede encontrarse también en los patios interiores, de aires orientales, que *"...en las noches despejadas de plenilunio o próximas al mismo -no raras en la Montaña-, adquieren un aire exótico, meridional u oriental, de matiz evocadoramente romántico"*⁷⁴ y que, especialmente en el patio del Este, parece referirse al claustro mudéjar del Monasterio de Guadalupe, lo que parece incidir una vez más en contenidos americanistas.

El carácter nacional del ambicioso proyecto se refleja en los coqueteos de algunos autores con una idea que los Jesuitas parecen no desdeñar del todo. Se trata de la visión del seminario de Comillas como *"nuevo Escorial"*, centro de la nueva contrarreforma promovida por el movimiento neocatólico. Un contenido sugerido, en parte, por el aspecto del edificio, cuya estructura se asemeja a la planta de El Escorial, como un nuevo monasterio partido a la mitad, con dos patios en vez de cuatro y una iglesia que gira 180 grados para incrustarse en lo que en el edificio escorialense sería el Patio de los Reyes (el muro de la sacristía corta las vidrieras del ábside). Aunque en realidad ésta es una estructura colegial constantemente repetida, algunos no renuncian a imagen tan ilustrativa y, en 1893 el *Diario de Barcelona*, se refiere al edificio que *"...algunos sin demasiada exageración ni excesiva hipérbole han*



Universidad Pontificia de Comillas: "Las virtudes", puertas de bronce (diseños de Luis Doménech, modelos de Eusebio Arnau y Mascort, fundición de Masriera y Campins). Vestíbulo del Seminario, abajo el escudo de la Universidad con el león de trece garras, símbolo de León XIII, y la fecha de la inauguración 1890. Escalera principal (planta superior con el artesonado). Biblioteca general. Capilla doméstica o de San Antonio. Paraniño (friso pintado por Eduardo Llorens con el tema "El Triunfo del Cristianismo" 1891). Portalada de acceso al recinto. Humilladero en Ruiseñada, ejemplo de los efectos de la construcción del seminario en la comarca de Comillas.

*llegado a nombrar El Escorial de La Montaña*⁷⁵. Una idea que podía no resultar extraña al segundo marqués que, ya en 1876, había esbozado una especie de Monasterio de El Escorial para el arreglo de las casas familiares en Comillas.

En cualquier caso, no cabe duda de que los Jesuitas apreciaban en serio el instrumento que los marqueses de Comillas habían puesto en sus manos. Un centro habilitado y bien dotado para la formación de los campeonos del nuevo brote religioso promovido por el neocatolicismo de la Restauración alfonsina. Una gran mi-

sión, ratificada por su conversión en Seminario Pontificio, como punta de lanza de la renovación educativa promovida por los Jesuitas y reconocida por el Papa León XIII:

"...juzgando que el ministerio del Sacerdote (se inclina) hacia corrompidos errores, hacia maquinaciones trasnochadas del enemigo y hacia engaños y costumbres deformantes de la sociedad civil que atenta contra la prosperidad de la Iglesia principalmente y sobre todo para que puedan ser formados sacerdotes los más que puedan, los cuales actualizasen fuerte y sabiamente la causa de la Religión, con sanas doctrinas, con elegancia, con

⁷⁵ "Desde Comillas. El viaje del nuncio", en *Diario de Barcelona*, 1 de septiembre de 1893 (Carta fechada en Comillas el 23 de agosto). Parece ser que hasta hace no mucho un anciano jesuita cuando enseñaba el Seminario a grupos de religiosos y religiosas de visita se refería al edificio como Nuevo Escorial y hablaba incluso de una teja dorada.

⁷⁶ A.R.S.I. Prov. Castellana, Leg. 1008, nº XIII, 48. “Decreto Papal de fundación de Comillas”. 16 de diciembre de 1890. De ahí la fecha que aparece en la portada exterior y en el vestíbulo del Seminario.

⁷⁷ El “Capricho” es un edificio confuso con escasa documentación. Tratado por la mayoría de los gaudinistas, de manera a menudo irregular, no pretendemos aquí realizar una revisión de la bibliografía existente que resultaría, sin duda, prolija e incompleta. Véase COLLINS, G.R.; FARINAS, M.: *Bibliography of Antonio Gaudí and the Catalan Movement, 1870-1930*. Charlottesville, 1973. Entre las publicaciones recientes el breve artículo de SANCHEZ TRUJILLANO, M.T.: “El Capricho de Comillas, de Gaudí”, *Altamira*, vol.I (Santander, 1975), pp.337-343; TORII, T.: *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid, 1983; KENT, C.: “Gaudí’s Capricho in Context: Barcelona on the Atlantic”, *Sites*, 20 (1988), pp.48-56; BASSEGODA NO-NELL, J.: *El Gran Gaudí*. Barcelona, 1989, pp.203-208, que condensa y resume los numerosos trabajos anteriores del autor. Se suma el intento de revisión de SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, pp.157-216, que completará con su Tesis Doctoral en curso.

⁷⁸ El más habitual es insistir en que el Capricho fue un regalo del primer marqués para una de sus hijas.

⁷⁹ SERT, J.L.; SWEENEY, J.J.: *Antonio Gaudí*. Buenos Aires, 1961, p.42.

⁸⁰ SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, p.162.

⁸¹ Máximo María Díaz de Quijano, era natural de Santander donde nació en 1841 (en 1838 según Escagedo Salmón); hijo de José María Díaz de Quijano y González de Cueto y de doña María Josefa Fernández de San Juan; tuvo tres hermanos: Benita, María de las Nieves y Paulino María (ESCAGEDO SALMÓN, M.: *Solares Montañeses*, 1931-1934, t.VIII). Murió en Comillas el 7 de julio de 1885.

⁸² LAZARO SERRANO, J.: *Historia y antología de escritores de Cantabria*, Santander, 1985, p.109. Fue estrenada en Santander el 1 de Noviembre de 1863. El argumento es el siguiente: “El rey conoce en una cacería a la joven Esperanza y se enamora de ella. Al enterarse de su vida, comprueba que tiene dos supuestos pretendientes: su novio Enrique y un conde que la visita, que resulta ser, al fin, el padre de Esperanza. Aclarado el secreto, ésta se casa con Enrique y el rey se compromete a ser padrino de la boda. Terminaba el acto con la

*alimento espiritual sano, enérgico, instruido con armas nobles y para que sirvan de una ayuda muy grande en sus Instituciones y sirvan de defensa, (el Marqués de Comillas) emprendió el proyecto óptimo en su ciudad del Norte, la cual está situada en la Diócesis Santanderina, Comillas, en amplio Seminario para aquellos adolescentes que deseando la milicia eclesiástica, sobre todo y particularmente en las diócesis de España y de América Latina, se alimenten y estudien Humanidades y las más serias disciplinas que deben ser impartidas en distinta duración con cargo a los mismos seminarios”*⁷⁶.

EL CAPRICHO DE GAUDÍ

Pocos datos seguros se tienen sobre la Villa Quijano, más conocida, desde fecha incierta, como “El Capricho”. Todos los datos documentales sobre el edificio han desaparecido con la pérdida de los archivos de Gaudí y de Cascante durante la Guerra Civil. No obstante, la historia de la construcción de tan importante obra ha sido reconstruida por diversos gaudinistas aunque, casi siempre, desde la óptica catalana, sin atender a su promotor⁷⁷. De todas formas, a menudo se han repetido tópicos e inexactitudes, aún presentes en bastantes guías turísticas⁷⁸.

Poco se sabe sobre el promotor de las obras, D. Máximo Díaz de Quijano. Prácticamente todos los autores se limitan a repetir la descripción de su personalidad realizada por José Luis Sert, que le presenta como “...un rico indiano (...) solterón, amante de los buenos libros, de la buena cocina y de los adornos exóticos”⁷⁹, aunque Sert no conoció directamente a Quijano, pero sí trató íntimamente con su familia. Por su parte, Sama ha recogido en Comillas algunos testimonios orales en los que se afirma que no fue indiano, que era carlista y que hubo de exiliarse a Francia por sus ideas políticas⁸⁰.

Sujetándonos a los datos seguros sobre el promotor de “Villa Quijano” no podemos afirmar que fuera indiano. En cualquier caso y pese a lo que suele pensarse, creemos que tal dato es irrelevante para la comprensión del edificio pues, como ya hemos repetido varias veces, no existe un modelo único de arquitectura para indianos. Éstos se limitan a seguir las modas al uso, con un tipo de demanda que en nada difiere de sus convecinos “locales”. El tópico razonamiento que hace sinónimos indianismo y exotismo, olvida que este último es un lugar común en la arquitectura del siglo XIX. Quizá lo único que distingue al indiano enrique-

cido es su notable fortuna y cierta largueza de nuevo rico que puede, en ocasiones, promover productos particularmente ambiciosos, pero ésto no siempre depende del origen de la fortuna.

Sabemos, de todos modos, que Máximo Díaz Quijano estaba en posesión de una mediana fortuna, tuviera ésta el origen que fuera. Fortuna limitada pues, según parece, tuvo ciertos problemas económicos para acabar las obras. A partir de aquí podemos añadir algunos datos seguros de su biografía que pueden esclarecer en parte el proyecto de Gaudí para su residencia. Los Díaz de Quijano eran originarios de Comillas, donde habían alcanzado cierta notoriedad⁸¹. Máximo y el primer marqués eran concuñados, pues su hermana Benita Díaz de Quijano había contraído matrimonio con Claudio López y López, hermano del primer marqués. Esto explica, en parte, la tolerancia de los López para con la proximidad de “El Capricho” respecto a Sobrellano y a las fincas familiares, a cuyo círculo íntimo pertenecía.

Máximo Díaz Quijano era abogado de profesión (aunque probablemente no ejercía) y músico aficionado. Además, pertenecía al grupo de amigos y colaboradores más íntimos de José María de Pereda. En el despacho de su casa-natal en Polanco aún se conserva un pequeño retrato fotográfico, con el nombre “M. Díaz de Quijano”, situado junto al de Galdós, en un panel con las fotos de los literatos y artistas más admirados por Pereda. Para éste realizó algunas de sus composiciones; en 1863 ponía música a su zarzuela “*Mundo, amor y vanidad*”, ambientada en la época de Felipe IV, reinado que en estos momentos llenaba los escenarios españoles⁸². Dos años antes, en la visita realizada por Isabel II a Santander en el verano de 1861, Pereda es nombrado para formar parte de la comisión de festejos; Díaz de Quijano prepara también unas partituras dedicadas al “*Viaje de SS.MM. y AA.RR. a la provincia de Santander*”⁸³. Pudo ser, además, escritor aficionado pues en la Biblioteca Menéndez Pelayo se conservan dos obritas de teatro manuscritas atribuidas a su pluma y tituladas “*Donde menos se piensa*” (comedia) y “*El tiro por la culata*”⁸⁴.

Conocemos pues las aficiones literarias y sobre todo musicales de Máximo Díaz de Quijano. Sabemos también que era abogado, como muchos de los miembros del círculo de Pereda (Juan Manuel Mazarrasa, Sinforoso y José María Quintanilla, Tomás Agüero y Góngora, José María Quijano, José Zumelzu).

Sabemos que esta su “*legión*” o “*falange*”, como gustaba de llamarla Pereda, estaba compuesta por un amplio grupo de profesionales y artistas unidos por una misma ideología política y religiosa, con clara desviación hacia la derecha más conservadora y el carlismo. En la guantería de Juan Alonso o en la casa de Sinfaroso Quintanilla se reúnen los contertulios más íntimos, a saber: Pereda, el mismo Quintanilla, Mazarrasa, Fermín Bolado Zubeldia, Fernández de Velasco, Juan Pelayo y Máximo Díaz de Quijano; todos ellos definidos como católicos y apostólicos “*a marcha martillo*”. Mantienen una amplia actividad literaria y política; controlan la sección de Letras del Ateneo de Santander (creado en 1865) en cuya primera sesión leen sus trabajos literarios (incluido uno de Díaz de Quijano). Coinciden como redactores o colaboradores de las publicaciones periódicas “*La Abeja Montañesa*” y “*El Tío Cayetano*”, la segunda de las cuales se convierte, tras la revolución del 68, en órgano de oposición al nuevo gobierno liberal, con el que el grupo era abiertamente crítico, época difícil en la que Díaz de Quijano sigue colaborando con el periódico⁸⁵.

Ahora bien, para mejor comprender la relación entre las aficiones musicales y literarias de Quijano y el lenguaje estilístico adoptado en “*El Capricho*” aún debemos introducir otra reflexión. En realidad, el costumbrismo literario “*montañés*” de Pereda y su círculo era, tan sólo, una más de las tendencias particularistas de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Así, aunque el “*montañés*” fue siempre un regionalismo de sencillo corte estético y literario, tuvo en Pereda una bandera hábilmente aprovechada por el naciente nacionalismo catalán en los famosos “*Juegos Florales*” de 1892⁸⁶. Son fechas en que la polémica sobre la “*identidad*” o “*identidades*” de España comienza a articularse. En este momento la polémica aún se circunscribe, casi totalmente, a cuestiones estéticas, sin abordar el resbaladizo terreno político. El mundo artístico se sacude con diversas y sesudas discusiones sobre la existencia o no de una arquitectura, una literatura o una música españolas. Se alternan respuestas claramente “*centrífugas*” ligadas, generalmente, a futuros nacionalismos políticos y aquellas otras basadas en lo que Suárez Cortina ha llamado “*particularismo centrípeto*”⁸⁷. De manera general, los primeros defienden la exclusiva peculiaridad literaria –y lingüística–, artística o musical de sus territorios y, como mucho, reconocen que la imagen artística de lo español ha de formarse

sobre la suma ecléctica y equitativa de todos estos particularismos. Los segundos reconocen y estimulan estos particularismos, como expresión de los diversos pueblos que forman España, pero reconocen un común sentir estético representativo. Es la historia del desencuentro entre regionalismos y nacionalismos, tan bien estudiada por Bonet en los discursos de la triunfante visita de Pereda a Cataluña⁸⁸.

A este respecto, el caso de la arquitectura es particularmente elocuente. Hemos citado ya algunos pabellones españoles para las Exposiciones Universales; allí la polémica aparece en toda su crudeza, pues el pabellón ha de ser representación artística meridianamente clara de España. Para cada Exposición la Comisión nombrada al efecto reproduce la discusión sobre el “*estilo*” más adecuado a la representación nacional. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se producen tres respuestas distintas. En la Exposición de París de 1867 (con gobierno conservador y en vísperas de la revolución del 68) el pabellón es plateresco, como expresión de la Castilla imperial de Isabel la Católica; en la de Viena de 1873 (con gobierno liberal) es mudéjar, como elocuente muestra de la política de tolerancia social y religiosa del reinado de Fernando III; y, por último, en París (1878), es neoárabe, como expresión de la riqueza heredada de la dominación musulmana⁸⁹.

En todos estos pabellones se considera que un solo estilo ha de ser expresión de la totalidad arquitectónica de España. Ahora bien, en 1878, Luis Doménech y Montaner publica su famoso artículo “*En busca de una arquitectura nacional*” en la revista catalana “*La Renaixensa*”. Algunos han querido ver en el citado artículo una especie de manifiesto de la arquitectura catalana, aunque resulta bastante obvio que Doménech está dando su parecer sobre el concepto de arquitectura española. La coincidencia de fechas con la Exposición Universal de París podría indicar incluso que se trata de un comentario a la polémica sobre la elección del estilo para el pabellón español. En cualquier caso, lo más importante es que Doménech introduce ya un concepto que podríamos llamar federal, concebido el estilo nacional como suma de arquitecturas regionales:

“*ni una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes, costumbres e inclinaciones han formado el diverso carácter español... de estas circunstancias ha nacido el predominio de tradiciones artísticas generalmente árabes en el mediodía, románicas en el norte, ojivales o góticas, como se dice vulgarmente, en la antigua*

intervención del coro formado por los asistentes y la real comitiva” (MADARIAGA, B.: *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, 1991, p.91).

⁸³ Las partituras manuscritas se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y ya han sido citadas por SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, sin paginar.

⁸⁴ GUTIÉRREZ IGLESIAS, F.; SAEZ PICAZO, F.: *Catálogo de los Manuscritos de la Sección de Fondos Modernos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1980, pp.266-267.

⁸⁵ MADARIAGA, B.: *Pereda. Biografía...*, 1991, pp.83, 128 y 184-5.

⁸⁶ Véase BONET, L.: *Literatura, Regionalismo y lucha de clases*, Barcelona, 1983, pp.146-191.

⁸⁷ Véase SUÁREZ CORTINA, M.: *Casas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, 1994, pp.64-67.

⁸⁸ Véase, especialmente, el capítulo titulado “*Desajuste entre el regionalismo perediano y el creciente catalanismo político*”, en BONET, L.: *Literatura, regionalismo...*, 1983, pp.160-166.

⁸⁹ Sobre la adjudicación de menajes políticos a los estilos de cada uno de estos pabellones, véase el ya citado trabajo de BUENO FIDEL, M.J.: “*Arquitectura y Nacionalismo...*”, 1989, pp.58-70.

corona aragonesa y centro antiguo de España y del renacimiento en las poblaciones a las cuales dio vida el poder centralizador de las monarquías austríaca y borbónica. De estos elementos artísticos difícil es formar una unidad arquitectónica que sea más española que la de otra nación cualquiera y que sea igualmente grata a todos nosotros”⁹⁰.

Lógicamente, el único medio para acceder a esta suma estilística es declararse “convicto de eclecticismo” que, con salvedades, es lo que recomienda Doménech en la parte final del artículo. Curiosamente el siguiente pabellón español para una Exposición Universal, la de París de 1889, debido a Arturo Mélida y Alinari, responde, aproximadamente, a estas ideas, formando un largo pabellón ecléctico con un cuerpo central mudéjar y dos alas claramente inspiradas en el gótico levantino, rematadas con dos cuerpos más neoplaterecos; es decir, Andalucía, Levante y Castilla. Incluso, no es en absoluto descartable una influencia de Doménech en este proyecto de Mélida pues, por esas mismas fechas, ambos colaboraban, por ejemplo, en el monumento a Antonio López en Comillas.

Este largo comentario introductorio sólo pretende situar los términos de la polémica sobre arquitectura y nacionalismo para mejor comprender algunos aspectos que rodean el proyecto para “Villa Quijano” en Comillas. Para ello, debemos volver sobre la figura de Máximo Díaz de Quijano a quien habíamos dejado como activo militante político, conservador y carlista, y como literato y músico aficionado. Precisamente en esta última faceta nos dejó uno de los pocos testimonios de sus ideas.

Se trata de una serie de artículos sobre historia de la música publicados en “La Abeja Montañesa” en 1864. Nos interesa el último de los aparecidos, dedicado a la “Música española”, donde Díaz de Quijano intenta terciar en la polémica sobre “*si realmente hay en España un género propio musical*”⁹¹. Una polémica en todo paralela a la arquitectónica y a otras, pues “*los políticos estudian la historia de un país en las vicisitudes de su gobierno; el literato en la marcha de la literatura; el pintor en los cuadros; el numismático en las monedas; y hasta el músico al través de las melodías populares puede sondear los elementos de la nacionalidad*”. En este artículo, Quijano pretende conciliar el reconocimiento de las peculiaridades regionales con la idea de unidad nacional:

“¿Qué músico, al apreciar la diferencia que existe entre un canto andaluz, un zorrico y la muñeira, no descubre que la nación española se ha ido constituyendo con pobladores de heterogéneo carácter?... Esta misma diversidad de canciones hace creer a muchos que en España no hay un género propio de música; sino tantos cuantos son los caracteres de los distintos pueblos. Los que tal afirman no tienen presente que los dialectos no destruyen la unidad de lenguaje. Decir que no hay género español en la música, es decir que no hay tampoco idioma español, si se atiende a la diferencia con que habla un andaluz, un gallego, un asturiano, un catalán, y sobre todo un vizcaíno...”.

Quijano, a continuación, reconoce la tensión existente entre la conservación de los valores particulares y la tendencia “centrípetas” a la unidad, pues “*las provincias que tales recuerdos guardan de la historia luchan constantemente entre conservarlos y contribuir al pensamiento de la unidad nacional*”. Sin negar la diversidad de sellos regionales, Quijano destaca la presencia de un género que, siéndolo también, puede considerarse, además, como representativo del carácter nacional:

“Hay un canto eminentemente popular que a pesar de llevar el nombre de una provincia es característico de toda la nación... Forma con este género el andaluz sus agradables canciones, y todo español responde a su llamamiento, como si en aquel canto encontrara la atmósfera necesaria a su respiración música(l)... Ningún otro canto ha recibido esta adopción nacional. La muñeira no consigue salir de Galicia, ni los zorricos de las provincias vascongadas... Y no se crea que el nombre de jota aragonesa circunscribe este canto a una parte determinada, porque, aún suponiendo que naciera en el reino de Aragón, en el mero hecho de adoptarla toda España, toma un carácter de género nacional”.

Quijano pretende demostrar, a continuación, que el origen de la jota se encuentra en un moro valenciano llamado Aben-Jot (de ahí su nombre), que de Valencia pasó a Calatayud, desde donde extendió su estilo. En cualquier caso, se muestra claramente convencido del origen árabe de este género nacional, afirmando la “*influencia ilimitada de la poesía árabe sobre la española*” dado que “*los hijos del Islam eran por naturaleza líricos hasta en sus poesías*”. Todo lo cual le lleva a afirmar, como conclusión, que el género musical representativo de toda España tiene su origen en los cantos árabes:

⁹⁰ DOMÉNECH Y MONTANER, L.: “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixensa*, Barcelona, 1878. Véase la traducción íntegra en *Lluís Domènech i Montaner. Arquitecto, 1850-1923*, Madrid, 1981, pp.11-18.

⁹¹ M.D. DE QUIJANO: “Música española”, *La Abeja Montañesa*, n.º1702, 17 de mayo de 1864.

“...esos cantos árabes más o menos modificados, según el carácter de las provincias que los iban aceptando, han formado el género español. A este género pertenece la jota aragonesa, como el fandango, las playeras, las cañas, las malagueñas y todos los cantos andaluces”.

Este razonamiento es en todo paralelo al que, en arquitectura, justificaba la adopción del neoárabe como estilo nacional. El mismo que, en 1878, permitía a Ortiz de Villajos proyectar el ya citado pabellón para la Exposición Universal de París como una suma ecléctica de elementos tomados de la Alhambra, la mezquita de Córdoba, el alcázar sevillano y del mudéjar toledano. Es también, como ya hemos señalado, el ambiente que preside las visitas regias a Comillas de 1881 y 1882, con su marcado orientalismo, entendido éste como resumen de España y homenaje a su monarca. Y es, sin duda, el discurso que conduce a Máximo Díaz de Quijano a concebir su casa de Comillas como un palacete oriental, expresión estilística de lo que él mismo entendía como imagen arquitectónica de España.

Valga, pues, para “El Capricho”, todo lo dicho sobre el ambiente oriental que preside las visitas regias a Comillas. Un ambiente que emana españolismo, pero que también recoge la moda orientalista europea y el éxito técnico de los lenguajes orientales en la improvisación de ambientes exóticos ligados al veraneo y el ocio⁹².

Parece lógico que Díaz de Quijano, una vez decidida la construcción de su casa y elegido su estilo y características generales, rebusque en su entorno cercano un arquitecto capaz de plasmar esas ideas. Aceptada la fecha de 1883 como la de redacción del proyecto, aún debía permanecer muy vivo en Comillas el recuerdo de los kioscos exóticos levantados por Gaudí para las visitas de 1881 y 1882. Sabemos que, al menos, en la segunda fecha el *“ilustrado y conocido jurisconsulto”* Máximo Díaz de Quijano está en Comillas⁹³ y que, por esas fechas, es vocal municipal. Así que pudo contemplar por sí mismo el segundo de esos kioscos y fascinarse con el ambiente general de los festejos. Además, si no estuvo también el año anterior recibiría crónicas muy detalladas de su desarrollo general y del primer kiosco arabizante levantado. A falta de más detalles, no cabía duda de que el joven arquitecto catalán aparecía como el personaje ideal para llevar a cabo el proyecto. Entonces, y posiblemente a través de Eusebio Güell, realizó el encargo.

ANTONIO GAUDÍ. El Capricho (villa Quijano), 1883-1885, Comillas.



Parece, sin embargo, que Gaudí eludió la relación con Quijano y que, en sus conversaciones con Bergós, se refería a esta obra como *“Casa Quijano, Quijada, Quijote; la única forma de no topar era haciéndola a distancia y sin conocerlo”*⁹⁴. Este miedo de Gaudí a topar con Quijano resulta un tanto misterioso, pues se trataba de uno de sus primeros encargos importantes. Probablemente, cuando Gaudí cuenta sus impresiones a Bergós –años después– agranda bastante su seguridad de aquellos años, pues de ningún modo se podía permitir discutir con un cliente importante, íntimamente relacionado y emparentado con personajes tan influyentes en su carrera futura como Güell o el marqués de Comillas. De todos modos, es muy posible que el Gaudí anticlerical de aquellos años quisiese evitar encuentros desagradables con Quijano, el católico y apostólico *“a marcha martillo”*. Además, cabe pensar que un artista aficionado como Quijano, probablemente muy entusiasmado con la obra, quisiera influir en exceso en el desarrollo del proyecto. Ésta es cuestión

⁹² La sensibilidad “decadente” se sintió preferentemente atraída por el arabesco y la espiral que responden a los conceptos estéticos de “elegancia” y “riqueza” pero recogen también las tendencias anárquicas del delirio “decadentista” que invade Europa en torno al “fin de siglo”. Véase PIERROT, Jean: *L'imaginaire Décadent (1880-1900)*, Rouen, 1977, pp.283 y ss.; en esta obra se cita, entre otros ejemplos, el “Capricho” de Comillas.

⁹³ *Boletín de Comercio*, 16-VII-1882, citado por SAMA, A.: *Gaudí...*, 1987, p.162.

⁹⁴ BERGÓS, J.: “Las conversaciones de Gaudí con Juan Bergós”, *Hogar y Arquitectura*, nº112 (Madrid, 1974), p.12.

que Gaudí con toda seguridad no toleraría, sobre todo atendiendo a su escasa confianza en la sensibilidad estética de las razas extramediterráneas, pues pensaba que “*los habitantes de los países bañados por el Mediterráneo sentimos la Belleza con más intensidad que los de los países nórdicos...*”⁹⁵. Teniendo en cuenta que, como ya hemos señalado, consideraba “celta” al segundo marqués de Comillas y le acusaba de no haber comprendido su proyecto para Tánger, es muy posible que razonara de igual modo con Quijano. Así, se entendería la ironía anticastellana encerrada en el juego de palabras Quijano-Quijote.

De todos modos, el tan glosado “mediterraneísmo” de Gaudí puede explicar también, en parte, el desencuentro con Quijano, pues, mientras éste concebía lo árabe como representación de un espíritu estético común a toda España, Gaudí lo veía más como expresión alegre y colorista de los países “*bañados por el Mediterráneo*”.

Pese a todo, Gaudí se volcó en el proyecto para “Villa Quijano”. Parece que recibió fotografías del emplazamiento y de diversos monumentos montañoses. Además, atendiendo a la solidez con que se documentó sobre el entorno de sus obras en otros casos (Astorga), es de suponer que recibiría detallados informes topográficos y climatológicos sobre la finca. De la dirección de las obras se ocupó Cristóbal Cascante, su condiscípulo en la Escuela de Arquitectura. Para ello Gaudí debió enviar abundantes planos de detalles, una maqueta y mantener frecuente correspondencia con Cascante⁹⁶.

De todos modos, el encargo era problemático, pues Gaudí no conocía el norte de España y las descripciones climatológicas que debió recibir entraban en abierta contradicción con el estilo elegido. Dado el modo de análisis que el arquitecto aplica generalmente a sus obras, esta contradicción debió resultarle particularmente embarazosa pues, en el clima lluvioso y oscuro que le describían, difícilmente podía resaltar la riqueza cromática de las tradiciones orientales. Para un arquitecto obsesionado por la luz y permanentemente preocupado por la correcta orientación de sus obras, el encargo para Comillas supondría un reto evidente. Como solución, Gaudí convierte la búsqueda de luz y calor en el principal programa del edificio. En cualquier caso, los problemas de orientación y distribución doméstica son temas sobre los que Gaudí mostrará, a menudo, una gran preocupación. En el manuscrito de Reus, transcrito por Martinell, atribuido a Gaudí y que

puede fecharse hacia 1878 ó 1879, se incluye un escrito sobre la casa *pairal* (solariega) en el se establecen las condiciones ideales de la casa unifamiliar:

“*La casa es la pequeña nación de la familia (...).*”

La independencia de la habitación, la buena orientación y la abundancia de aire y de luz, de la que carecen generalmente las habitaciones urbanas, se va a buscar en esta infinidad de torres (de los contornos)...

Al objeto, imaginémonos una casa, ni grande ni pequeña; una casa que podríamos llamar ordinaria, enriqueciéndola se convertirá en Palacio, reduciéndola y economizando materiales y adornos será la modesta habitación de una familia acomodada (...).

Dentro del solar por un lado se desarrolla una larga rampa, camino de carruajes; por el frente se presenta un escalinata desde cuya cima se descubre el jardín y, por entre el follaje de las albas y de los plátanos, la casa. Las habitaciones agrupadas según la necesidad de su orientación, forman un conjunto pintoresco, así las amplias ventanas de los dormitorios miran al oriente, el despacho y la sala de familia al mediodía; el comedor de invierno y las salas de visita a poniente, y al norte el estudio, el comedor de verano y otras dependencias. Separadas de esta agrupación y en la misma dirección norte, está la cocina y sus dependencias auxiliares. Entre el dormitorio y el estudio sombreado por acacias y laureles sorprende un porche ornado con terracotas que sirven de nidos a los gorrones del entorno. En el ángulo opuesto vemos un invernadero de hierro y cristal, jardín de invierno que comunica con las habitaciones de recibimiento y que puede ser habitado como salón para las grandes fiestas de familia”⁹⁷.

Se aprecia, por tanto, que Gaudí concebía la casa unifamiliar como un organismo vivo en el que las actividades diarias debían seguir el recorrido del sol, como un girasol. Por eso, los espacios donde se concentran las actividades domésticas durante la mañana y el mediodía (despacho, sala de familia) se orientan al sur, y los ocupados por la tarde (comedor de invierno, sala de visitas) a poniente; dejando la fachada norte como zona fresca (comedor de verano) o para espacios auxiliares (cocina).

En su proyecto para Comillas Gaudí aplica tales principios, transformando el edificio en un girasol. Quizá ésta sea, sencillamente, la razón que explica la insistencia en este tema de los revestimientos cerámicos o, tal vez, exista un significado iconográfico oculto que se nos escapa. En cualquier caso, el edificio-girasol proyectado por Gaudí es un conjunto artificioso que,

⁹⁵ MARTINELL, C.: *Conversaciones con Gaudí*, Barcelona, 1969, p.29.

⁹⁶ Según Bassegoda, Gaudí y Cascante estaban muy compenetrados, además señala que en el desaparecido archivo de Cascante había una carpeta con la correspondencia de Gaudí y los planos de detalle. Véase *El Gran Gaudí...*, 1989, pp.203 y ss.

⁹⁷ GAUDÍ, Antonio: *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, edición a cargo de Marcia Codinach, Valencia, 1982, pp.82-84. El texto original está escrito en catalán y puede verse en BASSEGODA NO-NELL, J.: *El Gran Gaudí...*, 1989, p.72.

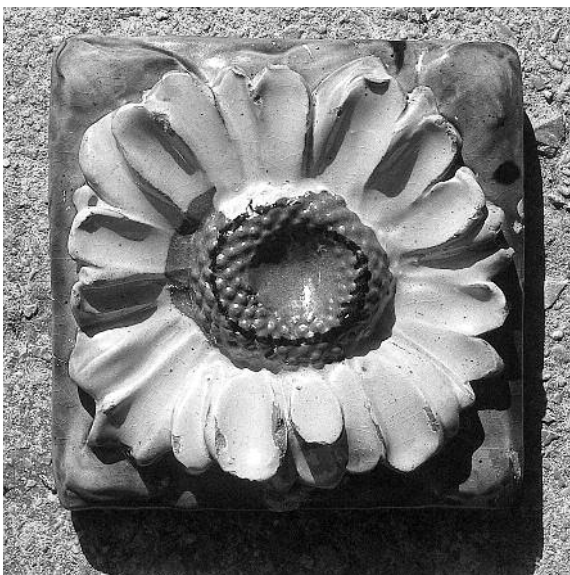
en su ornamento y en su estructura, busca la coherencia con el estilo, persiguiendo la luz y el calor del sur.

Para ello convierte el “*invernadero de hierro y cristal*”, citado en el texto, en el centro del esquema de distribución. Después, abraza el invernadero con un edificio en forma de U, que protege este “*jardín de invierno*” de los malos vientos del norte, este y oeste. Por fin, estas fachadas se cierran cuanto es posible (con muros opacos, abundantes chimeneas y ventanas de doble cristal en la sala de visitas, el gran salón y el comedor), mientras las habitaciones se abren con muros-cortina y abundancia de huecos hacia el invernadero, auténtico instrumento de calefacción natural.

Desconocemos la forma de este invernadero (destruido en 1914), pues no se ha conservado ninguna fotografía de la fachada sur, pero sí es segura su existencia, demostrada por las evidencias de su traza encontradas durante las recientes obras de restauración y por una descripción de José Luis Sert, quien señala que “*la casa estaba edificada alrededor de un invernadero con las paredes de vidrio*”⁹⁸. Este luminoso patio cubierto central actúa, además, como pieza distribuidora de las demás estancias, eliminando corredores y facilitando la típica concatenación de espacios inglesa, tan del gusto modernista. Un viejo esquema que Molema ha relacionado con el plan para residencias campestres recomendado por Du Cerceau y recogido por Viollet-le-Duc en su octavo “*Entretien*”: “*...una gran sala central en torno a la cual se agrupan muchos apartamentos privados...*”⁹⁹. En general, al proyectarse el edificio a partir del invernadero –de dentro a fuera– se refuerza el aspecto intencionadamente orgánico (celular), manifiestamente oriental pero que aprovecha también la experiencia del “cottage” inglés con este tipo de plantas. Resulta, por tanto, una solución muy interesante, levemente ordenada por el eje diagonal descrito por Torii:

*“A través del pequeño pórtico de ingreso situado en el ángulo achaflanado del Noroeste... entramos diagonalmente al edificio donde está el vestíbulo intencionadamente obscuro; seguimos en la misma dirección diagonal, abrimos la puerta opuesta del vestíbulo, y atravesando un cubículo, típico espacio pequeño entre dos salas en la arquitectura musulmana, por ejemplo, en la Alhambra, llegaremos al corredor luminoso, por cuyas aberturas posiblemente amplias nos saltará a la vista el patio central...”*¹⁰⁰.

Girasol, revestimiento cerámico de “El Capricho”.



Este corredor comunicaba todas las habitaciones de la planta baja. La primera se encontraba a la derecha del cubículo, era un dormitorio con ventana al sur, chimenea rinconera en el ángulo SO y un mirador semicircular habilitado como baño. Al otro lado, y siguiendo la fachada norte, se disponen la sala de visitas, el gran salón, destacado por la doble altura (planta noble más desván), y el comedor, simétrico respecto a la sala de visitas pero más grande. Desde el comedor se accede a una sala de paso, con aseo y baño, y al dormitorio sobre la fachada este, con una terraza sobre la cochera.

La decoración interior de esta planta noble se proyecta también cuidadosamente, con constantes referencias ambientales de suntuoso recuerdo oriental (los dos edículos con falsos arcos escalonados del vestíbulo, los arrimaderos de madera tallada, rematados con cerámica policromada, los artesonados combinados de maderas de diversos tonos claveteadas y motivos geométricos y vegetales, la cerámica con decoraciones florales de las chimeneas, etc). Para describir el tono general de la decoración interior podría ser aplicable, de nuevo, el final del texto de Gaudí sobre la casa “pairal”, donde al tratar este tema dice:

“En el interior por todas partes campea la sencillez por sistema; el buen gusto por guía y la satisfacción de las necesidades y comodidades por obligación. Todo es formal. Se encuentran representados los recuerdos de familia, las gestas históricas, las leyendas de la tierra, las

⁹⁸ SERT, J.L.; SWEENEY, J.J.: *Antonio Gaudí...*, 1961, p.42.

⁹⁹ MOLEMA, J.: *Un camino hacia la originalidad. Antonio Gaudí*, Santander, 1992, p.120.

¹⁰⁰ TORII, T.: *El mundo enigmático...*, 1983, p.217.

El Capricho, fachada norte con los balcones-asiento en voladizo, Comillas.



delicadas concepciones de nuestros poetas, los espectáculos y escenas de la madre naturaleza; todo lo que tiene una significación y un aprecio”.

El intento de recoger en la decoración “*todo lo que tiene una significación y un aprecio*” es particularmente apreciable en el homenaje a las aficiones musicales del propietario; desde la abeja guitarrista y el pájaro organista de las vidrieras del cuarto del ángulo NE (¿quizá la antigua sala de música?), hasta las famosas ventanas musicales del gran salón, con un mecanismo que vibraba al subir o bajar la guillotina de la ventana. En estas últimas aparecen, de nuevo, los intentos de integración música-arquitectura que Gaudí había practicado en las “glorietas armónicas” proyectadas para las visitas regias a Comillas (tal vez uno de los motivos para el encargo de “El Capricho”). Quizá, tan peculiar uso de las ventanas pudiera explicar el carácter de los férreos balcones-asiento con marquesina, colocados en

ambas esquinas exteriores del salón, en donde la curiosa posición de los asientos (vuelto hacia la casa, en dirección a la ventana musical) asemeja la disposición de un palco teatral. En cualquier caso, es difícil saber qué ensoñaciones musicales motivaron tan refinadas y enrevesadas soluciones.

Gaudí juega hábilmente con el desnivel de la finca, componiendo dos plantas más muy diferentes. Cumple con la jerarquización de funciones recomendada en su texto sobre la casa y proyecta una planta de semi-sótanos donde las cocinas y dependencias auxiliares quedan adecuadamente “*separadas de esta agrupación*” de habitaciones. Esta planta se comunica con la planta noble por una escalera de caracol para acceso al vestíbulo –que permite atender la puerta directamente desde la zona del servicio– y otra escalera y un cercano montaplatos que permiten comunicar las cocinas y la bodega con el comedor. Todo se completa con el desván, producto del tejado a doble vertiente, con una original armadura de madera con pares y nudillos en forma de aspa.

Exteriormente, la suave pendiente de la finca permite a Gaudí elaborar un tratamiento diferenciado para cada una de las fachadas. En la del norte, levemente realzada, se abren las ventanas del semi-sótano en un cuerpo bajo de sillería almohadillada rústica que remarca la separación de plantas, actuando como zócalo del edificio. Este tratamiento pétreo se relaciona con el tono cavernoso del pórtico, formado por columnas rústicas ligeramente inclinadas, de macizo fuste troncocónico y capitel con ramos de palmito y pájaros tallados que, inevitablemente, recuerdan el “*porche ornado con terracotas que sirven de nidos a los gorrones del entorno*”, citado por Gaudí en sus apuntes sobre la casa.

Después, a partir de la sólida escocia de perfil gótico que remata el zócalo rústico, comienza la decoración exterior más decididamente orientalista. Sobre el pórtico, situado en el ángulo NO, se levanta la torre para la que Gaudí, como señala Torii, pudo inspirarse en las fotografías y álbumes de arquitectura árabe existentes por entonces en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura en Barcelona, especialmente del alminar de la mezquita Ispahan en Irán o, sobre todo, de los alminares cairotas, como el de Bayrbars II en el cementerio de El Cairo¹⁰¹.

La torre, completamente cubierta de cerámica vidriada verde con el motivo del girasol, se remata con

¹⁰¹ En su cuaderno de apuntes Gaudí apuntó las fotos que más le interesaban, sobre todo las relativas a la Alhambra y al arte mudéjar. Torii ha estudiado también los libros de arquitectura musulmana existentes en la Escuela, con especial atención a los dedicados a arte hispanoárabe (MURPHY, J.C.: *The Arabian Antiquities of Spain*, Londres, 1813, y JONES, O.; GOURY, J.: *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, Londres, 1842-1845). Véase TORII, T.: *El mundo enigmático...*, 1983.

El Capricho, columnas de la torre-pórtico, Comillas.



un edículo montado sobre cuatro finas columnas de hierro con capitel dórico muy aplastado (como los del mercado del parque Güell). Todo está rodeado por una barandilla de hierro con montantes curvos (semejantes a los de la casa Vicens) y hojas de parra. Por fin, el remate, también revestido de cerámica, es muy movido y recuerda, según Bassegoda, los ventiladores de los pabellones Güell de Pedralbes.

El aspecto arborescente de la torre indica el intencionado mimetismo natural del edificio, previsto para ser visualmente devorado por la vegetación circundante (de hecho, tradicionalmente la hiedra subía por sus muros, confundándose con el tono verde de la cerámica). Este aspecto es reforzado por el tipo de entonación cromática (semejante al de un árbol) que partiendo del zócalo rústico con sillería, pasa por los muros mixtos de ladrillos amarillos y rojos con verdugadas de girasoles y hojas, para culminar en el delirio

cerámico de las partes altas, concentrado en las cartelas y en la original cubierta de teja árabe vidriada en tonos verdes.

En general, el proyecto de Gaudí observa una estrecha relación arquitectura-naturaleza, evidente en la integración del edificio en la masa del bosque ordenado, la decoración vegetal, los perfiles redondeados, el uso del arabesco como discurso decorativo en los apliques férreos, la geometría del círculo como base para la planta o la urbanización del parque adyacente (puente y muro-banco), etc. Cabría añadir, además, el aspecto cavernoso del pórtico y el efecto creado por las cartelas de la cornisa, basado en el juego geométrico de luces y sombras de tradición mudéjar, con un aspecto similar al de los mocárabes.

Con toda seguridad el proyecto realizado por Gaudí incluía, también, las obras de urbanización de la finca. Por el lado sur de la finca traza un curioso conjunto de jardinería, cerrando y protegiendo el invernadero: un muro de contención con bancos y contrafuertes, rematados con grandes macetas (un tema desarrollado después en el parque Güell), y un puente-escalera; todo realizado con ladrillo y cerámica blanca, y con un vago sabor mudejarizante.

Por el oeste, Gaudí desmonta el espacio de finca existente entre el Capricho y la Capilla-panteón, creando una pequeña explanada semicircular, un jardín paisajista levemente urbanizado rodeando la gruta artificial. Ésta es un pequeño espacio formado por grandes bloques de piedra sin devastar con dos huecos para puerta y ventana y una bóveda interior irregular. Torii cree que falta una cascada para completar el conjunto paisajístico, tal y como aparece en el cercano parque del palacio de Sobrellano, donde existe otra gruta similar y una cascada. La importancia de la gruta del Capricho se justifica por tratarse del primer episodio (con el fumadero del jardín de la Casa Vicens) de la fascinación de Gaudí, por las cavernas y grutas, desarrollada después en sus obras más importantes (Casa Milá, Park Güell y Sagrada Familia)¹⁰². Este gusto cavernoso ya aparecía, como hemos señalado anteriormente, en el tratamiento de ciertos aspectos decorativos y era producto tanto de las modas wagnerianas (“Los Nibelungos”) como de los descubrimientos de grutas prehistóricas. Cabe, incluso, recordar el culto a las grutas desatado por las apariciones de Lourdes, caso con el que puede relacionarse la gruta del palacio de Sobrellano donde, hasta hace poco, había una imagen de la Virgen

¹⁰² TORII, T.: *El mundo enigmático...*, 1983, pp.218-219.

El Capricho, torre-pórtico, Comillas.



y donde, en alguna ocasión, los seminaristas de La Cardosa “después de recorrer los jardines del Palacio cantando el rosario” terminaban éste en “la gruta de Nuestra Señora de Lourdes”¹⁰³.

De todos modos, volviendo sobre el Capricho, la urbanización del jardín y las relaciones volumétricas, formales y cromáticas del edificio con el entorno, nos hablan de una integración parque-edificio que señala hacia el “cottage” inglés, aunque probablemente traducido a través de la arquitectura centroeuropea. Lo inglés aparece también en las pérgolas férreas, de realización artesanal, en la línea de las “Arts and Crafts” de William Morris; así como en la asimetría de la planta, en la rotura de las cornisas por los altillos o en la colocación excéntrica de la torre. Todo ello convive con el repertorio arabizante presente en las obras-manifiesto de Gaudí (cerámica vidriada, ladrillo, formas quebradas, arcos en mitra, etc).

La mayoría de los autores señalan que el edificio fue construido sin que Gaudí visitara Comillas. Sin embargo, Bassegoda apunta la posibilidad de que el ar-

quitecto pasara por la villa camino a Santiago de Compostela¹⁰⁴. En cualquier caso la adaptación topográfica, las consideraciones climatológicas, ciertos elementos de raigambre local (el jardín-galería de invierno) e incluso la concreción repetitiva de algunas piezas, indican la sujeción de Cascante a un proyecto muy meditado y preciso para el que disponía de numerosos planos de detalle y de una maqueta.

En opinión de Torii, “El Capricho”, como la Casa de los Botines de León, sigue estrictamente los planos, siendo obra “no re proyectada y sin la complicación que ocasiona el mirar a cada paso el proceso de construcción, como es su habitual método y temperamento”, hecho que se aprecia en la repetición de elementos y soluciones (ventanas del semi-sotano y planta baja, cartelas del alero, etc.)¹⁰⁵. Desde luego, como señalan todos los autores más recientes que han visitado el edificio, éste fue proyectado concienzudamente y teniendo muy en cuenta el entorno que lo rodea. Gaudí, sin duda, se preocupó muy especialmente del proyecto y del desarrollo de las obras; como señala Bergós, conservaba en su estudio de la Sagrada Familia numerosos dibujos de la obra que, en 1910, envió a la Exposición de París, dato que revela que Gaudí consideró El Capricho como obra auténticamente suya¹⁰⁶.

En realidad el “Capricho” es un experimento inserto en las llamadas “obras-manifiesto” de Gaudí (junto con la Casa Vicens), en la que el origen icónico de los motivos orientalizantes fluye a través de unas formas que tienden al arabesco y a la negación de la recta. Gaudí ofrece a Díaz Quijano una villa de estilo experimental en el que transforma la distribución (creando un “girasol” arquitectónico que busca la luz), traduce formas clásicas (pórtico), gradúa formas y texturas (de la piedra al ladrillo y la cerámica) hasta integrar su obra por completo en la naturaleza circundante (entonación cromática, formas cavernosas y arborescentes).

No obstante, quizá lo más interesante de la obra del arquitecto en Comillas es la posibilidad de encontrarnos con un Gaudí precursor de sí mismo. Gran parte de sus proyectos están adelantando conclusiones que resultarán claves en su obra posterior. Con la proyectada inclinación de las columnas del porche del Capricho (después muy atenuada por Cascante) está iniciando sus experiencias estereostáticas que culminarán en la Sagrada Familia y la iglesia de la Colonia Güell. Con el dragón del lateral del banco-reclinatorio para la Capilla-panteón, anuncia los caracteres forma-

¹⁰³ El Seminario y Universidad Pontificia de Comillas en el XXV aniversario de su fundación, 1892-1917. Album conmemorativo, Barcelona, 1918, p.36.

¹⁰⁴ Bassegoda siguiendo testimonios del célebre “Tomasón”, maestro de obras local, y de Matamala (libro Antonio Gaudí: mi itinerario con el arquitecto) afirma que Gaudí visitó la villa entre 1883 y 1885 cuando el “Capricho” estaba en obras.

¹⁰⁵ TORII, T.: El mundo enigmático..., 1983, p.216.

¹⁰⁶ Id. También SAMA, A.: Gaudí..., 1987, pp.185 y ss.

les e iconográficos del dragón-guardián de la reja de entrada a la finca Güell en Pedralbes. La escalera de caracol de la torre de El Capricho adelanta la forma orgánica de las existentes en las torres de la Sagrada Familia. La gruta artificial de los jardines de El Capricho aparece como el primer ejemplo del probado interés de Gaudí por las formas cavernosas (Casa Milá, Park Güell y Sagrada Familia). El muro de contención y el puente del jardín del Capricho están adelantados las soluciones grutescas de las terrazas del Park Güell. Y así una larga lista de ejemplos, que hacen de la calificación

de edificio-manifiesto para el “Capricho”, no sólo una figura historiográfica de fácil catalogación, sino la constatación evidente de que nos encontramos ante una de las obras claves para la comprensión de un Gaudí inédito en su faceta de arquitecto proyectista, que no altera su proyecto con el transcurso de las obras. Una obra desconcertante y esotérica, difícil de conocer documentalmente, pero que nos acerca, probablemente mejor que cualquier otra, a lo que fue el Gaudí joven, sonriente y optimista, en el trabajo despreocupado de las arquitecturas del veraneo.

IX. EL FINAL DE UNA ÉPOCA

Poner límites cronológicos a la tarea que nos ocupa, es labor ardua. Sin embargo, hay dos hechos casi simultáneos que marcan el principio del fin de la teoría arquitectónica del siglo XIX en Cantabria. Y lo hacen por ser, al mismo tiempo, sublimación de estos contenidos y algo completamente extraño a ellos. Se trata de la inauguración en 1907 por S.M. el rey Alfonso XIII, del edificio del Monte de Piedad de Santander y de la celebración en 1908 del concurso de proyectos para el Palacio Real de la Magdalena, que la ciudad de Santander, quería regalar a SS.MM.

Podemos afirmar, que la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santander, con proyecto de Luis Doménech y Montaner, es el primer intento sincero de definir una arquitectura regionalista montañesa. Con él se abre una tendencia con fuerte arraigo en la Montaña de principios de siglo, primero a través de su discípulo Leonardo Rucabado, después con los Javier G. de Riancho, Eugenio Quintanilla, Gonzalo Bringas, Lavín del Noval, etc. que acabarán exportando el modelo a otra regiones.

De todos modos, a esas alturas ya había pasado el momento de los arquitectos de la Restauración. El más claro ejemplo es lo sucedido en el concurso de proyectos para el Palacio Real de la Magdalena de 1908, donde resulta ganador el proyecto realizado por dos jóvenes arquitectos santanderinos: Javier González Riancho y Gonzalo Bringas. En realidad el concurso supone la liquidación real de la generación que venimos estudiando. A él se presentan la práctica totalidad de los arquitectos montañeses de la Restauración: Eladio Lare-

do, Emilio de la Torriente, Casimiro Pérez de la Riva, Valentín Ramón Lavín Casalís y Ralph Selden Wornum. Sin embargo, los afortunados vencedores serán los dos únicos elementos nuevos en esta relación; dos jóvenes arquitectos montañeses, que además trabajan juntos, rompiendo con el ancestral individualismo. Su proyecto repondría al llamado “estilo inglés”, pues no podía ser de otro modo para la Reina inglesa de España, Dña. Victoria Eugenia. El edificio resultante, inaugurado en 1912, promoverá la copia mimética de este supuesto “estilo inglés”, hecho por españoles que mezclan, en realidad, estructuras francesas con elementos decorativos victorianos y aires regionalistas montañeses, que ya comenzaban a hacerse sitio.

El siglo XX comienza con la consolidación de estas dos líneas estilísticas, aparentemente separadas pero convergentes: el regionalismo montañés y la arquitectura inglesa, a las que se unen los últimos episodios del modernismo de origen centroeuropeo. Son, en realidad, tres tendencias nacidas en y desde el siglo XIX. Son los últimos intentos por renovar una tradición romántica que se resquebrajaba, manifestación visible de la presencia del concepto de “retaguardia” artística en la nostálgica arquitectura española de los primeros años del siglo.

LA OPCIÓN INGLESA: DE WORNUM AL PALACIO DE LA MAGDALENA

Frente al dominio que la “villa clásica” había ejercido en la arquitectura doméstica de la segunda mitad

¹ Sobre Biarritz véase MESURET, G.: "La colonie anglaise et le style Old English au Pays Basque", *Domaine Françon, Biarritz*, Biarritz, 1991, pp.13-19. Sobre Niza, DIDIER-MOULONGUET, L.: "Nice, le château de l'Anglais", *Monuments Historiques*, 1978/1, pp.31-33. Sobre Andalucía, véase GONZÁLEZ VILCHEZ, M.: *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*, Sevilla, 1981.

² Wornum era hijo del conocido pintor, crítico de arte y conservador de la *National Gallery*, Ralph Nicholson Wornum (1812-1877). Se había formado como arquitecto en la *Royal Academy* y en el taller de Thomas Roger Smith, trabajando brevemente con William Burges. En 1871 había obtenido una beca de estudios en el extranjero y viajado por Francia, Italia y Alemania. Entre 1877 y 1887, formando sociedad con Edwards Salomons, había proyectado las Galerías Agnews, en Londres y numerosas casas de campo (*Ely Grange* en Frant, *Malden Erleigh* en Reading y *Rusthall House*, en Tunbridge Wells, con un observatorio). Esta es también la época en la que trabaja en Biarritz, construyendo el *Château Françon* para John Pennington-Mellor y *Les Trois Fontaines* para Lord Wimborne, ambas de 1882. Rota su asociación con Salomons es elegido miembro del *Royal Institute of British Architects* (F.R.I.B.A.) en 1888 y proyecta residencias en Saint Jean de Luz (publicada en el "Annual Architectural Review" en 1895) y Gibraltar (*Casa para D. Pablo Larios*), mientras sigue trabajando en Londres (inmuebles en Picadilly y Brook Street, apartamentos y oficinas en Covent Garden y Broad Court) y proyectando numerosas obras por toda Inglaterra, entre las que destacan el *Carmel College* de Mongewell (1890) y el *Tylney Hall* de Rotherwick (1899). Sus datos biográficos pueden reconstruirse a partir de *Who was who, 1897-1916*, p.780; *The Builder*, 9-XII-1893; WALTER LOUSDALE, H.: "The late Ralph Selden Wornum", *Journal of the Royal Institute of British architects*, vol.XVIII, 10-XII-1910, p.100; *The Building News*, 29-IX-1899, p.405; 9-XII-1904; 1910(2), p.724; THIEME-BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t.36, Leipzig, 1947, p.255. Sobre su obra en Biarritz véase AA.VV.: *Domaine de Françon, Biarritz*, Biarritz: IACA, 1991. Sobre su obra en la Costa Cantábrica ya hemos tratado en *El Palacio de la Magdalena. Arquitecturas y veranos regios*, Santander, 1995.

RALPH SELDEN WORNUN. Croquis para la casa de los Hornillos, 1897, Las Fraguas.



Palacio de los Hornillos (fachada principal y fachada al jardín), 1899-1904, Las Fraguas.

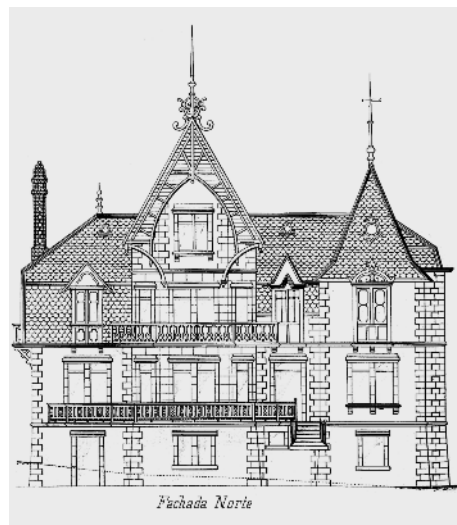
del siglo XIX, en torno a 1900 la influencia del "cottage" inglés entra con fuerza en el panorama arquitectónico español. La presencia inglesa en las minas andaluzas, la admiración de la burguesía española por el mundo anglosajón, la popularidad de Victoria Eugenia de Battenberg, esposa de Alfonso XIII, y en general la extensión de las modas victorianas marcan una influencia que no es sólo artística sino que testimonia la preeminencia del imperio inglés. Biarritz, Niza, Gibraltar o Jerez se convierten en enclaves de la arquitectura inglesa¹.

La creciente demanda hace que algunos arquitectos ingleses comiencen a trabajar en el continente. Nos interesa especialmente el londinense *Ralph Selden Wornum* (1847-1910) que a partir de 1882 ya aparece trabajando en Biarritz (*Château Françon* para John Pennington-Mellor y *Les Trois Fontaines* para Lord Wimborne), Saint Jean de Luz y Gibraltar (*Casa para D. Pablo Larios*)². Tan grande es el éxito de las obras de Wornum en la costa vasco-francesa que pronto le llegarán también encargos para la costa norte española,

cubriendo así con sus obras el amplio arco del veraneo de 250 km. que va de Biarritz a Santander. En un principio son sólo dos obras: la *Real Casa de Campo de Miramar*, en San Sebastián, para la Reina Regente María Cristina y la *Casa de "Los Hornillos"*, en Las Fraguas (Cantabria), para D. Mariano Fernández de Henestrosa, duque de Santo Mauro³. *Miramar* se proyecta en 1888 para el veraneo de la Reina Regente y es inaugurada en 1893⁴; por su parte, *Los Hornillos* conoce su proyecto definitivo en 1897⁵ y se edifica entre 1899 y 1904 (en su fachada aparece la primera fecha). Ambas obras están íntimamente unidas entre sí y a la *Corona*, pues Santo Mauro era Mayordomo Mayor de la Casa de S.M. -y más tarde alcalde de Madrid- y *Miramar* se levanta sobre unos terrenos adquiridos al Conde de Moriana, hermano de Santo Mauro⁶. Ambas obras están unidas a los veraneos regios del fin de siglo y a la gestión de Santo Mauro para la Casa Real. Ambas, en definitiva, están en la órbita de la corona española.

De manera general Wornum sigue la moda "*Old English Style*"⁷, lanzada por la publicación en 1871 de

FRANCISCO HERNÁNDEZ RUBIO. "Proyecto para el chalet del duque de Almodóvar del Río", 1898, Comillas.



Chalet del duque de Almodóvar del Río (Prado San José) y escalera interior copiada del tratado de Richardson, 1899-1902, Comillas.



los proyectos de Robert Norman Shaw para Leyswood (Kent). En el "Old English" todos los elementos tópicos de lo "pintoresco" se reúnen: arcos góticos, ventanas Tudor, verandas, entramados de madera y altas chimeneas de ladrillo con remates abultados. Wornum adapta el lenguaje de la arquitectura rural del sur de Inglaterra a las residencias para el veraneo de la nutrida colonia inglesa de Biarritz o de la familia real española. El esquema central de Miramar y Françon es el mismo: una veranda central (porche abierto inspirado en la arquitectura angloindia), flanqueada por sendos cuerpos apiñonados y con entramado de madera, y una torre (octogonal en ambos casos) que rompe la horizontalidad del conjunto. Por su parte, en Los Hornillos se repite la típica planta en H pero la torre se reduce situándose en el centro de la fachada a modo de pórtico. En Françon y Miramar el uso masivo de la madera y el ladrillo apunta hacia la tradición "Old English" mientras que la aspereza de la mampostería de Los Hornillos señala más hacia la obra de William Burges (Trinity College de Hartford, Connecticut). A este núcleo central se adhieren los edificios de servicio, netamente diferenciados por una asimetría de apariencia casual. En Las Fraguas esta jerarquización de funciones es especialmente señalada por los materiales: mampostería y sillería para la vivienda principal, ladrillo y entramado de madera para cocinas y establos⁸, siguiendo los principios de "arquitectura veraz" establecidos por Pugin y Shaw.

En general todos los proyectos de Wornum pretenden transparentar al exterior los esquemas internos de distribución y circulación. Todos ellos se caracterizan por seguir los principios del "cottage": interpenetración de espacios interiores y exteriores, irregularidad de la silueta, distribución interior flexible, planta baja reservada a las piezas de recepción mientras las habitaciones ocupan la primera planta, etc. En todos ellos prevalece el confort y la libertad sobre la regularidad.

Sin embargo la influencia de la arquitectura inglesa no sólo llega a Cantabria a través de Wornum. En 1898, casi simultáneamente a Los Hornillos, el arquitecto jerezano *Francisco Hernández-Rubio* (1857-1950, titulado en 1892) proyecta para el Prado San José de Comillas el *Chalet del Duque de Almodóvar del Río*⁹. El edificio se levanta entre 1899 y 1902, frente al Palacio de Sobrellano, el Capricho de Gaudí y el Cementerio de Doménech, imponiendo su presencia recortada sobre una colina cercana y jugando con todos los elementos tópicos del estilo: "bay-windows", labores de carpintería en el enmarque de vanos, chimeneas de ladrillo, asimetría, multiplicidad de ejes en las cubiertas, continuos retranqueos, etc. En el interior aún pueden reconocerse elementos de pura raíz inglesa como la escalera, copiada literalmente del tratado de C.J. Richardson, "*The Englishman's House*"¹⁰. Pueden citarse además otros ejemplos, como el Chalet "Los Picos" también en el valle de Iguña.

³ D. Mariano Fernández de Henestrosa, Ortiz de Mioño, Bravo de Hoyos y Urra (1860-1919), era duque de Santo Mauro, Mayordomo Mayor de S.M. la Reina Regente y Gentil Hombre de Cámara. Los Hornillos se construye sobre el solar familiar de la familia Fernández de Henestrosa, las obras son dirigidas por el hermano del duque de Santo Mauro, el Conde de Moriana, hombre de vasta cultura que ya había proyectado la ampliación de la antigua casa familiar.

⁴ Sobre la Real Casa de Campo de Miramar véase "El Palacio de verano de S.M. la Reina Regente en San Sebastián", *Resumen de Arquitectura*, 1-VIII-1892; "Palacio de Miramar en San Sebastián", *La Ilustración Española y Americana*, 8-IX-1893; "El Palacio Real de Miramar", *Revista Nacional de Arquitectura*, n°77 (1965), pp.34-41; BIGADOR, P.: "El Palacio de Miramar de San Sebastián", *Revista Nacional de Arquitectura*, n°135 (1971), pp.43-47; "Palacio de Miramar. Donostia-San Sebastián", *Monumentos Nacionales de Euzkadi. Guipúzcoa*, Bilbao: Gobierno Vasco, 1985, pp.171-180; GALARRAGA, Iñaki: *Memoria del proyecto de restauración del Palacio de Miramar*, San Sebastián, 1992.

⁵ En la colección de los duques de Santo Mauro en Las Fraguas se conserva un croquis del edificio en perspectiva, al modo inglés, con su aspecto definitivo, fechado y firmado por Ralph Selden Wornum en 1897. En 1899 se publica junto con el plano de la planta baja en *The Building News*.

⁶ "Palacio de Miramar...", *Monumentos Nacionales de Euskadi*, 1985, p.173. Aunque Miramar se construye antes, varias fuentes señalan que el duque entró directamente en contacto con Wornum a través de su obra en Françon y en la familia Fernández de Henestrosa se repite que la Reina Regente encargó el proyecto de Miramar a Wornum a la vista del de los Hornillos.

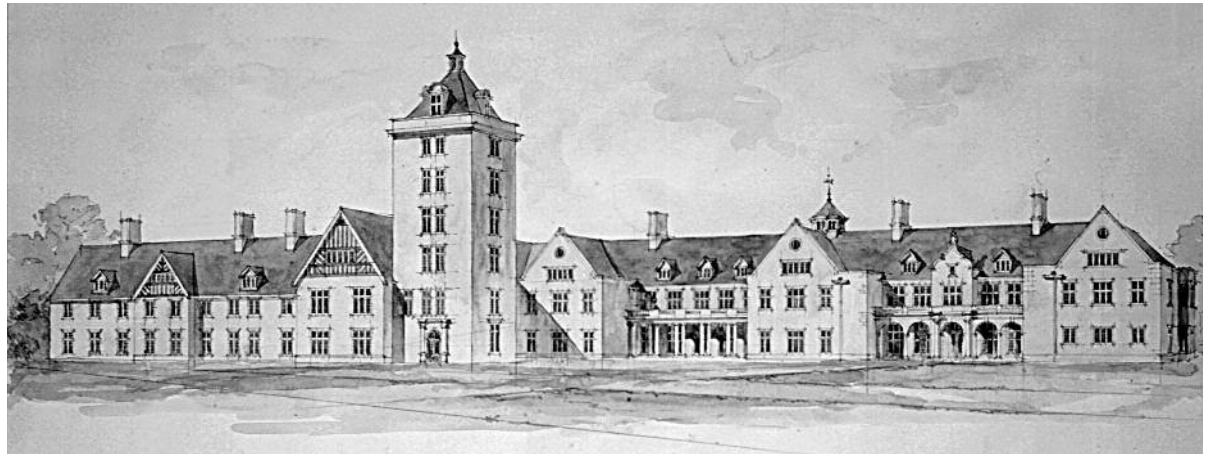
⁷ Sobre la moda "Old English Style" véase GIROUARD, M.: *The Victorian Country House*, Yale University Press, 1979, pp.71-72.

⁸ Este aspecto es remarcado en *The Building News* (29 sept. 1899, p.405): "Rough masonry with ashlar dressings was used for the main house, red brick and half timber for the offices and stables".

⁹ La carpeta conteniendo el "Proyecto de Edificio en la Villa de Comillas para el Excmo. Señor Duque de Almodóvar del Río. Año 1898" se conserva en el Archivo Familiar de la Sra. Marquesa de Puebla de Infantés, heredera del Duque de Almodóvar. Junto a éste se encuentra un anteproyecto firmado en Jerez por Hernández Rubio en octubre de 1892 (año de su titulación) y un presupuesto firmado por el mismo arquitecto en julio de 1893. Las obras comienzan en 1899 y concluyen en 1902. Sobre Francisco Hernández-Rubio y Gómez véase VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979; también GONZÁLEZ VILCHEZ, M.: *Historia de la arquitectura inglesa...*, 1981.

¹⁰ RICHARDSON, C.J.: *The Englishman's House with estimates of cost. A practical guide for selecting or building a house*, Chatto & Windus, London s/f, p.282 (capítulo "An Elizabethan Villa").

¹¹ Desde 1860 se hablaba de la posibilidad de construir un palacio de verano para los reyes en la zona de la Magdalena. En 1862, se hace donación a los reyes de la finca "La Alfonso", incautada por la Junta revolucionaria en 1868. A finales de siglo la idea reaparece y el 15 de enero de 1908 la Corporación Municipal acuerda por unanimidad hacer donación a D. Alfonso de Borbón de todo el parque de la Magdalena. Sobre la génesis del proyecto de construcción del palacio de la Magdalena véase AEMECE: "El Real Palacio de la Magdalena", *Blanco y Negro*, 1-VIII-1915; MONTERO ALONSO, José: "Cuando Santander era Corte. Pequeña historia del Palacio de la Magdalena", *La Revista de*



En cualquier caso, la gran obra que certifica la popularidad de lo inglés en la arquitectura española y montañesa es el Proyecto de Palacio Real en la Península de la Magdalena. Se resucitaba así el viejo plan de asegurar de manera estable la presencia de la Familia Real en el verano santanderino¹¹. La idea municipal era donar a la joven pareja real una residencia de verano que fuera a un tiempo regalo de bodas y sutil compromiso de futuro. El estilo del palacio debía ser inconfundiblemente inglés, en homenaje a la nacionalidad de la joven reina. Para ello uno de los principales animadores del proyecto, el Duque de Santo Mauro, vuelve a llamar a Wornum. Éste repite el esquema de los Hornillos y Miramar en su proyecto para *Résidence Royale á Santander* (1908)¹², desdoblándolo en una fachada de apariencia casi simétrica con tres piñones y dos cuerpos de unión. La torre y la diferenciación material de las cubiertas remarcan la separación entre las habitaciones de la familia real y la zona de servicios. En planta son casi dos edificios separados, mientras que al exterior mantienen su ligazón por la homogeneidad de alturas y la torre, que actúa como elemento aglutinador. Una experiencia cercana a lo realizado en Osborne y Balmoral, en donde ya aparecía la diferenciación funcional entre residencia familiar, habitaciones para invitados y servicios domésticos, cuyo producto es la típica planta asimétrica y serpenteante que aparece en el proyecto de Wornum para la Magdalena.

Sin embargo, pese a los indudables méritos del proyecto de Wornum para la Magdalena, otro va a ser el proyecto elegido, el redactado por dos jóvenes y aún desconocidos arquitectos santanderinos: *Javier Gon-*

*zález Riancho y Gonzalo Bringas*¹³. Las razones para esta decisión no están demasiado claras, pero parece que el propio Alfonso XIII deseaba que el proyecto fuera redactado por arquitectos españoles y, a poder ser, montañeses. En el proyecto de Riancho y Bringas ya aparece el título de "Palacio Real", frente al más modesto de "Residencia Real" de Wornum o el de "Real Casa de Campo" en Miramar. Este hecho es expresivo de la mentalidad con que se acomete el proyecto, marcado por la preocupación de "*alojar como deben ser alojados los Reyes*"¹⁴. Mediadas las obras los propios monarcas se sorprenden de la magnitud del edificio pues, según parece, nunca creyeron que se tratara de un verdadero palacio sino, más bien, de una casa de verano¹⁵. Quizá, en el fondo, los reyes hubieran preferido algo más sencillo, al modo de Wornum, pues, según Malcom Munthe, Alfonso XIII, que había residido varias veces en Françon, se refería a su palacio de verano como "*mi Françon frustrado*"¹⁶.

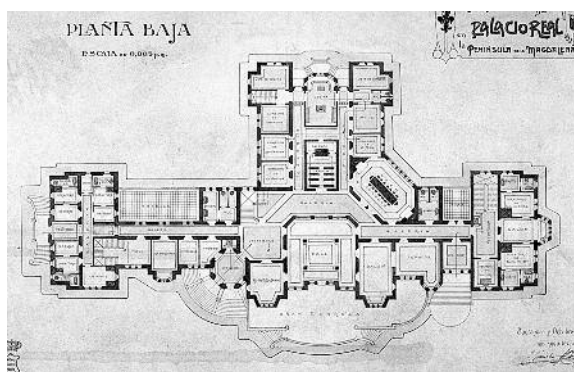
Naturalmente todas estas precisiones se encuentran en el proyecto de Riancho y Bringas que olvidan deliberadamente la coherencia victoriana para adoptar un lenguaje mucho más "*exaltado y exhuberante*", en palabras de R. Rodríguez Llera. En realidad, los dos arquitectos santanderinos no disponían de otras armas compositivas que las que habían aprendido en la Escuela de Arquitectura de Madrid: plantas simétricas siguiendo la tradición "*beaux-arts*", composición ecléctica, síntesis de modelos, profusión ornamental, etc. Obviamente sus contactos con la compleja teoría arquitectónica victoriana eran escasos, algunas revistas, lo que podían haber visto de la obra de Wornum y una

breve estancia en Inglaterra para entrar en contacto con Sir Edwin Lutyens (1869-1944) considerado el “último tradicionalista” inglés y de maneras claramente eclécticas. De hecho algunos detalles de la obra de Riancho y Bringas pueden ponerse en relación con la obra de Lutyens: detalles neo-georgian (neobarrocos), fachadas en hilera, jerarquización de usos, importancia de las terrazas y los atrios, lujo exterior-sencillez interior, etc.

El proyecto se construye sobre la acumulación de motivos “ingleses”, desde el tratamiento superficial de la piedra que le da un tono “*Elizabethan*” (neorrenacimiento inglés) cercano a Shaw, hasta los remates almenados de la torre, tipo “*Scottish Baronial*” (acastillado), pasando por el hastial festoneado, tomado del “*Old Dutch*” (inspirado en la arquitectura tradicional holandesa y alemana). Normalmente la acumulación de motivos de la Magdalena se ha venido relacionando con el mal llamado estilo “*Queen Ann*” más ligado a la arquitectura pública y especialmente a la recuperación del ladrillo de la arquitectura “*vernacular*” inglesa¹⁷. Sin embargo, creemos que, de poder encuadrarse, habría que hacerlo en la línea del “*Free Style*” una opción que, como su propio nombre indica, nace de la libre interpretación de los modelos históricos ingleses¹⁸ y que en la Magdalena vuelve sus ojos hacia el “*Elizabethan*” y el “*Georgian*”. Pero, sobre todo, Riancho y Bringas son eclécticos convencidos, conjuntando “*en apretada síntesis de proyecto fin de carrera*”¹⁹ todos sus conocimientos diversos de arquitectura victoriana. Un repertorio en el que sorprende la timidez de las chimeneas y la proliferación de elementos de vista (balcones, “*bay-windows*”, buhardillas, terrazas y azoteas). Todo eso se sobrepone a una estructura que es la aprendida en la Escuela de Arquitectura: planta en T de latente simetría y pasillos distribuidores que se alejan de la libertad y concatenación de espacios típicos en la arquitectura inglesa. Sobre la enmascarada planta de tradición “*beaux-arts*” francesa se acumulan en alzado las fachadas, que en el lado sur son intencionadamente asimétricas y retranqueadas para suavizar el aspecto monolítico del conjunto, como si de una serie de fachadas urbanas se tratara, o de la calle de las Naciones de una Exposición Universal.

Finalmente el palacio se lleva a cabo siguiendo estrictamente el proyecto aprobado, con algunas leves modificaciones introducidas por la reina, asesorada por Wornum²⁰. El mismo Alfonso XIII elije su ubica-

JAVIER G. DE RIANCHO Y GONZALO BRINGAS. “Proyecto de un Palacio Real en la Península de la Magdalena. Alzado y planta baja”, 1908, Santander.



Santander, nº2 (1976); JIMÉNEZ BLECUA, I.; MATEO GARCÍA, M.D.: *Palacio Real de la Magdalena*, Santander, 1982; MADARIAGA, B.: *Real Sitio de la Magdalena*, Santander, 1983; SAZATORNIL, L.: *El Palacio de la Magdalena...*, 1995.

¹² Conservado en el Palacio de la Magdalena, Colección Ayuntamiento de Santander. “*Résidence Royale à Santander*” (6 planos) “R. Selden Wornum/architect/26 Bedford Square/London W.C./July 25.1908”.

¹³ ARCHIVO GENERAL DE PALACIO. PATRIMONIO NACIONAL, sigs. 5971 (alzado de la fachada sur), 5982 (planta baja), 3633 (planta baja reformada), 3634 (planta principal reformada), 3635 (chimeneas en el centro de la fachada posterior). Sobre Riancho y Bringas, véase MORALES SARO, M.C.: *Javier González Riancho, arquitecto, 1881-1953*, Santander, 1983; también RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987.

¹⁴ *Blanco y Negro*, 1 de agosto de 1915.

¹⁵ *El Cantábrico*, 27-IV-1910.

¹⁶ Testimonio recogido por MESURET, G.: “La colonie anglaise...”, 1991, p.18.

¹⁷ Sobre el estilo “*Queen Ann*”, véase GIROUARD, M.: *The Victorian...*, 1979, pp.73-74.

¹⁸ Véase SERVICE, Alastair: *Edwardian Architecture. A Handbook to building design in Britain, 1890-1914*, Londres, 1977, p.38 y ss.

¹⁹ RODRÍGUEZ LLERA, R.: “Los lenguajes históricos en la arquitectura moderna de Santander”, *Bol. Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 1982, p.166.

²⁰ Se trata de la ampliación de algu-

ción en la meseta alta que corona la península, allí desde donde se domina un inmenso panorama y el perfil pintoresco del edificio queda realzado. La decoración interior del palacio queda en manos del duque de Santo Mauro que debe interpretar los gustos regios marcadamente historicistas y metropolitanos, a tono con la época²¹.

En la relación con el parque (proyectado por el Jardiner Mayor de S.M., Juan Gras)²² se da una nueva violación de los principios de la arquitectura victoriana pues el edificio se levanta sobre un amplio basamento que elimina la fluidez de relaciones entre el espacio interior y exterior, la continuidad casa-jardín, perdiéndose la relación con el parque al que el edificio se impone con sus volúmenes netos. Para el trazado de caminos se aprovechan los del antiguo velódromo (1898) y pronto toda la península adquiere ese orden con apariencia de confusión que caracteriza el “verde urbanizado” de la jardinería pintoresca inglesa. Los veraneos regios, sin interrupciones entre 1913 y 1930, traerán más consecuencias arquitectónicas: Caballerizas (proyecto de Riancho y Bringas, 1914, ampliaciones de

Riancho en 1917) Campo de Polo (Riancho, 1914), Casino (Eloy Martínez del Valle, 1913), Hotel Real (Riancho, 1916), más chalets y hoteles de familia pseudo-ingleses o simplemente pintorescos²³.

LA OPCIÓN REGIONALISTA: DE DOMÉNECH A RUCABADO

Hemos comentado ya, al tratar el tema de Comillas, el influyente texto de Doménech y Montaner *“En busca de una arquitectura nacional”*, publicado en 1878. Al hacerlo, señalábamos que Doménech estaba planteando, quizá por primera vez, la posibilidad de entender la imagen arquitectónica de España como una simple suma ecléctica de arquitecturas regionales, en atención a la diversidad nacional. Algún tiempo después, en el pabellón español para la Exposición Universal de París de 1889, Arturo Mérida y Alinari plantea algo semejante, sumando elementos tomados del mudéjar, el gótico levantino y el plateresco. Por acuerdo más o menos general, tales historicismos identificaban al centro y sur de España –sobre todo con el impulso al neomudéjar madrileño–, a Cataluña y Levante, y a Castilla. La identificación del neoplateresco con Castilla, entendida como origen de España, reaparece con el pabellón de José Urioste y Velada para la Exposición Universal de París de 1900. Su enorme éxito internacional asegura la popularidad del llamado *“estilo Monterrey”*, inspirado en este palacio salmantino, con amplia influencia posterior en Hispanoamérica, desde California hasta Argentina, y buenos ejemplos en Santander (*“Casa Pardo”*, actual Promontorio; *“Los Pinares”*).

Durante un tiempo el castellanismo de Santander se identifica con esta moda y cuando, en 1905, el mismo Luis Doménech y Montaner recibe del segundo marqués de Comillas el encargo de proyectar la nueva sede de la **Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santander** acudirá vagamente a este repertorio (sobre todo en la simbólica torre de la esquina achaflanada). No obstante, en un proyecto firmado por alguien tan preocupado por las diversidades regionales, no podía faltar cierta curiosidad por la tradición local, resaltando *“el depurado gusto de su estilo exterior, que tiene algo de montañés”*²⁴. Doménech se adelanta así a un fenómeno que pronto llenará el panorama arquitectónico local, con todo el repertorio clasicista y barroco de las más típicas casonas montañesas: escudos heráldi-

LUIS DOMÉNECH Y MONTANER. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1905, Santander.



cos, falsas zapatas, frontones y cartelas decoradas, hipotéticos muros cortafuegos, etc.

Como docente también parece predicar tales principios y algunos de sus alumnos montañeses de la Escuela de Arquitectura de Barcelona toman buena nota del éxito de tales principios. En 1916 Leonardo Rucabado, uno de sus discípulos con más proyección posterior, escribirá: *“...fue nuestro inolvidable y meritísimo maestro D. Luis Doménech y Montaner, el que dió los primeros toques en la puertecilla de nuestras devociones artísticas, tratando de impregnarlas de aromas regionales”*.

De todos modos, consciente o inconscientemente, en la primera década del siglo elementos puntuales de sabor regional ya impregnaban, con cierta frecuencia, proyectos aparentemente inspirados en otros estilos nacionales. En el proyecto de Riancho y Bringas para la Magdalena, por ejemplo, se atiende sensiblemente a

nas habitaciones del piso principal (incluida la de los reyes) a costa de eliminar la Capilla que pasaría a un edificio independiente en el parque, proyectado por Riancho y Bringas en 1909 (*“Proyecto de Capilla en la Magdalena. Fachada Principal. Abside”*, Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional, sigs.1812-1813) y finalmente no realizado.

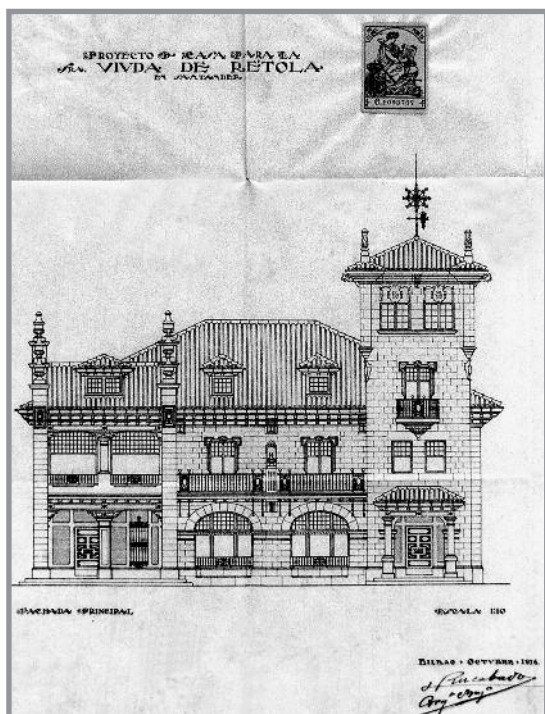
²¹ *“En el palacio neoclásico de las Fraguas, residencia del duque de Santo Mauro, se estudian los planos para, según ellos, diseñar y decorar las distintas dependencias del palacio real, y, conforme a los diferentes estilos, se construya el mobiliario acorde con ellos”* (*El Cantábrico*, 25 de noviembre de 1910). El escultor Luis Martínez realiza los diseños de interior bajo la dirección de Santo Mauro y auxiliado por el álbum de W. Freeborn (en la COLECCIÓN DUCUESA DE SANTO MAURO).

²² Juan GRAS: *“Proyecto de parque de S.M. el rey en la Península de la Magdalena”*, 1914 (Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional, sig.1655).

²³ En el álbum de diseños de Javier González Riancho conservado en su Archivo familiar se presentan varios de estos proyectos domésticos (*“Hotel para Francisco Borbón en La Alfonsina”*, 1913; *“Proyecto de chalet inglés en Miengo (Cantabria)”*), también V.R. Lavín Casalis (*“Diseño para siete grupos de hoteles gemelos en el Sardinero”*, 1917, A.M.S. F-311, 9).

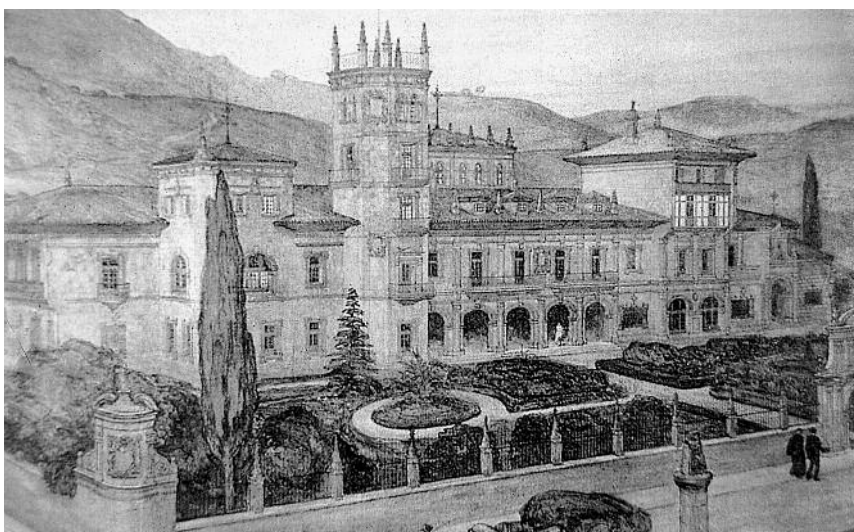
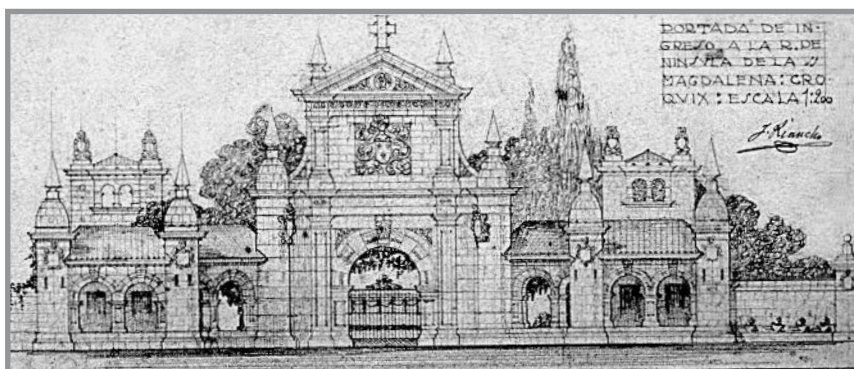
²⁴ *La Semana Veraniega*, n.º 3, 25-VII-1907. Sobre este edificio, véase también RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura regionalista...*, 1987, p.215-218.

LEONARDO RUCABADO. "Proyecto para la casa de la Sra. Viuda de Rétoles en el paseo de la Concepción (El Solaruco)", 1916, Santander.



LEONARDO RUCABADO. Proyecto de Palacio para un Noble de la Montaña, 1911 (acuarelado por Aureliano Arteta).

JAVIER G. DE RIANCHO. "Portada de ingreso a la Real península de La Magdalena: Croquis", 1914, Santander.



condicionantes climáticos locales: *"El estilo del Palacio es inglés realizado y adornado con salientes, balcones, azoteas y otras modificaciones del estilo puro que no permite el país inglés, pero que son perfectamente adaptables a nuestra tierra. La decoración, sin embargo, es sobria, y sólo las líneas, las proporciones y los huecos forman el conjunto de aquéllas"*²⁵. Se trata aún de una fase previa al regionalismo, no tan pujante como unos años después, cuando quizá una opción íntegramente regionalista de palacio hubiera tomado más fuerza. De hecho, según Rafael Doménech, el conocido *Proyecto de palacio para un noble de la Montaña*, de Leonardo Rucabado (1911) pretendía ser una alternativa en "estilo montañés" al proyecto inglés de Riancho y Bringas²⁶. En éste se aprecia además la universalidad de las propuestas compositivas de aquéllos pues Rucabado no tiene ninguna dificultad en repro-

ducir la misma estructura de la Magdalena con la suma ecléctica de Carrejo, Pámanes, Selaya, etc. El asunto debió dar que pensar a Riancho pues en 1914 presentará un proyecto de inspiración montañesa para la *Portalada* de acceso a la península.

De todos modos no se trata de nada nuevo, pues los orígenes de los regionalismos están unidos a lo pintoresco y son producto directo de la idealización del mundo rural y regional. Curiosamente nacionalismos y regionalismos tienen muchos puntos en común. Ambos persiguen una identidad local que se opone violentamente contra la internacionalización económica y cultural, reivindicando valores amenazados por el progreso de la civilización industrial. Hay además una segunda paradoja: son movimientos ideológicos, el regionalismo se contenta con formulaciones elementales que pueden no tener ningún carácter auténtica-

²⁵ *La Voz de Cantabria*, 23-IX-1908.

²⁶ Rafael DOMÉNECH: "Crítica recogida por Javier González Riancho". Cit. M.C. MORALES SARO: *Javier González Riancho (1881-1953)*. Arquitecto, Oviedo, 1983, p.58.

²⁷ Son productos, en parte, de la popularidad del neogótico. El libro *Habitations Modernes* de Viollet-le-Duc y su estudio de la casa rural francesa tendrá enorme influencia. Fusionando la herencia de Viollet con el estilo cottage, la teoría modernista y Art Nouveau dará al regionalismo su verdadera identidad. Mackintosh manipula el *Scottish Baronial*, Puig y Cadafalch pretende hacer lo mismo en Cataluña, igual que Muthesius con su libro *Das Englische Haus* (1905). Después vendrán diferentes arquitectos en Finlandia, Eslovaquia o Hungría. En Francia Guimard retoma la arquitectura en ladrillo o *Sauvage* crea el estilo vasco y



en España, Rucabado define el estilo montañés y Aníbal González la arquitectura sevillana. Véase la especie de manifiesto firmado por ambos para el VI Congreso Nacional de Arquitectos (San Sebastián, 1915) RUCABADO, Leonardo; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal: "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional", *Arte Español*, nº7-8, agosto-nov. 1915; también RUCABADO, L.: "Arquitectura española contemporánea. Consecuente aclaración", *Arquitectura y Construcción*, nº282, enero 1916, pp.1-9; y "La tradición en la Arquitectura", *Arquitectura y Construcción*, 1917. Sobre los regionalismos en Europa véase *Le Régionalisme*, nº monográfico de MONUMENTS HISTORIQUES, nº189, sept-oct. 1993; VIGATO, J.-C.: *L'Architecture Régionaliste. France, 1890-1950*, París, 1994.

²⁸ Sobre el tema del "bricolage" compositivo en los estilos regionales véase OSTROWETSKY, S.; BORDREUIL, J.S.: *Le Néo-style régional. Reproduction d'une architecture pavillonnaire*, París, 1980.

²⁹ Véase RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura regionalista...*, 1987, pp.300-347. También NAVASCUES, P.: *Arquitectura Española (1808-1914)*, Madrid, 1993, pp.683-694.

mente local. Incluso las recetas de estilo más habituales (maderas vistas, grandes cornisas...) son en sí mismas internacionalmente rurales. Es la idea de regionalismo la que cuenta más que su veracidad²⁷.

El regionalismo montañés se consolida especialmente con las conocidas contribuciones de Leonardo Rucabado basadas en el método de "bricolage" estilístico depurado por el eclecticismo y los métodos compositivos decimonónicos²⁸. Su punto de arranque es el conocido "Proyecto de Palacio para un noble de la Montaña", premiado en el concurso sobre la "Casa española" organizado por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1911. En el proyecto se reinterpretan elementos tomados de diversos palacios y casonas montañesas dibujadas incansablemente por Rucabado a lo largo de la geografía de Cantabria. Sin embargo, Rucabado, que pretendía organizar el lenguaje de la recuperación regionalista, se queda en repertorio de motivos pues, como señalaba Lampérez, en este proyecto "había exceso de arqueología, en él podían señalarse el escudo armero de Rubalcaba, la portalada de Puente Arce, las solanas de Santillana, la torre de Elsedo, el rollo de Pámanes, los pórticos de Toranzo y la capilla de Gajano... Era una labor de iniciación". Por el contrario, mayor éxito tendrá la labor de simplificación llevada a cabo en proyectos más cercanos a la realidad de la de-

manda doméstica (La Casuca y El Solaruco en Santander, Chalet Sotileza en Castro Urdiales, etc.) marcando el camino que seguirá, tras la repentina muerte de Rucabado, la larga escuela de cultivadores del regionalismo montañés: Javier G. de Riancho (anteproyecto de edificio de Correos, 1915; la "Gota de Leche", 1917; pabellón de Santander en la Exposición de Sevilla, 1928), Gonzalo Bringas (Hospital "Marqués de Valdecilla", 1918; casa "Las Cumbres" en Miranda, 1923), Valentín Lavín del Noval (proyecto de Hotel en la Costa Cantábrica, 1918; Finca "Altamira", 1920), Deogracias M. Lastra (casa de familia en la Avenida de los Infantes, 1922), Eugenio Fernández Quintanilla (casa de campo para D. Manuel Suárez Inclán, 1922) o Jorge Gallegos (Grupo escolar "Ramón Pelayo", 1928)²⁹.

Tales trabajos alcanzarán hasta los primeros intentos para introducir el Movimiento Moderno, en vísperas de la Guerra Civil (con cierta resurrección en la posguerra). Durante este tiempo se extenderán los aspectos más tópicos de la arquitectura regionalista montañesa en obras que van desde Asturias hasta el País Vasco y Madrid, conformando un modelo admitido por los arquitectos foráneos que trabajan en Cantabria (Secundino Zuazo con Eugenio Quintanilla en la oficina de Correos de Santander).

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES GRÁFICAS

(Junto al origen de cada ilustración se indica la página de la presente obra donde se encuentra reproducida. Las letras expresan su posición relativa en la página, de izquierda a derecha y de arriba a abajo).

- Archivo de la Dirección de Obras Públicas (Santander), 151a.
- Archivo Fotográfico Municipal (Santander), 30, 90b, 91b, 91d, 96, 97, 104.1, 104.7, 118, 123b, 126b, 127a, 141, 149d, 152c, 225a, 233b, 244b, 273, 275a, 278b, 334.
- Archivo General de la Autoridad Portuaria (Santander), 61a, 61b.
- Archivo General de Simancas (Secc. Mapas, Planos y Dibujos), 39, 41, 46, 47, 48, 160.
- Archivo Histórico Nacional, 147b, 216.
- Archivo Histórico Provincial de Cantabria, 55, 129b, 162, 215.
- Archivo Municipal de Castro Urdiales, 91c, 126a, 127b, 127c, 173, 185a, 247c, 276b, 281.
- Archivo Municipal de Laredo, 148b, 249, 251a, 252, 277, 278a.
- Archivo Municipal de Santander, 66, 82a, 102c, 102d, 103, 104.8, 113, 114c, 116d, 124a, 138a, 148a, 148c, 149a, 149b, 168, 169a, 176a, 176b, 177, 180a, 180b, 181a, 181b, 182b, 183a, 183b, 184a, 184b, 185b, 185c, 186, 188b, 188c, 188d, 191a, 191b, 191c, 191d, 226b, 231, 232, 233a, 234, 236a, 236b, 236c, 238, 244a, 245b, 248, 253, 256, 257, 258, 262b, 265a, 266, 270, 271, 272, 274, 275b, 276a, 289d, 290b, 301b, 335a.
- Archivo Municipal de Torrelavega, 67, 68, 91e, 91f, 151c, 251c, 289a, 289b, 290c, 291a, 291b, 292a, 292b.
- Archivo Parroquial (Hazas de Cesto), 236d.
- Archivo Parroquial (Ntra. Sra. de la Visitación, MM. Salesas, Santander), 250.
- Archivo Real Chancillería de Valladolid, 88b, 163, 164, 165, 171.
- Archives du Génie (París), 51.
- Archivum Romanun Societatis Iesu, 268.
- Biblioteca Municipal de Santander, 44, 49, 54, 56, 62, 63a, 75, 79, 85, 94a, 94b, 98a, 99, 100c, 111b, 122b, 147a, 152b, 182a, 229, 285.
- Biblioteca Nacional (Madrid), 23, 43, 63b, 69, 71, 74, 89a, 93a, 93b, 93c, 104.5, 104.6, 116a, 116b, 124b, 125a, 126c, 134a, 134b, 150, 152a, 187, 251b, 251d, 267, 298, 299.
- Bibliothèque Nationale (París), 52.
- Casa-Museo de Menéndez Pelayo, 243a.
- Cátedra Gaudí (Barcelona), 136b, 143c, 297b, 303a, 303b, 303c, 304, 306a, 308, 309a, 311, 314a, 314b.
- Colección Duquesa de Santo Mauro (Las Fraguas), 40, 330.
- Colección familia González-Camino (Esles de Cayón), 172, 179, 190a, 190b, 190c, 289c, 290a.
- Colección familia González de Riancho (Santander), 116c, 335b.
- Colección Hermanas Pombo Cortiguera (Santander), 111a.
- Colección Marquesa de Puebla de los Infantes (Comillas), 331a.
- Colección Samot (Santander), 25a, 53, 64b, 76, 81, 86b, 89b, 100a, 100b, 102a, 112, 115a, 115d, 138b, 153b, 154b, 166, 205, 213, 226a, 228, 301a.
- Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 225b, 225c.
- Museo Marítimo del Cantábrico (Santander), 42, 56, 59, 60, 72.
- Palacio de La Magdalena, colección Ayuntamiento de Santander, 332.
- Patrimonio Nacional, 29c, 50, 78b, 114b, 333a, 333b.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 130, 131, 196, 199, 200, 214, 217.
- Andrea Babini y Jesús Hernández (Arquitectos), 313, 315.
- Pedro Casado Cimiano (Santander), 31, 78a, 78c, 90a, 90c, 90d, 91a, 98b, 101a, 154a, -263.
- Lorenzo Correa (Comillas), 175, 259, 260b, 310b.
- Rufo de Francisco (Laredo), 88a, 169b.
- María del Carmen González Echegaray (Santander), 58, 115b, 129a.
- Ángel de la Hoz (Santander), 27, 29b, 45, 73a, 73b, 77, 80a, 80b, 82b, 92a, 109a, 109b, 110, 114a, 132, 153a, 317g.
- Rodolfo Maza-Madrazo (Santander), 83, 115c.
- Isabel Ordieres Díez, 104.2, 104.3, 154c, 155.
- Javier Palazuelos (Santander), 65.
- José de Regules (Santander), 223.
- Bernardo Riego, 158, 265b, 295.
- Jesús Vallina (Comillas), 84, 92c, 310c, 317c, 317d, 317e, 317f, 323.
- Taller de Arquitectura (Comillas), 220b.

FUENTES MANUSCRITAS

Archivo R. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (A.A.S.F.). Signaturas: 7-4/2, 7-5/2, 10-1/2, 22-2/2, 29-1/2, 30-9/2, 42-2/2, 43-1/2, 43-4/1, 91-7/5, 308-29/3.

Archivo Dirección de Obras Públicas, Santander (A.D.O.P.S.). Legajos: 543, 719/11, 966, 1023 (Personal. Ingenieros).

Archivo Familia Colosía, Revilla de Camargo. Carpetas: 2 y 3.

Archivo Familia González-Camino, Esles de Cayón (A.F.G.C.). Legajos: 1, 3 y 20.

Archivo Familia González de Riancho. Album de diseños del arquitecto Javier G. de Riancho.

Archivo Familia López-Dóriga. Libros de Cuentas.

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (A.G.A.) Sección Obras Públicas, Signatura: 8951-3 (Ensanche de las Bigarriás).

Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional, Madrid. Signaturas: 1655, 1812, 1813, 3633, 3634, 3635, 5971, 5982.

Archivo General Autoridad Portuaria, Santander (A.G.A.P.S.). Legajos: 767, 768, 769, 1348, 1349, 2954 (Ensanche de Maliaño). Signaturas (antiguas): H-52, O-51.

Archivo General de Simancas (A.G.S.). Sección “Marina”, Legajos: 390, 917, 2189, 3536.

Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) Sección Consejos, Legajos: 2346, 2715. Sección Estado, Legajo: 3193.

Archivo Histórico Provincial de Cantabria (A.H.P.C.) Sección Protocolos, Legajos: 232, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 300, 847, 852, 893, 2954, 3138, 3622, 4081. Sección C.E.M., Legajos: 52, 1357. Colección Sautuola, Legajo: 11-D. Sección Cayón, Legajo: 92.

Archivo Municipal de Castro Urdiales (A.M.C.U.). Legajos: 154, 1070, 1168, 1250, 1295, 1351, 1357, 1685, 1738, 1779, 1803.

Archivo Municipal de Laredo (A.M.L.). “Obras Municipales”, Legajos sin numerar.

Archivo Municipal de Medio Cudeyo, Solares (A.M.M.C.). Sección “Balneario de Solares”.

Archivo Municipal de Santander (A.M.S.) Armario B, Legajos: 191 bis, 194, 196, 198, 201, 202, 213, 224, 247, 269, 274, 285, 326. Armario F, Legajos: 19, 149, 150, 203, 215, 217, 232, 233, 234, 235, 245, 247, 266, 267, 291, 296, 297, 298, 300, 304, 305, 309, 311, 330.

Armario G, Legajos: 54, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 91, 100, 104, 106, 107, 114, 115, 120, 124, 128, 129, 135, 146, 152, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 172.

Armario H, Legajo: 225.

Armario LL, Legajo: 2382.

Estantería 1, Legajos: 24, 32, 37.

Estantería 2, Legajo: 34.

Estantería 8, Legajos: 31, 40, 47, 48, 53, 56, 66, 69, 83.

Estantería 9, Legajos: 3, 8, 9, 11, 23, 24, 26, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 44, 45.

Documentación “Ocupación francesa”, números: 138, 152, 218, 268, 363, 438, 584, 784, 789, 822, 862, 911, 917, 924, 1048, 1053, 1055, 1056, 1074, 1075, 1112, 1125, 1698.

Archivo Municipal de San Vicente de la Barquera (A.M.S.V.). “Ordenanzas Municipales” (Legajos sin numerar).

Archivo Municipal de Torrelavega (A.M.T.) Legajos H-170, H-180, H-205, H-212, H-215, H-219.

Archivo Real Chancillería de Valladolid (A.R.Ch.V.). Secc. Pleitos Civiles, Expediente: 4002-2.

Archivum Romanum Societatis Iesu, Roma (A.R.S.I.). Secc. Provincia Castellana, Legajos: 1008-X, 1008-XII, 1008-XIII, 1401.

Biblioteca Municipal de Santander (B.M.S.) Signatura: 0341 (Proyecto Calderón). Sección Fondos Modernos: Doc.597, Ms.257; Doc.600, Ms.403; Doc.710, Ms.337; Doc.720, Ms.1086; Ms.219. Sección Fondos Modernos, Colección Pedraja: Doc.964.

Biblioteca Nacional, Madrid (B.N.). Sección Cartografía: B 2867, B 2872, B 2873.

Cátedra Gaudí, Barcelona. Carpetas: “Cristóbal Cascante”, “Juan Martorell” y “José Oriol Mestres”.

Servicio Geográfico del Ejército (S.G.E.). Armario E, Tomo 5.

Servicio Histórico Militar (S.H.M.). A-7-9, nº375.

FUENTES IMPRESAS Y BIBLIOGRAFÍA

(En este apartado sólo se hace mención de las principales obras y fuentes impresas consultadas y citadas en el texto. Para una información más detallada pueden consultarse las notas).

Prensa y Publicaciones periódicas

La Abeja Montañesa, Santander: Imp. La Abeja Montañesa (1864-1868).

La Atalaya, Santander: Imp. de L. Blanchard (1893-1927).

El Atlántico, Santander: Imp. y Lit. del Atlántico (1886-1896).

El Aviso, Santander: Imp. de Cimiano (1874-1899).

Boletín de Comercio, Santander: Imp. El Cantábrico (1848-1908).

Boletín Español de Arquitectura, Madrid: Imp. de Ignacio Boix (1846).

Boletín de la Real Academia de San Fernando, Madrid. (Desde 1881 en adelante).

Boletín de Santander, Santander: Imp. Martínez (1836-1857).

Boletín Oficial de la Provincia de Santander, Santander: Imp. Martínez (1860-1904).

El Cantabro, Santander: Imp. Martínez (1836-1847).

El Cantábrico, Santander: Imp. de L. Blanchard (1895-1937).

La Construcción Moderna, Madrid: Imp. de A. Marzo (1903-1936).

El Correo de Cantabria, Santander: Imp. de F. Fons (1882-1905).

El Diario Montañés, Santander: Imp. de El Diario Montañés (Desde 1902 en adelante).

El Espíritu del Siglo, Santander: Imp. de S. Otero (1852-1854).

La Gaceta de Madrid.

El Huérfano, Santander: Imp. de Mendoza (1852-1853).

La Ilustración Española y Americana, Madrid: Imp. de Gaspar y Roig (1870-1890).

El Impulsor, Torrelavega: Imp. El Impulsor (1881-1917).

El Museo Universal, Madrid: Imp. de Gaspar y Roig (1858-1869).

Pequeñas Monografías de Arte, Madrid: Imp. de Bernardo Rodríguez (1907-1913).

El Renacimiento, Madrid: Imp. de Alhambra y comp. (1847).

La Semana Veraniega, Santander (1907).

Semanario Pintoresco Español, Madrid: Imp. Jordan (1836-1857).
El Vigilante Cantabro, Santander: Imp. Martínez (1839-1842).
La Voz de Cantabria, Santander: Imp. de La Voz de Cantabria (1908-1937).

Fuentes Impresas y Bibliografía anterior a 1930

- AA.VV.: *De Cantabria. Letras-Artes-Historia. Su vida actual*, Santander, Imprenta y Litografía de El Atlántico, 1890 (Ed. facsímil, Santander, 1989).
- AA.VV.: *Hospital de Castro-Urdiales. Polémica sobre el derribo de San Nicolás y construcción de un edificio ad-hoc en Urdiales*, Bilbao, 1915.
- ABAD, C.M.: *El Seminario Pontificio de Comillas. Historia de su Fundación y Primeros años (1881-1925)*, Madrid, 1928.
- Álbum Conmemorativo. *El Seminario y Universidad Pontificia de Comillas en el XXV Aniversario de su fundación. 1892-1917*. Barcelona, Sociedad General de Publicaciones, 1917.
- Álbum de Torrelavega, s.l., s.f. (¿1930?) (BN 2/90472).
- ALONSO DÍAZ, Cipriano: *Establecimiento de aguas minero medicinales de Fuensanta de Liérganes*, Santander, Imp. J.M. Martínez, 1888 (Reed. Santander, 1899) (BMS 04013).
- ALZOLA Y MINONDO, P.: *Historia de las Obras Públicas en España* (Reed. con estudio preliminar de Antonio Bonet Correa), Madrid, 1979.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *España, sus Monumentos y sus Artes. Su naturaleza e Historia*. Santander, Barcelona, 1891 (BMS 03702).
- ASSAS, Manuel de: *Crónica general de España... Santander*, Madrid, Edit. Rubio y Compañía, 1867 (Ed. facs. *Crónica de la Provincia de Santander*, Santander, 1995).
- ASSÚA Y CAMPOS, M. de: *Apuntes biográficos. D. Claudio López, Marqués de Comillas*, Cádiz: Real Academia Hispanoamericana, 1926.
- AYUNTAMIENTO DE SANTANDER: *Plan Extraordinario de Obras Municipales. Construcción de Escuelas, Palacio Municipal y Mercados, 1896-1898*. Santander: Imprenta y Encuadernación de Blanchard y Arce, 1898 (BMS 03791).
- BAILS, Benito: *Elementos de Matemática por... De la Arquitectura Civil*, 2ª ed. Madrid, 1746 (Ed. facsímil con estudio crítico de P. Navascués. Valencia, 1983).
- BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, F.: “El Sardinero”, *La Revista de Santander*, nº extraordinario, 1930, pp.260-270.
- BASSEGODA, Buenaventura: “Martorell y Montells, D. Juan”, *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1909, pp.138-141.
- BAYLE PRIETO, C.: *El segundo marqués de Comillas: D. Claudio López Bru*, Madrid, 1928.
- BENITO VILLEGAS, F.: *Breves apuntes sobre la historia y administración de la Beneficencia provincial de Santander*, Santander: Imp. J. Martínez, 1876.
- BERNA SALIDO, A.: *La obra benéfico-docente del Marqués de Valdecilla*, Santander: Asoc. Nacional de Magisterio, 1929.
- BORROW, George: *The Bible in Spain*. London: John Murray, 1843 (trad. *La Biblia en España. O viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las Escrituras por la Península*. Madrid: Alianza Editorial, 1970).
- CÁMARA, Marcial de la: *Tratado Teórico-Práctico de Agrimensura y Arquitectura Legal*. 3ª Edición. Valladolid, Imprenta de D. Francisco Miguel Perillán, 1863 (1ª ed. 1855).
- CASCÓN, M.: *Luz sin sombra. El Marqués de Comillas*. Comillas, 1925.
- Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1897. Madrid, 1897.
- Catálogo Exposición Provincial de Artes e Industrias*, Santander, 1905 (BMS 01909).
- CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde al advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, 2 vols., Madrid: Imp. y Lib. de M. Tello, 1867-68.
- CERDÁ, Ildefonso: *Teoría de la construcción de las ciudades aplicada al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*, Barcelona, 1859; *Teoría de la Viabilidad urbana y reforma de la de Madrid*, Madrid, 1861 (Ed. conjunta y facsímil: *Teoría de la construcción de las ciudades*. Cerdá y Barcelona, vol.I; *Teoría de la viabilidad urbana*. Cerdá y Madrid, vol.II, Madrid, Mº Adm. Públicas, 1991).
- “Circulares a las Comisiones Provinciales de Monumentos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1882, nº 12, pp.50-58.
- DEHESA, Antonio de la: *Apuntes para la Historia del abastecimiento de aguas de Santander*, Santander: Imp. de J.M. Martínez, 1884 (BMS 04020).
- DEHESA, A.: *Breve reseña de la Junta de Obras del Puerto*, Santander, 1887.
- DÍAZ, Isidoro: *Historia del Colegio de PP. Escolapios de Villacarriedo (Santander)...* Prólogo de Mateo Escagedo Salmón, Reinosa: Imp. de A. Andrey, 1924 (BMS 02228).
- DÍEZ DE ULZURRUN, M.: *Historia modelo de legalidad y moralidad en Administración municipal de los Ayuntamientos que han sido desde 1875 a 1881, ambos inclusive, en la villa de Santoña, provincia de Santander*. S.l., 1881 (BN, V/C.13319-17).
- DOMÉNECH Y MONTANER, L.: “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixensa*. Barcelona, 1878.
- DURAND, J.N.L.: *Precis des leçons d'Architecture données a L'Ecole Royale Polytechnique*, 2 vols. París, 1802-1805. (trad. española con prólogo de Rafael Moneo. Madrid, 1981).
- ESCAGEDO SALMÓN, M.: *Crónica de la Provincia de Santander*. Santander, Imp. “La Propaganda Católica”, 1922.
- ESCAGEDO SALMÓN, M.: *Solares montañeses. Viejos linajes de la provincia de Santander*, 8 vols. Santander, 1925.
- ESCALERA Y AMBLARD, A. de la: *Discurso de apertura del curso de la Escuela Provincial de Artes y Oficios*. Santander, Imprenta “La Voz Montañesa”, 1886-87-88.
- ESE: *Desde Comillas. Crónica del viaje regio en el verano de 1882 por...* Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1882.
- ESPERÓN, Antolín: “Impresiones de viaje. Santander y provincias vascongadas”, *Semanario Pintoresco Español*, 1850, pp.227-230. *Establecimiento de Baños de Ontaneda*, Santander: Imp. de Martínez, 1840 (BMS 04860).
- Estatutos de la Sociedad Cantábrica*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1798.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano: *Libro de Santoña*, Madrid, 1872.
- FOSSAS PI, Modesto: *Tratado de policía y obras públicas urbanas en el concepto de su legislación antigua y moderna*, Barcelona: Tip. Narciso Ramírez, 1872.
- FRESNEDO DE LA CALZADA, J.: *Del Santander Antiguo. Los edificios públicos en la Villa de San Emeterio*, Santander, 1895 (Reed. Santander, 1923) (BMS 0780).

- GARCÍA, Juan (pseudónimo de Amós de ESCALANTE): *Costas y Montañas. Libro del Caminante*, Santander, 1871.
- GARCÍA, Juan: *En la playa (Escenas)*, Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1875.
- GARCÍA DIEGO, Pedro: *Guía manual de Santander para el año de 1793, dedicada al Real Consulado de dicha Ciudad y su Provincia*. Santander, 1793 (Ed. facsímil. Santander, 1958) (BN 7/28998).
- GAUDÍ, Antonio: *Manuscritos, Artículos, Conversaciones y Dibujos*, (Marcia Codinachs, ed.) Valencia, 1982.
- Geografía médica de la provincia de Santander*, Santander, 1902.
- Guía del bañista en Liérganes (Santander) Bañuario de la "Fuente Santa"...* Madrid, 1914 (Reeds. corregidas en Madrid, 1926 y 1934).
- Guía de la Sociedad para el fomento de Santander*, Ed. Sociedad de Amigos del Sardinero. Santander, 1920.
- GUTIÉRREZ VÉLEZ, Manuel: "Informe sobre el Proyecto de reforma y ampliación de la Ciudad de Santander", *El Huérfano*. Santander, enero-marzo, 1953.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Obras Publicadas e Inéditas*, Biblioteca de Autores Españoles (ed. y estudio preliminar de M. Arto-la), t.85, Madrid, 1956.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "Leonardo Rucabado", *Arquitectura*, n°8, Madrid, dic. 1918.
- LANUZA, A.: *Comillas. Apuntes Históricos, Noticias varias y reseña de la permanencia de SS. MM. y AA. en aquella villa*. Santander, Imp. y Lit. de J. M. Martínez, 1881.
- LAREDO Y CARRANZA, E.: *Memoria descriptiva de las obras de restauración de la Iglesia Monumental de Santa María de Castro Urdiales*. Imprenta "El Sol de Castro", Castro Urdiales, 1891.
- LAREDO Y CARRANZA, E.: "Iglesia de Santa María de Castro Urdiales", *Pequeñas Monografías de Arte*, s.a., p.1-28.
- LAREDO Y CARRANZA, E.: "Mercado de Castro Urdiales", *Pequeñas Monografías de Arte*, s.a., pp.61-64.
- LAREDO Y CARRANZA, E.: "Una iglesia de cemento armado para Castro Urdiales", *Pequeñas Monografías de Arte*, s.a., pp.1-7.
- LAVÍN CASALÍS, V.R.: *Plano de Población*, Santander, 1896 (BMS 03279).
- LAVÍN CASALÍS, V.R.: "Proyecto de Ensanche de la ciudad de Santander hacia el NE. y E. de la misma", *Gaceta de Madrid*, 14 de agosto de 1911.
- MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845-50 (ed. facsímil con prólogo de J. Ortega Valcárcel: *Santander*. Valladolid, 1984).
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, M.: *Diccionario de la Administración Española*. Madrid, 1914.
- Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino*, Madrid, 1845.
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 vols. Madrid, 1974 (4ªed.).
- M.G.S. (¿Miguel GUTIÉRREZ SOLANA?): *Datos biográficos de D. Antonino Gutiérrez Solana*, Madrid, 1909.
- PÉREZ DE LA RIVA, C.: *Memoria referente a la construcción de un nuevo cementerio en la ciudad de Santander*, Imp. J. Martínez, Santander, 1882.
- PÉREZ DE LA RIVA, C.: *Discurso del Director del Instituto Carbajal en la apertura del curso de 1907 a 1908*, Imp. La Montaña, Santander, 1907.
- PÉREZ DE LA RIVA, C.: *Discurso del Director del Instituto Carbajal en la apertura del curso 1912 a 1913*. Imp. S. Cuevas, Santander, 1912.
- PIEDRA, Francisco Juan de la: *La contra al proyecto de El Puente de Treto o defensa de la navegación hasta Limpías*, Torrelavega: Imp. B. Rueda, 1885 (BMS 0419).
- POMBO, J. y SAUTUOLA, S.: *Apuntes sobre el ensanche de Santander por la parte de Maliaño, emplazamiento de estación de su ferrocarril y obras del puerto*, Madrid, 1861.
- Primera Exposición Artística Montañesa*, Catálogo, Santander, 1918.
- QUESADA Y AGIUS, Dr. Balbino: *Establecimiento balneario de Puente Viesgo...* Santander: Imp. Militar y de Comercio, 1896 (BMS 04855).
- REPULLÉS Y VARGAS, E.M.: "Necrológica: D. Antonio Ruiz de Salces", *Resumen de Arquitectura*, n° 3, 1899, pp.29-30.
- REPULLÉS Y VARGAS, E.M.: "Ruiz de Salces", *Arquitectura y Construcción*, n° 50, 1899, p.85.
- REPULLÉS Y VARGAS, E.M.: "Proyecto de ensanche de Santander", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°31 (Madrid, 1914), pp.152-160.
- REPULLÉS Y VARGAS, E.M.: "Expediente del Ayuntamiento de Santander relativo al proyecto del plano de población para Maliaño", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n°32 (Madrid, 1914), pp.206-215.
- REYNALS, Eduardo: "Casa de Doña Dolores de los Heros en Castro Urdiales. Arquitecto: D. Eladio Laredo y Carranza", *Pequeñas Monografías de Arte*, 1907, pp.1-8.
- RÍO SANZ, J.A. del: *D. Antonio López y López. Primer Marqués de Comillas*. Santander, 1883.
- RÍO SANZ, José Antonio: *Efemérides*, Santander, 1889-1891.
- RIVA-AGÜERO, J.: *El Perú, Histórico y Artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Santander, 1921.
- ROJAS, Fernando de: *Manual de Arquitectura y consideraciones generales sobre los caminos de hierro*. Enciclopedia Hispano-Americana, t.45. Librería de Rosa y Bouret. París, 1861.
- RUCABADO, L.: "La tradición en la Arquitectura", *Arquitectura y Construcción*, 1917.
- RUCABADO, Leonardo; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Aníbal: "Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional" (VI Congreso de Arquitectos, San Sebastián, 1915), *Arte Español*, n°7-8, agosto-nov. 1915.
- RUIZ DE SALAZAR, M.: *Monografía de los baños y aguas minero-medicinales... de Ontaneda y Alceda...* Madrid, Imp. Gregorio Juste, 1876.
- RUIZ DE SALCES, Antonio: *Conocimientos que debe reunir un arquitecto y la importancia relativa que tienen para la Arquitectura los estudios científicos, los artísticos y los arqueológicos, necesarios todos para formar al artista del siglo XIX*, Madrid, 1871.
- RUIZ DE SALCES, A.: "Proyecto de ensanche de Santander en la parte llamada de Molnedo de San Martín", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1890, pp.74-78.
- RUIZ DE SALCES, A.: "Plano de Torrelavega", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1894, pp.38-53.
- Santander Antiguo*, Catálogo de la exposición, Santander, 1926 (BMS 0660).

- SIERRA, Luis María de la: *Esposición al Ilustre Ayuntamiento de Santander sobre las causas de insalubridad que contiene este pueblo y medios de corregirlas...* Santander: Imp. de Pedro Martínez, 1832 (BMS 03091).
- SOJO Y LOMBA, Fermín: *Los maestros canteros de Trasmiera*, Madrid, 1935.
- SOJO Y LOMBA, Fermín: *Liérganes*, Madrid, 1936.
- THOS Y CODINA, Silvino: *De Comillas a París (agosto a octubre de 1889)*, 2ª ed. Barcelona: A. López Robert imp. 1890 (BN 3/175746).
- URIOSTE Y VELADA, J.: *Restauración de la Iglesia de Santa María de Lebeña*, Madrid, 1897.
- VALDÉS, N.: *Manual del Ingeniero y del Arquitecto...* 2ª ed. Madrid, 1870 (BMS 77369).
- ZABALETA, A.; AMADOR DE LOS RÍOS, J.: "Observaciones sobre el decreto de organización de la Escuela especial de Arquitectura", *Boletín Español de Arquitectura*, Madrid, 1846, nº1, pp.62-64.
- ZABALETA, A.; AMADOR DE LOS RÍOS, J.: "Sobre los medios de mejorar el estado de la Arquitectura y de los arquitectos", *B.E.A.* Madrid, 1846, nº 2, 5, 6, 8 y 9.
- ZABALETA, A.: "Sobre el estado actual de la Arquitectura en Francia", *B.E.A.* Madrid, 1846, nº9-12.
- ZABALETA, A.; PASCUAL Y COLOMER, N.: "Comunicado", *El Heraldo*, Madrid, 8-XII-1846, nº 1373.
- ZABALETA, A.: "Arquitectura. Aplicación del arte antiguo al arte moderno. Sistemas opuestos. La Academia, la Escuela Gótica y los Eclécticos en Francia", *El Renacimiento*, Madrid, 1847. Entrega 1ª, pp.3-5.
- Orientación Bibliográfica sobre Cantabria**
- AA.VV.: *Banco de Santander, 1857-1957. Aportación al estudio de la Historia Económica de la Montaña*, Santander, 1957.
- AA.VV.: Cantabria. Los procesos de construcción de un espacio regional. Número especial de *Ciudad y Territorio*, nº 62, (octubre-diciembre, 1984).
- AA.VV.: *Comillas*, Santander, 1990.
- ABAD LEÓN, F.: *El Carmelo de Ruiloba. Remanso de oración y de belleza*, Logroño, 1991.
- ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*, Santander, 1995.
- ALONSO RUIZ, B.: "Santa Catalina de Monte Corbán. La Orden Jerónima en Santander", *Historias de Cantabria*, nº 3 (Santander, 1992).
- ALONSO DEL VAL, J.M.; ARAMBURU-ZABALA, M.A.; SAZATORNIL, L.: *San Francisco. De Convento a Parroquia*, Santander: Ayuntamiento, 1994.
- ARAMBURU-ZABALA, M.A.: "La Arquitectura Barroca en Cantabria", *Altamira* (Santander, 1989), t.XLVIII, pp.113-142.
- ARAMBURU-ZABALA, M.A. (Coord.): *Catálogo Monumental de Liérganes*, Santander, 1996.
- AYUNTAMIENTO DE TORRELAVEGA: *Análisis Urbanístico*, Torrelavega, 1981.
- BARREDA Y FERRER DE LA VEGA, F.: "El engrandecimiento de la ciudad y el Real Consulado de Santander", *Altamira*, nº1-3 (1955), pp.243-287.
- BARRÓN GARCÍA, J.I.: *La economía de Cantabria en la etapa de la Restauración (1875-1908)*, Santander, 1992.
- BASOA OJEDA, M.: *Laredo en mi espejo. Villante, la ciudadela y la villa del Bastón*, Laredo, 1932.
- BASSEGODA NONELL, J.: "Los proyectos del arquitecto Oriol Mestres para Comillas", *Historias de Cantabria*, nº2 (Santander, 1992), pp.95-107.
- BASTARRICA, J.L.: *Los Salesianos en Santander*, Pamplona, 1981.
- BASURTO, N.: *Leonardo Rucabado y la arquitectura montañesa*, Madrid, 1986.
- BUENO FERNÁNDEZ, R.: *Torrelavega 1900*, Torrelavega, 1986.
- CABIECES IBARRONDO, M.V. y otros: *El Patrimonio de nuestros pueblos. Itinerario didáctico en el municipio de Castro Urdiales*, Santander, 1994.
- CABRERO FERNÁNDEZ, L.: "Planes de defensa y fortificación del Puerto de Santoña en el siglo XIX", *Altamira*, nº 1-3 (Santander, 1958), pp.305-322.
- CADIÑANOS BARDECI, I.: "El balneario de las Caldas de Besaya", *Altamira*, t.XLVII, 1988, pp.287-307.
- CASADO SOTO, J.L.: "La provincia de Cantabria, Notas sobre su Constitución y Ordenanzas (1727-1833)", *Altamira*, 1978, pp. 123-195.
- CASADO SOTO, J.L.; SARABIA, J.M.; SAZATORNIL, L.: *La Catástrofe del Machichaco*, Santander, 1993.
- CORREA, L.: "Nuevas aportaciones para la historia de Ruiloba", *Altamira* (Santander, 1981), pp.192 y ss.
- DEMERSON, P.: *Próspera y adversa fortuna de la Real Sociedad Cantábrica (1755-1804)*, Santander, 1986.
- FERNÁNDEZ BENÍTEZ, V.: *Burguesía y revolución liberal. Santander, 1812-1840*, Santander, 1989.
- GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Torrelavega en el siglo XIX. Noticias de la vida local*, Santander, 1989.
- GIL DE ARRIBA, C.: *Casas para baños de ola y balnearios marítimos en el litoral montañoso (1868-1936)*, Santander, 1992.
- GIL DE ARRIBA, C.; SAZATORNIL, L.: *Baños de Ola en el Sardinero*, Santander, 1994.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: *Estudio Histórico-Artístico del Municipio de Suances (Siglos XVII-XX): El devenir de las formas artísticas en el medio rural*, Santander, 1991.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.: "Cara y cruz de la villa de Santillana (Cantabria) en el paso del siglo XVIII al XIX", *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*, León, 1992.
- GONZÁLEZ CAMINERO, N.: *La Pontificia Universidad de Comillas. Semblanza histórica*, Comillas, 1942.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Del Muelle a Cañadío. Historia del Primer Ensanche de Santander*, Santander, 1980.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: "El Cuartel de María Cristina", *Altamira* (Santander, 1989), t.XLVIII, pp.229-268.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *Santa Lucía. Una parroquia y su entorno*, Santander, 1990.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.; ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO RUIZ, B.; POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas Cantabros de la Edad Moderna*, Santander, 1991.
- GONZÁLEZ FUENTES, J.A.: "El mundo de la educación en Cantabria. Una aproximación histórica (I y II)", *Historias de Cantabria*, nº 2-3 (Santander, 1992).
- GUTIÉRREZ COLOMER, R.: *Santander, 1875-1899*, Santander, 1975.
- GUTIÉRREZ IGLESIAS, F.; SAEZ PICAZO, F.: *Catálogo de los Manuscritos de la Sección de Fondos Modernos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 1980.

- HORNEDO, R.M^a.: “Algunos datos y consideraciones sobre el edificio del Seminario de Comillas”, *Miscelánea Comillas*, vol. 47-48 (Ene-Dic, 1967), pp.163-202.
- HOYO APARICIO, A.: *Ferrocarriles y Banca (La crisis de la década de 1860 en Santander)*, Santander, 1988.
- JIMÉNEZ BLECUA, I.; MATEO GARCÍA, M.D.: *El Palacio Real de la Magdalena*, Santander, 1982.
- LÁZARO SERRANO, J.: *Historia y Antología de escritores de Cantabria*, Santander, 1985.
- LÓPEZ GARCÍA, M.: *El Ferrocarril en Cantabria*, Santander: Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1985.
- MADARIAGA, B.: *La vida en Santander a mediados del siglo XIX*, Santander, 1984.
- MADARIAGA, B.: *Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, 1991.
- MADARIAGA, B.; VALBUENA, C.: *El Instituto de Santander. Estudio y Documentos*, Santander, 1971.
- MADARIAGA, B.; VALBUENA, C.: “Panorama General de la enseñanza en la provincia de Santander (siglos XVI-XIX)”, *Los antiguos centros docentes españoles*, San Sebastián, 1971, pp.235 y ss.
- MARÍN, C.: *Una celebridad desconocida. R.P. Tomás Gómez Carral, S.J. Fundador del Seminario Pontificio de Comillas y del centro de Estudios Superiores (La Guardia-Deusto)*, Madrid, 1943.
- MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander, de villa a ciudad. Un siglo de esplendor y crisis*, Santander, 1983.
- MARURI VILLANUEVA, R.: *Ideología y comportamientos del Obispo Menéndez de Luarca (1784-1819)*, Santander, 1984.
- MARURI VILLANUEVA, R.: *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850*, Santander, 1990.
- MARZAL MARTÍNEZ, A.: “Notas para el estudio del Sabatini urbanista: plano para un barrio de Santander”, *Archivo Español de Arte*, 1980, n^o 210, pp. 201-203.
- MAURA Y GAMAZO, G.: *Pequeña historia de una grandeza. El Marquesado de Comillas...*, Barcelona, José Porter, 1949.
- MAZARRASA MOWINCKEL, O.; FERNÁNDEZ HERRERO, F.: *Mazarrasa. Maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Santander, 1988.
- MORALES SARO, M.C.: *Javier González de Riancho, arquitecto, 1881-1953*, Santander, 1983.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Joaquín Rucoba. Arquitecto (1844-1919)*, Santander, 1986.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Eladio Laredo. El Historicismo Nacionalista en la Arquitectura*, Bilbao, 1992.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la conservación del Patrimonio cultural en Cantabria (1835-1936)*, Santander: Fund. Botín, 1993.
- ORTEGA VALCÁRCCEL, J.: *Cantabria 1886-1986. Formación y Desarrollo de una economía moderna*, Santander, 1986.
- ORTEGA VALCÁRCCEL, J.: “El ensanche de Maliaño y el desarrollo urbano de Santander”, *I Taller de Arquitectura en Santander*, Santander: Colegio de Arquitectos-Fund. Botín, 1993, pp.23-47.
- PAPASOGLI, G.: *El Marqués de Comillas: D. Claudio López Bru*, Madrid: UPCM, 1984.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.; ARAMBURU-ZABALA, M.A. y otros: *Guía del Arte en Cantabria*, Santander, 1988.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.; ARAMBURU-ZABALA, M.A.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M.C.: *El Valle de Soba, 2. Arte y Heráldica*, Santander, 1995.
- POLO SÁNCHEZ, J.J.: “De los estudios de la Comisión Provincial de Monumentos de Santander a la investigación universitaria: Algo más de un siglo de historiografía y bibliografía histórico-artística”, *Historia de Cantabria. Un siglo de historiografía y bibliografía, 1900-1994*, Santander, 1995, tomo II, pp.221-408.
- POZUETA ECHAVARRI, J.: *Santander. El Puerto y su Historia*, Santander, 1985.
- RODRÍGUEZ LLERA, R.: “Los lenguajes históricos en la arquitectura moderna de Santander”, *Bol. del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Nov-Dic, 1982, pp.155-201.
- RODRÍGUEZ LLERA, R.: “Temas urbanístico-arquitectónicos en la historia contemporánea de Santander”, *Urbanismo e Historia Urbana en el mundo hispano*, Madrid, 1985, pp.1321-1353.
- RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*, Santander, 1987.
- RODRÍGUEZ LLERA, R.: “El A.R.Ch.V. como fuente para el estudio de las tipologías arquitectónicas. Casas en la Plaza Antigua de Santander”, *Tesoros de la Real Chancillería de Valladolid*, Valladolid, 1988, pp.47-51.
- RUIZ DE LA RIVA, E.: *Casa y Aldea en Cantabria. Un estudio sobre la Arquitectura del territorio en los Valles del Saja-Nansa*, Santander, 1991.
- SAMA GARCÍA, A.: *Gaudí y el Modernismo en Comillas*, Memoria de Licenciatura (inédita), Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- SAMA GARCÍA, A.: “Nuevas noticias sobre el joven Gaudí: los kioscos de Comillas”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II Época, n^o 11 (Abril, 1991), pp.37-52.
- SAN PEDRO MARTÍNEZ, M^a.A.: *El balneario de Puente Viesgo (1796-1936)*, Santander, 1993.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A.: *La Desamortización en Cantabria durante el siglo XIX (1800-1889)*, Torrelavega, 1994.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M.A. (Ed.): *Torrelavega. Tres siglos de historia*, Santander, 1995.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: “Semántica de la ciudad-balneario: El caso de El Sardinero en Santander (1840-1900)”, *Archivo Español de Arte*, n^o 248 (Madrid,1989), pp.421-434.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: *El Diseño Arquitectónico en Cantabria (1557-1920)*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: “La Comisión Provincial de Monumentos de Santander (1844-1879). Datos para la valoración del Patrimonio artístico en el siglo XIX”, *Historias de Cantabria*, n^o1 (Santander,1992) pp.53-73.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: *Antonio de Zabaleta (1803-1864). La renovación romántica de la Arquitectura Española*. Santander, 1992.
- SAZATORNIL RUIZ, L. y otros: *El Palacio de la Magdalena. Arquitecturas y veranos regios*, Santander, 1995.
- SAZATORNIL, L.; ALONSO, B.; MARTÍN, A.: *Visitas y Visiones. Imagen Artística de Santander y su Puerto (1575-1950)*. Santander, 1995.
- SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Sidón Ibera*, Santander, 1979.
- SIMÓN CABARGA, J.: *Santander. Biografía de una ciudad*, Santander, 1981 (1954).
- SUÁREZ CORTINA, M. (ed.): *El perfil de “La Montaña”. Economía, Sociedad y Política en la Cantabria contemporánea*, Santander, 1993.
- SUÁREZ CORTINA, M.: *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, 1994.

VAQUERIZO GIL, M.; RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A.: "Documentación sobre la ocupación francesa de Santander (1808-1814) en el Archivo Municipal de Santander", *III ciclo de Estudios Históricos de la Provincia de Santander*, Centro de Estudios Montañeses (Oct, 1979), t.II, pp.787-886.

VÁZQUEZ GONZÁLEZ-QUEVEDO, F.: *La Medicina en Cantabria*, Santander, 1982.

Orientación Bibliográfica General

AA.VV.: *Puertos españoles en la Historia*, Madrid, CEHOPU, 1994.

ALCOY, R.: "La arquitectura religiosa de Joan Martorell y el eclecticismo fin de siglo", *D'Art*, nº 10, mayo de 1984, pp.221-239.

ALEMANY LLOVERA, J.: *Los Puertos españoles en el siglo XIX*, Madrid, MOPT, 1991.

ÁLVAREZ QUINTANA, C.: *Indianos y Arquitectura en Asturias (1870-1930)*, Oviedo, 1991.

Arquitectura Neoclásica en el País Vasco, Catálogo de la Exposición, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1990.

ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989.

BASSEGODA NONELL, J.: *El Gran Gaudí*, Barcelona, 1989.

BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1991.

BERCHEZ GÓMEZ, J.: "Vitruvio y los comienzos del academicismo español del siglo XVIII", *Arquitectos*, nº 51. Madrid, 1981, pp.16-32.

BERGÓS, J.: *Antoni Gaudí. L'home i l'obra*, Barcelona, 1954.

BONET CORREA, A.: *Cartografía militar de Plazas Fuertes y Ciudades Españolas. Siglos XVII-XIX. Planos del Archivo Militar Francés*, Madrid, 1991.

BONET CORREA, A.; MIRANDA, F.; LORENZO, S.: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, 1985.

BUENDÍA, J.R.; GÁLLEGO, J.: *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*, SUMMA ARTIS, t. XXXIV, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

BUENO FIDEL, M.J.: "Arquitectura y Nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales", *Fragmentos. Siglo XIX*, nº 15-16 (Madrid, 1989), pp.58-70.

BUENO FIDEL, M.J.: *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga, 1987.

CAHUZAC, H. et al.: *Domaine Françon, Biarritz*, Biarritz, 1991.

CAPEL, H.; MONCADA, O.; SÁNCHEZ, J.E.: *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid-Barcelona, 1988.

COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Barcelona, 1977 (1965).

COLLINS, G.R.; FARINAS, M.: *Bibliography of Antoni Gaudí and the Catalan Movement 1870-1930*, Charlottenville, 1973.

CULOT, M. et al.: *Le siècle de L'Eclectisme. Lille, 1830-1930*, París-Bruselas, 1979.

DÍEZ DE BALDEÓN, C.: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986.

DOMÉNECH, L.; FIGUERAS, L.: *Doménech i Montaner. Arquitecto Modernista*, Barcelona, 1989.

ELEB-VIDAL, M.; DEBARRE, A.: *L'invention de l'habitation moderne. Paris, 1880-1914*, París, 1995.

EPRON, J.-P. (ed.): *Architecture, une anthologie. Tome 1: La culture architectural. Tome 2: Les Architectes et le projet*, Lieja, 1992.

FREIXA, M.: *El Modernismo en España*, Madrid, 1986.

GIROUARD, M.: *The Victorian Country House*, New Haven-London, 1985.

GONZÁLEZ DÍAZ, A.: "El cementerio español en los siglos XVIII y XIX", *Archivo Español de Arte*, (1970), t.XLIII.

GRENIER, L.: *Villes d'Eaux en France*, París, IFA, 1985.

HAUTECOEUR, L.: *Historie de l'architecture classique en France*, Vol. VII. París, 1957.

HENARES, I.; CALATRAVA, J.: *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, 1982.

HEREU I PAYET, P.: *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona, 1987.

HERNANDO, J.: *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Oviedo, 1987.

HERNANDO, J.: *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989.

HITCHCOCK, H.R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1985.

ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, Congresos (1846-1919)*, Granada, 1987.

KAUFMANN, E.: *La Arquitectura de la Ilustración*, Barcelona, 1974.

KENT, C.; PRINDLE, D.: *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*, Madrid, 1992.

KRUFT, H.W.: "La théorie de l'architecture gothique énoncée par le XIXesiècle", *Les bâtisseurs des Cathédrales gothiques*, Estrasburgo, 1989, pp.309-321.

KRUFT, H.W.: *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Madrid, 1990.

LEMOINE, B.: *L'Architecture du Fer. France: XIXe siècle*, Paris, 1986.

LOYER, F.: *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*, París, 1983.

LOYER, F.: *Paris XIXe siècle. L'Immeuble et la Rue*, París: Hazan, 1987.

LOYER, F.: *Cataluña Modernista. 1888-1929*, Barcelona, 1991.

MARTINELL, C.: *Gaudí. Su vida, su teoría, su obra*, Barcelona, 1967.

MIDDLETON, R.; WATKIN, D.: *Arquitectura Moderna*, 2 vols. Madrid, 1989 (1980).

MIGNOT, C.: *L'architecture au XIXe siècle*, Fribourg, 1983.

El Modernismo, Catálogo de la Exposición, 2 vols. Barcelona, 1990.

MOLEMA, J.: *Un camino hacia la originalidad. Antonio Gaudí*, Santander, 1992.

El Mundo de las Estaciones, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1981.

MUTHESIUS, S.: *The English terraced house*, Londres, Yale University Press, 1982.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: "El problema del eclecticismo en la Arquitectura española del siglo XIX", *Revista de Ideas Estéticas*, nº 114 (Madrid, 1971), pp.111-125.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: "La Arquitectura española del siglo XIX: Estado de la Cuestión", *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* (UAM, 1990), vol. II, pp.27-42.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura Española (1808-1914)*. SUMMA ARTIS, t.XXXV. Madrid, 1993.

PALIZA, M.; BASURTO, N.: *La Sede del Puerto Autónomo de Bilbao: El arquitecto Julián de*

- Zubizarreta y el "hotel" de la familia Olabarri, Bilbao, 1990.
- PANE, R.: *Antonio Gaudí*, Milán, 1964.
- PANTORBA, B.: *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948 (Reed. Madrid, 1980).
- PATETTA, L.: *L'Architettura dell'Ecclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milán, 1975.
- PATETTA, L.: "Los revivals en arquitectura", *El pasado en el presente* (Giulio Carlo Argan et al.), Barcelona, 1977 (Milán, 1974).
- PÉREZ ROJAS, J.: *Casinos de la región murciana. Un estudio preliminar*, Valencia, 1980.
- QUINTANA MARTÍNEZ, A.: *La Arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983.
- QUIRÓS LINARES, F.: *Las Ciudades Españolas en el siglo XIX*, Valladolid, 1991.
- RAFOLS, J.F.: *Antoni Gaudí 1852-1926*, Barcelona, 1929 (1952).
- RAGON, M.: *L'Espace de la mort: essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, 1981.
- REVUELTA, M.: *La Compañía de Jesús en la España Contemporánea*, 2 vols. Madrid, 1984-1991.
- RINCÓN GARCÍA, W.: *Ayuntamientos de España*, Madrid, 1988.
- ROUILLARD, D.: *Le Site Balnéaire*, Bruselas, 1984.
- SÁENZ RIDRUEJO, F.: *Ingenieros de Caminos del siglo XIX*, Madrid, 1990.
- SAINZ, J.: *El Dibujo de Arquitectura*, Madrid, 1990.
- SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, 1986.
- SAMBRICIO, C.: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, 2 vols. Madrid, 1991.
- SÁNCHEZ FERRE, J.: *Guía de los establecimientos balnearios en España*, Madrid, MOPT, 1992.
- SAZATORNIL, L.: "Historia, Historiografía e Historicismo en la arquitectura romántica española", *La Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 1995, pp.63-75.
- SIMÓ, T.: "Formación del espacio burgués", *Fragmentos. Siglo XIX*, n.º 15-16. Madrid, 1989, pp.98-105.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I.: *Eclecticismo y vanguardia: El caso de la arquitectura moderna en Cataluña*, Barcelona, 1980.
- SWEENEY, J.J.; SERT, J.L.: *Antoni Gaudí*, Buenos Aires, 1961.
- TORII, T.: *El Mundo enigmático de Gaudí*, 2 vols. Madrid, 1983.
- VILLAR MOVELLÁN, A.: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, 1979.
- E.E. Viollet-le-Duc. *L'éclectisme raisonné*, Choix de textes et préface de Bruno Foucart. Paris, 1984.
- WATKIN, D.; MELLINGHOFF, T.: *German Architecture and the Classical Ideal, 1740-1840*, Londres: Thames & Hudson, 1987.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abad, Camilo María, 314-315.
Abarca y Junco, José Francisco de, 285.
Academia de Dibujo, 210-211.
Acebo, José Manuel, 132.
Acebo y Cantoya, Francisco del, 142.
Acebo y Pérez, José de, 197.
Achúcarro, Severino de, 18, 32, 148, 154, 173, 184-185, 241, 246-249, 286.
Albarado, Lorenzo de, 48.
Alcalde del Río, Hermilio, 241.
Alcolado, Miguel, 313.
Alcon, José, 109.
Alday Fernández, José, 18, 55, 56, 90, 108, 118, 129, 161-164, 168, 197, 205, 210-217.
Alfonso XII, 78, 94, 295, 298-299, 306.
Alfonso XIII, 33, 83, 253, 329-330, 332-333.
Alonso Díaz, Cipriano, 109.
Alpanseque, Francisco, 130.
Álvarez, Armando, 291.
Álvarez, Manuel, 291.
Alzola, Pablo, 53, 153, 155, 246, 283.
Amadeo de Saboya, 78, 94.
Amador de los Ríos, José, 17, 23, 131-132, 227-228, 238.
Amador de los Ríos, Ramiro, 132, 134-135, 254.
Amador de los Ríos, Rodrigo, 70, 114, 133-134, 305.
Amann, Emiliano, 124-125.
Ansell, Juan G., 131-132, 135, 169, 205, 228, 233-235.
Angulo y Beltrán, Carlos, 285.
Aparicio, Esteban, 133.
Arévalo López-Herencia, Antonio, 150, 152, 284-285, 287.
Armona, Antonio de, 132.
Arnal, Juan Pedro, 211-212.
Assas, Manuel de, 77, 105, 152.
Avendaño y López, Luis María, 85-86, 93.
Azas Llanderal-Valdés, José de, 282.
Balderrama, Fernando, 291.
Barrio, Pedro, 111.
Barza, Francisco, 197.
Basocco, Teresa, 108.
Basterra, José María, 25, 28-30, 125, 137-138, 140, 241, 246, 266-269, 313.
Bauzá, Felipe, 135, 152.
Bernaola, Cristóbal de, 197, 205, 217, 219, 230.
Bolado, José, 167.
Bolado, Julián, 167.
Botín, José María, 81.
Borbón, Francisco de Asís, 53, 94.
Borrow, George, 52, 56, 166, 221.
Bringas Vega, Gonzalo, 33, 85, 127, 207, 263, 273, 329, 332-336.
Bustamante, Cosme Antonio, 119-120, 312.
Bustamante, Joaquín, 256.
Bustamante y Piélagos, Sabino de, 295.
Bustamante y Quevedo, Francisco Javier, 285.
Cabello, Pedro, 275.
Cabrero y Campo, Antonio, 54.
Cachavera y Lángara, Antonio, 197.
Calderón, Ceferino, 125.
Calderón, Guillermo, 50, 56, 165, 167, 217, 221.
Calvo, Manuel, 294.
Campo, Isidoro del, 97.
Campuzano, Carlos, 153.
Campuzano, Felisa, 120.
Campuzano, Tomás, 111.
Caranceja, Vicente, 295.
Carasa, Ramón, 169.
Carbajal y Cano, Francisco, 285.
Carlos III, 41, 46, 147.
Carranza, José, 86.
Cartagena, Diego de, 46.
Cascante y Colom, Cristóbal, 29, 84, 93, 125-126, 136, 241, 294, 296-299, 305-306, 308-311, 314-315, 318, 322, 326.
Castillo, Ignacio María del, 58.
Castillo Gómez, Diego del, 132, 165, 196, 210, 219.
Casuso Hoyo, Manuel, 62, 63, 70, 172, 179-180, 190, 272, 289-290, 292.
Ceballos, Francisco de, 133.
Cecilia, Severiano, 168, 182, 197, 226, 230-232, 235.
Cerdá, Ildefonso, 53, 58, 60, 64, 67-69, 221.
Ceruti Castañeda, Florencio, barón de Peramola, 70.
Coello, Francisco, 58, 59, 72.
Colongues, Aníbal, 148.
Colosía, Agustín de, 49, 50, 55, 161, 163.
Conce, J. Antonio, 99, 148.
Corral, Alberto, 151, 227, 286, 288.
Cortés, Bartolome Pedro, 63, 288.
Cortina, condes de la, 85, 128, 130.
Coullaut Valera, Lorenzo, 91, 120.
Cuesta, Pedro, 63.
Cueto, Francisco, 294.
Cueto, José del, 142.
Chapí, 299.
Chavarri, Manuel Angel de, 57, 205, 230-231.
Chavarri, Manuel Jorge de, 200.
Chaves, Antonio, 62, 288.

- Dehesa, Antonio de la, 285-286.
Díaz Bustamante, Canuto, 106.
Díaz Iglesias, Isidoro, 59.
Díaz de Quijano, Benita, 86, 125-126, 306-307, 318.
Díaz de Quijano, Máximo, 241, 318-322, 326.
Díez de Ulzurrum, Miguel, 72.
Doménech y Montaner, Luis, 18, 25, 26, 30, 84, 92-93, 103, 125, 136, 143-144, 241, 245, 252, 261, 263, 294, 305, 311, 315-317, 319, 329, 331, 334.
Doncel, Miguel, 103, 272, 291.
Eguaras, Gervasio, 131-133, 159.
Escalante, Amós de, 115, 136, 166, 171, 240, 254.
Escalante, Cornelio de, 105.
Escalera y Amblard, Alfredo de la, 30, 31, 63, 69, 70, 101, 105-107, 121-122, 132-135, 139-140, 144, 190-191, 206-207, 228, 241, 253-259, 285.
Escofet, Juan de, 47, 48, 50, 161.
Escundrillas, Daniel de, 105.
Esperón, Antolín, 44, 152, 166, 222.
Estany, P., 92-93.
Ferca, Heliodoro, 92.
Fernández, Ignacio, 110.
Fernández Castañeda, Antonio, 110.
Fernández y Fernández, Antonio, 106.
Fernández Gallostra, Francisco, 81.
Fernández García, Casiano, 205, 291.
Fernández de Henestrosa, Mariano, duque de Santo Mauro, 33, 330, 332-333.
Fernández Huidobro, José, 63, 291.
Fernández Luengas, Valentín, 111.
Fernández de Isla y Alvear, Juan, 39, 48.
Fernández Setién, Manuel, 85, 255.
Folgueras, 93, 270.
Fons, Francisco, 111, 291.
Francés Mier, Manuel, 210, 212.
Frápaga, Vicente, 264-266.
Fuente Fresnedo, Juan Antonio, 86, 117.
Fungairiño, Justo, 286, 288.
Gallegos, Jorge, 336.
Gándara, Jerónimo de la, 198.
Gándara, Miguel Antonio de, 37.
Gandarillas, Carlos, 41, 218.
Gandarillas, Santos, 77, 235.
García, Francisco, 275.
García Alvaro, José, 109, 294-295.
García y Guereta, Ricardo, 63.
García de Quevedo, Francisco, 283, 286.
Gaudí, Antonio, 18, 31, 157, 241, 249, 294, 296-298, 300-302, 304-307, 309-310, 318, 321-327, 331.
Gayón, Andrés, 294.
Gazteiz-goxeascoa, Martín, 286.
Goicoechea, Antonio, 132.
Gómez, Matilde, 86, 121.
Gómez del Corral, Tomás, 312-313, 315.
Gómez Pereda, Toribio, 285-286.
Gómez Quintana, Juan José, 85, 121, 256, 262.
Gómez y Velasco, José, 72, 286.
Gónima, Adolfo, 54, 153.
González, Fernando, 81.
González-Camino, Francisco, 85, 179, 190, 289-290.
González-Camino, Nicolás, 85, 289.
González Cava, Juan, 259.
González de Collantes, Francisco, 145.
González Linares, Augusto, 93, 240.
González de la Reguera, Juan Domingo, arzobispo de Lima, 86, 118-120, 293, 312.
González de Riancho, Javier, 18, 29, 32, 33, 104-105, 114, 116, 163, 187, 263, 273, 275, 329, 332-336.
González de la Vega, Cayetano, 153-154, 286-287.
Gorbeña, Valentín, 53, 54, 153, 286.
Gras, Juan, 333-334.
Guardia Ceínós, Juan Miguel de la, 199.
Güell Bacigalupi, Eusebio, 295-296, 299-301, 304-305, 307, 321.
Guillén, Enrique, 286.
Gutiérrez, Agustín, 133.
Gutiérrez Alcalde, Francisco, 120.
Gutiérrez y Aza, Camilo, 67, 106, 133-134, 198, 207.
Gutiérrez de la Huerta, Antonio, 86, 118.
Gutiérrez Solana, Antonino, 52, 85, 135, 150, 167, 170, 234.
Gutiérrez Solana, José, 135, 312.
Gutiérrez Vélez, Manuel, 27, 58, 78, 90-91, 108, 132-133, 135-136, 169-170, 196-197, 205, 207, 222-223, 228, 233-237, 285.
Haro, Joaquín, 298.
Heredia y Tejada, Manuel de, 28, 31, 147-148, 168, 205-206, 226, 228, 230, 232-233.
Hernández-Rubio, Francisco, 33, 189, 331-332.
Heros, Dolores de los, 31, 278, 279.
Herrera, Ramón, conde de Mortera, 86, 254.
Herrero Proigas, Luciano Demetrio, 146, 251-252.
Hoyuela, Leonardo, 291.
Huidobro, Gabriel, 74.
Ibarguen, Joaquín de, 152.
Ibarra, José Luciano de, 88.
Ibarreta, Adolfo de, 53.
Igareda y Balbás, Pedro de Alcántara, 86, 122, 124.
Immemcamp Becker, Enrique, 28, 137.
Infanta Dña. Eulalia, 298.
Infanta Dña. Isabel, 298.
Infanta Dña. Paz, 298.
Isabel II, 27, 53, 78, 94, 239, 318.
Isaura, Francisco de Paula, 307.
Izquierdo, Rafael, 154.
Jorganes, Hilario Alfonso de, 41.
Jovellanos, Gaspar Melchor, 50, 52, 161, 163, 166, 209-211, 213, 215, 218.
Landa y Setién, Pascual, 283, 286-287.
Landecho y Urríes, Fernando, 285-286.
Lanuza, Andrés, 293, 295-299, 305-306.
Lara, Gaspar Bernardo de, 48.
Laredo y Carranza, Eladio, 18, 19, 25, 27, 30, 31, 71, 91-92, 101-102, 107, 123, 126-128, 140, 144, 148, 154-155, 190, 199, 204, 206, 241, 249, 276-282, 329.
Larrañaga, Carlos, 101, 125.
Laso de San Pedro, Francisco, obispo de Santander, 119.
Lastra, Deogracias M., 103, 336.
Laurent, J., 43, 152.
Lavín Cabello, José María, 292.
Lavín Casalis, Valentín Ramón, 32-33, 62-66, 90-93, 97-98, 100-103, 105, 112-114, 116-117, 122, 138-139, 148, 149-150, 180, 183-188, 190-191, 199, 204-205, 241, 258, 263, 269-276, 291, 329.
Lavín de Noval, Valentín, 29, 275, 329, 336.
Lázaro, Juan Bautista, 254.
Ledo, Eulogio, 286.
Lemus, Remigio de, 109.
Lemus Olmo, Eugenio, 241.
Lequerica, José de, 62, 150, 284-287.
Llama, Francisco, 105, 291.
Llimona, Juan, 315.
Llimona y Bruguera, José, 93, 144, 241, 307, 311.
Llorens, Eduardo, 28, 241, 306, 310, 315.
Llovet, Francisco, 46-50, 159-162, 178.
López Aguado, Antonio, 211.
López Bru, Antonio, 174, 300, 303, 305.
López Bru, Claudio, II marqués de Comillas, 84, 263, 294, 296, 300-305, 307, 314-315.
López Bru, M^a Luisa, 303, 307.
López-Dóriga, Eduardo, 148.
López-Dóriga, Victoriano, 180, 258.
López Escobedo, José, 187.
López y López, Antonio, I marqués de Comillas, 84, 86, 174, 294-298, 300-304, 307, 310, 314, 318, 320.
López y López, Claudio, 86, 125-126, 294, 297, 302-303, 306-307, 311, 318.
López del Rivero, Juan, 285-288.
Macho, Victorio, 93.
Madoz, Pascual, 43, 51, 52, 71-73, 76, 77, 80, 88, 96, 105, 110, 118, 142, 151-152, 167.
Madrazo, Enrique Diego, 85, 126-127, 240.
Madrazo, Juan, 86.

- Madrazo, Pedro de, 238.
 Manzanedo, Juan Manuel de, duque de Santofña, 59, 60, 84, 237-238, 255.
 Marañón y Gómez, José, 199.
 María Cristina, 222, 306, 330.
 Mariño, Pedro, 63.
 Marquet, George, 114.
 Martín, Elías, 90-91.
 Martín, Luis, 312-313.
 Martín, Rafael, 54, 153.
 Martínez, Juan, 75.
 Martínez Cabarga, Mauricio, 291.
 Martínez del Valle, Eloy, 31, 32, 104-105, 116, 186, 334.
 Martínez Zapata, Julio María, 33, 98, 100, 241.
 Martorell y Montells, Juan, 18, 23, 28-30, 125, 136-137, 241, 249, 260, 294-296, 304-307, 309-311, 314, 316.
 Mateo, Jerónimo, 86.
 Mathé, José María, 56, 58, 73.
 Mazarrasa, Antonio, 97.
 Mazarrasa, Juan Manuel de, 174, 318.
 Mayo, Angel, 256, 285.
 Mazo, Juan Antonio del, 48.
 Mazón, Francisco, 242.
 Mélida y Alinari, Arturo, 93, 241, 281, 311, 320, 334.
 Menéndez de Luarda, Rafael Tomás, obispo de Santander, 105, 118, 212-213.
 Menéndez y Pelayo, Marcelino, 25, 144, 233, 240-241, 263.
 Mestres, José Oriol, 231, 241, 296-298, 300-305.
 Michelena, Ignacio María, 57, 58, 77, 132, 197, 205, 230-231, 233-234, 285.
 Miera, Eduardo, 53, 105, 150-151, 283-287.
 Mingo, Felipe, 287.
 Mirones, Francisco, 291.
 Monasterio, Jesús de, 93, 240.
 Montserrat, J., 93.
 Morán Lavandera, Juan, 168, 205, 226, 230, 232, 235.
 Moreno y Teixeira, José, 135.
 Moro, Evaristo, 295.
 Movellán, Antonio, marqués de Movellán, 294-295.
 Moya, Luis, 234-235.
 Moya e Idígoras, Juan, 98-100, 102, 241.
 Mucha, Wolfango de, 43, 51, 55, 213.
 Murga, José de, 197.
 Muruzabal, Francisco de Sales, 312.
 Obregón, Mateo, 62, 77.
 Ocharan y Mazas, Luis, 73, 241, 277, 279-280.
 Odriozola, Carlos, 106.
 Oliva, Ramón, 297.
 Oliveras Gensana, Camilo, 241, 294, 296, 305-306, 310.
 Orense, Francisco de Paula, 86.
 Orense y López-Dóriga, Juan de, 62, 283-285, 287.
 Ortiz, José Ramón, 29, 103, 138, 187-188, 251, 272.
 Ortiz de la Torre, José, 130.
 Ortiz Vierna, Fernando, 168-169, 198, 205, 233, 241.
 Palacio, José Ventura del, 161, 210.
 Palacio del Campo, Antonio, 81, 109.
 Pardo Casanovas, José, 306.
 Pasagartundúa, Leocadio, 29, 137.
 Pedraja, Juan de la, 105.
 Pedrero, Mariano, 63.
 Pedrueca, José Pio de la, 130.
 Pedrueca y Cantolla, Miguel de la, 162.
 Peironcelly, Manuel, 287.
 Pelayo, Ramón, marqués de Valdecilla, 85, 127, 266.
 Peñarredonda, José, 62, 134, 150, 283-284, 287-288.
 Perca Martínez, Diego, 161, 164, 210.
 Pereda, José María, 91, 93, 105, 171, 224, 240-241, 293, 318-319.
 Pérez Delgado, Antonio, 46.
 Pérez Galdós, Benito, 25, 75, 79, 80, 240-241, 263, 293, 318.
 Pérez del Molino, Amós, 63, 291, 292.
 Pérez de la Riva, Casimiro, 30, 32, 63, 101, 103, 134, 143-144, 148, 182-183, 199, 205-206, 241-242, 252, 254, 259-263, 272, 329.
 Pérez de Rozas, Joaquín, 58, 60, 232.
 Peterrade, José, 27, 56, 66, 95, 105, 197, 205, 217-219, 221, 231.
 Piélagos, Joaquín del, 93, 295-296, 300, 311.
 Pignatelli, Ramón de, 42.
 Pineda, Rufino, 81.
 Piqué y Camín, Pablo, 67-71, 111, 187, 203-204, 206, 291-292.
 Pombo, Juan, marqués de Casa Pombo, 78, 83, 111, 112, 115, 168, 181-182, 232, 242-245.
 Pontón, José, 264-265.
 Posadillo, Santiago, 105.
 Pozas, Angel de las, 145, 209, 224.
 Pradilla, Francisco, 241.
 Puente, Miguel de la, 42.
 Quintana, José, 93.
 Quintana, Zenón, 94, 158.
 Quintana y García, Felipe, marqués de Robrero, 78, 111, 254.
 Quintanilla, Eugenio F., 329, 336.
 Quintanilla, José María, 240, 318.
 Quirós, Bernardo, 86, 140.
 Rafo, Juan, 53.
 Ratier, Paul, 88, 173.
 Redón, Victor, 130.
 Regoyos, Manuel Darío de, 197.
 Regules, José Jerónimo de, 173, 223.
 Remón, Gregorio, 137.
 Revilla, José Angel, 287.
 Revilla, Juan Ramón de la, 133.
 Reynals y Toledo, Eduardo, 98-100, 102, 241, 281.
 Riaño, Antonio de, 142.
 Riaño, Juan Facundo, 254.
 Riera, Fermín, 295.
 Río, José Antonio del, 82.
 Río Iturralde, Germán del, 63, 181, 290.
 Ríos, Demetrio de los, 132, 134-135, 254.
 Ríos, Luis de los, 41, 218.
 Riquelme, Enrique, 287.
 Riva, Fernando de la, 147, 161, 165, 210.
 Rivera, Carlos Luis de, 174, 238.
 Rivera, José Eugenio, 151.
 Robiralta, Francisco, 148.
 Rodolphe, Sebastián, 40.
 Rodríguez Collado, Atilano, 31, 32, 77, 82, 105, 106, 124, 176-182, 188-190, 198, 205, 232-233, 241-246, 253, 259, 288-289, 291.
 Rodríguez de Cosgaya, Alejandro, 86, 118.
 Rodríguez de Rivera, José, 287.
 Roig, Juan, 241.
 Roig y Cerdá, 307.
 Rojí, Lorenzo, 29, 32, 188, 291-292.
 Rojo, Máximo, 62, 132, 284-287.
 Rucabado, Leonardo, 18, 144, 206, 246, 249, 281, 329, 334-336.
 Rucoba, Joaquín, 18, 19, 29-31, 71, 101-102, 122-124, 138, 143-144, 148, 188, 190, 198, 207, 241, 248-253, 263, 265, 277, 292.
 Ruiz Amado, Hilarión, 67.
 Ruiz de la Rabia, Tomás, 86, 119.
 Ruiz Rebolledo, Adolfo, 93.
 Ruiz de Salazar, M., 75, 108.
 Ruiz de Salces, Antonio, 18, 62, 69, 70, 117, 198, 237-238, 241.
 Ruiz Sierra, Joaquín, 67, 198, 206, 241, 259, 261.
 Sabatini, Francisco, 48, 49.
 Sáenz de Santa María, Ricardo, 288.
 Sainz, Casimiro, 93, 241.
 Sainz de la Maza, Jerónimo, 85.
 Sainz de los Terreros, Luis, 140.
 Saiz Martínez, Ramiro, 275.
 Salvá, Ignacio, 132.
 Sancifrián, Bernardino, 107.
 Sánchez, Mariano Ramón, 50.

- Sánchez de Castro, Vicente Santiago, obispo de Santander, 255, 267, 272.
 Sánchez Sánchez, José, 288.
 Sánchez y Sánchez, Francisco, 150-151, 286, 288.
 Sanz, Luis, 30.
 Sanz de Sautuola, Marcelino, 134.
 Satrústegui, Patricio, 294-295, 297.
 Setién y Mazo, Pedro, 63, 70, 126, 180, 246, 289, 292.
 Sierra, Luis María, 119, 165, 172.
 Sierra, Manuel de la, 210.
 Smith Ibarra, Manuel María de, 107, 206.
 Solano Albear, Ramón, 133.
 Solinís, Francisco, 41, 49, 161, 164-165, 210.
 Solinís, Juan, 49.
 Sotolongo, Pedro, 294.
 Stephenson, J., 53.
 Tamburini, José María, 241, 315.
 Thós y Codina, Silvino, 80.
 Tomasón, 291.
 Torres Quevedo, Leonardo, 286, 288.
 Torres Vildósola, Luis, 106, 285, 288.
 Torriente, Marcelino de la, 142.
 Torriente, Pantaleón de la, 145.
 Torriente y Aguirre, Emilio de la, 63, 105, 124, 138, 182-184, 199, 206-207, 241, 249-250, 263-266, 272, 288, 290, 295, 329.
 Ugartemendia, Pedro Manuel de, 231.
 Ulloa, Fernando de, 47, 48, 161.
 Unanue, Vicente de, 199.
 Uranga, Pedro, 132, 285.
 Urioste y Velada, José, 134-135, 254, 334.
 Vallmitjana, Agapito, 241, 307.
 Vallmitjana, Venancio, 241, 307.
 Valle, Alejandro del, 62.
 Valle, Andrés del, 146.
 Valle de la Pedraja, José, 86, 121.
 Varela, José, 68-71, 292.
 Varona Argüeso, Aureliano, 198.
 Vázquez Rojí, 148.
 Vega y March, Manuel, 280-281.
 Velarde, Pedro, 90-91, 93.
 Velasco, Carlos, 27, 31, 110.
 Velasco, Federico, 86, 253.
 Velasco, Ignacio de, 63.
 Vélez, Ramón, 291.
 Verdaguer, Jacinto, 241, 306.
 Victoria Eugenia de Battenberg, 33, 329-330.
 Vierna, Romualdo de, 196, 209.
 Vierna Pellón, Marcos de, 196, 209-210.
 Wissocq, Pablo Emilio, 59.
 Wornum, Ralph Selden, 18, 24, 27, 32, 33, 114, 140, 241, 273, 329-330, 332-333.
 Yangüas, Jesús, 187, 190, 272.
 Zabaleta, Antonio de, 18, 19, 21-23, 25-27, 57, 95-96, 100, 120, 129-132, 134-135, 167-168, 171, 198, 205, 209, 222-234, 238, 254, 302.
 Zaldívar, Antonio, 111.
 Zuazo, Secundino, 336.
 Zuloaga, Daniel, 123, 241, 277, 279-280.

ÍNDICE TOPOGRÁFICO

- Abionzo, 85, 142.
 Alceda, 54.
 Balneario, 76, 77, 81, 108.
 Cementerio, 142.
 Estación del FF.CC. Cantábrico, 153.
 Gran Hotel, 108, 112.
 Aloños, Ermita de S. Juan, 142.
 Ampuero, 53, 150, 285.
 Cementerio, 143.
 Kiosco de la Plaza Mayor, 92.
 Plaza Mayor, 90.
 Plaza de toros “La Nogalera”, 107.
 Anaz, 86.
 Iglesia parroquial, 133, 139, 254.
 Casa de los condes de Torreánaz, 30.
 Angustina (Carasa); Villa Adela, 189, 190.
 Arredondo, 38, 52, 86, 136, 141, 150.
 Ig. parroquial de San Pelayo, 27, 135, 234, 235.
 Arroyo, Fábrica de vidrio, 149.
 Astillero de Guarnizo, 19, 39, 43, 52, 54, 73-74, 76, 81, 85, 120, 188, 197, 209.
 Casa de Baños, 111.
 Casa Consistorial, 101.
 Campo de La Planchada, 89.
 Cargadero de mineral, 155.
 Electra de Viesgo, 31, 149.
 Escuela de niños, 101.
 Estación del FF.CC. Cantábrico, 153.
 Bádames; Ayuntamiento, 101; Matadero, 101.
 Bareyo, 132.
 Bárcena de Carriedo, 85; cementerio, 142; Ermita de San Clemente, 142.
 Bárcena de Cicero; Ermita de San Esteban, 142.
 Barcenaciones; Quinta “San Raimundo”, 189.
 Belmonte, cementerio, 142.
 Beranga, cementerio, 142.
 Bolmir, 132.
 Borleña; cementerio, 142; panteón González de Collantes, 145; iglesia parroquial, 134.
 Bostronizo, 133.
 Cabanzón, cementerio, 142.
 Cabezón de Liébana, 86; iglesia de San Emeterio y San Celedonio, 133, 140, 254-255.
 Cabezón de la Sal, 52, 54, 66, 86, 197, 291, 312.
 Casa de los Arcos, 219.
 Colegio del Sagrado Corazón, 124.
 Palacio de Bodega, 219.
 Puente de Santa Lucía, 210.
 Quinta “San Diego”, 32, 189.
 Teatro, 105.
 Cabuérniga, 52.
 Caldas de Besaya, 76-77, 80.
 Balneario, 76, 108, 215, 216.
 Casino, 115.
 Estación, 153.
 Fábrica Ilera, 149.
 Gran Hotel, 112.
 Carrejo, 38, 309, 335; Colegio de la Sagrada Familia, 86, 122, 124, 242.
 Cartes, 45.
 Castañeda, Colegiata, 130, 132-133.
 Castillo, 133, 254.
 Castro Urdiales, 19, 38, 40-41, 45, 55, 73, 76, 101-102, 118-119, 129, 132, 159, 167, 185, 188, 197, 204, 206, 241, 246-247, 276-282, 284, 286.
 Asilo, 251.
 Ayuntamiento, 102, 210, 276.
 Cárcel municipal, 102, 127, 128, 280.
 Cargadero de mineral de Dícido, 155.
 Casa Acebal (Los Chelines), 173, 247.
 Casas de baños, 76, 110-111.
 Casa de Isidra del Cerro, 32, 184-185, 247.
 Casa de Federico Guilmain, 279.
 Casa del General Bazán, 279.
 Casa Salvarrey, 247.
 Castillo Ocharan, 30, 277, 278, 279.
 Cementerio de Ballena, 143-144, 249, 276;
 Panteón Vda. de Amestoy, 25, 276; Panteón Artiñano, 144, 276; Panteón Isidra del Cerro, 144; Panteón Lavín, 247; Panteón Del Sel, 18.
 Chalet Sotileza, 336.
 Conventos de San Francisco y Santa Clara, 73, 102, 251, 281.
 Cuartel de la Guardia Civil, 102.
 Ensanche de “Los Huertos”, 282.
 Escuela de Baltezana, 123.
 Escuelas públicas, 102, 281.
 Estación de FF.CC., 102, 154, 155, 280.
 Faro, 152.
 Iglesia de Santa María, 144, 276, 282.
 Iglesia de cemento armado, 281.
 Juzgado, 102.
 Lavaderos, 102.
 Matadero municipal, 31, 102, 276.
 Mercado municipal, 102, 281, 282.
 Muelles de Eguilor, 73.

- Parque de Amestoy, 89.
Peñón de Santa Ana, 281.
Pescadería, 102, 281.
Plaza del Ayuntamiento, 89.
Plaza de la Barrera, 89, 90, 104; edificio de viviendas (antiguo Hotel Royal), 278, 279; escuelas municipales, 102, 123, 280; kiosco de música, 92, 102, 280.
Plaza de toros, 31, 102, 107, 281.
Residencia de Dolores de los Heros, 31, 278, 279.
Santo Hospital civil, 102, 126, 281.
Teatro-Circo, 105.
Teatro Municipal, 104, 105, 276.
Toki Eder, 27, 190, 277, 278, 279; capilla Ocharan, 30, 140.
Traída de aguas, 280.
Villa Mercedes, 279.
Villa Rosa, 279.
- La Cavada, 19, 41, 43, 52, 85, 142, 209-210, 234.
Capilla de Santa Lucía, 140, 254-255.
Cementerio de San Andrés, 143; panteón Andrés del Valle, 146.
Escuelas de José del Valle, 86, 121, 122.
Fábrica de cañones, 38-39, 41, 43, 74, 147.
Textil Montañesa, 149.
- Cayón, 132, 219.
Ceceñas, 198.
Cervatos; Colegiata, 130, 132-133.
Cóbreces, 38, 119, 141.
 Abadía cisterciense Viaceli, 29, 33, 139, 140, 242.
 Casa de Baños, 111.
 Castillo Villegas, 26, 30.
 Colegio de San José, 30, 124.
 Ermita de Santa Ana, 134.
 Iglesia de San Pedro Ad-Víncula, 29, 139, 140.
 Instituto Agrario, 86.
- Cohicillos; Iglesia de Santa María de Yermo, 132-133.
Colindres, 54.
 Kiosco de música, 92.
 Plaza del Ayuntamiento, 90.
 Villa “Luz”, 189.
- Comillas, 18, 28, 38, 55, 74, 85, 86, 94, 121, 141, 188, 241, 260, 266, 291, 293-327.
Arco de la alameda de la Rabia, 298, 299.
Capilla-panteón, 23, 28, 136, 174, 260, 295-296, 302, 303-304, 305, 306-307, 310, 325-326.
El Capricho (Villa Quijano), 31, 126, 189, 241, 293, 311, 318-320, 321, 322, 323-326, 327, 331.
Cárcel, 293.
Casa de Baños, 111, 298.
- Cavaducas, 295.
Cementerio, 142, 143, 144, 311, 331; panteón de Joaquín del Piélagos, 143-144, 261, 311; panteón Pérez de la Riva, 145, 260, 261.
Chalet del duque de Almodóvar del Río, 33, 189, 331.
Corro de Campíos, 90.
La Coteruca, 30, 94, 242, 295.
Fuente de los Tres Caños, 92, 93, 311.
Iglesia parroquial, 293.
Kioscos de Ocejo, 31, 297, 298, 300.
El Llano, 295.
Monumento a D. Antonio López, 84, 93, 311.
Ocejo, 295, 296-297, 300.
Palacio de Sobrellano, 30, 174, 175, 295, 306-307, 308-310, 311, 318, 325, 331.
Plaza de la Villa, 89, 293.
Plazuela de los Tres Caños, 90, 293, 309.
La Portilla, 295, 297, 300.
Quinta Muro, 190.
Santo Hospital, 86, 119, 125, 126, 311.
Real Seminario Cantábrico, 86, 118, 119, 120, 293, 312.
Seminario Menor, 268, 269, 313.
Seminario Pontificio, 28, 29, 125, 126, 136, 138, 264, 268-269, 301, 308, 309-311, 313-317, 318.
- Corconte, Balneario, 109; Hotel Antiguo, 112.
Corrales de Buelna, 133, 254; Estación, 153; Monumento a Felisa Campuzano, 120.
Cortiguera; ermita del Carmen, 134.
Cudeyo, 132.
Entrambasaguas; Casona de Hoyas, 215.
Entrambasmestas, 52.
Escalante, Convento de Santa Clara, 133.
Esles de Cayón, Cementerio, 85, 142-143, 289; panteón González-Camino, 289.
Espinama, Obra Pía, 86, 118.
Frama, Viaducto, 150, 288.
Las Fraguas, 38, 85.
 Casa del Conde de Moriana, 30.
 Capilla de San Jorge, 24, 27, 140.
 Los Hornillos, 32, 33, 330, 331.
- Fresno, 198, 237.
Galizano, 133, 254.
Gibaja, 53.
Hazas de Cesto, 85, 94.
 Cementerio, 143-144.
 Ig. Ntra. Sra. de La Asunción, 136, 236, 237.
- Heras, 85, 150, 285.
La Hermida, 76; Balneario, 109; Desfiladero, 288; Gran Hotel, 112.
Hermosa, 85.
- Cementerio, 143; panteón familia Torriente, 145.
Ermita de San Roque, 130.
Iglesia parroquial, 134.
- Hoz de Anero, 133, 254.
Hoznayo, Balneario de la “Fuente del Francés”, 80, 81, 109, 110; Hotel Suizo, 29, 32, 113.
Iguña, 188; chalet “Los Picos”, 331.
- Isla, 37.
Laredo, 19, 37, 40-45, 71, 73, 86, 88, 101-102, 118, 129, 132, 198, 206, 209-210, 248, 264, 266, 277.
Abastecimiento de aguas, 277.
Arenal de La Salvé, 71, 89.
Casa de Baños, 111.
Casa Consistorial, 101, 148, 248, 249.
Casa Gereda, 169.
Casa de las 4 Témperas, 32, 169.
Cementerio, 143, 266.
Escuelas Municipales, 266.
Escuelas del Dr. Velasco, 86, 122, 123, 252, 253.
Fábrica Salvarrey, 281.
Hospital, 117.
Matadero municipal, 31, 102, 277.
Mercado municipal, 31, 102, 148, 251, 277, 278.
Palacio Carasa, 32, 169.
Paseo, 88.
Puerto, 55, 71, 284-285.
Teatro, 105.
- Lebeña, Iglesia de Santa María, 134, 254.
Liendo, 85.
 Monumento a Luis M^a de Avendaño, 86, 93.
 Plaza Mayor, 90.
- Liérganes, 39, 41, 54, 76, 85, 196-197, 209.
Balneario de la “Fuente Santa”, 76-77, 80-81, 109.
Capilla de San José, 292.
Casa de Cacho, 31, 189.
Casa de Huéspedes “La Invencible”, 113.
Cementerio, 142-144.
Estación del FF.CC. Cantábrico, 153.
Fábrica de cañones, 38-39, 41, 43, 74, 147.
Gran Hotel, 112.
Gran Hotel del Renacimiento, 112.
Hotel Antiguo, 112.
Hotel Celestina, 112.
Hotel Santanderina, 112.
Hotel Suizo, 112.
Paseo del Hombre-Pez, 81.
Villa “El Retiro”, 29, 32, 188, 291-292.
- Limpías, 38, 53, 150.
Casa de los Condes de Albos, 265.

Colegio San José, 124.
 Colegio San Vicente de Paúl, 124.
 Maliaño; Casa del obispo Menéndez de Luarda, 212.
 Marrón, 86; Santuario de La Bien Aparecida, 140.
 Mazcuerras, 94, 120.
 Meruelo, 196, 198.
 Miera, 209.
 Mioño, Escuelas, 280; Hospital, 126; Hospital minero de Saltacaballos, 126; Minas, 73.
 Molleda, 133.
 Mortera, 86.
 Escuelas, 255.
 Hospital de San Lázaro, 117.
 Iglesia de la Inmaculada y San Julián, 254.
 Muriedas, 52.
 Nestares, 132.
 Noja, 133; escuela municipal, 255.
 Novales; Hospital-Asilo, 126; Ig. Ntra. Sra. de la Asunción, 134.
 Obregón; Iglesia de Sta. María, 140.
 Ontaneda, 54, 76-77, 81, 153, 199.
 Balneario, 75, 76, 78, 79, 80-81, 108.
 Gran Hotel, 112, 114.
 Iglesia de S. Juan Bautista, 133, 140, 254.
 Orejo, 85.
 Oreña, 132.
 Otañes, Escuelas, 280.
 Pámanes, 335-336.
 Parbayón, 133.
 Penagos, 133.
 Pesquera, Ayuntamiento, 95.
 Pesués, 291.
 Piasca, iglesia de Sta. María, 132.
 Polaciones, 39.
 Polanco, 133, 318; escuelas, 255.
 Ponteños, 85.
 Potes, 52.
 Asilo-hospital, 126.
 Monasterio de S. Raimundo, 132.
 Monasterio de Sto. Toribio de Liébana, 132.
 Monumento a Jesús de Monasterio, 92, 93.
 Prellezo, 291.
 Puentenansa, 39, 52, 76; Balneario de la Brezosa, 110.
 Puente Arce, 336.
 Puente Viesgo, 54, 76, 85, 228.
 Balneario, 76, 77, 108.
 Casa Consistorial, 101.
 Gran Hotel, 112.
 Hotel La Bilbaína, 113.
 Hotel del Carmen, 113.
 Hotel Paula, 113.
 Quintana de Soba; Cementerio, 142.
 Ramales, 52-53, 85-86, 150, 234.
 Rasines, 53.
 Rehoyos, 85.
 Casa Fernández Setién, 255.
 Iglesia de S. Martín, 30, 133, 140, 254, 255.
 Reinosa, 19, 38, 40-41, 52, 88, 198, 210, 218, 241.
 Camino de Castilla, 39, 41, 43, 46, 197.
 Casa Consistorial, 27, 95, 218.
 Casa de la “Niña de Oro”, 218.
 Cementerio, 142-143.
 Ermita de Santiago, 142.
 Escuela de niños, 255.
 Fábrica de vidrio, 149.
 Hospital-Asilo, 120.
 Jardines de Cupido, 89; Monumento al pintor Casimiro Sainz, 93.
 Liceo Artístico, 105.
 Mercado de abastos, 101.
 Parque de las Fuentes, 89.
 Paseo de las Columnas, 88.
 Paseo de Vista Alegre, 88.
 Plaza Mayor (o de la Constitución), 40, 89, 92.
 Teatro Principal, 104, 105.
 Teatro Reinosano, 105.
 Renedo de Piélagos; Casa MH, 32, 188.
 Riocorvo; iglesia parroquial, 129.
 Riotuerto, 251.
 Rozas de Soba, 85.
 Rubalcaba, 39, 336.
 Ruente, Palacio de Mier, 219.
 Ruiloba, 117, 119, 199, 259-260, 298.
 Casa Pérez de la Riva, 260.
 Ermita de Ntra. Sra. de los Remedios, 260.
 Ig. de Ntra. Sra. de la Asunción, 134, 140, 259.
 Ruiseñada, Humilladero, 317.
 Salarzón de Liébana, 85.
 Casona de los Condes de la Cortina, 219, 220.
 Ig. de S. Juan Bautista, 128, 130, 220.
 San Felices de Buelna, 133.
 San Martín de Elines, 133.
 San Martín de Soba, 85, 142, 219.
 San Pedro de Soba, 85, 143.
 San Salvador, 52, 85, 234.
 San Vicente de la Barquera, 19, 38-40, 45, 55, 74, 119, 132.
 Casa de Baños, 111.
 Ermita de Ntra. Sra. de la Barquera, 129.
 Ig. de Sta. María, 131-132, 134.
 San Vitores, 133.
 Santa Cruz de Iguña, 153.
 Santander, 18, 19, 29, 37-40, 41, 42-50, 52-53, 54, 55-58, 59-60, 61-64, 65-66, 74, 76-77, 85, 88, 94-101, 118-120, 129, 131-132, 141, 153, 158-172, 178-181, 188, 196-198, 199-200, 205, 209-212, 216-217, 219, 221-227, 229-235, 240-241, 243-246, 253, 264, 269-271, 275, 283-291, 296, 311, 318.
 Alameda de Becedo, 65, 88, 222.
 Alameda de Oviedo (Segunda Alameda), 88, 94, 231, 242.
 Alameda Primera, 242.
 Almotacenía, 101, 271.
 Arcos conmemorativos, 53, 93, 94.
 Asilo de la Santísima Trinidad, 256.
 Audiencia Provincial, 61.
 Banco Mercantil, 30, 32, 103, 148, 262.
 Banco de Santander, 103, 300.
 Baños de Santa Lucía, 110.
 Boulevard del Muelle, 89, 90, 91, 96, 271, 273-274.
 Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 103, 252-253, 263, 329, 334.
 c/Alejandro García, casas de Antonio Martínez, 289.
 c/Antonio López, 61, 63, 311.
 c/Arce Bodega, 61.
 c/del Arcillero, 164.
 c/Arrabal, 165.
 c/Atarazanas, 151, 164, 236, 242; casa Herrera, 169, 233, 234.
 c/de la Blanca, casa nº16, 180, 289.
 c/Burgos, 290; casas del Conde de Isla, 238.
 c/Cádiz, 61, 139.
 c/Calderón de la Barca, 61, 63, 181, 183, 184, 270; casa Gallo, 291; casa Pedro Pérez, 246.
 c/Carbajal, 242.
 c/Carlos III, 61.
 c/Carmen (o Sol), casa López Dóriga, 258; casa Pombo Labat, 290; casa Rucoba, 31, 253; hoteles de Frápaga, 265, 266.
 c/Castelar, 32, 62, 64; casa Avendaño, 186, 272; casa Yllera, 174, 185, 272.
 c/Castilla, 61, 63.
 c/Daoíz y Velarde, 57, 181, 231, 244, 288; casa Galán, 168, 232; casa Torriente, 266; casa Villar y Arce, 183.
 c/Florida, 242, 288; casa Ferrer, 169, 235, 236.
 c/Gándara, 261.
 c/Hernán Cortés, 234; casa de los Azulejos, 183; casa nº38-40, 261; casa “La Peninsular”, 168, 232; casa Porrúa, 183; casa Varona y Redonet, 169.
 c/Juan de la Cosa, 62, 64.
 c/Libertad, 181, 244; casa Corral, 246.
 c/Lope de Vega, 56, 139, 181, 231, 242, 244;

casa Gandarillas, 235; casa Mirones, 272; casas nº11-13, 288.
 c/Madrid, 61.
 c/de la Mar, 164, 214.
 c/Marqués de la Hermida, 61,
 c/Martillo, 235.
 c/Méndez Núñez, 61, 63, 270; casa nº17, 182, 261.
 c/Las Naos, 61.
 c/Navas de Tolosa, 61.
 c/Río de la Pila, 235, 270-271.
 c/Rodríguez, 61.
 c/Rubio, 242.
 c/San Francisco, 164, 169-170, 236; Es-
 caparate, 289.
 c/Sta. Lucía, 188.
 c/Sta. M^a Egipcíaca, 164, 165; cárcel, 118, 127, 285, 287.
 c/Wad-Ras, 57, 231; casa Pombo, 168, 182, 231, 232, 243-244.
 c/Zabaleta, 61.
 Camino Real, 58, 231.
 Cañadío, 49, 56, 63, 90, 162, 180-181, 214, 221, 228, 231, 244, 289; casa Tomás Gómez, 246.
 Casa de los Arcos de Botín, 57, 167, 173, 221, 223-224, 228, 231.
 Casa de los Arcos de Dóriga, 56, 214.
 Casa de Caridad, 119.
 Casa Consistorial, 33, 65, 95, 98, 99-100,
 Casa Cortiguera, 30, 188, 245.
 Casa-palacio de D. Juan Pombo (actual Club de Regatas), 32, 174, 181, 182, 189, 232, 243, 244-245.
 Casas de Pedrueca, 50, 162, 214.
 Casa de Salud Marqués de Valdecilla, 85, 127.
 Castillo de San Felipe, 58, 63-64, 97, 216, 273.
 Catedral, 44, 46, 96, 118, 131, 138, 142, 207, 213, 216, 234, 250, 264, 284, 287-288; Cripta del Cristo, 133, 238.
 Cementerio de Ciriego, 143-144, 206, 241, 261, 263; panteón familia Escalera, 258; panteón familia Pardo, 146; tumba Aguirre y Laurencín, 290.
 Cementerio de San Fernando (o de Calzadas Altas), 119, 141, 142-143, 216, 261.
 Circo de gallos, 105, 264.
 Colegio Angeles Custodios, 124, 125.
 Colegio Divina Pastora, 124.
 Colegio de la Enseñanza (Compañía de María), 124, 313.
 Colegio M^a Auxiliadora (PP. Salesianos), 124, 138, 264, 265.
 Colegio Sagrados Corazones, 123, 125, 251.

Colegio San José (Hijas de la Caridad), 124-125, 245.
 Convento de San Francisco, 45, 65, 97-98, 130, 133, 142, 217, 254.
 Convento de Santa Clara, 45, 58, 118, 129, 130, 216, 238.
 Convento de Santa Cruz, 45, 130, 172.
 Convento e iglesia de Ntra. Sra. de la Vis-
 itación (Salesas), 29, 138, 139, 249, 250, 265.
 Corralón de Zuloaga; casa Martínez, 184, 271.
 Correos, 336.
 Cuartel de María Cristina, 245, 285.
 Depósito General de Tabacos, 31, 149.
 Electra de Viesgo, 204.
 Ensanche de las Bigarrias, 62, 64, 188, 265.
 Ensanche de Maliaño, 38, 58-60, 61, 64-65, 97, 182, 222, 272.
 Ensanche Noroeste y Este, 65, 66, 271.
 Escuelas Municipales del Centro, 100, 122.
 Escuelas Municipales del Oeste, 100-101, 122.
 Estación de la Compañía del Norte, 153, 154, 286.
 Estación del FF.CC. de la Costa, 32, 148, 154, 247, 248.
 Fábrica “La Cruz Blanca”, 149, 150, 272.
 Fábrica “La Colosal”, 149.
 Fábrica de Gas, 149.
 Fábrica “La Rosario”, 149.
 Fábrica de tejidos de Amieva, 149.
 Finca “Altamira”, 336.
 Gota de Leche, 336.
 Gran Hotel de Francisca Gómez, 112.
 Grupo escolar “Ramón Pelayo”, 336.
 Hospital de San Rafael, 118, 119, 125, 212-213, 214.
 Hospital militar de M^a Cristina, 125.
 Hospital de la Misericordia, 117.
 Hoteles Continental y de Europa, 61, 112.
 Ig. PP. Carmelitas, 29, 138, 139, 251, 272.
 Ig. PP. Redentoristas, 29, 138.
 Ig. del Sagrado Corazón (Jesuitas), 28, 29, 136-138, 139, 250, 272.
 Ig. de San Francisco, 138.
 Ig. de San Miguel Arcángel (Pasionistas), 272.
 Ig. de Santa Lucía, 27, 134-136, 221, 228, 229-230, 234-235, 237, 242, 254.
 Iglesia y Residencia de los PP. Capuchinos, 265.
 Inclusa Provinial, 119.
 Instituto Cántabro, 120, 222, 233-234.
 Junta de Ornato Público, 222.
 Kioscos, 91, 92, 148, 275.
 Lazareto de Pedrosa, 119.

Matadero de Cuatro Caminos, 106, 205, 206.
 Mercado de Atarazanas, 95-96, 100, 147, 148, 224, 226, 231, 233.
 Mercado de la Esperanza, 99, 100, 148.
 Mercado del Este, 27, 55-56, 95-96, 98, 100-101, 147-148, 221, 224, 225-226, 231-232, 233.
 Mercado de la Plaza Nueva, 100.
 Mercado de la Ribera, 33, 96, 97, 147, 148, 242.
 Monasterio jerónimo de Monte Corbán, 120, 212.
 Monumento a Juan de la Cosa, 271.
 Monumento a Pereda, 91, 93.
 Monumento a Pedro Velarde, 90, 91, 93.
 Monumento a las víctimas del Cabo Machichaco, 92, 93, 270.
 Muelle, 50, 56-57, 58, 63, 165, 166, 172, 178, 181, 212, 217, 224, 227, 231, 233, 243.
 Muelle nº1, 180, 244.
 Muelle nº9-10, casa de Gallo, 185, 272.
 Muelle nº11-12, 180, 244, casa para Claudio López, 300, 301.
 Muelle nº13-14, casa Gutiérrez Solana, 167, 170.
 Muelle nº15-16-17, casa José Bolado, 57, 167, 289.
 Muelle nº18-19-20, casa Calderón-González Camino, 167, 172, 179, 289.
 Muelle nº21-22-23, casa Julián Bolado, 167.
 Muelle nº24-25-26, casa Pérez y Estrada, 168.
 Muelle nº27-28-29, casa Abascal y Toca, 168.
 Muelle nº33, casa López Dóriga-Pérez de la Riva, 28, 31, 168, 233.
 Muelle nº35, casa Villa Ceballos, 176, 177, 178, 243.
 Muelle nº36, Hotel de Angel Perez, 32, 176, 178, 243.
 Muelle nº37, casa Botín, 177, 178, 243.
 Muelles de Maliaño, 59-60, 62, 63, 85, 242, 284, 288, 311.
 Nueva Población (Ensanche del Este), 40, 46-49, 50, 56, 58, 62, 160, 161, 162, 163-166, 213, 217, 221, 231, 238.
 Nueva Población de Maliaño, 61.
 Pabellón Narbón, 104, 105, 275.
 Pabellones Exposición Provincial de Artes e Industrias, 273.
 Palacio episcopal, 30, 139, 207, 250.
 Palacio Macho, 288.
 Parque de Bomberos Municipales, 101, 270, 271.
 Parque de Bomberos Voluntarios, 100, 101, 122, 270-271.
 Paseo del Alta, 64, 89, 188, 242, 245.

- Paseo de Canalejas, 290.
Peñacastillo; Ermita de Sta. Marina, 129, 215;
Ig. Ntra. Sra. de Loreto, 133, 139, 206, 254-255.
Pescadería de Atarazanas, 27, 95-96, 97, 100, 147-148, 224, 226, 227.
Plaza de la Aduana, 89.
Plaza de Atarazanas (o de la Verdura), 89, 95-96.
Plaza de la Constitución (Libertad, Isabel II o Pombo), 49, 56-57, 90, 93, 162, 165, 167, 170, 205, 221, 224, 228, 231, 242.
Plaza de la Esperanza, 242; casa Acebo, 98, 168, 169.
Plaza Nueva, 49, 55, 56-57, 90, 100, 162, 211, 214, 215, 221.
Plaza Numancia, 98, 100-101, 122, 242, 270-271.
Plaza del Peso Público, 89.
Plaza de los Remedios, 89.
Plaza de Velarde, 91.
Plaza Vieja (Antigua o del Cantón), 45, 65, 89, 96-97, 163, 164, 214.
Plaza de toros de la calle Libertad, 106, 244.
Plaza de toros de Cuatro Caminos, 31, 106, 256, 257, 258.
Prado de Tantín, 242.
Puente de Vargas (o de Atarazanas), 96, 148, 151, 205, 219, 226-227, 228, 286.
Puerto, 284, 287.
Puerta de la Atalaya, casa Antonio Martínez, 272.
Puerta de la Sierra, 169, 172, 235, 236.
Puertochico-Molnedo, 55, 57-58, 62, 64, 171, 221, 271, 288.
Quinta de Cueto, 187.
Quinta "Las Carolinas", 286.
Rampa Sotileza, 242, 259.
Real Aduana, 165, 211-212, 213, 218.
Ruamayor, 242.
Ruamenor, 242; colegio Hijas de la Caridad, 124.
Salón Pradera, 105, 273, 274-275.
San Martín, 261.
Sanatorio quirúrgico "La Alfonsina", 127.
Sanatorio del Dr. Madrazo, 126.
Sanatorio del Dr. Morales, 127.
Teatro, 217.
Teatro Apolo, 105.
Teatro Pereda, 31, 32, 104, 105, 186.
Teatro Principal, 104, 105.
Traída de aguas de Pronillo, 256, 285.
Santiago de Cartes, 134.
Santibañez, 85.
Santillana del Mar, 19, 44-45, 117, 119, 293, 336.
Colegiata, 43, 130-131, 132, 133, 142, 254.
Cuevas de Altamira, 133, 286.
Santoña, 19, 37-38, 40, 44, 50, 51-52, 54-55, 71-72, 73, 88, 92, 167, 171, 209, 216, 237-238, 312.
Campo de San Miguel, 88.
Cargadero de mineral, 155.
Centro penitenciario de El Dueso, 128.
Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, 124.
Estación, 153.
Faro, 152.
Fuerte de Napoleón, 51, 216.
Fuerte de San Martín, 51, 216.
Iglesia de Santa María del Puerto, 133, 254.
Instituto Manzanedo, 85, 237.
Liceo, 105.
Mercado, 101, 277.
Palacio Manzanedo, 237, 238.
Pasage, 88.
Paseo de la Calzada, 88.
Plaza de San Antonio, 90.
Plaza de Toros, 107.
Penal del puerto, 127.
Población proyectada, 72.
El Sardinero, 18, 62, 64-65, 77, 78, 79-82, 83, 92-94, 110-112, 187, 190-191, 242-243, 271, 275, 276, 288.
Alameda de Cacho, 82, 89, 242-243; Locutorio público, 274.
La "Alfonsina", 78, 80, 83.
Avda. de los Hoteles, 81.
Avda. de los Infantes, 24, 336; Villa Petronilla, 191.
Avda. de Maura, casa Nardíz, 291.
Avda. de la Reina Victoria, 65, 82-83, 242; Casa Sopelana, 191.
c/Luis Martínez, casa Llanos, 290.
Camino viejo de Miranda, 231.
La Cañía, 81-82.
Casa de baños Castañeda, 110, 111.
Casa de baños de La Magdalena, 111.
Casa de baños de Pombo, 110, 111, 287.
Casa-palacio de Juan Pombo, 78, 243.
Casa Pardo, 33, 334.
Casino, 31, 32, 83, 105, 115-116, 186, 243, 334.
Ermita de San Roque, 136, 242-243.
Faro de Cabo Mayor, 135, 152, 234, 288.
Faro de la Cerda, 152, 288.
Faro de Mouro, 152, 288.
Hipódromo, 83.
Hotel Castilla, 112.
Hotel Colina, 112.
Hotel Concepción, 112.
Hotel Hoyuela, 112-113.
Hotel Inglaterra, 112.
Hotel París, 112-113.
Hotel Real, 32, 83, 114, 334.
Hotel-Restaurante Balneario La Magdalena, 113.
Hotel Roma, 32, 112, 113, 272, 291.
Hotel Sardinero, 112, 243.
Hotel Suizo, 112.
Miranda, 81, 190, 275; chalet González-Camino, 190, 289, 290; capilla de los Santos Mártires, 135, 233; "Las Cumbres", 336; Mercadillo, 148.
Monumento a Colón, 93.
Monumento a González de Linares, 93.
Palacio de la Magdalena, 17, 33, 83, 263, 273, 290, 329, 332-333, 334, 335.
Paseo de la Concepción, 62, 81, 83, 188, 190, 191, 242, 253, 258, 275; casa Corcho, 291; Quinta Corral, 266; El Solaruco, 335, 336.
Paseo de Pérez Galdós, 82; La "Casuca", 336.
Península de la Magdalena, 78, 83, 271; chalet Quintana, 290.
Piquío, 78, 80.
Plaza de las Brisas, 82.
Plaza del Pañuelo (actual de Italia), 78, 82, 83, 90, 116, 242-243.
Quinta Labat, 189.
Quinta "Los Pinares", 33, 275, 334.
San Quintín, 241, 263.
Velódromo, 83, 333.
Selaya, 335.
Sierra de Ibio, 197.
Silió, 132.
Solares, 53-54, 80, 85, 188, 286, 288.
Balneario, 27, 31, 76-77, 80, 110.
Casa "Dos Hermanas", 29.
Casa de D. Ramón Pelayo en Valdecilla, 266.
Casino, 117.
Cementerio de Valdecilla, 143; Panteón Ángel de las Pozas, 145.
Escuelas de Valdecilla, 85.
Estación del FF.CC. Cantábrico, 153.
Gran Hotel, 33, 112-113, 114.
Hotel Antiguo, 112.
Solórzano, 133; Santuario de Ntra. Señora de Fresnedo, 254, 266.
Suances, 38, 55, 85, 188.
Capilla de la Virgen del Carmen, 30.
Casa Ayuntamiento, 85, 101, 262.
Casas de baños, 111.
Cementerio, 143-144; Panteón Quintana, 145, 261.

- Colegio San José, 121, 122, 256.
 Faro, 152.
 Ig. de Ntra. Sra. de las Lindes, 134.
 Tánagos, 291.
 Terán de Cabuérniga, 119.
 Cementerio, 143.
 Escuelas, 86, 220.
 Torrelavega, 19, 37-38, 44-45, 54, 66-70, 94-95, 121, 129, 141, 159, 198, 203-204, 206, 209, 241, 266-268, 291-292, 296.
 Asilo-hospital, 101, 125.
 Ayuntamiento (antiguo palacio de D. Demetrio Herrero), 101, 123, 251, 252-253.
 Banco de Torrelavega, 103.
 Boulevard de Demetrio Herrero, 89, 252.
 c/Argumosa, 68, 70, 292.
 c/Comercio, 292; casa Jusué, 251.
 c/Consolación, 69, 70, 292.
 c/Crespo Quintana, 68.
 c/Felipe Quijano, casa Eusebio Fernández, 290.
 c/Joaquín Hoyos, 70, 292; casa Hoyos, 291; gimnasio, 252.
 c/Julián Ceballos, 68, 70, 254, 292; casa Albarán, 289.
 c/Ruiz Tagle, 69.
 c/Tropiezo, cochera, 292.
- Campo de la Llama, 68.
 Casa Consistorial, 95.
 Cementerio, 142-143; panteón Luciano Herrero, 146.
 Círculo de Recreo, 116.
 Colegio Sagrados Corazones, 124, 125, 250.
 Estación del FF.CC. Cantábrico, 153.
 Fábrica de Calzado “La Perfección”, 149.
 Fábrica de hilados de algodón del duque del Infantado, 66, 147.
 Fuente de Rebolledo, 93.
 Ig. Ntra. Sra. de la Asunción, 25, 28, 138, 140, 267, 268.
 Ig. Ntra. Sra. de la Consolación (antigua capilla de los Sres. de la Vega), 69, 135.
 Kioscos, 91, 92.
 Matadero, 219.
 Mercado de Abastos, 101.
 Parque de Bomberos Voluntarios, 101.
 Plano de población, 67-68, 69-70, 238, 292.
 Plano topográfico, 66, 218.
 Plaza del Cantón, 89.
 Plaza de la Estación, 90, 93.
 Plaza de la Estrella, 89.
 Plaza del Grano (o de Baldomero Iglesias), 70, 89, 95.
 Plaza Mayor, 67, 70, 89, 168, 292; casa Argües, 291; casa Sañudo, 289; Gran Café y Cervecería Sport, 103.
 Plaza de la Rivera, 89.
 Plaza de San José, 89.
 Plaza de Toros, 107.
 Plazuela del Sol, 70, 89, 292.
 Puente de Ganzo, 151.
 Solvay, 150.
 Teatro Principal, 104, 105.
 Traída de Aguas, 101.
- Treto, 53.
 Kiosco árabe, 28, 94.
 Puente giratorio, 150, 287.
 Tudanca, 39.
 Vallejo, 133, 254.
 Vargas, 219; cementerio, 142; Puente, 150.
 Vega de Pas, 52, 85.
 Escuelas, 127.
 Sanatorio del Dr. Madrazo, 126.
 Viérnoles, 45.
 Villacarriedo, 52; Escuelas Pías, 86, 118, 312.
 Villaverde de Pontones, 249.
 Casa Pellón de la Escalera, 258.
 Casona Mazarrasa, 171, 172, 174.
 Palacio de Arco-Agüero, 219.
 Iglesia parroquial, 133, 254.

PLANO DE LOS MUELLES Y NUEVO POBLADO DE LA CIUDAD DE SANTANDER. Año de 1753.
Plano que demuestra las variaciones para la continuación del proyecto de obras para la traslación, quiebra y nuevo poblado de esta ciudad.

