

**Aproximación histórica al dibujo
de arquitectura en España en el siglo XX**
Historical approximation to the
drawing architecture in Spain in the 20th century

**ANTONIO FLÓREZ
URDAPILLETA**

Javier Mosteiro, Salvador Guerrero

IDEAR Y HACER EN EL DIBUJO DE ARQUITECTURA DE ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA (1879-1941)

“TO THINK AND TO DO” IN THE ARCHITECTURAL DRAWING OF ANTONIO FLÓREZ URDAPILLETA (1879-1941)

Javier Mosteiro, Salvador Guerrero

doi: 10.4995/ega.2020.14572



1. Retrato de Antonio Flórez por Joaquín Sorolla, hacia 1920 (óleo s/ lienzo, 80 x 104 cm) [col. particular, Madrid]

1. Portrait of Antonio Flórez by Joaquín Sorolla, circa 1920 (oil on canvas, 80 x 104 cm) [private collection, Madrid]

El nombre de Antonio Flórez nos llega hoy con pertinente valor. En las dos vertientes de su quehacer como arquitecto, las construcciones escolares y la intervención en notables conjuntos patrimoniales, el dibujo desempeñó un destacado papel, cuyo alcance abordamos en este escrito. Al interés de sus dibujos profesionales, coherentes con la idea de arquitectura que proponía, hay que añadir el valor plástico de su acción gráfica. Si en Flórez encontramos siempre el *dibujar del arquitecto* –pensamiento y acción–, se da también en él el hacer del artista (figura a la que siempre se sintió próximo y cuya formación entendía arraigada con la del arquitecto). Aun dentro de su singularidad y de su habilidad en el dibujo y la acuarela, Flórez es claro testimonio

de lo que la práctica del dibujo representó en los arquitectos formados en la Escuela de Madrid en las primeras décadas del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: DIBUJO DE ARQUITECTURA, ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX, ARQUITECTURA ESCOLAR, INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO, ANTONIO FLÓREZ, ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID

Nowadays, the name of Antonio Flórez has a significant value for us. In both aspects of his work as an architect –school buildings and intervention in remarkable monuments– drawing played a predominant role. In this paper, we shall discuss the far-reaching import of this fact. To the interest of his professional drawings, in line with the idea of

architecture that he proposed, it is necessary to add the esthetic value of his manner of wielding his pencil. In Flórez, we always find the architect drawing –thought and action–; but, at the same time, there is also the act of the artist (a figure he always felt close to, and whose training he held was rooted in that of the architect). Even given his uniqueness and his skill in drawing and watercolour, Flórez is nevertheless a clear testimony of what the practice of drawing represented for the architects trained at the Madrid School of Architecture, in the first decades of the 20th century.

KEYWORDS: ARCHITECTURAL DRAWING, SPANISH ARCHITECTURE IN THE 20TH CENTURY, SCHOOL BUILDINGS, HERITAGE INTERVENTION, ANTONIO FLÓREZ, MADRID SCHOOL OF ARCHITECTURE

De “silencioso arquitecto” fue calificado Antonio Flórez Urdapilleta (1879-1941) por Gaya Nuño en el tomo de *Ars Hispaniae* dedicado al siglo xx ¹. Su nombre pasó desapercibido para muchos a su muerte en una España que ya no era la suya, como tampoco lo había sido la España radicalizada del Frente Popular. Los dos bandos enfrentados en la Guerra Civil lo habían apartado de su puesto como arquitecto jefe de la Oficina Técnica para Construcción de Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes; y tras la contienda sólo lograría recuperar –gracias al denuedo de su colega Modesto López Otero– su condición de catedrático de *Copia de Elementos Ornamentales* en la

Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Con todo, su legado se nos ofrece hoy con restituido valor. El conjunto de su obra de nueva planta, centrado en la arquitectura escolar, estuvo acompañado de una sostenida reflexión sobre las bases de la enseñanza y la cualidad de los espacios de la docencia; por otro lado, sus intervenciones en el patrimonio arquitectónico revelaron un nuevo mirar que apreciaba dimensiones patrimoniales hasta entonces no contempladas. En uno y otro campo, el acto de dibujar tuvo un papel protagonista; y en tal hecho nos centramos en este estudio.

Antonio Flórez, nacido en Vigo, era hijo del arquitecto leonés Jus-

Gaya Nuño, in the volume of *Ars Hispaniae* dedicated to the 20th century, described Antonio Flórez Urdapilleta (1879-1941) as a “silent architect” ¹. Unheeded by many, in a Spain which was not his, exactly the same as the Popular Front Spain had not been. Both sides in the Civil War had removed him from his post as Chief Architect of the *Oficina Técnica para Construcción de Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. In the aftermath of the war, he only managed to retain his Chair of *Copia de Elementos Ornamentales* (Copy Drawing of Ornamental Elements) in the *Escuela Superior de Arquitectura* in Madrid.

However, his legacy comes to us today with restored value. The whole of his original work, centred on school architecture, was accompanied by a sustained reflection on the bases of teaching and the quality of teaching spaces; on the other hand, his interventions in historic buildings revealed a new way of looking at heritage dimensions that had not



been contemplated up until then. In both fields, the act of drawing played a leading role; and given that fact, we focus on this in the following study.

Antonio Flórez, born in Vigo, was the son of the Castilian architect Justino Flórez Llamas, at that time municipal technician of the City Council of that city. He was educated at the *Institución Libre de Enseñanza*, with which he had family ties ². There, he received direct teaching from Francisco Giner de los Ríos; and, above all, from Manuel Bartolomé Cossío, who was responsible for the ILE in artistic matters. Later, at the *Escuela Superior de Arquitectura* in Madrid, Ricardo Velázquez Bosco, who represented the *institucionista* ideal, was the professor who would most determine his training; and in this context, in which the *regeneracionista* trend was just opening up to a promising moment, Flórez obtained the title of architect (1904).

Drawing as Understanding Architecture

Antonio Flórez, even within his singularity and his uncommon graphic skills, is a good example of what the action of drawing meant for the learning of architecture in the generations formed in the School of Architecture in Madrid in the first third of the 20th century.

This *action of drawing* marked an environment in which different lines converged in making the graphic tool a natural, effective method of opening us to the architectural fact. As opposed to other teaching periods, in which the reality of architecture seems to be restricted to predominantly graphic values, the instrumental, open and constant practice of drawing was encouraged as a natural link between the different subjects, without ceasing to allude to “an architects’ way of drawing” (Navascués 2002, 31).

One of the causes of this fact was the projection, in the School of Madrid, of the pedagogical approaches defended by the *Institución Libre de Enseñanza*, whose assumptions were embodied by Flórez, first as a student and, from 1909 on, as a teacher. This idea, which demanded travel and direct contact between students and reality, was in keeping with the reason for the practice of the drawing. This method of integral,

2. Fachada de San Marcos de Venecia, 1905-1906 (acuarela s/ papel, 62 x 82 cm) [col. particular, Madrid]

3. Puerta de la fachada principal de San Marcos de Venecia (alzado), 1905-1906 (acuarela s/ papel, 63 x 62 cm) [col. particular, Madrid]

2. Façade of San Marco in Venice, 1905-1906 (watercolour on paper, 62 x 82 cm) [private collection, Madrid]

3. Door of the main façade of San Marco in Venice (elevation), 1905-1906 (watercolour on paper, 63 x 62 cm) [private collection, Madrid]



2

tino Flórez Llamas, por entonces técnico municipal del Ayuntamiento de aquella ciudad. Se educó en la Institución Libre de Enseñanza, con la que tenía vínculos familiares ². Allí recibió el magisterio directo de Francisco Giner de los Ríos; y, sobre todo, de Manuel Bartolomé Cossío, responsable en materia artística de la ILE. Después, en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Ricardo Velázquez Bosco, que en ella representaba el ideal institucionista, fue el profesor que más determinaría su formación; y en ese contexto, en que la corriente regeneracionista se abría a un prometedor momento, obtuvo Flórez el título de arquitecto (1904).

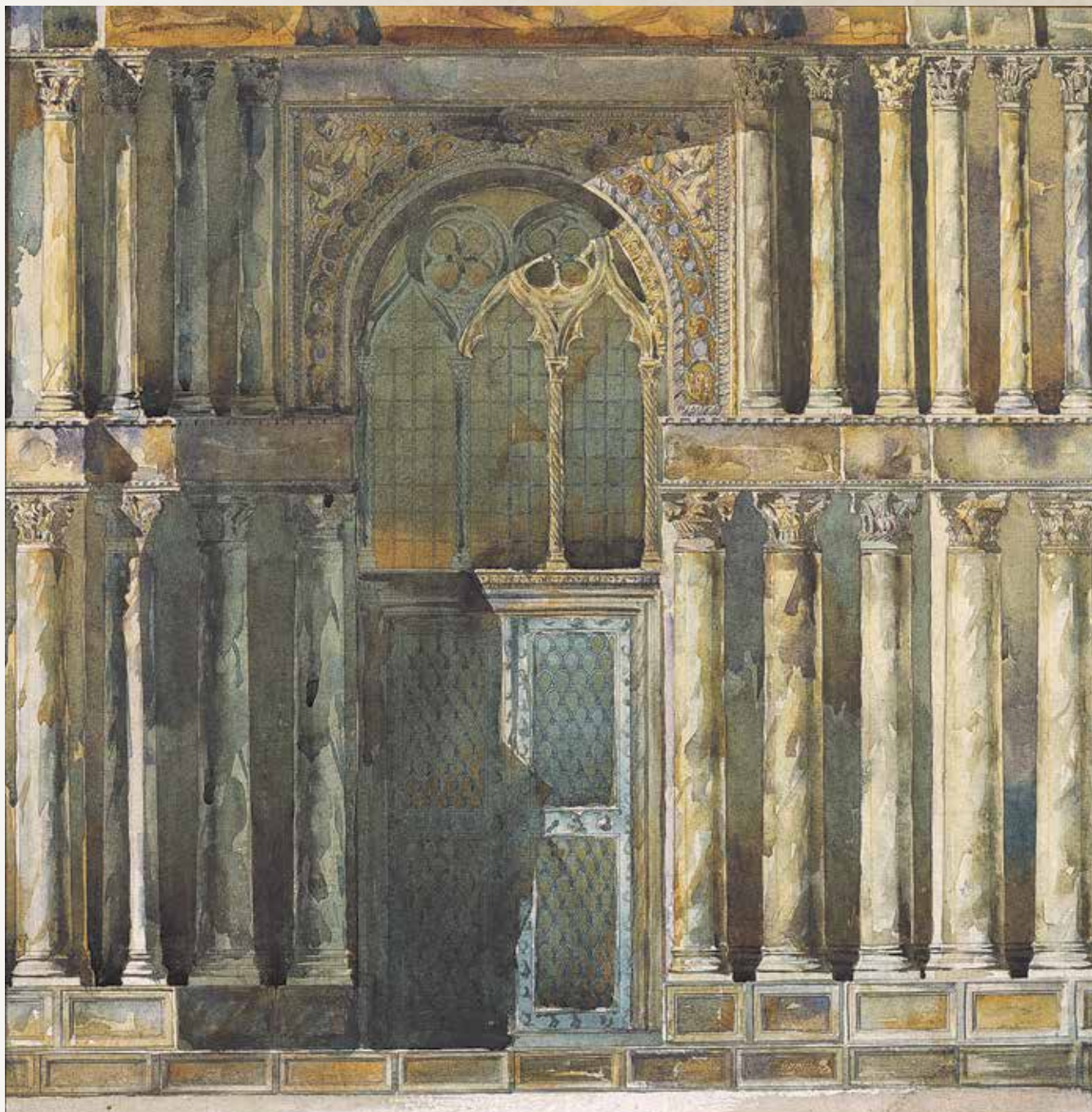
Dibujar para aprehender la arquitectura

Antonio Flórez, aun dentro de su singularidad y de su nada común destreza gráfica, es buen ejemplo de lo que la acción de dibujar supuso en el aprendizaje de la arquitec-

tura en las generaciones formadas en la Escuela de Madrid en el primer tercio del siglo XX.

Esa *acción de dibujar* marcó un ambiente en que distintas líneas convergían en hacer de la herramienta gráfica un natural, eficaz método de apertura al hecho arquitectónico. Frente a otras etapas docentes en que la realidad de la arquitectura parece restringirse a valores predominantemente gráficos, se propició entonces la práctica instrumental, abierta y constante del dibujo, como vínculo natural entre las distintas asignaturas, no dejando de aludir a “un modo de dibujar de arquitectos” (Navascués 2002, 31).

Una de las causas de este enfoque fue la proyección que en la Escuela de Madrid tuvieron los planteamientos pedagógicos defendidos por la Institución Libre de Enseñanza, cuyos presupuestos encarnó Flórez, primero como alumno y, a partir de 1909, como profesor. Ese ideario, que reivindicaba los viajes y el contacto directo



3

de los estudiantes con la realidad, atendía a la razón del dibujar. Ese método de una enseñanza integral, continua e intuitiva –propiciar recursos educativos que permitieran al alumno aprender por sí mismo–, tenía una directa repercusión en el dibujo como medio de aprehensión de la realidad; de la realidad arquitectónica, en concreto, como dejaría bien sentado el también institucionista Torres Balbás (Mosteiro 2002, 41).

La inmediata experiencia formativa de Flórez en la Academia de España en Roma (1904-08) ahondó ese encuentro con la arquitectura –en particular, los edificios históricos– a través del dibujo. Los “envíos” de los pensionados a la Academia de Bellas Artes seguían progresivas escalas de aproximación al objeto arquitectónico: desde los estudios, análisis y detalles previos al levantamiento de un edificio completo hasta el proyecto de res-

continuous and intuitive teaching –providing educational resources that allowed the student to learn by himself–, had a direct repercussion on drawing as a means of understanding reality; of architectural reality, specifically, as the also *institucionista* Torres Balbás would make clear (Mosteiro 2002, 41). Flórez’s immediate formative experience at the *Academia de España* in Rome (1904-08) deepened his encounter with architecture –in particular, historical buildings– through drawing. The so-called *envíos* of the grant students to the *Academia de Bellas Artes* followed a progressive scale of approaching



to the architectural object: from the studies, analysis and details prior to the erection of a complete building to the restoration project of a monument; with the final completion of a project of their own.

For the first year dispatches, Flórez prepared a thorough outline survey and data collection of the Basilica of San Marco in Venice 3. In fifteen panels he developed multiple aspects and descriptions (from the scale of the whole to the scale of details of sculptural elements and mosaics) (Figs. 2 and 4) and in these drawings and watercolours the reason and being of architectural drawing is evident: a drawing that does not succumb to –or “end with”– the charm of the subject; that, rather, documents, questions and commits itself to the simple construction.

With the unwavering use of watercolour –the fruit of productive contact with the painter Martín Rico, during Flórez’s stay in Venice– he makes a precise and descriptive use of colour. Here is the chromatic analysis of the columns of the San Marco façade (Fig. 3) and the view of the bronze horses that crown it (showing textures and oxides) (Fig. 5); there is also the façade of the *palazzo* on the edge of the canal, for his work on the *Ca’ d’Oro*, in which the patina and the aged plasterwork are present (Fig. 6).

These values of drawing and colour are also shown in the watercolour series from the restoration of the Taormina theatre, “magnificent watercolours of architect – Lopez Otero would thus highlight them–, brilliant and toned, without loss of line and with a clear manifestation of form” (Fig. 7) 4; and, also, in the final project for the *Park commemorating a hero who died in naval combat* (1908) (Fig. 8) 5.

The Roman stay also led to fruitful contact with creators from other disciplines (the painters Antonio Ortiz Echagüe, José Ramón Zaragoza and Francisco Llorens and the sculptor José Capuz) 6. The integration of the arts inspired by the *Academia* in the Gianicolo is not to be separated from that which encouraged Flórez in his later career and in his proposals for structuring the teaching of architects. In particular, his idea of organising these studies within the framework of a School of Fine Arts, in which there would be common years, with drawing as the channel of convergence: figure drawing (the copy from



4

tauración de un monumento; con el remate final de un proyecto propio.

Para el “envío” de primer año preparó Flórez un enjundioso levantamiento y toma de datos de la basílica de San Marcos de Venecia 3. En quince paneles desarrollaba múltiples aspectos y descripciones (desde la escala de conjunto hasta la de detalles de elementos escultóricos y mosaicos) (Figs. 2 y 4); y en esos dibujos y acuarelas se trasluce la razón y ser del *dibujo de arquitectura*: un dibujar que no sucumbe –ni se “acaba”– ante el encanto del tema; que, más bien, documenta, interroga y se compromete con la propia construcción.

Con el empleo desenvuelto de la acuarela –fruto del productivo contacto con el pintor Martín Rico durante la estadía de Flórez en Venecia– hace un uso preciso y descriptivo del color. He ahí el análisis cromático de las columnas de la fachada de San Marcos (Fig. 3) y la vista de los caballos de bronce que la coronan (mostrando texturas y óxidos) (Fig. 5); he ahí, también, la fachada del *palazzo* al borde del canal, para su trabajo sobre la *Ca’*

d’Oro, en que actúan la pátina y los envejecidos revocos (Fig. 6).

Estos valores del dibujo y del color se muestran también en las series acuareladas de la restauración del teatro de Taormina, “magníficas acuarelas de arquitecto –las destacaría así López Otero–, brillantes y entonadas, sin pérdida de la línea y con clara manifestación de la forma” (Fig. 7) 4 y del proyecto final de *Parque conmemorativo a un héroe muerto en combate naval* (1908) (Fig. 8) 5.

La estancia romana propició, además, un fecundo contacto con creadores de otras disciplinas (los pintores Antonio Ortiz Echagüe, José Ramón Zaragoza y Francisco Llorens o el escultor José Capuz) 6. La integración de las artes que inspiraba la *Academia del Gianicolo* no es desligable de la que animara a Flórez en su posterior carrera y en sus propuestas de estructuración de la enseñanza de los arquitectos. En concreto, su idea de organizar estos estudios en el marco de una Escuela de Bellas Artes, en la que habría años comunes, con el dibujo como cauce de convergencia: dibujo de



4. Copia de mosaico de dos cabezas del Museo de San Marcos de Venecia, 1905-1906 (técnica mixta s/ papel, 39 x 47 cm) [col. particular, Madrid]

5. Los caballos de la fachada de San Marcos de Venecia, 1905-1906 (acuarela s/ papel, 64,5 x 50 cm) [col. particular, Madrid]

4. Copy of a two-headed mosaic from the Museo di San Marco in Venice, 1905-1906 (mixed technique on paper, 39 x 47 cm) [private collection, Madrid]

5. Horses on the façade of San Marco in Venice, 1905-1906 (watercolour on paper, 64.5 x 50 cm) [private collection, Madrid]

figura (copia del yeso y copia del natural); dibujo de elementos ornamentales (tomados de la historia del arte) y de los elementos naturales (fauna y flora); perspectiva... (Flórez 1923, 68). Para los alumnos que optaran después por la Arquitectura, el dibujo ya no volvería a ser una “asignatura” aislada sino el lenguaje propio para expresar y enlazar entre sí las distintas materias.

Vuelto a España, Flórez comenzó una de las tareas a la que con más ahínco se dedicaría en su

vida profesional: la enseñanza de la arquitectura y, en especial, del dibujo. En 1909 ingresó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid como profesor auxiliar de *Historia de la Arquitectura y Dibujo de Conjuntos Arquitectónicos*; en 1912 obtuvo la cátedra de *Historia de la Arquitectura y Dibujo de Conjunto* de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, si bien no llegó a tomar posesión del cargo a la espera de ocupar una plaza definitiva en Madrid; y aquí, en 1915,

plaster and the one from nature); drawing of ornamental elements (taken from art history) and natural elements (fauna and flora); perspective... (Flórez 1923, 68). For those students who later opted for Architecture, drawing would no longer be an isolated “subject” but the language to express and link the different disciplines.

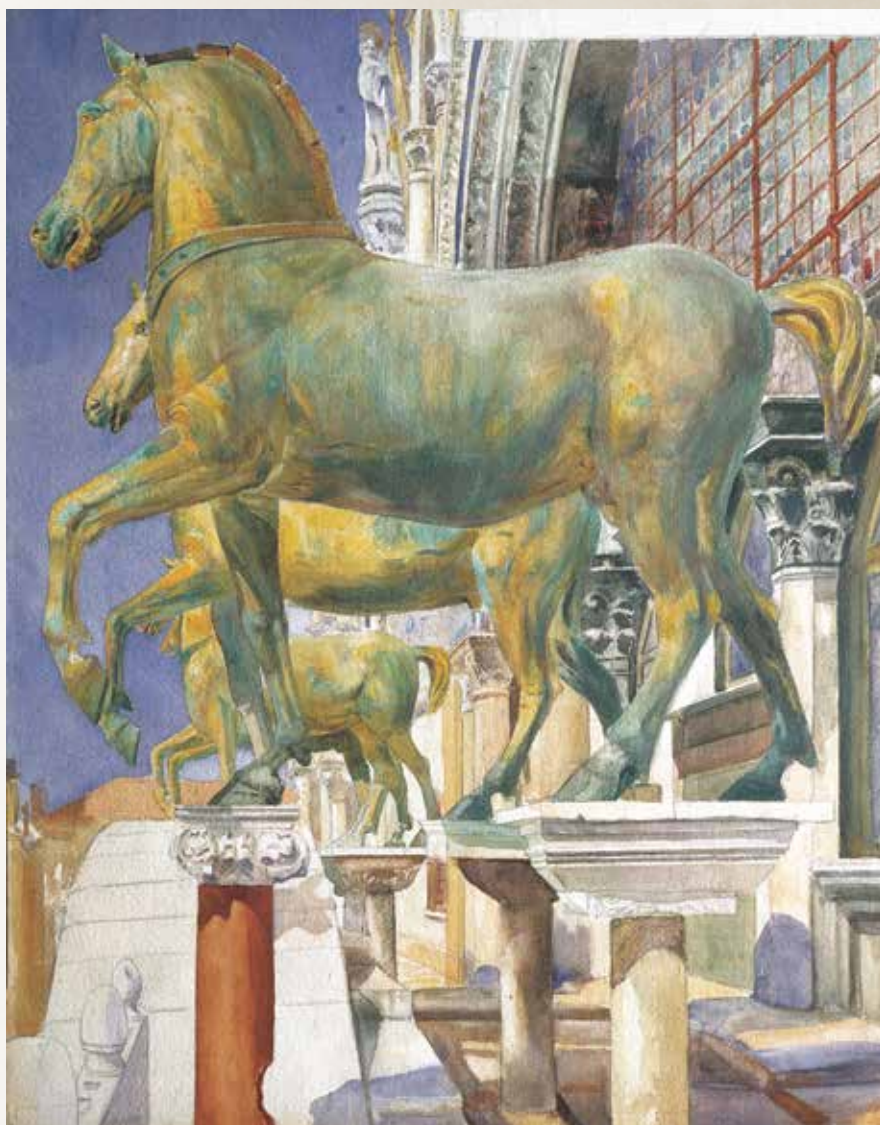
On his return to Spain, Flórez began one of the tasks to which he would dedicate himself most intensely in his professional life: teaching architecture and, in particular, drawing. In 1909 he entered the *Escuela Superior de Arquitectura* in Madrid, as assistant professor of History of Architecture and *Dibujo de Conjuntos Arquitectónicos* (Drawing of Architectural Ensembles); in 1912 he obtained the Chair of *Historia de la Arquitectura and Dibujo de Conjunto* at the *Escuela de Arquitectura* in Barcelona, although he did not take up the post waiting for a opposition to a professorship in Madrid; and here, he won the competition for the above-mentioned Chair of *Copia de Elementos Ornamentales*, in 1915: at a decisive moment in the history of the *Escuela de Madrid*, when, on the occasion of the approval of the 1914 Plan of Studies, it opened up to a decisive renewal of teaching.

Drawing as Building

Flórez’s interest in teaching was complemented by his many school architecture projects. At the end of the 19th century, in Spain, a process of reflection had begun on what the school should be, as a nucleus of pedagogical innovation, but also as a building; it was a movement promoted by the *Institución Libre de Enseñanza* and the *Museo Pedagógico Nacional*, which Flórez joined after his return from Rome.

The start of a new way of conceiving this type of architecture was immediately marked by programmatic projects: the Cervantes and Príncipe de Asturias school groups in Madrid, commissioned by the *Patronato para la Construcción de Edificios Escolares* (Board for the Construction of School Buildings); the pavilions of the González Allende Foundation in Toro (Zamora); and the first buildings of the *Residencia de Estudiantes* in Madrid.

In all of them, following new principles—both architectural and pedagogical—, Flórez emphasized the functionality and the





consideration of the hygienic parameters of classrooms and other training spaces. And with this, he defined a rational, sincere and economic construction, in which materials –exemplary and preferably brick– had to play a significant role. The physical image of this architecture, in what was called “modernised popular tradition” (Guerrero 2002, 81), configured a whole cultural programme in accordance with the reformist pedagogical ideology of its promoters.

This renovation was evident in the graphic keys with which Flórez approached the architectural project. Although some files have come down to us with incomplete –if not disappeared– graphic documentation (this is the case of the drawings of the pavillions of the *Residencia de Estudiantes*), the documents preserved –whether they are ink drawings on paper, copies in ferroprusses or reproductions in that time official publications– refer us to a neat and standardised procedure, appropriate for public administrations but not exempt from attention to the way in which the different materials used are represented, to the way in which construction problems are understood and, among other dimensions, to the description of outdoor spaces.

In the school projects for the González Allende Foundation we find drawing codes with which Flórez tested what would later become the way of delineating the designs produced by the *Oficina Técnica de Construcción de Escuelas* (Technical Office of School Construction): ink drawing on paper, with the use of colour to mark the different building materials or the delimitation of outdoor garden areas. They are precise, delicate and expressive drawings of a graphic economy, although in some cases –as in the watercolour of the house of the schoolmaster and the guard together with a view of the estate– there are ways that come from his Roman period (Figs. 9, 10 and 11). The buildings of the *Residencia de Estudiantes*, one of the first and most singular creations of the *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*, are an important milestone in Flórez’s career. As a testimony to the successful identification of the promoters of the centre with its architecture, the words that, years later, the director of the Residence, the pedagogue

6. Fachada de un *palazzo* veneciano, estudio previo al trabajo sobre la *Ca’ d’Oro*, 1905-1906 (acuarela s/ papel, 81 x 55 cm) [col. particular, Madrid]

6. Façade of a Venetian *palazzo*, study prior to work on the *Ca’ d’Oro*, 1905-1906 (watercolour on paper, 81 x 55 cm) [private collection, Madrid]

ganó la oposición a la cátedra de *Copia de Elementos Ornamentales*, en un momento decisivo en la historia de la Escuela de Arquitectura, cuando, con motivo de la aprobación del plan de estudios de 1914, se abría a una decisiva renovación docente.

Dibujar para construir

El interés de Flórez por la docencia se vio complementado con sus muchos proyectos de arquitectura escolar. A finales del siglo XIX se había iniciado en España un proceso de reflexión sobre qué debía ser





7

7. Fachada principal del proyecto de restauración del teatro antiguo de Taormina, 1906-1907 (tinta y acuarela s/obre papel, 78 x 134 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

8. Perspectiva del Jardín del Amor, del proyecto de Parque conmemorativo a un héroe muerto en combate naval (acuarela s/ papel, 69 x 121,5 cm) [col. particular, Madrid]

7. Main façade of the restoration project of the old theatre of Taormina, 1906-1907 (ink and watercolour on paper, 78 x 134 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

8. Perspective of the Garden of Love, of the project for a park to commemorate a hero killed in naval combat (watercolour on paper, 69 x 121.5 cm) [private collection, Madrid]



8

Alberto Jiménez Fraud (1971, 458) would dedicate to it, are worthwhile:

Fortunately, the architect who drew up and carried out the project, Don Antonio Flórez, was a disciple of Cossío and had studied in Rome for a long time: I mean that aesthetic concerns were at the forefront of his work. And I had hopes, which turned out to be well founded, that despite the difficult configuration of the terrain and the modesty of the consignment, Flórez would get the best and most beautiful result possible from such poor elements: the purity of the architectural lines, the proportion of the masses, the colour of the brickwork, which was burnt by the strong sun and took on a toasted pink colour, and the austere decoration worked miracles.

The so-called *Twin Pavilions* constitute two linear blocks, parallel and oriented at midday, which house the bedrooms. One of those residents, the poet and painter José Moreno Villa (1926, 24), who was always interested in questions of architecture, highlighted the hygienic sense of the project and the novelty of the flat roofs, for use as a terrace-solarium: "(...) those of Flórez have roofs, which enhance the view that the hill already gave us, and allow us to see freely the free play of the clouds, so varied, sumptuous and chromatic in the centre of Spain"; and, of these pavilions, he left some sketches that give us an idea of how Flórez's architecture was graphically evaluated by a man of the avant-garde (Fig. 12).

A decisive step in Flórez's professional career was his appointment as head of the *Oficina Técnica para Construcción de Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes* (Technical Office for School Construction of the Ministry of Public Education and Fine Arts), of which he was the chief architect since its creation in 1920. From there, as a result of the agreement with the Madrid City Council in 1922, he took on the construction of the Concepción Arenal, Jaime Vera, Joaquín Costa,

la escuela, como núcleo de innovación pedagógica, pero también en cuanto edificio; un movimiento impulsado por la Institución Libre de Enseñanza y el Museo Pedagógico Nacional, al que Flórez se vinculó tras su regreso de Roma.

El arranque de un nuevo modo de concebir este tipo arquitectónico quedó marcado, enseguida, con programáticos proyectos: los grupos escolares Cervantes y Príncipe de Asturias, en Madrid, encargados por el Patronato para la Construcción de Edificios Escolares; los edificios de la Fundación González Allende en Toro (Zamora); y los primeros pabellones de la madrileña Residencia de Estudiantes.

En todos ellos, ateniéndose a nuevos principios, tanto arquitectónicos como pedagógicos, puso

Flórez el acento en la funcionalidad y en la consideración de los parámetros higienistas de aulas y demás espacios formativos. Y definió con ello un construir racional, sincero y económico, en que los materiales –ejemplar y preferentemente el ladrillo–, habían de desempeñar un significado papel. La imagen física de esta arquitectura, en lo que se dio en llamar “tradición popular modernizada” (Guerrero 2002, 81), configuró todo un programa cultural acorde con el ideario pedagógico reformista de sus promotores.

Tal renovación quedaba de manifiesto en las claves gráficas con que Flórez abordó el ejercicio del proyecto arquitectónico. Aunque algunos expedientes hayan llegado a nuestros días con documentación gráfica incompleta, si no desapa-



Pardo Bazán, Pérez Galdós and Menéndez Pelayo School Groups 7. The latter, the most relevant as architecture, offers clear registers of the expressive value of the drawing (an example of this is the main elevation and its detail, with an efficient description of materials, forms and moulding profiles) (Figs. 13, 14 and 15) 8.

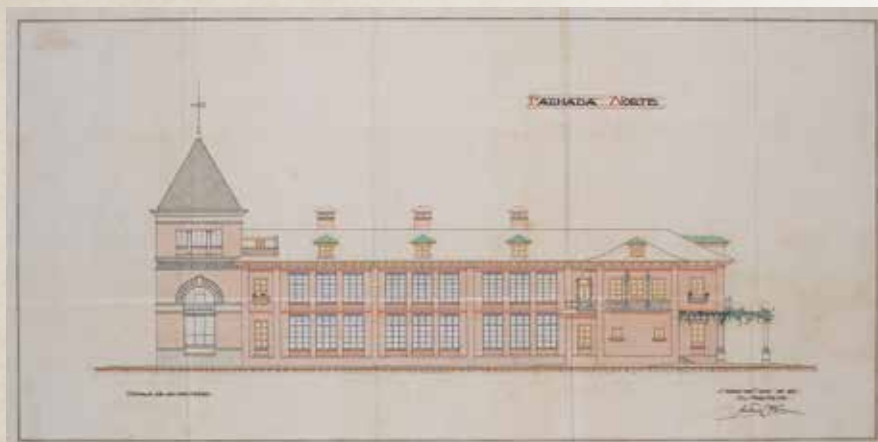
The *modus operandi* of the Office originated in prototypes set according to the classification of teaching in graduate schools and unitary schools, which varied in design and construction according to local conditions, indigenous materials or climate (Fig. 16). The instrument of drawing was key in this process. The projects formulated by the Technical Office can be recognised in the same way of drawing the architecture, of defining the framing of the plates and the lettering...; all of this, a direct consequence of Flórez's work, was applied systematically in order to provide an outlet for a cumulus of projects.

In this sense, Carlos Flores explained, in his *Arquitectura Española Contemporánea*, how the work of a team specialised in school architecture had been inaugurated in Spain with this office; and standardised graphic codes contributed, in no small measure, to this. Along with the instrumental use of architectural drawing, the *Instrucciones Técnico-Higiénicas para Construcciones Escolares* (1923), drawn up by Flórez himself, were another of the tools from which such a large number of projects were produced and –significantly– so homogeneous in their architecture 9.

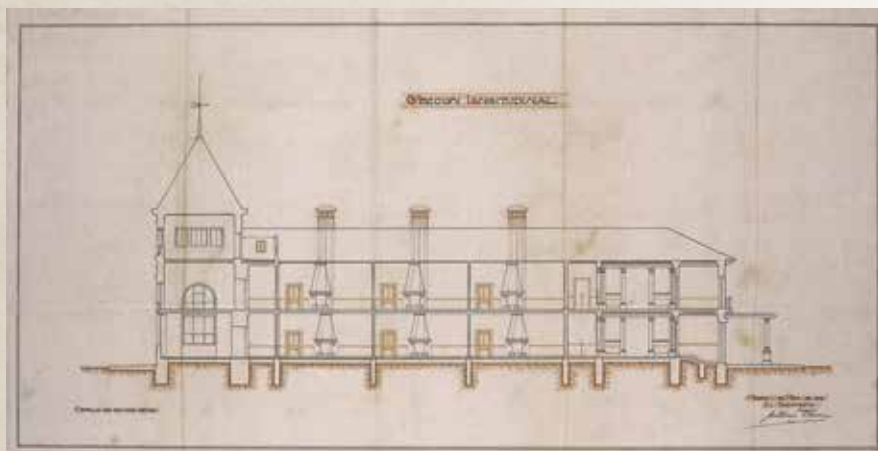
Drawing as Intervening in What Has Already Been Built

The fact that Flórez became involved in the conservation and restoration of outstanding monuments was conditioned by his introduction to the history of architecture through drawing; in him, as in his professor Velázquez Bosco, drawing and heritage interacted complementarily (San Antonio 2008, 189). And such a link announced a sense of restoration very close to that of our times: the incisive and methodical graphic approach as the best form of knowledge of the object to be intervened.

When Flórez concluded his training at the



9



10

recida (caso de los dibujos de los pabellones de la Residencia de Estudiantes), los documentos conservados –ya sean dibujos a tinta en papel vegetal, copias en ferropruasiato o reproducciones en publicaciones oficiales de la época– nos remiten a una forma de proceder pulcra y normalizada, apropiada para las administraciones públicas pero no exenta de atención a la forma de representar los diferentes materiales empleados, a la manera de entender los problemas de orden constructivo, a la descripción de espacios exteriores y vegetación..., entre otras dimensiones.

En los proyectos escolares para la Fundación González Allende encontramos códigos de dibujo con los que Flórez ensayó lo que luego llegaría a ser la forma de graficar los diseños producidos por la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas: el dibujo a tinta sobre pa-

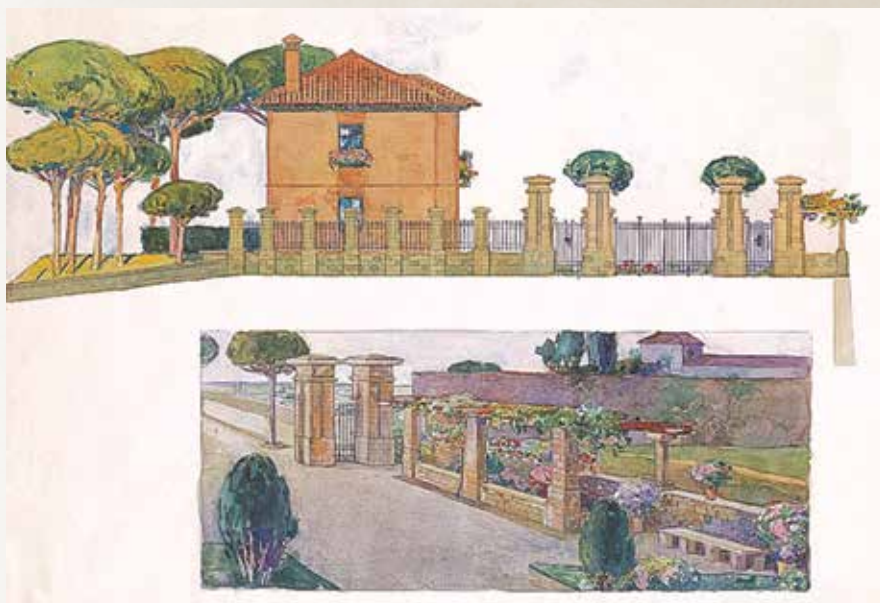
pel vegetal, con uso del color para señalar los diferentes materiales de construcción o la delimitación de los espacios ajardinados exteriores. Son dibujos precisos, delicados y expresivos de una economía gráfica, aunque en algunos casos –como en la acuarela de la casa del maestro y del guarda junto con una vista de la finca– afloran maneras provenientes de su etapa romana (Figs. 9, 10 y 11).

Los edificios de la Residencia de Estudiantes, una de las primeras y más singulares creaciones de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, son un destacado jalón en la carrera de Flórez. Como testimonio de la lograda identificación de los promotores del centro con su arquitectura valgan las palabras que, años después, le dedicaría el director de la Residencia, el pedagogo Alberto Jiménez Fraud (1971, 458):

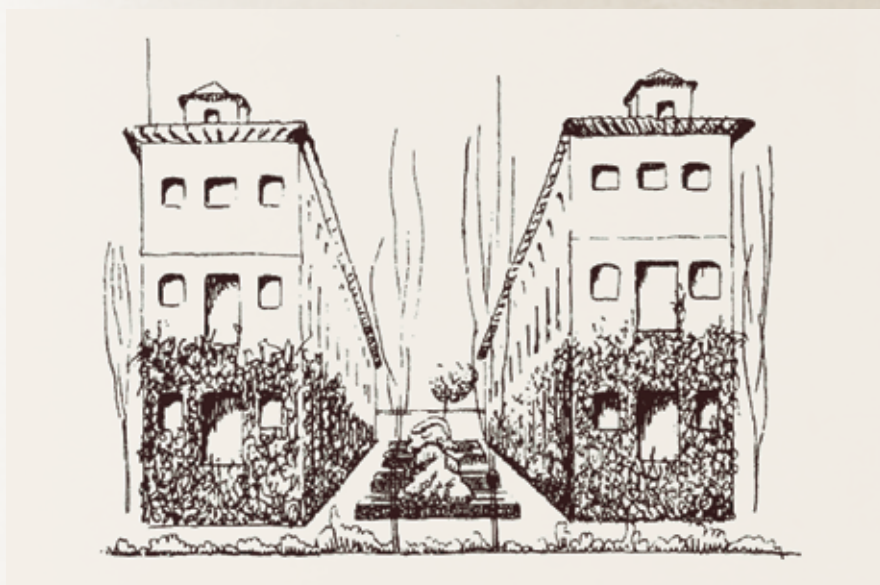


- 9. Fachada norte del proyecto de grupo escolar no construido para la Fundación González Allende de Toro (Zamora), 1919 (tinta sobre papel vegetal, 50 x 93 cm) [Fundación González Allende]
- 10. Sección longitudinal del proyecto para grupo escolar no construido para la Fundación González Allende de Toro (Zamora), 1919 (tinta s/ papel vegetal, 50 x 93 cm) [Fundación González Allende]
- 11. Pabellón de viviendas para el profesor y el guarda de la Fundación González Allende de Toro (Zamora), 1914 (acuarela s/ papel, 34 x 50 cm) [col. particular, Madrid]
- 12. Los Pabellones Gemelos dibujados por José Moreno Villa, en *Residencia*, 1 (enero-abril 1926)

- 9. North façade of the unbuilt school group project for the González Allende Foundation in Toro (Zamora), 1919 (ink on vegetable paper, 50 x 93 cm) [Fundación González Allende]
- 10. Longitudinal section of a project for a school group in the González Allende de Toro Foundation (Zamora), 1919 (ink on paper, 50 x 93 cm) [Fundación González Allende]
- 11. Housing pavilion for the schoolteacher and the guard of the González Allende de Toro Foundation (Zamora), 1914 (watercolour on paper, 34 x 50 cm) [private collection, Madrid]
- 12. The Twin Pavilions drawn by José Moreno Villa, in *Residencia*, 1 (January-April 1926)



11



12

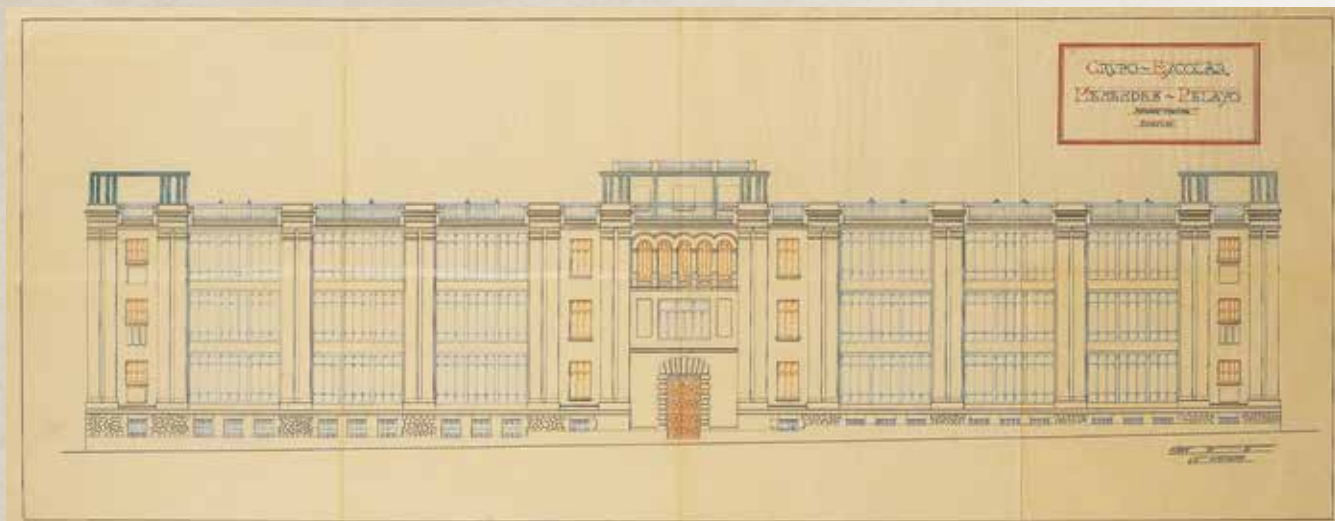
School of Architecture, his relationship with Velázquez Bosco did not dissipate. The early drawings that he made of the Mosque of Córdoba around 1903 (Figs. 17, 18, 19 and 20) not only testify to his close collaboration with his master (who would incorporate them into his project), but also record many of the formal and documentary values that the young architect was discovering in his archaeological reading of the building's construction.

His reflective approach to heritage through drawing was extended, without any solution of continuity, at the crucial moment –also personally– of his referred stay in Italy. In Rome he drew beautiful watercolours of classical ruins; in Sicily he focused on the task of “ideal” restitution of the ruined theatre of Taormina; in Venice he dealt, as we have seen, with San Marco and some *palazzi*. Here, moreover, he had the opportunity to attend –at its height– one of the most famous heritage debates with which the century began: the reconstruction of the San Marco *campanile*, which had collapsed and been reduced to rubble shortly before his arrival in Italy (1902).

The collection of data on the ruins of Taormina and their subsequent restitution was a celebrated example of the method of exploring an almost completely disappeared complex through drawing: architectural restitution as a method of knowledge and ideation; a mental and graphic exercise to assimilate what the building was or could have been (Figs. 21 and 22).

Having started his professional career in Madrid, he was appointed curator architect of the Teatro Real (1916). Here, the presence of drawing was also evident in the admirable –at that time, very unusual– collection of watercolour plans for the project that he produced in 1926.

The previous year the theatre had had to close to the public due to serious structural damage. And, adding to these problems the recognised functional incapacity of the building and even its questioned architectural representativeness, the idea of demolition was already threatening; but, against those who were demanding its replacement by a new construction, Flórez –supported by Zuazo and Muguruza– defended the heritage value of the historic construction (Díez 2017,



14



13



15

25). His task was, therefore, decisive in the already chequered existence of the Teatro Real, achieving the preservation of one of the two great works that appeared in Madrid in the middle of the 19th century.

In addition to consolidation, the project had to increase the capacity, take into account the theatrical techniques of the moment (particularly in the large stage box) and, on the other hand, achieve an image of a certain *monumentality*, in accordance with the relevant urban space and the socio-cultural function to be satisfied.

In order to adequately communicate the character of the renovated building, both in its urban image and in its new spaces,

Afortunadamente, el arquitecto que trazó y realizó el proyecto, don Antonio Flórez, era discípulo de Cossío y había estudiado largo tiempo en Roma: quiero decir que la preocupación estética ocupaba el primer orden en sus trabajos. Y yo tuve esperanzas, que resultaron bien fundadas, de que a pesar de la difícil configuración del terreno y de la modicidad de la consignación, Flórez sacara de tan pobres elementos el mejor y más bello resultado posible: la pureza de las líneas arquitectónicas, la proporción de las masas, el color del ladrillo recocho, que quemado por el fuerte sol fue tomando un color de rosa tostada, y la decoración austera hicieron el milagro.

Los llamados *Pabellones Gemelos* constituyen dos bloques lineales, paralelos y orientados a mediodía, que albergan los dormitorios. Uno de aquellos residentes, el poeta y pintor José Moreno Villa (1926, 24), interesado siempre por cuestiones de arquitectura, destacaría el sentido higienista del proyecto y la novedad de las cubiertas planas, para uso de terraza-solárium: "(...) los de Flórez tienen azoteas, lo cual realza más la vista que ya nos daba el cerro, y permite ver con libertad el libre juego de las nubes, tan vario,



13. Grupo escolar Menéndez Pelayo (Madrid).
Detalle de huecos de la fachada a la calle de
Méndez Álvaro

14. Fachada principal del proyecto de grupo escolar
Menéndez Pelayo, Madrid, 1923 (tinta s/ papel
vegetal, 43,2 x 104,6 cm) [Archivo General de la
Administración, Alcalá de Henares (Madrid)]

15. Detalle de la fachada principal del proyecto de
grupo escolar Menéndez Pelayo, Madrid, 1923 (copia
en ferroprusiato, 62 x 70,5 cm) [Archivo General de
la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)]

16. Cuatro prototipos escolares proyectados
por Antonio Flórez para la Oficina Técnica
de Construcción de Escuelas del Ministerio de
Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1924

13. Menéndez Pelayo School Group (Madrid). Detail
of windows on the façade to Méndez Álvaro Street

14. Main façade of the Menéndez Pelayo school
group project, Madrid, 1923 (ink on tracing paper,
43.2 x 104.6 cm) [Archivo General de la
Administración, Alcalá de Henares (Madrid)]

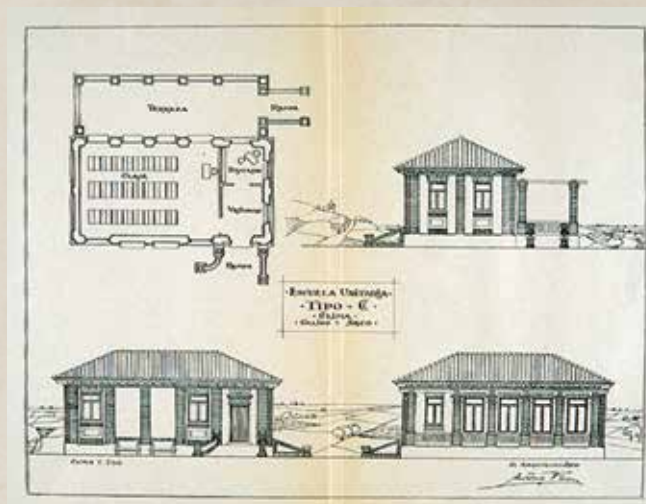
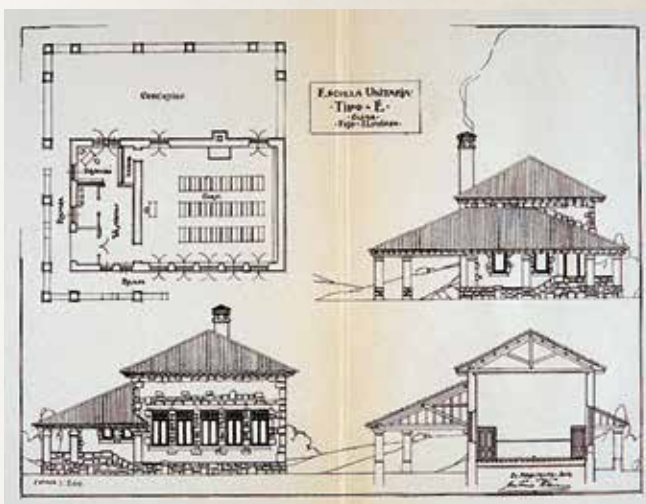
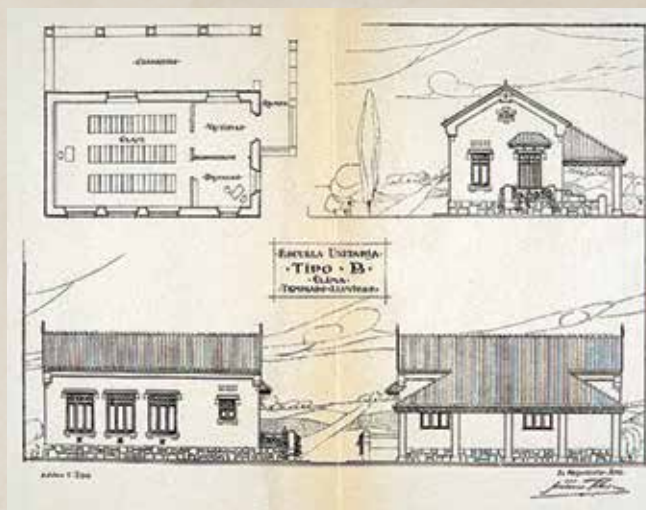
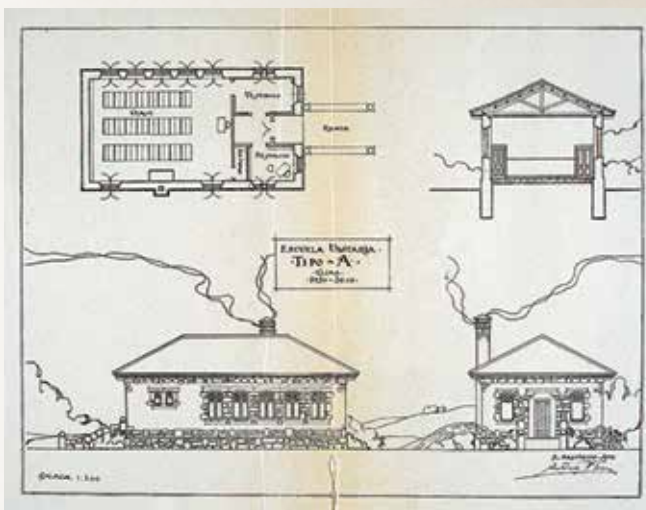
15. Detail of the main façade of the Menéndez
Pelayo school group project, Madrid, 1923 (copy in
ferroprusside, 62 x 70.5 cm) [Archivo General de la
Administración, Alcalá de Henares (Madrid)]

16. Four school prototypes designed by Antonio
Flórez for the *Oficina Técnica de Construcción de
Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y
Bellas Artes*, Madrid, 1924

suntuoso y cromático en el centro de España”; y de esos pabellones, dejó unos apuntes que nos dan a entender cómo fue valorada gráficamente la arquitectura de Flórez por un hombre de la vanguardia (Fig. 12).

Paso decisivo en la andadura profesional de Flórez fue su nombramiento como responsable de la Oficina Técnica para Construcción de Escuelas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la que fue el arquitecto jefe desde su creación en 1920. Desde ella afrontó la construcción, fruto del acuerdo con el Ayuntamiento de Madrid en

the expressive capacity of the drawing was decisive. Thus, for the public exhibition of the project at the *Sociedad Española de Amigos del Arte* (1926), Flórez prepared eighty-two splendid drawings and watercolour plans that combined representative interest with aesthetic value (Flórez Laffón 2002, 171). In view of the plans and sections (Figs. 23, 24 and 25), dense in content, with expert articulation between drawing and watercolour, the material and spatial quality of the work is easily captured. And we find it curious, as it is unnecessary—since graphic mechanics is expressed with efficacy—the clarification made by Flórez in the *Memoria* that accompanies the plans: “The system of representation by plants used does not imply



17. Puerta de San Esteban (o de San Sebastián) de la Mezquita de Córdoba, hacia 1903 (técnica mixta s/ papel, 117 x 100 cm) [col. particular, Madrid]

18. Portada interior de la Mezquita de Córdoba, hacia 1903 (acuarela s/ papel, 64 x 49 cm) [col. particular, Madrid]

17. San Esteban (or San Sebastian) door of the Córdoba Mosque, circa 1903 (mixed technique on paper, 117 x 100 cm) [private collection, Madrid]

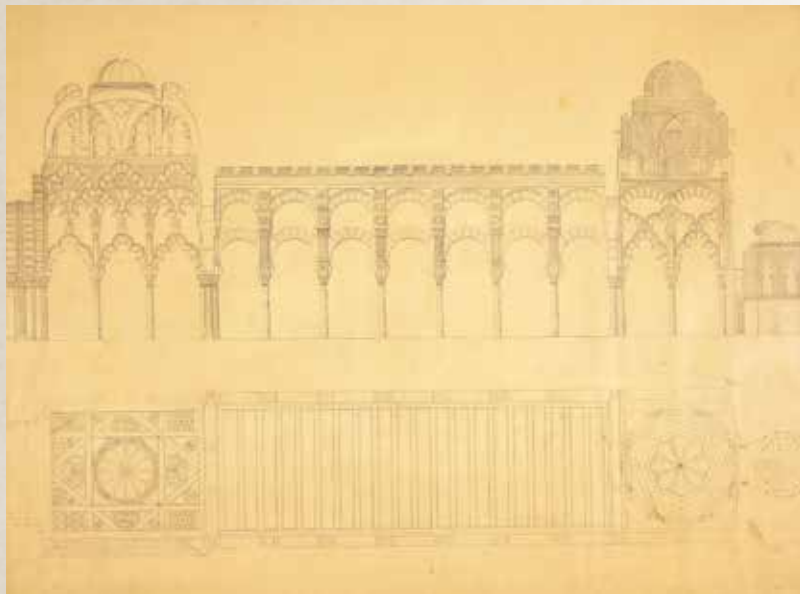
18. Interior doorway of the Mosque of Córdoba, circa 1903 (watercolour on paper, 64 x 49 cm) [private collection, Madrid]







19



20

that they have not been designed in volume, thinking of each premises in three dimensions and accommodating them (...)". The amazing longitudinal section (Fig. 26) illustrates this. In the elevations (Fig. 27) it defines, with a nuanced watercolour and rigorous introduction of shadows, the articulation of the new and the pre-existing. We find there the same attention to drawing as in his formative years; and that facility for watercolour (Fig. 28) that would later surprise his students at the School of Architecture in Madrid (Flórez Gallegos 2002) **10**. The collaboration of drawing with photography, to promote the new urban image of the ensemble, was also used with clarity during the process of the work [figs. 29 and 30]. The drawing was no less eloquent in its other major restoration work, the Mosque of Córdoba. On Velázquez Bosco's death (1923), Flórez was appointed the building's conservator, serving in that capacity until his dismissal in 1939. Both architects arrived at the practice of conserving historical buildings through drawing; however, their criteria for intervention did not have to coincide in everything. The reasoned practice of drawing, far from conditioning architectural formalisations, opens up paths that may seem divergent: from the proposal of a restoration in style (as an extrapolation of the drawing itself) to the evaluation of the different *times* of the building and its historical additions (precisely because of the findings that the detailed graphic action may bring about). If Velázquez Bosco accentuated the Hispano-Muslim "moment", Flórez valued –and therefore conserved– the historical additions (the case of the Baroque vaults that his

1922, de los Grupos Escolares Concepción Arenal, Jaime Vera, Joaquín Costa, Pardo Bazán, Pérez Galdós y Menéndez Pelayo 7. Este último, el más relevante como arquitectura, ofrece nítidos registros del valor expresivo del dibujo (muestra de ello, el alzado principal y su detalle, con eficiente descripción de materiales, formas y perfiles de molduración) (Figs. 13, 14 y 15) **8**.

El *modus operandi* de la Oficina tenía su origen en prototipos fijados según la clasificación de la enseñanza en escuelas graduadas y escuelas unitarias, que variaban en su diseño y construcción según las condiciones del lugar, los materiales autóctonos o el clima (Fig. 16). En este proceder fue clave el instrumento del dibujo. Los proyectos formulados por la Oficina Técnica se reconocen en una misma manera de dibujar la arquitectura, de definir el enmarcado de las láminas y la rotulación...; todo ello, consecuencia directa del trabajo de Flórez, fue aplicado de forma sistemática para dar salida a un cúmulo de proyectos.

En este sentido, Carlos Flores explicó en su *Arquitectura española contemporánea* cómo con ese gabinete se había inaugurado en España el trabajo de un equipo es-

pecializado en arquitectura escolar; y unos códigos gráficos normalizados contribuyeron, en no poco, a ello. Junto al uso instrumental del dibujo arquitectónico, las *Instrucciones Técnico-Higiénicas para Construcciones Escolares* (1923), elaboradas por el propio Flórez, fueron otra de las herramientas a partir de las cuales se produjo tan importante número de proyectos y –significativamente– tan homogéneos en su arquitectura **9**.

Dibujar para intervenir en lo ya construido

El hecho de que Flórez llegara a ocuparse de la conservación y restauración de destacados monumentos vino condicionado por su introducción a la historia de la arquitectura de la mano del dibujo; en él, al igual que en su maestro Velázquez Bosco, dibujo y patrimonio interactuaban complementariamente (San Antonio 2008, 189). Y tal vinculación anunciaba un sentido de la restauración muy cercano al de nuestros días: la incisiva y metódica aproximación gráfica como mejor forma de conocimiento del objeto a intervenir.

Al concluir Flórez su formación en la Escuela no se disipó la



19. Postigo del Palacio (puerta de San Pedro o de la Paloma) de la Mezquita de Córdoba, hacia 1903 (técnica mixta s/ papel, 120 x 105 cm) [col. particular, Madrid]

20. Planta y sección del eje formado por la capilla de Villaviciosa y el Mihrab de la Mezquita de Córdoba, hacia 1903 (tinta aguada s/ papel, 67 x 90 cm) [col. particular, Madrid]

19. Shutter of the Palace (San Peter's door) of the Mosque of Cordoba, circa 1903 (mixed technique on paper, 120 x 105 cm) [private collection, Madrid]

20. Plan and section of the axis formed by the Villaviciosa Chapel and the Mihrab of the Cordoba Mosque, circa 1903 (gouache ink on paper, 67 x 90 cm) [private collection, Madrid]

relación con Velázquez Bosco. Los anticipadores dibujos que sobre la Mezquita de Córdoba realizó, hacia 1903 (Figs. 17, 18, 19 y 20), atestiguan no sólo la estrecha colaboración con su maestro (que los incorporaría a su proyecto), sino que registran no pocos de los valores formales y documentales que el joven arquitecto estaba descubriendo en la lectura *arqueológica* de la fábrica del edificio.

Su reflexivo acercamiento al patrimonio vía el dibujo se amplió, sin solución de continuidad, en el momento crucial –también en lo personal– de su referida estancia en Italia. En Roma dibujó hermosas acuarelas de ruinas clásicas; en Sicilia se centró en la tarea de restitución “ideal” del arruinado teatro de Taormina; en Venecia se ocupó, como hemos visto, de San Marcos y algunos *palazzi*. Aquí, además, tuvo ocasión de asistir –en su apogeo– a uno de los debates patrimoniales más sonados con que se inauguraba el siglo: la reconstrucción del *campanile* de San Marcos, colapsado y reducido a escombros muy poco antes de su llegada a Italia (1902).

La toma de datos de las ruinas de Taormina y subsiguiente restitución, fue un celebrado ejemplo del método de explorar mediante

el dibujo un conjunto casi por entero desaparecido: la restitución arquitectónica como método de conocimiento e ideación; un ejercicio mental y gráfico para asimilar lo que el edificio fue o pudo llegar a ser (Figs. 21 y 22).

Iniciado su ejercicio profesional en Madrid, fue nombrado arquitecto conservador del Teatro Real (1916). En éste, la presencia del dibujo fue también manifiesta en la admirable –a la sazón, singularísima– colección de planos acuarelados del proyecto que realizó en 1926.

El año anterior el teatro había tenido que cerrar al público por serios daños estructurales. Y, añadiendo a estos problemas la reconocida incapacidad funcional del edificio y aun la de su cuestionada representatividad arquitectónica, ya amenazaba la idea del derribo; pero, frente a quienes reclamaban la sustitución por una construcción de nueva planta, Flórez defendió –apoyado por Zuazo y Muguruza– el valor patrimonial del histórico coliseo (Díez 2017, 25). Su cometido fue, por tanto, determinante en la ya accidentada existencia del Teatro Real, logrando la preservación de una de las dos grandes obras aparecidas en Madrid en el centro del siglo XIX.

Además de la consolidación, el proyecto debía ampliar el aforo, atender a las técnicas teatrales del momento (particularmente en la gran caja escénica) y, por otro lado, conseguir una imagen de cierta *monumentalidad*, acorde con el relevante espacio urbano y con la función sociocultural a cumplir. Al objeto de comunicar adecuadamente el carácter del renovado edificio, tanto en su imagen urbana como en sus nuevos espacios, fue decisiva la capacidad expresiva del dibujo.

predecessor had already begun to dismantle). If Velázquez, conclusively, in order to date his intervention in the Mosque, had an inscription carved in Arabic characters above the restored door –“In the time of Sultan Alfonso son of Alfonso”–, Flórez declared in the *Memoria* of his project (Flórez 1924): “I take advantage of this first opportunity to express my support for conservation, but without the exaggerations of some extremists (...)”, thus distancing himself from those who “believe that the ideal would be to have the entire monument reconstructed as it should have been during the period of art in which it was made”.

This declaration of 1924, which inaugurated the contemporary culture of conservation in Spain, contains Flórez's first written ideas about heritage restoration, but these ideas had already been expressed twenty years earlier in his first drawings of the Mosque; drawings that –seen in the light of the facts– seem to us to be fully consistent with that subsequent and declarative *Memoria*.

* * *

Antonio Flórez's architecture, like that of some of his contemporaries –including Palacios and Anasagasti– poses a difficult location in the historiography of 20th century Spanish architecture. He has always been close to the world of creators and artists. He shared his school years at the ILE with the future poet Antonio Machado. He was a friend of Joaquín Sorolla, the painter of the *institucionistas* 11; and this one portrayed him twice: in one of these oil paintings he appears –significantly– sitting at the table, with instruments and drawing clothes (Fig. 1). In 1932, he became vice-president of the *Círculo de Bellas Artes* in Madrid. All this leads us to insist on his condition as an artist or perhaps, more precisely, to state that in his work as an architect there were fruitful dialogues and transfers between the different forms of artistic expression.

In Antonio Flórez we recognise a very precise milestone –in line with names such as Anasagasti, Palacios, Fernández Balbuena, Moya, García Mercadal, Muguruza, Vaquero Palacios, Bravo Sanfeliú, among others– of what architectural drawing would come to represent in the first third of the twentieth



21



22



21. Sección paralela a la escena (estado actual) del proyecto de restauración del teatro antiguo de Taormina, 1906-1907 (tinta y acuarela s/ papel, 70 x 174,5 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

22. Sección perpendicular a la escena del proyecto de restauración del teatro antiguo de Taormina, 1906-1907 (tinta y acuarela s/ papel, 153,5 x 133,5 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

23. Planta a nivel de los palcos platea del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (tinta y aguada s/ papel, 137 x 89 cm) [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid]

24. Sección transversal del estado previo del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (tinta y aguada s/ papel, 75 x 99,3 cm) [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid]

25. Sección transversal del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (acuarela s/ papel, 156 x 133 cm) [col. particular, Madrid]

21. Section parallel to the scene (as is) of the restoration project of the old theatre of Taormina, 1906-1907 (ink and watercolour on paper, 70 x 174.5 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

22. Section perpendicular to the scene of the restoration project of the old theatre of Taormina, 1906-1907 (ink and watercolour on paper, 153.5 x 133.5 cm) [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid]

23. Floor plan at the level of the stalls of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (ink and gouache on paper, 137 x 89 cm) [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid]

24. Cross-section of the previous state of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (ink and gouache on paper, 75 x 99.3 cm) [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid]

25. Cross section of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (watercolour on paper, 156 x 133 cm) [col. particular, Madrid]

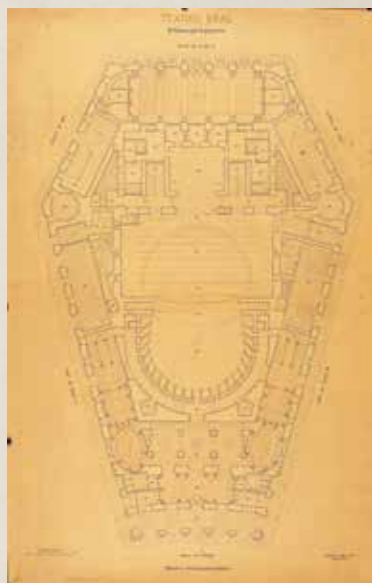
Así, para la exposición pública del proyecto, en la Sociedad Española de Amigos del Arte (1926), Flórez preparó ochenta y dos espléndidos dibujos y planos acuarelados que aunaban el interés representativo con el valor plástico (Flórez Laffón 2002, 171).

A la vista de las plantas y secciones (Figs. 23, 24 y 25), densas de contenidos, con experta articulación entre dibujo y acuarela, se capta con facilidad la cualidad material y espacial de la obra. Y nos resulta curiosa, por innecesaria –ya que la mecánica gráfica se

expresa con eficacia–, la aclaración que hace Flórez en la memoria que acompaña los planos: “El sistema de representación por plantas empleado no implica que no hayan sido ideadas en volumen, pensando en cada local en tres dimensiones y acomodándolas (...)”. Valga como

century; that particular symbiosis between manual exercise and architectural thought that now, a century later, we can analyse with proper perspective.

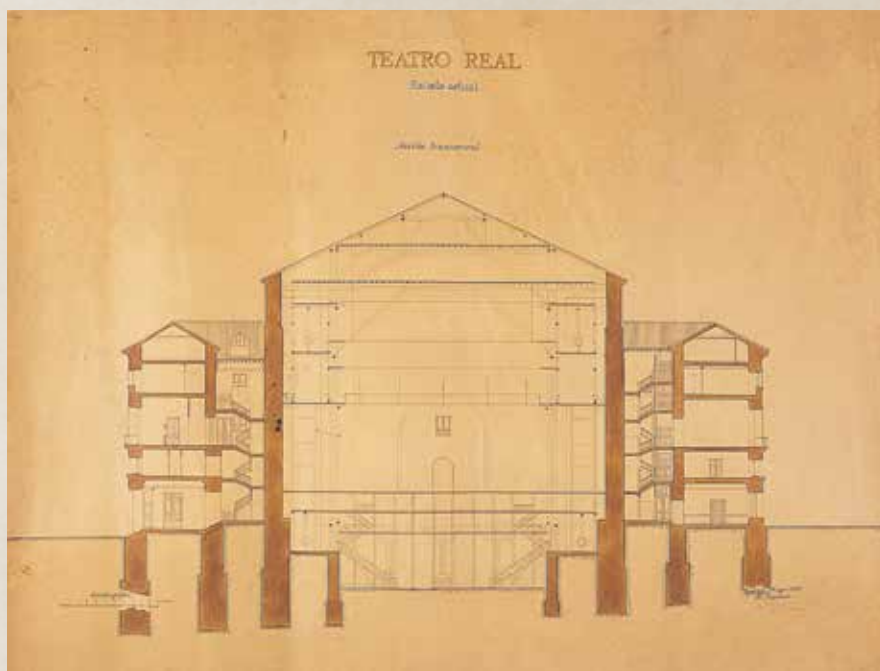
Along with the value of his professional drawings –the primary drawing of an architect– there were other revealing uses for Flórez. If we have, on the one hand, the use that looks at the knowledge of the



23



25



24



architectural essence and –correlatively– its weight in teaching practice, on the other hand we have the use that opens up to the materiality of historical constructions as complex as those in which he had to intervene. The constancy of the drawing, finally, appears as the architect's own language. Ruiz Cabrero (2002, 163) reflects on the drawings by Flórez about the Mosque of Cordoba: "I believe that the admiration produced by these gouaches is not only based on the admiration for their technique, on their evident beauty; what the eye of the artist sees, what the hand outlines and gives colour, shows what reason understands".

When Flórez was elected as a member of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1932), his entrance speech, with full coherence, was about the teaching of architecture. He dealt, in it, with the central mission of drawing and the "graphic expression of the architectural idea" (Flórez 1932, 11): in the architect –he pointed out– "the action of thinking and the action of doing" must come together. ■

26. Sección longitudinal del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (acuarela s/ papel, 139 x 239 cm) [col. particular, Madrid]

26. Longitudinal section of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (watercolour on paper, 139 x 239 cm) [col. particular, Madrid]

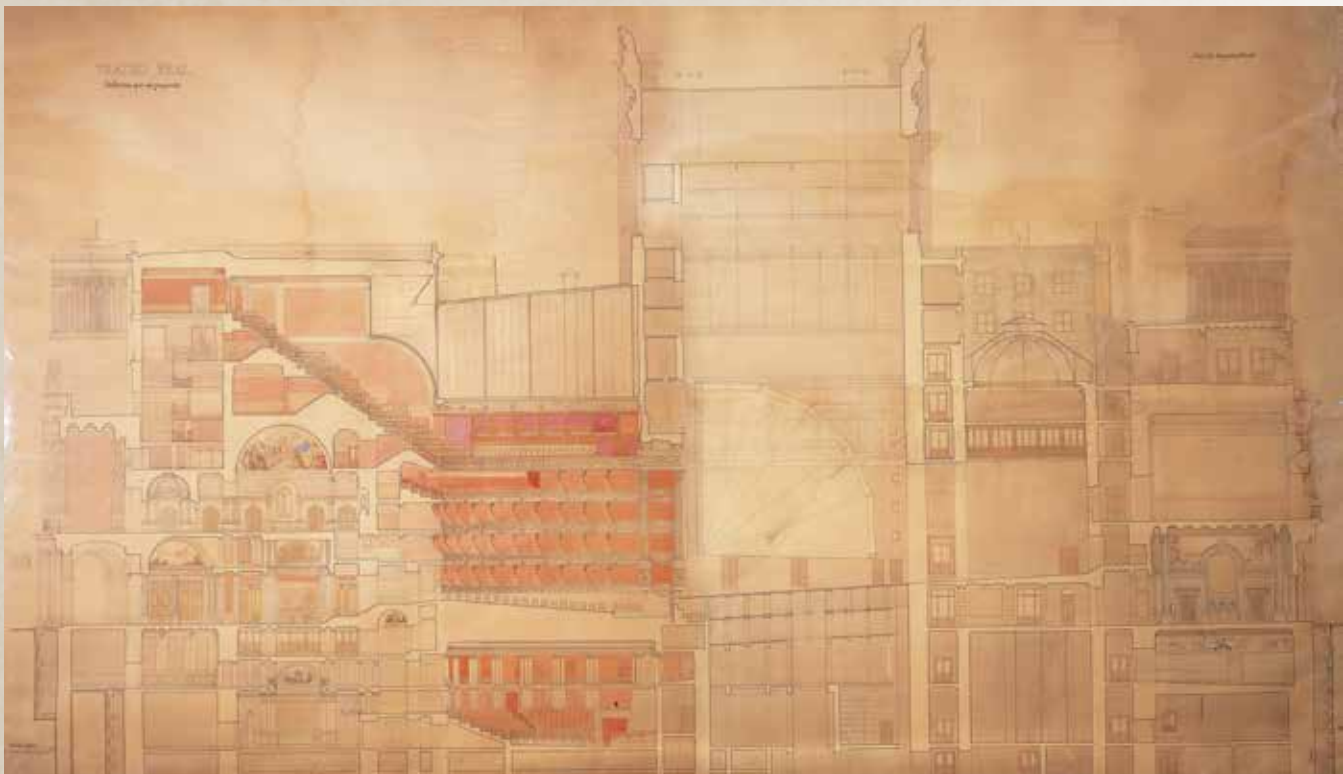
ilustración la asombrosa sección longitudinal (Fig. 26).

En los alzados (Fig. 27) define, con matizada aguada y rigurosa introducción de sombras, la articulación de lo nuevo y lo preexistente. Reencontramos ahí la misma atención al dibujo de sus años de formación; y esa facilidad para la acuarela (Fig. 28) que asombraría más tarde a sus alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid (Flórez Gallegos 2002) ¹⁰. La colaboración del dibujo con la fotografía, para promocionar la nueva imagen urbana del conjunto, fue también empleado con despejo durante el proceso de la obra (Figs. 29 y 30).

No fue menos elocuente el discursar del dibujo en su otra gran intervención restauradora, la Mezquita de Córdoba. A la muerte de Velázquez Bosco (1923), Flórez fue nombrado arquitecto conservador

del edificio, ejerciendo el cargo hasta su destitución en 1939. Ambos arquitectos llegaron a la práctica de la conservación de edificios históricos por medio del dibujo; no por ello, sus criterios de intervención habían de coincidir en todo. La razonada práctica del dibujo, lejos de condicionar formalizaciones arquitectónicas, se abre a vías que pueden parecer divergentes: desde la propuesta de una restauración en estilo (como una extrapolación del propio dibujar) hasta la valoración de los distintos tiempos del edificio y sus añadidos históricos (precisamente, por los hallazgos que puede propiciar el detenimiento de la acción gráfica).

Si Velázquez Bosco cargaba las tintas en el "momento" hispanomusulmán, Flórez valoraba –y, en consecuencia, conservaba– los añadidos históricos (caso de los lucernarios barrocos que aquél ya había





27

empezado a dismantlar). Si Velázquez, en definitiva, para datar su intervención en la Mezquita, hizo labrar encima de la puerta restaurada una inscripción en caracteres árabes –“En tiempos del Sultán Alfonso hijo de Alfonso”–, Flórez declaraba en la *Memoria* de su proyecto (Flórez 1924): “Aprovecho la ocasión primera que se me presenta para manifestarme partidario de la conservación pero sin las exageraciones de algunos extremistas (...)”, marcando distancias con ello respecto de quienes “opinan que el ideal sería hacer que el monumento fuera todo él reconstruido como debía estarlo en el período del arte en que fue realizado”.

Esta declaración de 1924, que inaugura en España la contemporánea cultura de conservación, encierra las primeras ideas escritas de Flórez acerca de la restauración patrimonial; pero esas ideas ya habían quedado plasmadas, veinte años antes, en sus primeros dibujos de la Mezquita; unos dibujos que –a la luz de los hechos– nos pare-

cen plenamente coherentes con esa ulterior y declarativa *Memoria*.

* * *

La arquitectura de Antonio Flórez, como la de algunos de sus contemporáneos –entre ellos, Palacios y Anasagasti– plantea una difícil ubicación en la historiografía de la arquitectura española del siglo xx. Flórez siempre se situó próximo al mundo de los creadores y artistas. Compartió sus años escolares en la ILE con el futuro poeta Antonio Machado. Fue amigo de Joaquín Sorolla, pintor de los institucionalistas 11; y éste lo retrató dos veces: en una de ellas aparece –es significativo– ante el tablero, con instrumentos y atuendo de dibujo (Fig. 1). En 1932, llegó a ser vicepresidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Todo ello nos lleva a insistir en su condición de artista o quizá, más precisamente, a plantear que en su quehacer como arquitecto hubo fructíferos diálogos y transferencias entre las diferentes formas de expresión artística.



28

27. Fachada a la plaza de Isabel II del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (aguada s/ papel, 128 x 183 cm) [col. particular, Madrid]

28. Escalera y foyer del proyecto de consolidación y reforma del Teatro Real de Madrid, 1926 (acuarela s/ papel, 160 x 100 cm) [col. particular, Madrid]

27. Façade to the Plaza de Isabel II of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (gouache on paper, 128 x 183 cm) [col. particular, Madrid]

28. Staircase and foyer of the project for the consolidation and renovation of the Teatro Real in Madrid, 1926 (watercolour on paper, 160 x 100 cm) [private collection, Madrid]

Notes

1 / Flórez's figure has received little historiographical attention. However, his work can be found referenced, among others, in the following publications: Bernardo Giner de los Ríos, *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*, México, Patria, 1952; Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1961. And it has been dealt with, exhaustively, in the monographic exhibition dedicated to him by the *Residencia de Estudiantes* in 2002 and in the corresponding catalogue: Salvador Guerrero (ed.), *Antonio Flórez, architect (1879-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, which includes texts by Pedro Navascués, Javier Mosteiro, Gabriel Ruiz Cabrero, María Victoria Flórez Laffón, Antón Capitel, Carlos Sambricio, José Ramón Alonso Pereira and the curator of the exhibition, Salvador Guerrero.

2 / His paternal uncle, the jurist Germán Flórez, was a founding member and teacher of the ILE.

3 / The scholarship stay in Rome also made it easier for him



to travel to Italy, Greece, Turkey and Austria. In Vienna he met the architecture of Otto Wagner, in whose studio he worked for a short period; and this contact with modern Central European architecture, simultaneous with his coexistence with the classical tradition, would be decisive in his future as an architect.

4 / Flórez presented the project of Taormina to the *Exposición Nacional de Bellas Artes* in Madrid in 1908, winning the First Medal. Years later, in his reply to Flórez's speech at the Academy, López Otero recalled the fiery praise that this series deserved from Manuel Aníbal Álvarez, then Professor of Projects at the School of Architecture and an excellent watercolourist.

5 / The approach of this last dispatch evokes the one that Anasagasti (succeeding Flórez in Rome) would carry out shortly afterwards, with his famous *Ideal Cemetery dedicated to a maritime disaster*.

6 / Flórez's opening to the world of the arts extended beyond the *San Pietro in Montorio* site; his regular attendance at the artists' meetings organised in his studio by the Rome-based painter José Gallegos Arrosa (whose daughter Flórez would eventually marry in Rome in 1909) was decisive. His friendship with the multifaceted artist Mariano Fortuny y Madrazo, whom Flórez invited to collaborate in his project to refurbish the Teatro Real by commissioning the stage lighting by indirect light through the so-called *Fortuny Dome*, was also fruitful.

7 / There are also other schools in different provinces, including the *Escuelas Normales de Maestros y Maestras* (Teacher Training Schools) of Granada and Valladolid.

8 / Different aspects of this facade can be related to Mackintosh's Glasgow School of Art, Henry van de Velde's School of Arts and Crafts in Weimar and even Peter Behrens' architecture.

9 / In order to carry out this amazing work, Antonio Flórez formed a team of architects, designers and project managers, as many as there are Spanish provinces; among them, the names of Bernardo Giner de los Ríos, his most direct collaborator, Leopoldo Torres Balbás, Joaquín Muro, José González Edo, Jorge Gallegos Trelanzi, José Luis Mariano Benlliure, Guillermo Diz, Manuel Vías, Guillermo Forteza, Juan Torbado, until he exceeded fifty in number.

10 / We have, by case, the testimony of Alejandro de la Sota.

11 / Sorolla had also portrayed Giner and Cossío. When the painter died, Flórez was one of the members of the first *Patronato del Museo Sorolla*.

References

- DÍEZ GONZÁLEZ, Ángel, 2017: *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de Ópera (1988-1997)*, Madrid, Esteyco.
- FLÓREZ GALLEGOS, Antonio, 2002: «Recuerdos de un alumno de la cátedra de Dibujo, Copia de Elementos Arquitectónicos y Composición Elemental del curso complementario que impartía Flórez», in Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 269-273.
- FLÓREZ LAFFÓN, María Victoria, 2002: «Antonio Flórez y su labor en la reforma del Teatro Real», in Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 164-187.
- FLÓREZ URDAPILLETA, Antonio, 1923: «Notas para una posible reforma en la enseñanza de la arquitectura», *Arquitectura* (Madrid), 47 (March), 64-71.
- 1924: *Plan General de Obras en la Mezquita-Catedral. Proyecto de Obras urgentes de conservación y reparación de cubiertas*, mechan. (AGA)

29. Estado previo de la fachada a la plaza de Oriente del Teatro Real de Madrid, hacia 1931 [col. particular, Madrid]

30. Propuesta de Antonio Flórez para la fachada a la plaza de Oriente del Teatro Real de Madrid, hacia 1931 (lápiz s/ fotografía) [col. particular, Madrid]

29. Previous state of the façade. facing the Plaza de Oriente, of the Teatro Real in Madrid, around 1931 [col. particular, Madrid]

30. Proposal by Antonio Flórez for the façade, facing the Plaza de Oriente, of the Teatro Real in Madrid, around 1931 (pencil without photograph) [private collection, Madrid]

En Antonio Flórez reconocemos un hito muy preciso –en línea con nombres como los de Anasagasti, Palacios, Fernández Balbuena, Moya, García Mercadal, Muguruza, Vaquero Palacios, Bravo Sanfeliú, entre otros– de lo que el dibujo de arquitectura llegaría a representar en el primer tercio del siglo XX; esa particular simbiosis entre ejercicio manual y pensamiento arquitectónico que ahora, un siglo después, podemos analizar con adecuada perspectiva.

Junto al valor de sus dibujos profesionales –el dibujar primordial del arquitecto– se dieron en Flórez otros usos reveladores. Si está, por un lado, el que mira al conocimiento y aprehensión de lo arquitectónico y –correlativamente– a su peso en la práctica docente, por otro está el que se abre a la materialidad de construcciones históricas tan complejas como las que tuvo que intervenir. Aparece, en fin, la constancia del dibujo como lenguaje propio del arquitecto. Cabe así la reflexión de Ruiz Cabrero (2002, 163) a la vista de los dibujos de Flórez sobre la Mezquita: “Creo que la admiración que producen estas aguadas no se sustenta sólo en la admiración por su técnica, en su hermosura evidente; lo que el ojo del artista ve, lo que la mano delinea y da color, muestra lo que la razón entiende”.

Cuando Flórez fue elegido académico de la de Bellas Artes de San Fernando (1932), su discurso de ingreso, con plena coherencia, versó sobre la enseñanza de la arquitectura. En él se ocupó de la misión central del dibujo y de la “expresión gráfica de la idea arquitectónica”: en el arquitecto –apuntaba– han de concurrir “la acción de idear y la de hacer” (Flórez 1932, 11). ■

Notas

1 / La figura de Flórez ha recibido escasa atención historiográfica. No obstante, su trabajo puede encontrarse referenciado, entre otras, en las siguientes publicaciones: Bernardo Giner de los Ríos, *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*, México, Patria, 1952; Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea I. 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1961. Y ha sido abordado, de forma exhaustiva, en la exposición monografía que le dedicó la Residencia de Estudiantes en 2002 y en el correspondiente catálogo: Salvador Guerrero (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1879-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, que incluye textos de Pedro Navascués, Javier Mosteiro, Gabriel Ruiz Cabrero, María Victoria Flórez Laffón, Antón Capitel, Carlos Sambricio, José Ramón Alonso Pereira y el comisario de la muestra, Salvador Guerrero.

2 / Su tío paterno, el jurista Germán Flórez, era miembro fundador y profesor de la ILE.

3 / La pensión en Roma le facilitó, también, los oportunos viajes: Italia, Grecia, Turquía y Austria. En Viena conoció la arquitectura de Otto Wagner, en cuyo estudio trabajó un breve período; y este contacto con la moderna arquitectura centroeuropea, simultáneo a su convivencia con la tradición clásica, sería decisivo en su devenir como arquitecto.

4 / Flórez presentó el proyecto de Taormina a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1908, obteniendo la Primera Medalla. Años después, en la contestación al discurso de ingreso de Flórez en la Academia, López Otero recordaría el encendido elogio que esa serie mereció de Manuel Aníbal Álvarez, entonces catedrático de *Proyectos* en la Escuela y excelente acuarelista.

5 / El planteamiento de este último *envío* nos evoca el que muy poco después realizaría Anasagasti (sucediendo a Flórez en Roma), con su célebre proyecto de *Cementerio Ideal dedicado a una catástrofe marítima*.

6 / La apertura de Flórez al mundo de las artes se extendió más allá del recinto de *San Pietro in Montorio*; fue determinante su regular asistencia a las reuniones de artistas que organizaba en su estudio el pintor jerezano, afincado en Roma, José Gallegos Arrosa (con cuya hija acabaría casándose en Roma en 1909). Fue provechosa, también, la amistad con el polifacético artista Mariano Fortuny y Madrazo, al que Flórez invitó a colaborar en su proyecto de reforma del Teatro Real con el encargo de la iluminación escénica por luz indirecta a través de la llamada *Cúpula Fortuny*.

7 / Además, otras escuelas repartidas por distintas provincias; entre ellas, las Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Granada y Valladolid.

8 / Diferentes aspectos de esta fachada pueden relacionarse con la Escuela de Arte de Glasgow de Mackintosh, la Escuela de Artes y Oficios en Weimar de Henry van de Velde y, aun, con la arquitectura de Peter Behrens.

9 / Para la realización de esta formidable labor, Antonio Flórez formó un equipo de arquitectos proyectistas y directores de obra, tantos como provincias españolas; entre ellos, los nombres de Bernardo Giner de los Ríos, su más directo colaborador, Leopoldo Torres Balbás, Joaquín Muro, José González Edo, Jorge Gallegos Trelanzi, José Luis Mariano Benlliure, Guillermo Diz, Manuel Vías, Guillermo Forteza, Juan Torbado, hasta sobrepasar en número la cincuentaena.



29



30

10/ Contamos, por caso, con el testimonio de Alejandro de la Sota.

11/ Sorolla había retratado también a Giner y a Cossío. A la muerte del pintor, Flórez fue uno de los vocales del primer Patronato del Museo Sorolla.

Referencias

- DÍEZ GONZÁLEZ, Ángel, 2017: *Crónica de la recuperación del Teatro Real para Teatro de Ópera (1988-1997)*, Madrid, Esteyco
- FLÓREZ GALLEGOS, Antonio, 2002: “Recuerdos de un alumno de la cátedra de Dibujo, Copia de Elementos Arquitectónicos y Composición Elemental del curso complementario que impartía Flórez”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 269-273.
- FLÓREZ LAFFÓN, María Victoria, 2002: “Antonio Flórez y su labor en la reforma del Teatro Real”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 164-187.
- FLÓREZ URDAPILLETA, Antonio, 1923: “Notas para una posible reforma en la enseñanza de la arquitectura”, *Arquitectura* (Madrid), 47 (marzo), 64-71.
- 1924: *Plan General de Obras en la Mezquita-Catedral. Proyecto de Obras urgentes de conservación y reparación de cubiertas, mecan.* (AGA)
- 1932: *Discurso leído en el acto de su recepción, por el señor don A. Flórez y Urdapilleta ...*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GUERRERO, Salvador, 2002: “Arquitectura y pedagogía. Las construcciones escolares de Antonio Flórez”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 60-145.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto, 1971: *Historia de la universidad española*, Madrid: Alianza.
- MORENO VILLA, José, 1926: “La Residencia”, *Residencia*, 1 (enero-abril). 24-26.
- MOSTEIRO, Javier, 2002: “El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 36-59.
- NAVASCUÉS, Pedro, 1973: “Antonio Flórez: de la Escuela a la Academia”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 25-35.
- RUIZ CABRERO, Gabriel, 2002: “Dibujo y pensamiento. Flórez en la Mezquita”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 146-163.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, 2008: “Los dibujos de Ricardo Velázquez y de Antonio Flórez para la Mezquita de Córdoba”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 13 (enero), 180-189.
- 1932: *Discurso leído en el acto de su recepción, por el señor don A. Flórez y Urdapilleta ...*, Madrid: Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GUERRERO, Salvador, 2002: “Arquitectura y pedagogía. Las construcciones escolares de Antonio Flórez”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 60-145.
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto, 1971: *Historia de la universidad española*, Madrid: Alianza.
- MORENO VILLA, José, 1926: “La Residencia”, *Residencia*, 1 (January-April). 24-26.
- MOSTEIRO, Javier, 2002: “El período de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 36-59.
- NAVASCUÉS, Pedro, 1973: “Antonio Flórez: de la Escuela a la Academia”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 25-35.
- RUIZ CABRERO, Gabriel, 2002: “Dibujo y pensamiento. Flórez en la Mezquita”, en Salvador GUERRERO (ed.), *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 146-163.
- SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, 2008: “Los dibujos de Ricardo Velázquez y de Antonio Flórez para la Mezquita de Córdoba”, *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 13 (January), 180-189.