

Traspasar los límites.

Otras miradas sobre
el Palacio de Cibeles

David Bestué
Uriel Fogue, Eva Gil y
Carlos Palacios - elii
[oficina de arquitectura]
Gloria G. Durán
Ángel Gutiérrez Valero
Elvira Navarro



Traspassar los límites.

Otras miradas sobre
el Palacio de Cibeles

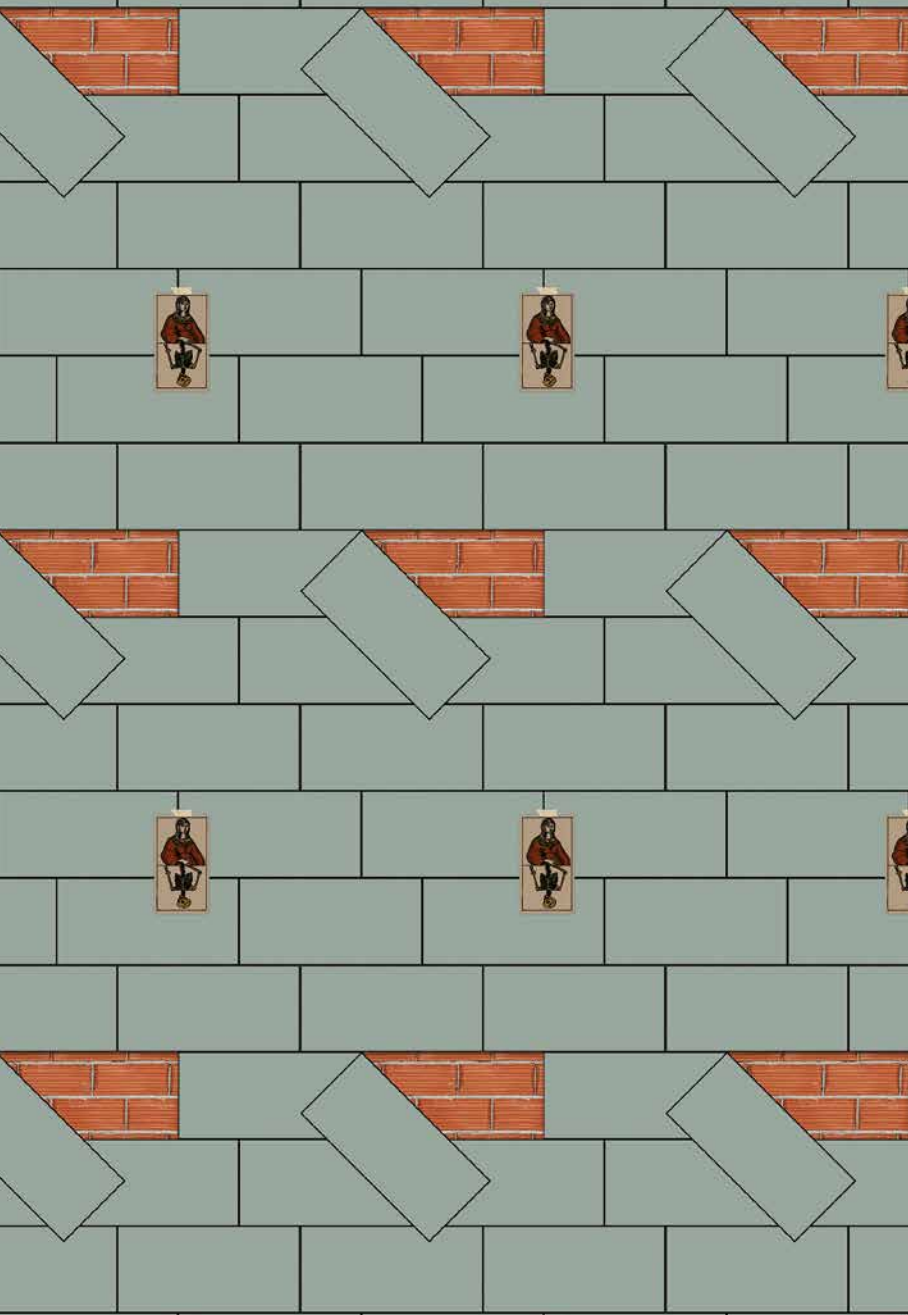
David Bestué
Uriel Fogué, Eva Gil y
Carlos Palacios - elii
[oficina de arquitectura]
Gloria G. Durán
Ángel Gutiérrez Valero
Elvira Navarro

Beyond the Limits.

Other Views on the
Palacio de Cibeles

- 175 | 7
Presentación
Presentation
Ángel Gutiérrez Valero
- 179 | 11
Madrid moderno y cursi. De Sol a Cibeles (1918-1920)
Modern and Cursi Madrid. From Sol to Cibeles (1918-1920)
Gloria G. Durán
- 223 | 65
Tramas
Tramas
David Bestué
- 231 | 78
Hilos, cajas negras y fetiches urbanos
Wires, Black Boxes and Urban Fetishes
Uriel Fogué, Eva Gil y Carlos Palacios - elii [oficina de arquitectura]
- 269 | 143
Me alegro de haber venido. De (ciertos) usos y (algunas) costumbres de CentroCentro
I'm Glad I Came. Concerning (certain) uses and (some) customs of CentroCentro
Ángel Gutiérrez Valero
- 281 | 167
El palacio visto por Elvira Navarro. Apuntes para una novela de ciencia ficción
The Palace as Seen by Elvira Navarro. Notes for a Science Fiction Novel
Elvira Navarro





Presentación

Ángel Gutiérrez Valero

El centenario del inicio de las obras de la Gran Vía abrió en 2010 un periodo de conmemoraciones centradas en algunos de los edificios, enclaves e infraestructuras más emblemáticas de la historia reciente de Madrid. Antonio Palacios y Joaquín Otamendi han sido figuras centrales en esas celebraciones, debido a la autoría, compartida o no, de una buena parte de los hitos que fueron dibujando el Madrid que comenzó a asomarse a la modernidad en los primeros años del siglo XX. Uno de los más señalados fue el Palacio de Comunicaciones, del que durante el pasado año 2019 celebramos sus primeros cien años de vida, periodo en el que, en conjunción con otros edificios cercanos, ha conseguido erigirse en uno de los iconos más significativos de la ciudad.

El periodo transcurrido ha permitido construir una sólida fortuna crítica y bibliográfica acerca del Palacio de Cibeles. No es este el lugar para referir una nómina exhaustiva de los arquitectos, académicos, historiadores o periodistas que se han ocupado del edificio. Baste decir que sobre él han dejado reseña escrita nombres tan importantes como los de Casto Fernández-Shaw, Fernando Chueca Goitia, Antonio Fernández Alba o Iñaki Ábalos. Como no podía ser de otro modo, el propio edificio se ha convertido en contenido de CentroCentro, el equipamiento cultural que desde 2011 ocupa sus espacios, junto con la sede de la Alcaldía de Madrid, del salón del Pleno y de algunas de las concejalías que conforman el ejecutivo municipal. Hasta fecha reciente, el Patio de Operaciones, el gran *hall* distribuidor del edificio, contó con un dispositivo de interpretación de su historia, que incluía una pormenorizada descripción del proceso de rehabilitación acometido tras quedar integrado en el patrimonio municipal.

Durante los primeros años de vida de CentroCentro, sus contenidos estuvieron atravesados por la arquitectura, una materia que parecía ineludible a cualquier acción de programación que se abordara desde el centro. Sin ser la única razón, la mera presencia del edificio de Palacios y Otamendi se erigía en capital hasta el punto de predeterminar de alguna forma la naturaleza de esos contenidos. De hecho, la sensación que transmite el edificio y sus espacios es que su potencia no deja de crecer y de arrojar día a día nuevas sugerencias, de suscitar una inagotable capacidad de fascinación de la que es muy difícil sustraerse. Dicho de otro modo, el propio edificio encierra las claves para su propia renovación. Este argumento se encuentra en la base de la iniciativa que activara Soledad Gutiérrez desde la dirección artística de CentroCentro para indagar en cuáles serían esos otros puntos de vista que permitirían proyectar el edificio hacia otros márgenes, buscando nuevos contextos que lo completaran, otras disciplinas que lo enriquecieran u otros lenguajes que lo tradujeran. Una de las potencialidades del palacio es su capacidad para construir lazos emocionales. Una manera de comenzar a distanciarse de ese modo de relacionarse con el edificio, y una de las claves para abordar el proyecto de renovación, fue maniobrar acerca de la propia consideración del edificio: sin dejar de ser fundamental, este tendría que empezar a tener otra dimensión instrumental, abandonar su condición de eje y centro del trabajo para pasar a ser herramienta, medio para el mismo.

El Palacio visto por... nació como proyecto expositivo con la voluntad de reconsiderar la monolítica condición arquitectónica del Palacio de Cibeles. En sí misma era una exposición que aunque supuestamente manejaría siempre los mismos materiales —el Palacio de Comunicaciones—, su premisa inicial de que se cursaría invitación a figuras o colectivos no necesariamente avezados en lo arquitectónico podía considerarse como una primera condición que garantizase esa nueva mirada. Como se apuntaba arriba, la fortuna historiográfica del edificio es rica, aunque, a su

vez, es escasamente crítica. Simultáneamente, los atributos disciplinares que contribuyeron a cimentar su condición icónica juegan en contra de la proyección del edificio, mitigando aquel potencial que puede encerrar a la hora de utilizarlo como instrumento para traer a nuestro tiempo esos mismos valores y contrastarlos con claves más actuales o contemporáneas.

Los textos reunidos en esta publicación no agotan las sendas que podría transitar el proyecto; dan buena cuenta de lo alcanzado y de alguno de los filtros por los que podría tamizarse el antiguo edificio de Correos. Así, *Tramas*, proyecto encargado a David Bestué, y con el que se abrió el programa en 2018, atiende a lo ornamental. Su propuesta se mueve entre diversos planos de lo evidente, esto es, no todo termina siendo como aparenta ser. Bestué juega con los componentes en que se destila la imaginaria de la historia, pero también con los procesos en que, como componentes químicos, intercambian estados, naturalezas y propiedades. En ese desplazamiento, la trama se desdobra y deja de ser superficie para intrigar con el fondo de las cosas. Una evidencia fue también el punto de partida del proyecto de elii [oficina de arquitectura], y de detectivesco puede definirse buena parte del trabajo de documentación con que se preparó la exposición. *Hilos, cajas negras y fetiches urbanos* constituye un espléndido ejercicio de actualización y redescubrimiento a través de nuevas lecturas de lo arquitectónico no solo en la obra de Palacios y Otamendi, sino en la intencionalidad de la inteligencia que tramó el viraje hacia la modernidad que definió la fisonomía y la articulación de Madrid a comienzos del siglo XX. De la realidad desvelada de elii a la ficción de tintes distópicos que presenta Elvira Navarro, una ingeniosa declinación de lo posible y de lo probable, de lo deseado y de lo imaginable a través de una inopinada deriva por el tiempo y por el espacio a cargo de un Palacios que enjuicia desde la ensoñación la historia por venir. Menos teórico y especulativo es el repaso que de algunos aspectos de CentroCentro se hace en *Me alegro de haber venido*. Por su parte, Gloria G.

Durán le pone banda sonora y poesía, convocando en sus páginas al ambiente de una ciudad en la que todos daban de sí cuanto podían para ser modernos. El cuplé y la copla salen de las salas de varietés para ilustrar una época y un imaginario que merecen una mayor atención y fortuna por el ingenio, la chispa, la desinhibición y la valentía con los que se pensaron.

Madrid moderno y cursi

De Sol a Cibeles (1918-1920)

Gloria G. Durán

En este sentido no es sorprendente que Madrid y otras tantas ciudades mostraran cursilería. La ambivalencia que sentían las clases medias hacia las provincias y su propia condición de clase media era la misma ambivalencia que se sentía hacia la cursilería. Incrustada en lo cursi, en sus incómodas maneras, en sus aires pretenciosos, en sus toscas ansiedades está la mayoría de edad de España, su relación no resuelta con las fuerzas de la modernidad.

Noël Valis, *La cultura de la cursilería*¹

Lo primero que se echa de ver cuando se quiere definir lo cursi es que hay dos clases de cursi: lo cursi deleznable y sensiblero y lo cursi perpetuizable y sensible o sensitivo.

Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi*²

En 1918, cuando la Primera Guerra Mundial estaba por acabar, un virus asoló el mundo entero (Imagen 1). Como los gobiernos no querían desmoralizar a las tropas, añadiendo un enemigo invisible a la contienda, decidieron no hablar del asunto. Ningún periódico de ningún territorio implicado en la Primera Guerra Mundial informó a su población sobre el virus de la gripe. Solo España lo hizo, lo hizo sin demasiada insistencia, pero informó. Nuestro país era entonces el campo de juegos de toda Europa ya que su neutralidad, y la altísima especulación que le permitió la misma, lo transformó en un centro de ocio en el que los teatros, los café-conciertos, café-cantantes, *music halls* y demás salas de divertimento crecieron de una forma impresionante. El centro de Madrid se transformará en el epicentro del jolgorio y el vivir

1. Valis, N. (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, p. 50.

2. Gómez de la Serna, R. (1963). *Ensayo sobre lo cursi*. Santiago de Chile: Edición Cruz del Sur, p. 21.



Imagen 1

«Profilaxis contra la gripe española». *Revista Caras y caretas* (Buenos Aires, 2 de noviembre de 1918, nº 1.048).

nocherniego. Con todo y con ello, la vida de ese periodo será rica, paradójica, intensa y altamente infecciosa.

La pandemia de 1918 fue bautizada en junio, cuando el corresponsal de *The Times* en Madrid la llamó «Spanish Lady» o «Spanish influenza». El mundo entero la llamó así y se fue extendiendo como si la mal llamada «gripe española» fuera un producto nacional (Imagen 2). La misma prensa madrileña de entonces llegó a ironizar y darle la vuelta a este equívoco, como el escritor y periodista Luis Gabaldón y el caricaturista Manuel Tovar en las páginas de la revista *Blanco y Negro* (9 de marzo de 1919). Gabaldón y Tovar señalaban que hasta ahora lo nacional «vivía y moría entre nosotros; era puramente indígena», pero que gracias a la «gripe española» por primera vez, sin sospecharlo, se empezó hablar de nosotros en todo el mundo y que por fin se había encontrado «un producto nacional

sin competencia posible» y que teníamos el honor de haber lanzado al mercado este artículo de éxito en la «mortis infalible»; concluían, además, que de si de algo hay que morir: «¡qué caramba! Pues murámonos a la española»³.

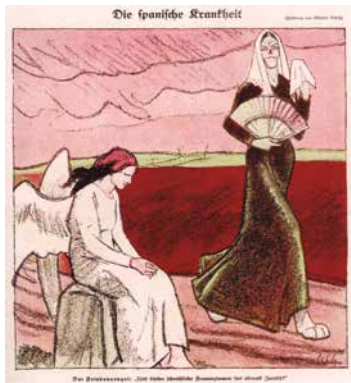


Imagen 2

«Die Spanische Krankheit», Revista *Simplicissimus* (Munich, 23 de julio de 1918).

«Murámonos todos a la española», Manuel Tovar. Revista *ByN* (Madrid, 1919).

The Visit of the Spanish Lady, Novela gráfica de Whelan & Brucculeri, (EE.UU., 2018)

3. Gabaldón y Tovar (9 de marzo de 1919). «Parmentier, Hindenburg y la gripe». Madrid: *Blanco y Negro*, p. 47.

La gripe fue también portada del ABC el 22 de mayo de 1918⁴. Aunque aún no tenía nombre oficial, en ese momento se la reconocía como «el Soldado de Nápoles», «la enfermedad de moda» o «la epidemia reinante», ya que el mismísimo Alfonso XIII y parte de su gabinete se contagiaron. La soldadesca denominación, que evocaba más el mal de Venus que una gripe, no cuajó como nombre apropiado para la devastadora pandemia, pero sí que se hizo muy popular en forma de canción en ese Madrid canalla y cursi del arranque del siglo XX. «El Soldado de Nápoles» se popularizó dentro de la zarzuela *La canción del olvido*, que en ese mismo 1918 se podía ver en el Teatro de la Zarzuela, que aún lucía un montón de ornamentos y una fachada mucho más historiada de la que vemos hoy. La canción se llegó a tararear por la calle y de ahí su asociación a la epidemia en los comentarios irónicos de esta letra, que era «tan pegadiza como la gripe». Era una composición de Antonio López Monís y Lázaro de O'Lein con música del maestro Alonso quienes, siguiendo la tradición de los cuplés suplementarios, decidieron introducir el cuplé noticioso en una zarzuela que no tenía nada que ver con el asunto.

En ese 1918 el público esperaba con entusiasmo los cuplés de esa tipología, llamados «suplementarios» porque informaban con mucha guasa de los acontecimientos corrientes de la ciudad en cuestión. Eran oportunistas, pegadizos, todos los coreaban, y en ellos se empleaban los sucesos que circulaban en los mentideros de cada ciudad y que todos conocían. Como unos memes parlados en circunstancias altamente dramáticas. Este tipo de cuplés, o sainetes, siempre eran «noticiosos» porque hablaban de políticos, de cantantes de ópera, de bailarinas, de cupletistas, de marcas comerciales, de estrella del cine, de actrices famosas, de las visitas de artistas extranjeros, del Teatro Real, de los precios, de las modas del vestir, de las costumbres, de letras de cuplés famosos. Y en muchísimas ocasiones

4. Trilla, A., Trilla, G. y Daer Source, C. (Septiembre, 2008). «The 1918 Spanish Flu in Spain». *Clinical Infectious Diseases*, Vol. 47, No. 5. Oxford: Oxford University Press, pp. 668-673.

hacían referencia a bailes, a bailes sociales, a todo tipo de bailes, tan populares entonces. Bailes en «sociedades de baile», en teatros, en el Palacio Real, en los merenderos de las afueras, en los descampados o en las fiestas populares⁵. En Madrid había infinidad de solares, pues infinitas también eran las obras que entre 1900 y 1936 se emprendieron. Había un solar en Atocha, donde hoy está el Teatro Calderón, había otro en la Carrera de San Jerónimo, de cuando se demolió el Palacio de Medinaceli, había en Serrano y en Santa Engracia y en San Bernardo. Todos eran susceptibles de albergar un baile popular, y bailes hubo antes de la gripe, durante la gripe y después de la gripe⁶. Parece que el contagio de las canciones era más común, y a veces más pernicioso, que la mismísima gripe española.

De hecho, la pandemia de la gripe duró menos que el éxito del cuplé y los acontecimientos sociales siguieron congregando a los madrileños durante los tres años que duró el contagio, entre 1918 y 1920, cuando se fue tal como llegó sin que nadie se explicara ni el cómo ni el porqué. A la población se le aconsejó no asistir a aglomeraciones y también cierto control en las salidas, pero las fotografías de la prensa de 1919, el peor año de la pandemia, seguían repletas de gente. Por ejemplo, su majestad la reina Doña Victoria visitando el Hospital del Niño Jesús, el alcalde de Madrid, el señor Garrido Juaristi, dando una conferencia en el Teatro Español, el asilo de la Paloma lleno de niños, la infanta Doña Isabel, gorda y envuelta en pieles, en el bazar del obrero, donde una comisión de verduleras obsequió a los asistentes con una cesta de plátanos, o durante la inauguración del monumento del Retiro a Benito Pérez Galdós. Todas estas fotos, dentro de la sección «Actualidad gráfica

5. Casares, E. y Alonso González, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 206-215.

6. Caneyro Rosario, M. (1999). *Bailar en Madrid, 1833-1950*. Madrid: Mariblanca Caneyro Rosario.

madrileña» del *Mundo Gráfico* de 1919⁷, aparecen llenas de personas, todas menos una. Cuando salió en la prensa la inauguración del Palacio de Correos y Telégrafos, en las fotografías solo había hombres, muy trajeados, además del rey Alfonso XIII, tan flaco y tan dandificado como siempre, y ya recuperado de la gripe de primavera. *Mundo Gráfico*, la revista con mayor circulación en la España de toda la Edad de Plata, publicó las fotos, tomadas el 23 de diciembre de 1918, en enero de 1919, en su primer número del año, en el que la *Bella y notable Galatea*, una cupletista, servía de portada. La plaza se llamaba de Castelar y el paseo del Prado aún tenía ese barojiano polvo y ese halo provinciano.

Esas fotografías daban cuenta del selecto acto privado en el que los invitados recorrieron todas las salas de nuevo palacio, fascinándose con sus avances tecnológicos. En la segunda fotografía leemos, en un lenguaje tan decorado como el propio palacio: «D. Juan Navarro Reverter y Gomis, actual director de Correos y Telégrafos, de cuya inteligencia y celoso interés por la prosperidad de este importantísimo servicio esperan positivos progresos los dignos funcionarios del Cuerpo, en su despacho del nuevo edificio». El despacho es desmesurado, de techos altísimos, paredes forradas de madera, escudos por todas partes, y un cuerpecillo, el del director sentado y muy tieso tras su escritorio, en medio de una inmensidad vacía. Luego la comitiva posando en el *hall* (Imagen 3), en uno de los pasillos del claustro flotante, aparece cual diminutas figuritas negras como si fueran los *Intocables de Eliot Ness*, lejanos y seguros de sí. Desde el claustro fueron al salón de la cartería, luego al salón de correspondencia, luego a otro departamento de la cartería, luego al departamento de calefacción para terminar en el salón llamado «de batalla». Al final, posaron todos

7. *Mundo Gráfico* se editó desde el 2 de noviembre de 1911 hasta el 7 de diciembre de 1938. Se trataba de una publicación muy popular que salía cada miércoles. Este artículo está muy basado en un volumen que aúna todas las ediciones de *Mundo Gráfico* de 1919, adquirido en Todocolección, la gran ayuda del investigador. Un recorrido anual da cuenta de lo que le importaba a la gente.

para la posteridad, el director y el ministro de Gobernación y un total de 32 periodistas, todos hombres, huelga decir. Después del reconocimiento, «somero examen de 90 minutos», en las dependencias del vasto edificio por parte de la extensa comitiva, los invitados fueron obsequiados «con un exquisito *lunch*» en el salón de actos.



Imagen 3

«Inauguración del Palacio de las Comunicaciones el 23 de diciembre de 1918». *Mundo Gráfico* (Enero de 1919).

Según escriben, la estética del edificio, «cuya descripción completa ocuparía mucho mayor espacio del que disponemos, resulta extraordinariamente lograda». De hecho, el artículo no dice absolutamente nada, es capaz de escabullirse sibilinaamente entre la hojarasca de palabrería de cualquier información relevante. Quizá ese lenguaje, desacoplado y extremo, fuera un síntoma más de eso que Noël Valis llama

«la cultura de la cursilería»⁸, esto es, una cultura que ocupó todo el final del siglo XIX y gran parte del siglo XX, y cuyos restos aparecen acá y allá en la España de la Edad de Plata. Según Ortega y Gasset la cursilería es sintomática de un pueblo anormalmente pobre y que nunca contó con una burguesía poderosa, ni fuerte moralmente, ni tampoco económicamente⁹. Es patrimonio de la clase media, de hecho, subyace en lo cursi la eterna batalla entre lo moderno y lo clásico, entre los descubrimientos urbanos fascinantes y las cosas como deben ser, de la lectura clara de símbolos legibles, y supuestamente elegantes, lo que la gente, de verdad hace. Para Valle-Inclán¹⁰ es la diferencia del Madrid burgués, que odia, y el Madrid chulesco, que le fascina. Para Ramón Gómez de la Serna es la diferencia entre la recién estrenada Ciudad Lineal, del *Chalet de las Rosas*, que aborrece, y el Rastro, que adora y persigue¹¹. Ramón decía

8. Valis, N., *op. cit.*

9. Ortega y Gasset, J. (1929). *El espectador. Tomo VII (Hegel y América - Sobre la expresión fenómeno cósmico - Cuaderno de bitácora - El origen deportivo del estado - El silencio - Gran Brahamán - Intimidades)*. Madrid: *Revista de Occidente*.

10. Londale, L. (January 2013). «Valle-Inclán and the City: From Popular Novel to the Esperpento». En *The Modern Language Review*, Vol. 108, (1), pp. 142-161.

Archivo digital del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela (GIVIUS): www.archivodigitalvalleinclan.es.

11. Relación de referencias de Ramón y Madrid:

_ «Ramón Gómez de la Serna y Madrid», mesa redonda celebrada el 20 de octubre de 2017 en el marco de *Madrid Otra Mirada*, MOM, que se realizó en el Centro de Arte Moderno, coordinada por Juan Carlos Albert, y que tuvo la participación de los especialistas en el autor Ioana Zlotescu, Eduardo Alaminos, Andrea Baglione y Ricardo Fernández Romero. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KWinkAPS58Q>.

_ Como recurso interesante el repositorio de los artículos de prensa de Ramón. Disponible en: <https://arts.st-andrews.ac.uk/delaserna>.

_ Serrano Asenjo, J. E. (1995). «Lugar y metáfora: Perspectiva de Metrópolis desde Ramón Gómez de la Serna». En López Criado, F. (Ed.). *Voces de vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias. El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias*. A Coruña: Universidade, pp. 81-95.

_ Gómez de la Serna, R. (1923). *El Chalet de las Rosas*. Valencia: Editorial Sempere.

que Madrid es pasear del brazo desde Cibeles y la Plaza Mayor. Y el centro neurálgico de todo el mutante poblachón manchego fue la Puerta del Sol, el eterno mentidero de la ciudad que no duerme. En *Elucidario de Madrid*¹², publicado ya en 1957, Ramón describe el Madrid de las primeras décadas del siglo XX, ese lugar que quedó sepultado bajo las bombas de la Guerra Civil, ese lugar que nunca regresó. Ramón hace una descripción muy ramoniana, valga la redundancia, fragmentada, minuciosa, abrupta, bellísima. Sigue la completa jornada de la Puerta del Sol hasta las dos y media de la madrugada, cuando la plaza se va despejando, y ya solo queda la amalgama de tipologías que pueblan eternamente la ciudad y que nunca descansan:

«Cineastas de a duro; chulillos; un oficial de peluquería extraviado; [...] cojos recalitrantes; malos sonetistas; masones, [...] los que viven en las habitaciones más baratas del mundo, sin ventana ni asistencia; [...] los escuchones de última hora: el que no quiere dejar de saber lo que es España: yo».

Madrid era eso, España también. Pero eso no parecía suficiente para conformar un mito fundacional, o parecía falta de empaque y con demasiados pocos lazos. Lo cursi es, como contexto de transformación social, tan cambiante como la misma sociedad, lo cursi se forma y desfigura a ritmo variable. Para Noël Valis su importancia, en nuestra misma configuración, muestra la ausencia de ficciones fundacionales de la España del siglo XIX. En el siglo XIX, en España la ideología liberal, que Valle-Inclán odia sobre todas las cosas, va asentándose y en el XX se expande tanto como la clase media. Sin embargo, no fue capaz de aportar mitos suficientemente sugerentes, y se hizo cursi. Como lo escribe Leopoldo Alas, *Clarín*, en *Cánovas y su tiempo*¹³, el

_ Gómez de la Serna, R. (1924). *El rastro*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

12. Gómez de la Serna, R. (1957). *Elucidario de Madrid*. Madrid: Comisión Cultura Ayuntamiento de Madrid.

13. Alas, L. *Clarín* (1887). *Folleto literarios II. Cánovas y su tiempo* (primera parte). Madrid: Librería de Fernando Fé, pp. 22-23, 72-73.

mayor artífice del sistema político de la Restauración borbónica y de la Unión Liberal manejaba una retórica que era «un *Valpurgis* de palabras abstractas, un aquellarre de ripios en prosa», y no solo eso, seguía, «Cánovas *ripi*a la vida como los versos ... *Ripiar* la vida es llenar el alma de cascajo para hacerse hombre de peso».

Lo cursi nació para algunos con un sainete lírico en un acto llamado *La familia Sicur*¹⁴, en el Cádiz de 1842, donde las niñas Sicur se ponían lazos por acá y por allá, cambiaban cintas, tuneaban sus modelos para dar la impresión de tener ropa nueva: «Crean estilo a partir de la compostura insustancial de nuevas combinaciones de cosas viejas, con frecuencia gastadas y pasadas de moda, que tienden a ser intercambiadas y reversibles»¹⁵. Además de las hermanas Sicur, para otros teóricos de lo cursi será la letra inglesa la que no solo desbancará a la española, sino que será el fiel reflejo de las aspiraciones de clase y quedará asociada directamente a la cursilería, a ese desacoplamiento entre el parecer y el ser, el mostrar y el saber. La letra cursiva era la que aprendían los jóvenes refinados, los petimetres enamoradizos y galantes, pero también los horteras, y los tenderos, y esto creaba una confusión social sin precedentes, una confusión, interesante y deliciosa para los escritores, y aborrecida y evitada para los cursis malos: «Adiós castiza y grave letra española; pronto desaparecerá hasta de la valija de los carteros si continúa el insensible descastamiento de esta nación, que cada día se deja borrar alguno de los rasgos con que fue más conocida en el mundo», escribió Francisco Alcántara¹⁶ en 1896. Esto avalaría la tesis de Tierno Galván¹⁷ de que cursi viene de cursiva, esa misma que he encontrado en todas las postales de principio de siglo que, como el

14. Burgos, J. de, (1899). *La familia de Sicur: sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros en verso*. Madrid: Arregui y Aruej, Editores.

15. Valis, N., *op. cit.*

16. Alcántara, F. (24 de marzo 1896). «Descastamiento». Madrid: *El Imparcial*.

17. Tierno Galván, E. (1961). *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid: Taurus, pp. 79-106.

mismo término, resbaladizo y mutante, fue representativo de lo no español, por una parte, y de la nueva clase en ascenso, a veces nuevo rico hortera, que quería ser moderno sin por ello renunciar a su españolidad. Pero era complicado: a la letra eminentemente española, la bastarda, la gallarda bastarda¹⁸, se la suponía con carácter; en cambio, la letra inglesa era cursi porque era suave, blanda, la llamaban «letra de mujer». La letra bastarda, típica del siglo XVIII fue muy influyente hasta que la burguesía y la clase media, además del comercio y todas las transacciones, implantaron la letra inglesa, que todos aprendían copiándola mil y una veces. La letra inglesa escrita en cursiva acampará a sus anchas en este Madrid argento y en ese nuevo palacio que se abría en la plaza Castelar, un palacio invadido por sacos y sacos de postales de cupleteras sicalípticas y porveniristas que también componían ese territorio en mutación que fue la ciudad de Madrid, con sus paradojas y sus contradicciones.

Las contradicciones culturales de lo cursi, además, sugieren un descuadre entre la modernidad y la modernización, entre la organización y los avances sociales más informes, rápidos y espontáneos. La conciencia de lo que debería ser «lo moderno», asegura Valis, no siempre produjo lo moderno. La clase media valoraba la novedad, valoraba el progreso, valoraba el éxito individual, pero, en la génesis de su propia clase aspiracional, miraban a la aristocracia como modelo cultural y social. Un modelo vicario, como lo pondría Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*¹⁹. Por lo tanto, y paradójicamente, miraban hacia cierto pasado, cierto anacronismo en formas, en modales, en lenguaje y ademanes. Por supuesto, los palacios son los lugares más deseados. Esta combinación de añoranza por el pasado y anclaje eternamente religioso da como resultado lo que Adrian Shubert llama nuestro fallo en «inventar la tradición». En

18. Galdeano, L. (10 de junio 2015). «La gallarda bastarda, la letra patria. La BNE presenta la exposición *Caligrafía española. El arte de escribir*, un reconocimiento al arte de la escritura en España». *Libertad Digital*. Consultado el 12 de abril de 2020.

19. Veblen, T. (2014). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Grupo Anaya.

su libro *Historia social de España*²⁰, afirma que la identidad religiosa fue más fuerte que la identidad nacional laica. De hecho, en *Mis peripecias en España*²¹, León Trotski escribirá: «[...] la nueva Casa de Correos, con columnas, torreones y garitas. Domina aquí la arquitectura propia de los templos. Irónicamente, llaman a la Casa de Correos Nuestra Señora de las Comunicaciones». Nuestra Señora de las Comunicaciones, cuya descripción estética ocupará tanto espacio que nosotros tampoco tenemos, podría ser considerado como un edificio cursi, en este sentido de desacoplado, de lograr en sus rocallas alcanzar el máximo de moderno que podemos ser en nuestro país, sin la gracia de ese provincianismo cosmopolita tan patrio. Quizá es eso la máxima representación de la ciudad de Madrid en su canto de cisne, hacia unos años veinte que sí se transformarán en usos y costumbres, pese al mismísimo Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, o quizá gracias a él.

En muchos otros periódicos, además de *Mundo Gráfico*, había ya aparecido información sobre la inauguración restringida y solemne, antes de su definitiva apertura al público: *ABC*, el 18 de marzo de 1918; *El Imparcial*, 24 de diciembre de 1918; *El Liberal*, 24 de diciembre de 1918; *La Construcción Moderna*, 15 de enero de 1919. Todos coincidían en señalar que la cochambre de Carretas, donde antes tenían la Real Casa de Correos, iba a quedar en el olvido. Pero, tal como el «Tango de las ratas» de la zarzuela de *La Gran Vía* había dejado fascinado a Nietzsche²² por su alarde de modernidad al vanagloriarse del arte del raterismo urbano, esa cochambrosa y denostada sede era el mismo epicentro de lo que realmente pasaba en nuestra ciudad. De lo que éramos cuando se nos quitaban los

20. Shubert, A. (1991). *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Editorial Nerea.

21. Trotski, L. (2007). *Mis peripecias en España*. Madrid: Endymion.

22. Brandenberger, T. y Dreyer, A. (2016). *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Madrid: Editorial Lit Verlag. Gutiérrez Meza Source, J. E. (Noviembre de 2017). «Iberoamericana (2001-)». *Iberoamericana Editorial Vervuert Stable*, Año 17, (66), pp. 260-263.

lazos, de ese halo de vanguardia que se esconde bajo la cochambre antes de los barnices y el oropel, una calle y una zona epicentro de la vida cultural y social madrileña, moderna sin ambages, ni desacoplamientos, ni cursilerías.



Imagen 4

Fachada del Café Pombo, poco antes de su desaparición en 1950, Santos Yubero.

Ramón Gómez de la Serna conocía muy bien la calle de Carretas (Imagen 4). Escribió: «Es la calle en la que se saluda mejor a toda la población de Madrid [...] Carretas no es la vía de los elegantes ni la de los pobres. Es la vía de todos, en la que se confunden y se mezclan. Los tranvías no pueden andar deprisa por ella y son como balcones en marcha»²³. Ramón estaba mucho tiempo en esa calle porque su sagrada cripta, la del Pombo, ocupaba el número 4, y al lado, pared con pared, estaba la antigua sede de Correos, poco apreciada por aquellos que escribían en los periódicos con pedantería y solemnidad, que diría Valle²⁴.

23. Gómez de la Serna, R. (1941). *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*. Buenos Aires: Editorial Juventud Argentina.

24. En *Tirano Banderas* Valle-Inclán usa mucho las palabras «pedante» y «pedantería». La pedantería es prima de la cursilería, aunque

A Carretas iban miles de madrileños, era como un atractor, ya que todos querían comunicarse, y pareciera que la antigua central de correos era un zoológico con cabezas inmensas de leones infinitos que engullían todas las miles de cartas, y postales, que llegaban a esos sótanos inacabables. Había también en esa calle muchas tiendas de objetos de goma, las mejores tiendas de objetos de ortopedia, con las piezas más raras, los bártulos para enfermedades más excepcionales, los sustitutivos de todo lo que se estropea o se rompe en el cuerpo humano. Por las descripciones pareciera cada escaparate un museo imaginado de esos de gabinete de las maravillas dieciochesco, con toda la parafernalia de la ciencia médica expuesta. Y estaba también el Nuevo Teatro Romea donde la Chelito, la Fornarina, Pilar Cohen, la Cachavera y otras tantas se contorsionaban y dejaban los ojos en blanco mientras cantaban los éxitos del género ínfimo, atrayendo, dependiendo de la hora, a todo tipo de público. Pero la calle Carretas, al trasladarse su sede de Correos, comenzaría a cambiar. Y esos cambios se iban a testar, precisamente, en la misma calle Carretas y alrededores. La vanguardia española estaba, en la tensión de esos años, esperando a dar su salto en otro café cercano al Pombo, un café en el que una noche, también de 1919, llegará Cansinos Assens con la epifanía del arte nuevo. Pero antes y por fin, el edificio de la plaza Castelar, donde reinaba una Cibeles algo desorientada aún, se abría para todo el mundo.

El día en el que todos los madrileños pudieron ir a Correos con sus cartas y postales, la auténtica inauguración popular, llegó un poquito más tarde, el 14 de marzo de 1919. La gripe española continuaba haciendo estragos pero, si seguimos la prensa de ese año, pocos parecían quedarse en sus casas, las más de las veces inhabitables, de esa ciudad

esta segunda es mucho más flexible que la primera y no es siempre negativa. El 14 de febrero de 2020 Antonio Valdecantos escribe en *El País* el artículo «Lo pedante y lo cursi», donde dice que «La pedantería es una tara habitual de intelectuales y la cursilería abunda en gentes del espectáculo». Puede ser, pero nosotros vamos por otro lado.

en transformación. La inauguración no fue tan celebrada como se suponía, por una parte, porque su construcción privaba a los madrileños de 30.000 metros cuadrados de Parque del Retiro. Por otra, estaba más cerca del quinto pino que de ningún otro lugar. De las arboledas de pinos que plantara el primer borbón Felipe V para marcar Madrid a su llegada a la Villa será el quinto pino el más alejado, en Nuevos Ministerios. Y será precisamente el quinto pino el que recibía a los amantes dieciochescos igual que la Cuesta de las Perdices recibirá, en un tono mucho más procaz, a las parejas de la Edad de Plata. Además de la lejanía, de quitarle a los madrileños ese placer del saludo de la calle Carretas y de ocupar un espacio que había sido un precioso jardín donde se programaban mil actos culturales, además, hemos de añadir la lucha y todas las reivindicaciones del cuerpo de carteros y telégrafos, esas que parecían estar llegando a algún lugar hasta que la sede cambió y se pararon en seco y el «Cuerpo» pasó a integrar las filas de los funcionarios del Estado, lo que conllevaba ciertas interesantes implicaciones sociológicas y sicalípticas.

Como apuntan Carlos Hernández Quero y Rubén Pallol Trigueros²⁵, el verdadero Madrid del 1917 era un hervidero de la clase obrera industrial, mezclada con las (supuestamente) modernas clases medias e infinidad de parados. Además, completaba el espectro obrero la legión de trabajadores del mundo del espectáculo, artistas, escritores, músicos, cantantes, cupletistas, tiples y vicetiples. Sumados también los trabajadores casuales, la población flotante, los clásicos buscavidas y sablistas, los bohemios retrasados, y las cigarreras. Con este amplísimo repertorio de tipologías urbanas, eran igualmente infinitas las posibilidades de susceptibilidad para convertirse en nuevos sujetos políticos ideales para la revolución, en unos años en los que los seguidores de la revolución bolchevique se contaban a millones. Estos nuevos sujetos políticos aportan

25. Hernández Quero, C. y Pallol Trigueros, R. (2019). «Suburbios rebeldes. Fragmentación y desborde social en la Huelga de 1917 en Madrid». *Historia Social*, (94), pp. 47-70. Fundación Instituto de Historia Social.

demandas específicas en las que tenía especial importancia la gestión de la vida en común en la ciudad. Además, la ciudad de comienzos del siglo XX, por su despliegue arquitectónico repentino y por la introducción de novedades tecnológicas en su organización (en transportes y comunicaciones, entre otros) constituía un campo de conflicto nuevo que ofrecía oportunidades insólitas para la protesta o la revolución²⁶.

Un año antes de la puesta de largo de «Nuestra Señora de las Comunicaciones», el 24 de febrero de 1918²⁷, el Cuerpo de Correos y el Centro Telegráfico de Madrid, harto de la precariedad en el trabajo, del aumento del servicio sin incremento de plantilla y la ausencia de respuesta de la Dirección General, inició una huelga de celo, esto es, decidió cumplir escrupulosamente la normativa laboral, de salud e higiene y con rigurosa aplicación de las disposiciones de los convenios laborales. La tensión surgida desde aquel momento, y la suma de los empleados de Hacienda al conflicto, será determinante para que el Gobierno —presidido por García Prieto— dicte, el día 13 de marzo, un decreto por el que los Cuerpos de Correos y Telégrafos quedaron militarizados.

Al mando del embrollo, el ministro de la Guerra, Sr. de La Cierva. Todas las oficinas de España fueron ocupadas por la Guardia Civil y las fuerzas militares, resultando disueltos Correos y Telégrafos, y aplicándose en todos los casos la Justicia Militar (Imagen 5). En un artículo aparecido en el periódico *El Sol* el domingo 17 de marzo de 1918 se afirma que el cuerpo se disuelve y tanto los telegrafistas como los carteros son expulsados de sus puestos de trabajo, al que no pudieron volver porque militares y guardia civil cubrieron el servicio. Luis de Tapia, escritor satírico muy conocido

26. Oyón, J.L. (2003). «Historia urbana e historia obrera». *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*, pp. 11-58.

27. Valero, E. (29 de marzo de 2015). *Historia Urbana de Madrid*. «Huelga benemérita. Juntas de Correos y Telégrafos 1918». Disponible en: <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com>. Consultado el 10 abril 2020.

y protagonista de la creación de «La Diputada», de Amalia Molina, escribirá una coplilla para sacarle punta al asunto:

Como hay huelga de carteros,
(y para ella hay razón harta),
ayer me trajo una carta
un soldado de lanceros ...

Eso está bien, si tú quieres,
mas creo, lector amado,
que se abusa del soldado
para ciertos menesteres.

¿Qué va a pasar si algún día
(y el fenómeno no es raro)
llega a decretarse el paro
entre las amas de cría? ...

Pensar asusta tal hecho;
pues ya estoy viendo señores,
a un cabo de gastadores
dando a los niños de pecho ...
(y vamos que no hay derecho)

La Huelga se pone mal ...
Dicen que toma mal giro ...
(Es claro; giro postal) ...²⁸

28. Publicado en *El Imparcial* el 24 de diciembre de 1918.



Imagen 5
Huelga de correos y telégrafos, 1918.

Por su parte, los trabajadores armaron juntas civiles entre los tres cuerpos, Correos, Telégrafos y Hacienda. Y el 23 de marzo de 1918 el conservador Maura, resuelve con un decreto²⁹ que terminará diciendo: «[...] y en su

29. Decreto de Maura de 23 de marzo de 1918: «De acuerdo con mi Consejo de Ministros, Vengo en decretar lo siguiente: Primero. Quedan derogados los Reales decretos de esta Presidencia de 13 del actual y los expedidos en 16 siguiente por el ministerio de la Guerra, y en su consecuencia pasarán de nuevo a depender del ministerio de la Gobernación la Dirección general de Comunicaciones y los servicios todos de Correos y Telégrafos, volviendo a constituirse los Cuerpos respectivos en la forma que lo estaban anteriormente. Segundo. El personal militar designado para desempeñar provisionalmente los indicados servicios, y de cuya inteligencia y elevado espíritu en el cumplimiento de la misión que le fue ordenada queda el Gobierno muy satisfecho, cesará

consecuencia pasarán de nuevo a depender del ministerio de la Gobernación la Dirección General de Comunicaciones y los servicios todos de Correos y Telégrafos, volviendo a constituirse los Cuerpos respectivos en la forma que lo estaban anteriormente». A los pocos meses el mismo Cuerpo hizo «en un tiempo récord» el traslado de todos los bártulos desde la social calle Carretas hasta el Palacio, su nueva y flamante sede. Al llegar hubieron de pasar un examen para incorporarse al cuerpo de funcionarios del Estado. Las consecuencias de este cambio de estatus truncaron esa discreción y confidencialidad que todo el contexto de la sicalipsis albergó en su crecimiento exponencial y, además, el movimiento revolucionario y de lucha obrera también se aplacará, pues los funcionarios no se leían a sí mismos como obreros sino como clase media. Ese leve cambio de estatus hizo que la nueva huelga, la de 1922, tuviera un cariz bien diferente³⁰.

En agosto de 1917 tuvo lugar la Huelga General, enmarcada en la crisis de 1917, un momento de revuelta y reivindicación en un contexto, por otra parte, eternamente crispado. Como escribe María Isabel Porras Gallo en su tesis sobre la ciudad de Madrid durante la gripe española³¹: «La situación de la España de 1918-1919 se puede calificar como de permanente estado de crisis»³². Por un lado, el sistema canovista creado en 1875, y entonces aún vigente,

desde luego en aquellos servicios, presentándose inmediatamente en sus puestos los funcionarios civiles que los servían».

30. Aguilar Pérez, A. (1 de agosto de 2002). «Movimientos corporativos en los cuerpos de correos y telégrafos de las comisiones a los sindicatos». *Número extraordinario dedicado al IV Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del Coloquio)*. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. VI, (119), p. 104. Universidad de Barcelona.

31. Porras Gallo, M.I. (2002). *Una ciudad en crisis: la epidemia de gripe de 1918-1919 en Madrid* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

32. La pandemia de gripe de 1918-19 produjo un importante aumento de la mortalidad general en Madrid capital y en todos sus distritos, aunque menor que en otros puntos de nuestro país.

no resultaba válido para ese momento histórico. Por otro, las presiones ideológicas y acontecimientos externos e internos condicionaban la evolución de la política española. Todo ello se plasmó en la crisis de 1917. En este año se dieron cita una serie de problemas. Al problema militar, determinado por la creación de las Juntas de Defensa y por toda la problemática asociada a la Guerra de Marruecos, se añadieron la cuestión regionalista, las diferencias religiosas, el problema social y el problema político provocado por la muerte de Canalejas y la caída de Maura y, sobre todo, el triunfo de la Revolución Rusa de febrero de 1917 que suscitó reacciones enfrentadas.

Los cuplés de ese tiempo están llenos de bolcheviques, de anarquistas, huelguistas, y sablistas. Estaba «La Sindicalista» de Carmen Flores, «El Lock Out» y el «Ojeras», donde la Preciosilla y la Chelito, respectivamente, se ligaban en la cola del Metropolitano, el Metro, que también se inauguró en 1919, a sendos anarquistas sexys y algo desastrados que les resultaban luego molestos en su convivencia urbana. Incluso la mismísima Lola Montes³³, la cupletista que estrenó «El novio de la muerte», el himno de la Legión, afirma en su creación «La pequeña bolchevique» que de mayor ella quiere ser «Bolchevi... bolchevi... ¡bolcheviquista!»³⁴:

«La Pequeña Bolchevique»³⁵

A mí no hay uno en casa
que me resista,

33. Barreiro, J. (4 de abril 2016). «Lola Montes, la cupletista que estrenó "El novio de la muerte"». Disponible en: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2016/04/04/lola-montes-la-cupletista-que-estreno-el-novio-de-la-muerte/>.

34. Todos estos cuplés, y muchos más, aparecerán en el apéndice y cancionero de libro que saldrá el mercado en otoño, Durán, G. G. (2020). *Cupletistas porveniristas: Sicalipsis, cuplé y vanguardia*. Madrid: La Felguera.

35. Creación de Lola Montes, 1920. Letra de Sánchez Carrere y música de Font de Anta.

porque soy una nueva
bolcheviquista.

Si algún novio me sale,
me dura poco,
pues con las cosas mías
le vuelvo loco.

Y si conquistarme quiere
alguno al fin,
tiene que decirme:
¡Que viva Lenin!

Hablado

Lenin o Lenine, ¡como se diga! ¡Ese sí que es un hombre!
¡Hay que ver lo que ha hecho el ruso ese por las mujeres!...
¡Y lo que hará! Porque se ha *empeñado* en ello ... y es lo que
dice el novio de mi chacha, que está en una casa de prés-
tamos... un ruso, cuando se empeña ¡se pierde! Pues igual
me va a pasar a mí. A mí me dicen las amigas de mamá:

- Nena, ¿tú qué vas a ser... maestra?
- Yo, no.
- ¿Artista?
- Tampoco.
- Pues, ¿qué?
- ¿Yo? Bolchevi... bolchevi... ¡bolcheviquista!

Madrid entonces era una ciudad de algo más de medio millón de habitantes y sus infraestructuras distaban mucho de convertirla en una metrópolis moderna. Tanto la pobreza, la infravivienda, la mendicidad y los otros muchos males endémicos asomaban de modo muy distinto en los diferentes puntos. Igualmente, el movimiento obrero, la pandemia de la gripe e, incluso, salvando las distancias, el anhelo de vanguardia o la necesidad de un arte nuevo, cuajarán de modos muy diversos en los diferentes distritos en los que en ese momento se encontraba dividida la

ciudad. Centro, Hospicio, Chamberí, Buenavista, Congreso, Hospital, Inclusa, Latina, Palacio y Universidad era la división diseñada en 1902 que todavía distribuía el territorio de Madrid. Las clases acomodadas vivían sobre todo en Centro, Congreso, Buenavista, Hospicio y, en menor medida, en Palacio, mientras que las clases proletarias se repartían en dos núcleos: uno al norte, en los distritos de Universidad y Chamberí; y otro en el sur, en los distritos de Latina, Hospital e Inclusa.

Pero para muchos, y para Ramón Gómez de la Serna sobre todo, Madrid empezaba en el Rastro y terminaba en Cibeles. Lo demás ya era otra cosa. Casi todo lo que leemos y sabemos de Madrid en la Edad de Plata circunvalaba esos territorios. Desde Cibeles y subiendo por Alcalá, pasabas por los antiguos salones, el Azul del número 31, cerrado por obscenidad, y el mítico Café de Fornos, donde los pintores tatuaron a las cupletistas en una noche loca, la escuela de Bellas Artes de san Fernando, el Casino de Madrid, el Trianon Palace, la catedral del género ínfimo, y el Teatro Apolo donde iba lo más granado —en «la última del Apolo» nos cuenta Valle-Inclán: «concurrían artistas, aristócratas, políticos, periodistas, por lo que se consideraba la función más elegante, origen de numerosas tertulias»—³⁶. También estaban el Círculo de Bellas Artes y la Gran Peña. Era la calle donde sucedía todo, lo más rancio abolenguesco y lo más modernesco, lo moderno popular y bullanguero y lo moderno intelectualizado y selecto. Todos los madrileños que deseasen ver y ser vistos tenían que pasar por la calle de Alcalá. Madrid estaba cambiando y muchos, la inmensa mayoría, inventaban mil nuevos modelos de relacionalidad urbana. Todas estas mutantes circunstancias quedaban atrapadas en algún cuplé, a veces suplementario, y en muchas novelas, tanto cortas, semanales, contemporáneas y teatrales, como largas.

Estas «circunstancias» serán muy cambiantes en todo el periodo de la Edad de Plata, una Edad que, como lo fue su

36. Valle-Inclán, R. (2011). *Martes de carnaval*. Madrid: Austral, p. 247.

progenitor el Siglo de Oro, será paradójica, contradictoria, llena de luces, de brillos y oropeles y de sombras, injusticias, desigualdades y picaresca actualizada a los nuevos medios. Y esta paradójica situación, esta contradicción constante, la guasa en una ciudad dura, el lado bohemio junto al burgués, esté con el chulesco, el sicalíptico y el provinciano, sea cursi y vanguardista, revenida y lustrosa, cochambresca y glamurosa, esta doble condición es lo que realmente nos interesa, es la perla de nuestros amores o la razón de nuestros desvelos. Una ciudad de perifollo, de escarola y de perros flacos servidos a la mesa de un posible aristócrata poeta venido a menos, como Rafael Lasso de la Vega quien, junto a Ramón Prieto y Jaime Ibarra se dedicaban «clara y concretamente al hambre». Esto lo dice César González-Ruano que, en sus *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*³⁷, hace un repaso exhaustivo y veraz por todos los integrantes del ultraísmo, nuestro movimiento de vanguardia por antonomasia. Ese mismo 1919, en enero, se constituyó el ultraísmo con la publicación en prensa del primer manifiesto, «ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria», que anunciaba el advenimiento de un arte nuevo al «lanzar este grito de renovación»³⁸. Tras el manifiesto

37. González-Ruano, C. (2017). *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

38. *Revista Hispano Americana Cervantes*. Madrid, enero de 1919. Comité de redacción: Literatura española: R. Cansinos Assens —Literatura americana: César E. Arroyo —Artes plásticas: A. Ballesteros de Martos —Música: Carlos Bosch —Teatro: Eduardo Haro—Política: Joaquín Dicenta— Revista de Revistas: Joaquín Dicenta (hijo) y Guillermo de Torre.

En «ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria» dicen: «Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos Assens en la interviú que en diciembre último con él tuvo X. Bóveda en El Parlamentario, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo». Posiblemente el Café Colonial, el de los divanes rojos, es donde se elaboró este manifiesto, aunque Cansinos Assens, su «Maestro lírico», no es uno de los firmantes, pero sí su máximo instigador en estos inicios, al publicarlo en esta revista de *Cervantes*, del cual era uno de sus redactores.

en prensa vendrían las veladas, los poemas quizá nunca suficientemente vanguardistas y el desencanto.

González-Ruano dice que Rafael Lasso de la Vega y Castilla era, sin duda, el más interesante. Pese a ser descendiente directo de Pedro el Cruel y uno de los pocos españoles bautizado «Président Dada» por Tristan Tzara en su larga lista de 1920, seguía durmiendo donde podía, comiendo dos o tres veces al mes y luciendo siempre tan estirado y cosmopolita como siempre, sin perder su actitud dandi. Al tiempo que unos metros más allá se inauguró Nuestra Señora de las Comunicaciones, Lasso de la Vega ilustra una entrevista que le realizan con una fotografía donde aparecía él delante de la verja del Retiro de Madrid, con el siguiente pie de imagen: «El poeta en el parque de su hotel particular»³⁹. Escribía en francés complicados poemas automáticos dadá que nadie entendía en las veladas ultraístas y los otros verdaderos poetas le abucheaban: «¡Que hable en castellano! ¡No hay derecho! ¡Además, no se le entiende!», aunque eso no le impedía comentar días después de la velada que «Ha sido algo estupendo...» y proclamando «Yo soy dadaísta... Dadá es lo más moderno que existe...»⁴⁰. En el dedo lucía un anillo de oro macizo con el escudo de su familia, los Lasso de la Vega, de toda la vida. El escudo familiar quedaba coronado, además, por «un cisne heráldico de la casa Cisneros». Se contaba que, en cierta ocasión, Betina Jacometti, una excéntrica pintora holandesa que vivía en Madrid (Imagen 6), se fue de viaje y le pidió a Rafael que se ocupara de su casa, y de su perro. El aristócrata heráldico no dudó en vender todos y cada uno de los enseres del pequeño estudio y al perrillo lo preparó al horno y con patatas: «Pobre perro de Betina, que se lo ha comido Lasso, un día que estaba escaso, de acuñación

39. Bonet, J.M. (1999). «Prólogo. A quest for Lasso». En Lasso de la Vega, R. (1999). *Poesía*. Granada: Editorial Comares, p. 13.

40. Sarmiento, J. A. (2013). *Las veladas ultraístas*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, pp. 146-167.

argentaria»⁴¹. Luego, cuenta César González-Ruano que ya en el 1936 se lo volvió a encontrar, estaba en Florencia, se había casado con una compositora judía suiza y aparecía reluciente, limpio y «con dientes recién adquiridos y deslumbrantes, muy bien vestido y encantador».

Margarita Nelken, en un artículo que titula «La vida de las mujeres. Las bohemias», aparecido en abril de 1917 en el periódico madrileño *El Día*, habla de la imposibilidad de la mujer bohemia española. En España se dividía a las mujeres en dos categorías, las que se quedaban en casa y no salían, y las de la galantería, las sicalípticas. Además de estas tipologías, en Madrid era muy complicado ser una mujer bohemia porque aquí «no pueden encontrar ese ambiente de indiferencia de las ciudades cosmopolitas que permite a la mujer-bohemia de París vivir sin cariño, sin respeto, pero sin

41. Nelken, M. (29 de abril de 1917). «La vida y las mujeres. Las bohemias». Madrid: *El Día*.

Bettina Jacometti era una pintora holandesa que se vino de Alemania en 1914, cuando comenzó la Gran Guerra, y estuvo hasta 1917 cuando la expulsaron por anarquista, espía alemana y por ser sospechosa de atentar contra el Conde de Romanones. Ella decía, en su castellano a trompicones, que en España todo el mundo era «idioto menos los del café silencioso». Pudiera ser que ese café fuera el de los anarquistas. Le pedía a la gente que la trataran de «camarada», no de mujer. Frequentaba el Café Colonial y el Pombo. Algunos se reían de su aspecto, hombruno, de «mujer por accidente» decían, con un enorme sombrero con alas tipo bohemio, faldas con botas de hombre y andando siempre a zancadas por las calles de Madrid. Todo el asunto de su perro al horno fue muy posiblemente una broma construida por los tertulianos del Colonial, ya que, al ser detenida en 1917, se comentó en prensa que su perro y su gato fueron rescatados, a no ser que fuera otro perro distinto al que se comió Lasso. A Bettina la defendieron en su detención los amigos anarquistas tertulianos, la Asociación Femenina Socialista, además de Margarita Nelken, Hoyos de Vinent y Pepito Zamora, que la dibujó, porque, misteriosamente, no hay prácticamente ni una sola fotografía suya, solo dos donde salía en un «baile de apaches» y otra disfrazada de canibal, que fueron requisadas por la policía en su casa madrileña. Bettina y su perro, todo un misterio lleno de porvenirismo y modernidad.



Imagen 6

La peste, dibujo de Bettina Jacometti para el texto «Mientras en Europa mueren...» de Antonio de Hoyos y Vinent, en la colección literaria *Los contemporáneos* (Madrid, 29 de diciembre de 1916, nº 418).

calumnias y sin odio»⁴². La Nelken aprovecha la gran figura de la artista Bettina para introducirnos en su idea de la imposibilidad de la mujer bohemia en Madrid, aunque, también es verdad, dice que había cupletistas sin contrato y alguna que otra modistilla que aún sostenían con su aspecto desgreñado y romaticón esta posibilidad viva. Para Nelken, la bohemia tiene todo de impotencia, impostura y sordidez, además de ser algo muy pasado. Y afirma que las mujeres suelen ser más cabales, incluso arroja cierto tono condescendiente cuando dice de Bettina, tal vez para que no fuera expulsada de España por anarquista, que era cándida y pensaba que

42. Nelken, M., *op. cit.* Otra referencia interesante sobre Bettina Jacometti es: Zamora, J. (30 de septiembre de 1921). «Mujeres de hoy y de mañana. Bettina Jacometti, la que no pudo ser heroína». Madrid: *Nuevo Mundo*.

los artistas eran una raza humana especial. Curiosa, pero inofensiva. César González-Ruano sí habla de hacer un «inventario urgente» de gentes de teatro. Y en ese inventario entrarían tanto la mujer galante como la mujer bohemia posible, ambas personajes de la galaxia del *show business*.

González-Ruano también conoció a Rafael Cansinos Assens y a Ramón Gómez de la Serna, líderes de los dos cafés vanguardistas, enfrentados en su afán por lo nuevo. En uno, el de Ramón, el Pombo, el de los jóvenes poetas viejos, y el otro, el de Rafael, el Colonial (Imagen 7), de viejos poetas jóvenes⁴³. Desde que «la epifanía del arte nuevo» llegase al Viaducto para presentarse a Rafael, el Poeta de los Mil Años, la obsesión de los habitantes del *Movimiento V.P.*, icónico libro de la épica ultraísta, fue con renovar la literatura. Son los «verdaderos poetas», los del Colonial, como ellos mismos se leen, en orgullosa oposición tanto a los poetas y académicos consagrados como a los otros adalides de la modernidad en Madrid, vecinos de la Puerta del Sol, sus competidores los «jóvenes poetas

43. Cansinos Assens, R. (1921). *Movimiento V.P.* Madrid: Mundo Latino. (Reeditado por Arca ediciones en 1999).

La crónica poética del desencanto en la que el mismo Assens nos presenta la imposibilidad encarnada en un montón de poetas, que se afanan por ser modernos, matar la metáfora y el epíteto y volar hacia las alturas del rayo eléctrico y del poema intersticial. Como indica Dubner: «Aquí están todos, desde Ramón Gómez de la Serna a Guillermo de Torre o Vicente Huidobro, pasando por la pléyade de hoy mayormente desconocidos entusiastas del ultraísmo, el primer movimiento de la vanguardia en España. Los arriba mencionados, más aquellos otros poetas de menor renombre como los Isaac del Vando Villar, Xavier Bóveda, Pedro Garfias, etc., pueblan todos ellos una novela sobre la literatura, o, si se prefiere, sobre la vida cuando esta no es sino literatura. Estos nombres propios se encuentran ocultos aunque a la vez desvelados bajo diversos seudónimos (Poeta del Sur y del Norte, Poeta Rural y Panteísta, Poeta Bohemio y Burgués), y reunidos en tomo a la figura paternal, benevolente, si bien distante, del Poeta de los Mil Años, trasunto obvio es decirlo del propio autor, Rafael Cansinos Assens.», en Hübner, D. F. (.....) *Rafael Cansinos Assens y el «Movimiento V.P.»: Entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España*. Universidad de Zaragoza.

viejos», reunidos en la cripta pombiana en torno a Ramón. Ambos marcarán el camino de nuestra vanguardia. Uno, Casinos Assens, que empujó a los «viejos poetas jóvenes» del Colonial hacia el ultraísmo primero, para abandonarlos después y rematarlos en un tercer asalto cuando escribe y publica, en 1921, *El Movimiento V.P.* Por su parte, el jefe supremo del Café del Pombo, la Sagrada Cripta del Pombo, marcará él mismo su personal movimiento unipersonal de vanguardia, no sin antes darnos mil claves para entender esta ciudad, Madrid, y también un poquito, este país nuestro⁴⁴.

Dice Ruano que conoció a Assens en el Café del Pilar, en la Plaza de los Carros, cerca de las cavas, la alta y la baja, por el Madrid que aún no se llamaba de los Austria y que ya era entonces un lugar muy transitado. Ese ser «alto, desvincijado, caballuno e infinitamente triste, con una actitud entre lirismo desbordante, judaico, y la zumba andaluza que permitía con dificultad saber cuándo hablaba en serio y cuándo se tomaba el pelo a sí mismo»⁴⁵, tuvo, tras abandonar el Colonial, una tertulia flotante. Cada sábado convocaba en un café diferente, una excusa perfecta para recorrer la ciudad con los intelectuales y escritores del momento que, una vez desplazados de la Puerta del Sol, se

44. Gómez de la Serna, R. (1999). *Pombo*. Madrid: Visor Libros. Colección Letras madrileñas contemporáneas.

—(1999). *La Sagrada Cripta del Pombo*. Madrid: Visor Libros. Colección Letras madrileñas contemporáneas.

—(1975). *Ismos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Ediciones Universitarias de Bolsillo, Punto Omega. En esta novela también Ramón le saca punta a la vanguardia, con mucho humor y gran escepticismo. Es gloriosa su clasificación (que es a su vez el índice del libro): *Apollinarismo; Picassismo; Futurismo; Negrismo; Luminismo; Klaxismo; Estantiferismo; Toulouselautrecismo; Monstruosismo; Archipenkismo; Maquinismo; Simultaneismo; Jazzbandismo; Humorismo; Lipchitzmo; Tubularismo; Ninfismo; Dadaísmo; Charlottismo; Suprarrealismo; Bote-llismo; Riverismo; Novelismo; Serafismo*.

45. González-Ruano, C. (1949). *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid: Editorial Nacional.



Imagen 7

Anuncio de prensa del Café Colonial en *Eco Artístico* (30 de octubre de 1922).

aventuraban cada sábado y visitaban mil rincones de aquel Madrid en gestación.

Cansinos Assens podía convocar en ese mismo Café del Pilar, el de San Isidro o el de San Millán de la calle Toledo, mucho antes de que Maruja Mallo ganase a Alberti en el mítico concurso de blasfemias (blasfemias que no se han conservado, desgraciadamente, para la posteridad). También iba al de Platerías en la Calle Mayor, al de las Salesas en Bárbara de Braganza, al Gran Café de Oriente y otros más pequeños cercanos a la Facultad de Medicina. Un gran animador y un gran desanimador de ese paso del modernismo al ultraísmo, o, dicho de otra manera, del simbolismo a la vanguardia, un paso que en ese Madrid pequeño y castizo nunca se dio del todo. Ramón, por su parte, era todo lo contrario y, en el fondo, era lo mismo. Era muy bajito, con los ojos saltones y la mandíbula pequeña. Las manos de Assens eran enormes, las de Ramón chiquitísimas, como toda su compactada persona. Era castizo, era gritón, y no concebía la vida fuera de la literatura; era guasón, y escribía aún más de lo que pensaba. Y tanto

escribió que en el volumen segundo de *La Sagrada Cripta del Pombo* recorre uno a uno los cafés de Madrid desde el siglo XIX hasta los primeros años del XX, al menos hasta su publicación en 1923. Para ambos, los cafés eran los únicos cenáculos donde la cursilería se quedaba en la puerta, donde uno podía entrar con ansias de saber y preguntar. Sin embargo, y pese a esto, los dos frecuentaban teatros y cafés conciertos, salas de saraos y salones, que también conformaban el Madrid de ese tiempo. Y también veían a esa generación sicalíptica, a veces llamada la del 14, de la que se suelen olvidar los libros de texto. La interesante paradoja aquí es que, precisamente de lo que se olvidan los libros de texto, era de lo que se alimentaba, culturalmente hablando el 90% de su población.

Cansinos Assens hará también su personal recorrido, en su libro *La novela de un literato*, de las personalidades de ese Madrid que ya nunca será otra vez y de las personalidades extraordinarias que uno podía encontrarse un día cualquiera. Los intelectuales del momento eran de costumbres bastante fijadas. Escribe Assens: «a Don Antonio Machado se le encontraba en el Universal a la hora del *vermouth*, a él y a Alejandro Sawa»⁴⁶. A Felipe Trigo, escritor modernísimo, autor de *Las Ingenuas*, quien, como diría Álvaro Retana, fue el primer y más cabal escritor sicalíptico patrio, lo encontrarías en el Colonial. Pi y Margall, efímero ministro de la efímera primera república, comía en el Levante, y en ese mismo café se pergeñó la boda mítica de Anita Delgado con el Marajá de Kapurtala, famosísima historia que quizá nunca hubiera sucedido de no hallarse mucho escritor ocioso horas y horas y horas en ese mismo punto urbano y a la misma hora. Entre los ilustrísimos convocados en el primer Café Levante, en el arranque de la calle Alcalá, estará Senectus Modernissimus, el marqués de Bradomín, ilustrísimo don Ramón del Valle-Inclán, ya sin su brazo. Esa Puerta del Sol que Assens describe así: «...destartalada,

46. Cansinos Assens, R. (2005). *La novela de un literato, 2: (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* (1914-1921). Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.



Imagen 8
Portadas de *La novela corta*.

pueblerina, con sus carteleras y sus mingitorios, siempre llena, a toda hora, de corrillos, de hombres indolentes que parecían esperar algo que nunca llegaba..., con sus golfos pregonando los periódicos o novelas folletinescas, con voces cansadas, monótonas y arrulladoras ...»⁴⁷.

Quizá alguno de esos folletines no era tan folletinesco sino que eran novelas cortas (Imagen 8), o novelas por entregas, más subidas de tono que amorosas, irreverentes, deslenguadas y a precios populares. Quizá algún voceador anunciara libritos de Alberto Insúa, otro de los indeseables, quién vendía más que nadie, más de cuarenta ediciones y más de un millón de ejemplares. Quizá vendieran el escandalazo del momento, *El caso clínico*, del majestuoso, gordo y gangoso Antonio de Hoyos y Vinent, grande de España

47. *Ibid.*, p. 167.

y miembro a la vez de la FAI. A lo mejor algo de Zamacois, el más creativo en cuanto a inventar formatos de edición y distribución, y director de *La Vida Galante*, promotor de la editorial Cosmópolis, y de las colecciones *El cuento semanal* y *Los contemporáneos*. Los artistas e intelectuales, gentes de la cultura, de ese momento eran como somos ahora, ciertamente hombres y mujeres orquesta.

¿Y quiénes eran esos que publicaban en *El cuento semanal* o en *Los contemporáneos* y que todos los madrileños leían? Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pedro Mata, José López Pinillos, alias Parmeno, Rafael López de Haro, Carmen de Burgos, alias Colombine, Joaquín Belda, Emilio Carrere, Pedro de Répide (el primer cronista de la Villa), José Francés, Rafael Cansinos Assens, Eugenio Noel, José María Salaverría, Alfonso Hernández Cata, Tomás Borrás, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa, Manuel Linares Rivas, Leopoldo López de Saá, la condesa Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón y alguno más... Esto lo escribe Mariano Sánchez Palacios en *Alberto Insúa y su entorno*⁴⁸, y se le olvida Hoyos y Vinent, y también Álvaro Retana⁴⁹ (Imagen 9), los sumos pontífices de la sicalipsis madrileña. Extraño lapso. Quizá por el hecho de que fueran reconocidos gays de la noche madrileña, vividores y

48. Sánchez Palacios, M. (1986). *Alberto Insúa y su entorno histórico y literario (1883-1963)*. Madrid: Americanos en Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

49. En *Historia del arte frívolo*, sin duda la biblia del género ínfimo, Álvaro Retana se retrata a sí mismo y a las miles de cupletistas que poblaron los escenarios españoles durante cinco décadas. En 1917 publica *Al borde del pecado*, una novela que inicia una serie de obras dedicadas a retratar la sociedad galante y frívola de Madrid y donde podemos descubrir la existencia de una vida gay y bisexual en la capital de España que no es muy conocida. Ese ciclo de obras está representado por *Los extravíos de Tony* (1919), *Las «locas» de postín* (1919), *El vicio color de rosa* (1920), *La mala fama* (1922), *La hora del pecado* (1923), *Mi novia y mi novio* (1923) y *Flor del mal* (1924), entre otras, ya que fue un prolífico autor de novelas cortas, sin obviar el género ensayístico relacionado con el estudio de la música popular española, de la que fue un erudito indiscutible.

muy prolíficos, tachados de pornógrafos y deslenguados, Mariano Sánchez Palacios prescinda de su presencia, pero, ¡vaya!, ambos fueron sin duda del entorno de Alberto Insúa.



Imagen 9

Fotos de Álvaro Retana, figura del momento, en *La Unión Ilustrada* (1924) y en *¡ÉXITOS!* (1922)

José Alfonso, otro contemporáneo de la Edad de Plata, escribe un libro de anécdotas y memorias, también fragmentadas, *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*, donde aparecen el Café de Fornos, el Maxim's, el Puerto Rico, el Colonial, el Universal, pero también las verbenas y merenderos, los bailes y cabarets, los billares, la peña literaria del Ateneo, las cupletistas, los teatros, la zarzuela, los músicos, los toreros, los escritores, la bohemia literaria y, lo que él llamó, una pandilla indeseable. Escribe: «En aquel Madrid del cuplé Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega, Miró..., apenas contaban con lectores. Por contra, López de Haro, Insúa, Pedro Mata, el Caballero Audaz, Zamacois, Álvaro Retana, Joaquín Belda... cortaban

el bacalao literario. [...] Estos gerifaltes de la novela erótica se hicieron los amos»⁵⁰. Los amos del cotarro, expertos en «gamberrismo intelectual», en «saturnales de vía estrecha», en «excursiones a los barrios bajos». Esos que, como escribe José María López Ruiz⁵¹, llevan ropas equívocas y llamativas, se disfrazan de mariposas o de vírgenes locas, podrían haber compuesto una vanguardia autóctona si no fuera porque eran demasiado populares, demasiado vividores, no tenían interés alguno en escribir manifiestos, ni mucho menos publicar una revista de vanguardia. Preferían publicar en la prensa sicalíptica del momento y vender más que ningún otro. Serán la crema de la sociología ordinaria, todos *best sellers* poco respetados por esos otros a los que los sicalípticos llamaban «los Unamunos».

Álvaro Retana, que era de esa pandilla de indeseables *best sellers* y epatantes modernistas del momento, dice de sí mismo que desde su más tierna infancia había vivido para, con, de, en, sobre, tras la mujer. Niño precoz, a los trece años se dejó seducir por una opulenta jamona rubia y sentimental, madre de un compañero de colegio, y en el año dieciséis ya era amigo y confidente de la Goya, Adelita Lulú, Preciosilla, Tórtola Valencia, Amalia Molina, Chelito, Olimpia d'Avigny y otras deidades no menos celebérrimas en el mundo del arte o la galantería. Ciertamente que su vida de letrista y frecuentador de los bajos fondos ocurrirá a principios del siglo XX, ese tiempo sicalíptico en extremo. En *Historia del arte frívolo*, la obra cumbre del recuento del género ínfimo y sus estrellas infinitas, su eterna constelación de cupleteras (son 433 las que aparecen en el libro) se presenta con una inventada biografía. Pero en el prólogo de casi todos sus libros también se presenta y se inventa, personaje dandificado de borrosos contornos y piel resbaladiza. Continúa pues su disección en infinitos lugares y de infinitos modos, por ejemplo, afirmando que nunca se limitó a una atracción carnal por sus amigas las

50. Alfonso, J. (1972). *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*. Madrid: Cunillera, Colección veinte duros.

51. López Ruiz, J.M. (1988). *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés.

cupleteras, sino que será una atracción de alma y de los repliegues de sus corazones. Evitó como a la peste a las mujeres aburridas e irreprochablemente honradas y se limitó a decantarse por las que muchos consideraron «perdidas», que fueron, según su excelso y refinado criterio, las únicas que realmente se han encontrado a sí mismas. Concluye: «Las mujeres honradas carecen en absoluto de historia, y el relato de sus altruismos resulta soporífero. En cambio, las liviandades de las honestas deshonestas tienen siempre un interés que cautiva al novelista y contagia al lector. Las protagonistas de mis libros más populares están todas en pecado mortal, pero huelen bien»⁵².

Oler bien no estaba al alcance de cualquiera, aunque la prensa cotidiana se plagaba de publicidad de todo pelaje. Las paradojas de la vida moderna, de la solemne entrada en la modernidad quedaban encapsuladas y paquetizadas en muchos productos que pretendían solucionar los pánicos sociales. Y los pánicos muchas veces dicen más de una sociedad que los deseos. Estos suelen ser más esquivos y, en muchos de los actos, inconfesables. Haciendo una batida por todos los *Mundo Gráfico* editados en 1919 una puede encontrar este resumen de estas paranoias y, bueno, también de algún que otro deseo. La publicidad del momento quería hacer negocio, vender todo tipo de productos y diseñar una sociedad ideal donde cualquier defecto pudiera ser erradicado con un poli sublimado, con un jarabe, unas pilules, unas pastillas, o incluso un libro que le dé todos los trucos amorosos para hacer que su objeto de deseo caiga en sus brazos de una vez y para siempre. Los anuncios de nacientes y sospechosos negocios de botica se mezclaban con los anuncios por palabras. Allí se podían comprar cosas, venderlas o comunicarse con un ser amado. En la sección de anuncios telegráficos, durante todos los números de 1919, cual mantra, leemos: «Amor Triunfante: Para hacerse amar locamente. Dominar a los

52. Retana, A. (1922). «Las mujeres de Retana», Madrid, *La Novela Corta*, pp. 2-3. En Toro Ballesteros, S. (2015). «El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana». *Creneida*, 3.

hombres. Conquistar a las mujeres. Mandad sello de 0,15 y recibiréis reservadamente "La llave del amor". Librería Pons, Buenavista 11, Barcelona». Anuncios a 3,10 pesetas las quince palabras y 30 céntimos cada palabra más. También se usaban para mensajes personalizados que solo descripta el interesado: «Inocente preciosa nena: delicada ingeniosa broma, ¿Quién eres? ¿Cómo expresarte simpatía?», firma A.P.H.

Todo este trajín de productos y poli sublimados podían conseguirse vía postal y antes de que los carteros estuvieran completamente identificados, con discreción y ocultamiento. Las ubicuas paranoias eran la neurastenia, la fragilidad y la falta de hombría. La impotencia, una obsesión nacional que quedaba siempre asociada a cierta debilidad senil. Una de las posibles sublimadas soluciones la ofrecía solícita la calle Arenal 2, donde podía uno conseguir las cápsulas Ystaline, entre otros mil brebajes, pastillas y ungüentos milagrosos. El envío siempre se ofrecía sin ningún pudor y escrito con todas sus letras: «discreto garantizado». La prensa del momento y la publicidad eran como las calles que describen Gómez de la Serna y Cansinos Assens, con confusión y profusión de nombres, reclamos, modelos, paquetes y promesas. Una vía más de inventar un mundo nuevo entre todos. Vendedores, chamarileros, nigromantes, magos y alquímicos parecían camuflarse bajo nombres cuidados de supuestos hombres éticos de negocios probados, científicos titulados y doctores con bagaje internacional. Como si el siglo XIX se hubiera desdoblado en los tipos móviles para regresar al mundo en papel de prensa diaria, en tinta y en ilustraciones inverosímiles.

Los hombres, si no lograban conjugar en su ser todas las dotes de un dispuesto don Juan, podrían, una vez más con suma discreción y por correo, conseguir su *Gráfico Sexual* (Imagen 10). Este gráfico le determinaba a cada cual el grado exacto de debilidad, de flojera, de impotencia, en suma, informaba de su estado de desgaste. Luego el Vigor Sexual Koch, debidamente administrado, les proporcionaría esa



LO MISMO

que les ha ocurrido á miles de personas que se hallaban agotadas por excesos, neurasténicos, débiles del cerebro y médula, agotados nerviosos, faltos de vigor (impotentes) y viejos sin año, habiendo hecho un tratamiento de CURA BOSTON (en píldoras) se han curado. ¿Usted cree que si se encuentra en a guro de estos casos no le ocurrirá lo mismo? La CURA BOSTON proporciona siempre al cuerpo las energías y fuerzas vitales que le son indispensables. Depósito: Francisco Gayoso, Arenal, 2, Madrid, y en los principales Centros de Específicos de Barcelona, Valencia, Zaragoza, Bilbao y Sevilla. Contra recibo de 6,50 se remite por correo, certificado, á cualquier punto de España ó América.

Imagen 10

LO MISMO que les ha ocurrido a miles de personas que se hallaban agotadas por excesos, neurasténicas, débiles del cerebro y médula, agotados, nerviosos, faltos de vigor (impotentes) y viejos sin años, habiendo hecho el tratamiento de CURA BOSTON ... Arenal... Contra recibo de 6,50, por correo certificado (1919).

fuerza varonil que necesitaba un hombre de los de verdad. Parte del juego liberal del momento y el ascenso de la clase media, adalid de la cursilería, residía en conformar los hombres como Dios manda y las mujeres como debe ser, con los atributos propios de su género. «Senos», con enorme letra negrita, que servía de reclamo a un producto muy comercializado y muy conocido entonces, Pilules Orientales. «Senos hermosos, fortificados. Un frasco se remite por correo enviando 7,50 pesetas en libranzas o giro postal. En Arenal 2» (Imagen 11). Obviamente, para los estándares de una población urbana en una ciudad convulsa, con una inflación galopante, recién salida de la huelga general de 1917 y a punto de arrancar la huelga de la Canadiense, 7,50 pesetas gastadas en unas pilules era algo extraordinariamente esnob. Pero público tenían. Los reclamos eran variopintos: «Contra los pechos femeninos fatigados, poco llamativos y nada voluminosos», «Busto de diosa», «Hermoso Pecho», «Desarrollo, firmeza y reconstitución de los pechos con las Pilules Orientales». Porque también quedaba impreso en una publicidad: «No tener hijos desune matrimonios, causa disgustos y

muchas veces pérdida de interés. El tratamiento Rohegel cura fácil y sin molestias la esterilidad de la mujer. Pedir prospecto gratis, calle Arenal 1» (Sin comentarios).



SENOS

Desarrollados, Reconstituídos
Hermoseados, Fortificados
en dos meses con las
Pilules Orientales

El único producto que asegura el desarrollo y la firmeza del pecho, sin perjudicar la salud.
Aprobadas por celebridades medicas.

Un frasco se remite por correo, enviando **7.50** pesetas en libranzas ó giro postal a

Cebrian y C^{ia}, Lauria, 26, Barcelona.
Venta en Madrid: Farm. Gayoso, Arenal 2
y en todas las buenas farmacias.

Imagen 11

SENOS Desarrollados, Reconstituídos, Hermoseados y fortificados en dos meses en PILULES ORIENTALES. El único producto que le asegura el desarrollo y la firmeza del pecho sin perjudicar su salud. Aprobadas por celebridades medicas. Un frasco se remite por correo enviando 7,50 pesetas en libranzas o giro postal. En Arenal 2 y todas las buenas farmacias.

Una vez más la Puerta del Sol como ese centro neurálgico capaz de centrifugar todo lo que requiere un mundo para funcionar. Desde la calle Arenal número 2, y número 1, insistentemente repetida en estos atractores publicitarios, se despachaba, siempre vía postal, a todo el resto de la nación toda la corrección y la perversión que la Edad de Plata requería. Tiene mucha lógica que la farmacopea

patria surgiese de Sol, porque representaba el centro de un país que en esos años se veía inmerso en la «ola verde», que llamó Retana. Los escritores de esta literatura «erótico-pornográfico-galante», esa pandilla indeseable y exitosa, alimentaban un contexto que ya estaba preñado de dobles sentidos, escurridizas frases. Muchos los tachaban de «revolucionarios de la ética del placer», o de «pornógrafos de vida disoluta», o incluso de «moralistas de vanguardia» o «novelistas de bidet»⁵³.

Y aunque sí es cierto que conformaban una masa ingente de autores de un nivel medio, también es verdad que configuraban la salvia de un contexto cultural riquísimo en el que los intercambios sucedían a una velocidad increíble y la posibilidad de leer quedaba al alcance de cualquiera, de la nueva masa urbana de diferentes clases sociales. La misma colección *La novela corta*, donde muchos de ellos publicaban, se presentaba así: «Esta es la verdadera manera de hacer Patria, de elevar el nivel cultural de un país, de dignificar al obrero. El obrero español, que si bien está maravillosamente organizado para su completa redención, le faltaba este pan espiritual. [...] Es un homenaje que hacemos, no a nuestra vanidad, sino a la cultura del obrero. *La novela corta* no se ha creado para enriquecernos —es ruinoso este negocio editorial— sino para que se eduque el artesano español». Cada sábado *La novela corta* publicaba un texto «rigurosamente inédito». Dirigida por José de Urquía, rezaba en cada contraportada que sus colaboradores únicos estaban conformados por legión de «los insignes novelistas y dramaturgos», desde Galdós hasta Gómez Carrillo y Unamuno; luego estaban «los periodistas ilustres», Zozaya, Pérez Zúñiga, Colombine, esto es Carmen de Burgos, la gloriosa periodista escritora y feminista Carmen de Burgos; también «poetas y prosistas

53. Fortuny, C. (2015): *La ola verde. Crítica frívola*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid. Carlos Fortuny es uno de los seudónimos de Retana, lo usaba porque así podía hablar de sí mismo, de Álvaro, alabarse *ad infinitum* y firmar como otro. Desdoblamiento básico en dandi.

americanos»; y finalmente los «jóvenes maestros», Hoyos y Vinent, Répide, Villaespesa, Carrere. En fin, toda la pandilla. No era la única colección; además de *La novela corta*, uno podía comprar *La novela semanal*, *Los contemporáneos*, *El cuento galante*, *El cuento semanal*, *La novela teatral*, *El cuento de hoy*, *La novela de noche*, *La novela mundial*, etc.

Aparte de toda esa literatura a bajo precio, se podía adquirir, esta vez con algo más de discreción y probablemente no en la calle, una revista sicalíptica. La maravillosa palabra era ya moneda corriente en 1919, aunque había hecho su aparición estelar en el lenguaje coloquial mucho antes. La sicalipsis nació por un error tipográfico al presentarse en sociedad, allá por el 1902, la revista *La vida galante*, una publicación entre epiléptica, pues traía a España la tradición de las cantantes epilépticas que hacían furor en los escenarios franceses, y sifilítica, porque era la sífilis, el mal de Venus, uno de los grandes temores sociales del momento. El mal francés, que también se llamaba, era capaz de compilar en una sola palabra todos los miedos de un país que acababa de perder todas las colonias y estaba obsesionado con su masculinidad y con la reconstrucción amparada en hombres fuertes, valerosos, éticos, serios y, por supuesto, no promiscuos. Pero, como suele suceder, donde hay miedo hay una pulsión hacia el peligro, y la ola verde se extenderá por toda la nación, y por toda Europa también, a suma velocidad. Cuando la nueva revista *La vida galante* iba a salir al mercado, el día de su lanzamiento, a quien escribió el reclamo le bailaron en la cabeza muchas palabras, le bailaron muchas referencias, psicológicas, apocalípticas, tal vez epilépticas y quizá sifilíticas. El casual inventor de la lúbrica palabra escribirá su nota el 25 de abril de 1902 en el diario madrileño *El Liberal*, aseverando que la revista era «totalmente sicalíptica». Nadie sabía qué era aquello, pero no solo se adoptó el término sino que quedó claro que todo lo que poseyera un halo sicalíptico tendría una doble intención y no siempre la mejor. Tonos provocativos y velados, insinuantes, y nunca

soeces, aunque siempre sugerentes. Por supuesto, las mujeres, que fueron legión, que podían quedar barnizadas con esta misma pátina, todas ellas mujeres galantes, se convirtieron en las más deseadas y las más amenazantes para la estabilidad familiar. Así, podíamos leer como pie en las fotografías de una bella dama en la publicación *La mujer galante*, un suplemento de *La vida galante*: «Desdén. Pues bien, sí: yo soy la mujer galante, la que maldigo si se preocupa del qué dirán. Me tienen ustedes completamente sin cuidado. Hago lo que quiero, vivo cómodamente y no necesito dar cuenta a nadie de mis actos ... ni de mis entreactos. *La mujer galante*»⁵⁴.

José María López Ruiz hace la crónica de las publicaciones eróticas españolas en su libro *Los pecados de la carne*, una cronología en la que deja claro que esta ola que todo lo arrasaba sostendrá, en el paisaje cultural, la deriva de las miles de estrellas del cuplé y las varietés que llenaron los infinitos teatros y salas y salones de este tiempo y de este Madrid paradójico y cursi. Las derivas del cuplé van de la mano con las derivas de la sicalipsis. Una primera década del siglo XX de apogeo y esplendor, cierto tiempo de sosiego, asimilación y cambio en los años veinte y último periodo, ya en los treinta, canto del cisne antes de desaparecer completamente, tanto la palabra como la realidad social que envolvía. Era obvio que *La mujer galante*, esa que hacía sus costumbres y a la que nada importaba el qué dirán, y su corolario, la cupletista, o cupletera, o cancionista o creadora, podía ser un ser conflictivo que resumía también en su cuerpo los miedos y contradicciones de la sociedad de 1919. No solo la publicidad reflejaba esa contradicción entre lo que se debía aspirar a ser y lo que realmente se deseaba ser. Las mismas cupletistas, que se fueron transformando como lo hizo la ciudad y las relaciones que se dan

54. López Ruiz, J. M. (2001). *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*. Madrid: Temas De Hoy. Ver también del mismo autor, *La vida alegre, historia de las revistas humorísticas, festivas, y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria Editorial.

en la misma capital, eran capaces de contener en su cuerpo y en su imagen todos estos mismos anhelos, deseos y posibilidades. Todas comenzaron a viajar en las sacas de los carteros, porque vendían su imagen en postales que todos gustaban de coleccionar y enviar.

Los hermanos Quintero, en 1915, escribirán un texto clave en el que intentan dilucidar qué es la artista de varietés: «La artista de varietés (¿y por qué no de variedades?), por no hallar en castellano palabra que resuma y compendie de modo expresivo la multiforme diversidad de matices de esta mariposa de colores de un arte moderno, que hoy vuela triunfadora por todos nuestros escenarios. Artista que no es bailadera de café cantante ni bailarina de zarzuela ó de ópera; que no es tampoco cantadora de lo flamenco ni tiple por lo fino, y que, sin embargo, y en general, algo tiene de éstas y de aquéllas revuelto y fundido con algo también original y propio. Flor de nuestra vida actual, ha merecido la estrella del género ínfimo la atención de todos, cultos e incultos, refinados y vulgares, apasionados é indiferentes. La masa anónima la festeja, la aplaude y la aclama, convirtiéndola en ídolo de unas horas; la prensa da a la estampa gran profusión de retratos suyos, colmándola de los más lisonjeros elogios; los poetas la cantan con fervor y entusiasmo; los pintores la pintan con deleitosa complacencia... Es propiamente una heroína de los tiempos modernos».

Mucha, muchísima «heroína de los tiempos modernos» había entonces. Mucha, muchísima «mariposa de colores del arte moderno». En el *Eco Artístico*⁵⁵ del 25 de ene-

55. El *Eco Artístico* se publicó entre el 25 de octubre de 1909 y el 30 de mayo de 1923, unos meses previos al golpe de estado de septiembre de Primo de Rivera. Era una revista en la que artistas, especialmente de varietés, y actores y actrices se presentaban a las empresas, a los agentes del sector y al público en general. También los salones, teatros de varieté y del género ínfimo, así como cualquier establecimiento donde se exhibiesen espectáculos aparecían allí.

«Les hispania: duetistas cómicos serios, a transformación. Magnífico

ro de 1919 (Imagen 12) todas estas artistas creadoras se presentaban al público, y a los agentes, con un mantra: lujosísimo vestuario y representación, amplísimo repertorio e infinitos éxitos en miles de teatros y salones de todo el mundo. Normalmente, además, se añadía «a transformación», lo que significaba que se cambiaban de vestuario durante la actuación. El lujo quedaba muy en la estela de las fundadoras de lo cursi, las hermanas Sicur. Todas las heroínas de la modernidad, las artistas modernas, añadían acá y allá, cambiaban, combinaban, hacían sus propios *collages* en busca de su imagen ideal. Un combinatorio imposible de variopintas referencias, desde el circo al lejano oriente, la Argentina, la Andalucía profunda, toques de galantería dieciochesca y algo de alta costura. Todo brillo y oropel. El *Eco Artístico* era, en suma, una guía internacional con la reseña de cupletistas y bailarinas, malabaristas, acróbatas y gimnastas, ilusionistas, ventrílocuos, transformistas, cómicos, tonadilleras, duetistas, danzarinas, zarzuela, academias de baile, agentes y compañías, profesores de canto y directores de orquesta, etc., toda la inmensidad de personajes, a cada cual más fascinante, de ese contexto cultural tan rico y tan cursi bueno. Ramón Gómez de la Serna asegura que hay un tipo de cursilería que nos puede abrir «a la contemplación y hacia una inquietud de arte progresiva». Y también: «No hay que tener esa repugnancia a lo cursi que tiene nuestro tiempo y hay que crear la nueva cursilería para apretar los redaños de lo salvaje». Las compañeras de sus batallas contra el oscuro presente, como llamó a las cupletistas el día en que animó a la Chelito a debutar⁵⁶, podrían leerse como las encarga-

vestuario, exótico repertorio, decorado propio. Últimos éxitos, Teatro de La Comedia en Valladolid, Salón Ideal, Rioseco, Teatro Jovellanos Castellón».

«Adelita Adrián, cancionista, gran lujo y extenso repertorio. Últimos éxitos, Coliseo Albia de Bilbao, Teatro Bretón, Logroño, eden Concert, Barcelona, Hotel Palace. Madrid, Teatro Principal, Burgos. Próximamente en Salon Foz, Lisboa. Dirección Cardenal Cisneros, 8, 2. Madrid».

56. Gómez de la Serna, R. «El Globo y el descubrimiento de la Chelito». En Zlotescu, I. (Ed.) (2002). *Azorín. Obras Completas XIX. Re-*



Imagen 12
Eco Artístico (25 de enero de 1919).

Teresita Pastor, portada de ese *Eco Artístico* del 19, era una cupletista pitonisa de Dénia. Al principio de su carrera se publicitaba como adivinadora del pensamiento y luego se dio al cuplé, eso sí, enviando mensajes con sus alpargatas, que tanto reivindicaban el mercado local como la ponían a la altura de su público en tiempos de penuria, evitando los costosos zapatos hechos a mano que normalmente distinguían a las cancionistas. El panorama artístico en 1919 se había ido enriqueciendo en cantidad y variedad y daba cuenta de un sistema cultural intenso y plagado de estrellas. La constelación de ese número del *Eco Artístico*

tratos y biografías IV. *Biografía de escritores (1930-1953)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.



constaba de: *Carmen Durán*, hermosa y notable canzonetista; *Gaby D'Ivry*, canzonetista franco-española, lujosísimo vestuario; *Electrina Mañez*, joven y célebre contorsionista, presentación suntuosa; *Lola Mansilla*, cantos regionales; *Pilarita y Corinto*, pareja notable de bellas; *Antoñita Torres*, bellísima danzarina a transformación; *Hermanas Cortés Diana*, pareja de baile; *Belamor*, lujosísima presentación; *Eva Darling*, canzionista elegante; *Nerina*, joven y bonita canzionista; *Carmen Salom*, notabilísima bailarina a transformación; *Diosa Geisha*, guapísima; *Casilda Vela*, lujoso vestuario propio, estrella española; *Stradella*, elegantísima cancionista; *Georgina Díaz*, «Violeta», hermosa bailarina; *Esperanza Benito*; *Angelita Guerra*; *Las Gaditanas*; *The Two Aralux*, comedy acrobat; *Laura Domínguez*; *Adelita Adrián*; *Emilia Navarro*; *José Valero*; *Manolita Fernández*; *Laura San Telmo*; *Blanca Azucena* y sus botones; *Manolita Rodrigo*; *Amarantina*; *Sofía Galirué*; *Lola Montes*; *la Tempranica*; *Pilar de Orsay*; *Matilde Aragón*; *Loreto Vega*; *Hermanas Otorel*; *Manolita Heliet*; *Otilia López*; *Al*; *Hamita*; *Marietina*; *Oterita de Naya*; *Emilia Bracamonte*; *Teresita del Río*; *María Olimpia*; *Carmen Flores*; *Encarnación Sánchez*, *la Trianita*; *Favorita*; *Mireya*; *Jan-Bak*; *Lolita Durán*, reina de la dicción; *Troup-Max*; *Les santo Ferry*; *Julieta Tery*; *Ninón Rubí*; *Lolita Robledano*; *Les Dossett*; *Eugenia Roca*; *Cipri Martín*; *Luisa Salmerón*; *Rocine* y su *Carlito*; *Loreto Vega*; *Les Luxenti*; *Vicenta Safont*; *Julieta Terry*; *Ninon Rubí*; *Anita Murillo*; *Diana Verant*; *las hermanas Romanista*; *Fabiola*; *Hermanos Santos*; *Aurora Novela*; *Salambó*; *la Tanagra*; *Mery del Vall*; *Hermanas gemelitas*; *Isabelita Ruiz*; *Manolita Márquez*; *Las Africanitas*; *Emilia Prachedex*; *Les Boronsky*; *Visitación Aparicio*; *La Bilbainita*...

Podemos pensar que los textos de Ramón Gómez de la Serna, de Valle-Inclán o de Cansinos Assens no tienen estrellas de la modernidad, pero no es así. Ramón animó a la Chelito, la más excelsa cupletista, a debutar, Valle a Anita Delgado a casarse, y todos asistían a esos tugurios de perdición, que disfrutaban más que el Teatro Apolo, a muy poca distancia de Cibeles, que congregaba a lo más

selecto y envarado de la sociedad y a lo que menos agrada a Senectus Modernissimus. Por su parte, César González-Ruano habla de la urgencia de hacer un inventario de las gentes del teatro. Arranca su capítulo: «Comprende uno que falta en estas "Memorias" noticia sobre las gentes de teatro, actores, actrices, cantantes y cupletistas de la época que tanto la completan y la sitúan, que tanto carácter dan a un tiempo y tan unidas van a las costumbres y la vida de una ciudad»⁵⁷. Dice que de niño vio a la Fornarina y a Úrsula López, y que a Chelito le llevó flores al camerino, pero ella no le hizo mucho caso. Conoció a Tórtola Valencia en casa de Hoyos y Vinent y la admiró en su danza semidesnuda. También conoció a la Argentinita y a Pastora Imperio. Y también, incidentalmente, conoció a las damas de la opereta y el teatro, a la Yanki, a Paquita Torres, a Helena Cortesina y a la Zúfoli. Veía con frecuencia a Olimpia D'Avigny y a Raquel Meller, aunque a la dama le reserva un lugar de excepción. Su idea del «inventario de urgencia» sigue en el aire, pues señala el apremio de esta «grave ausencia», pero no la suple, pues dice que nunca fue un hombre de teatro.

Además, tanto hombres como mujeres conservaban y miraban a sus heroínas de los tiempos modernos ancladas en las paredes de sus casas, pues en algún lugar tenían que poner las postales que recibían. Estas imágenes fueron las que de verdad nos lanzaron a la modernidad urbana en una ciudad confusa, fueron estas las que, cual virus en permanente expansión, llenaron todos los hogares patrios entrando de la mano de los carteros, antes y después de ser funcionarios. Para las estrellas de los cafés conciertos, de los *music halls* y de los salones y teatros, para las heroínas de la modernidad, la fotografía y la cultura de la cámara, fue una herramienta fundamental para mostrarse, inventarse, indagarse y promocionar sus creaciones. No solo en las publicaciones periódicas sino, y sobre todo, en las postales en las que posaban con sus lujosísimos vestuarios y en sus infinitas poses y personajes de sí mismas.

57. González-Ruano, C., *op. cit.*

Estas postales eran, como todo lo demás, muy paradójicas (Imagen 13). Circulaban por todas partes, todos las usaban y las enviaban, pero al tiempo representaban una amenaza en potencia. Dentro de esos modos de mostrarse había un peligro latente. Desacopladas a conciencia, se mostraban orgullosas de su autocreación, no les importaba ni lo más mínimo no encajar en los estándares que construían a la mujer que debía tener hijos y casarse a toda costa. Esos modos podían ser contagiosos, podían dar ideas o podían asalvar a las niñas de la floreciente clase media. Quizá la sofisticada independencia de Mercedes Serós: la chulería de Blanquita Suárez, la poca vergüenza de Carmen Flores, las míticas malas pulgas de Raquel Meller, la cara de ángel y alma de diablo de la dulce y casquivana Chelito, la *chala* protodadaísta y neurastenia de la Balbina, esa cara de asesina en serie de la Bella Cleopatra, las eternas transformaciones de un hombre, Edmond de Bries, modisto y cupletista, las artes en la navegación de la balandrista Julita Fons, las conejitas de playboy *avant la lettre*, la Yankees con peinetas imposibles, la iluminada Fornarina, la posibilidad de que las creadoras se hicieran fiscales, catedráticas, abogadas o que se pusieran cucharas en la cabeza. Todas esas imágenes encendían y acompañaban a la población y las llenaban de deseo y miedo a partes iguales. Por supuesto, la parcela para las extranjeras estaba igualmente abierta: Eva Tanguay, Yvette Guilbert, Polaire, Jane Avril, Thérésa, la Becat..., todas aparecían también en postales y podrían, también, convertirse en temporales y amenazantes deslenguadas amantes de papel.

Las «amantes de papel», como las llamó Haro Tecglen, llegaban volando, o más bien en bicicleta, pero bueno es recordar que la inmensa mayoría de aquellos que pudieron permitirse escribir postales, los que podían, y sabían, comprarlas, enviarlas y escribirlas, lo hacían, ya lo sabemos, con la letra inglesa y cursiva, esa caligrafía que se había hecho el ama de la ciudad. Esa letra inglesa contenía siempre mensajes envarados y previstos, codificados y esperables. La naciente y cada día más poderosa clase

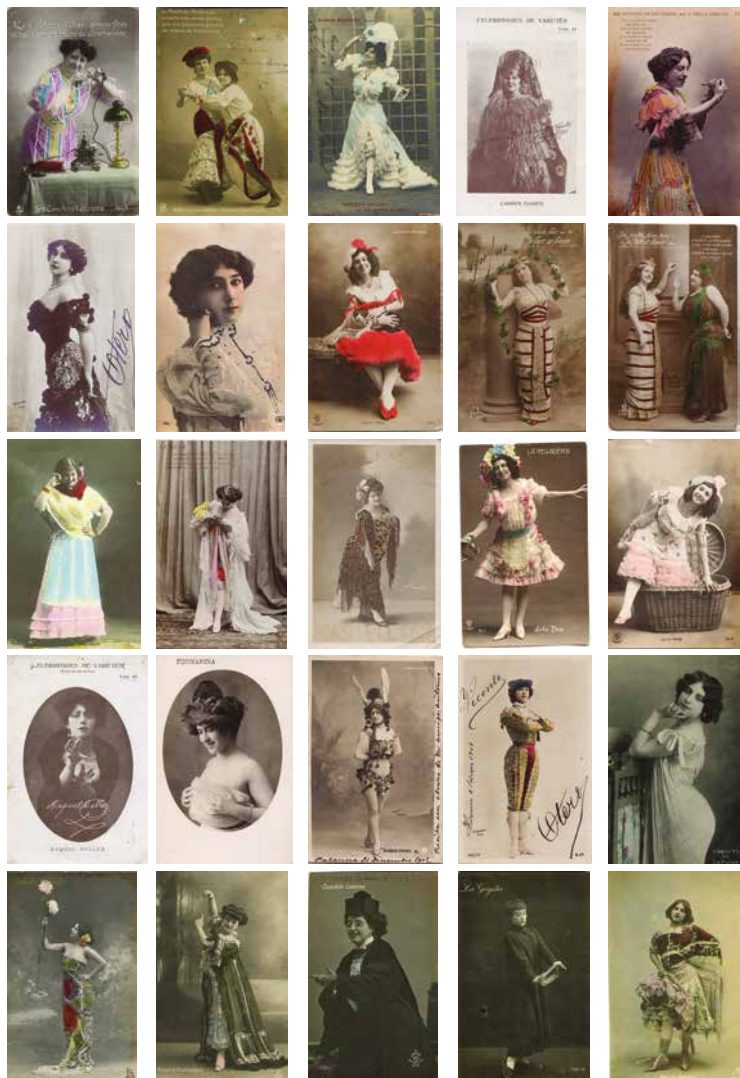


Imagen 13
Damero de postales.

media española no podía permitirse decir ordinariíces en la gesta de su propia identidad. Así pues, aprovecharon los infinitos sentidos que abría cualquiera de las imágenes de la constelación de estrellas para enviar mensajes parcos en la escritura e infinitos en lo sugerido en cada imagen. Normalmente se felicitaban los santos, esperaban de corazón que el destinatario, o destinataria pasara un buen día en compañía de sus seres queridos, que, huelga decir, eran irremediablemente sus familiares. Solo a veces, muy pocas veces, rezumaban algo de zalamería o evocaban turbias historias de pasados cercanos o lúbricos futuros previstos. En estas ocasiones, cuando el lenguaje se liberaba, la imagen era la envarada. Paradójicamente, un texto frívolo llevaba una imagen de catedrática, abogada, monjita, seminarista o líder bélico. Por ejemplo, una declaración de amor la protagonizaba la díscola y tecnologizada Conchita Ledesma disfrazada de juez. Elena Lagordita escribe: «Tengo tan dentro de mí su imagen y su aroma que igual lo siento en mi sangre que en el aire que respiro» (Imagen 14). ¿Qué querría decir Elena Lagordita en un tiempo en el que estudiar era, según muchos, muy peligroso para el frágil cerebro de la mujer? Nunca sabremos quién fue Elena Lagordita, y mucho menos el por qué eligió a Conchita Ledesma en su papel de abogada. Inquietante es.

La Chelito era una de las favoritas, favorita de Picasso, favorita de Joaquín Belda, de Retana, de Ramón Gómez de la Serna, hasta de Azorín. Era famosa por su picardía y dulzura, podía insinuar las mayores barbaridades con cara de angelote de Murillo. Chelito tiene miles de postales porque, además de mucho encanto, estaba muy bien relacionada y desde su casa de la calle Montera pudo hacerse muchas fotos ya que muchos eran los estudios de fotografía que, como todo, convergían en la Puerta del Sol.

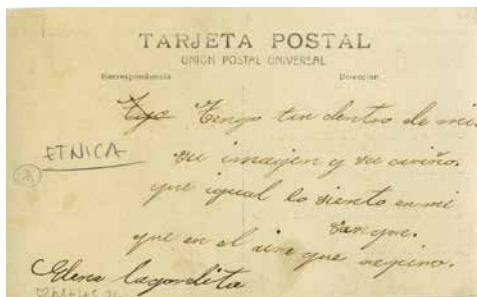


Imagen 14

Tarjeta postal con la creadora Conchita Ledesma (sin fecha).



Imagen 15

Tarjeta postal con la Chelito en «La pulga».

La Chelito en salto de cama, de seda, semitransparente, con sus sandungueras posaderas en un perfecto perfil, las manos llenas de anillos, diez anillos, como los piratas y las reinas, poderío total (Imagen 15). Sugestiva, sugerente, bellísima. La misiva, en la otra cara de esta imagen, la firma Paquita Casanova: «Querida prima, te deseo pases un felicísimo día de tu santo en compañía de tu esposo y familia y las personas que sean de tu agrado. Tu prima que te quiere de corazón». La querida prima es la señora doña Montserrat Vía, que vive en la calle de la Leche de Reus. No se aportan más datos, sospechamos que la señora era alguien bien conocido por el servicio de correos de 1909.

Y en la postal de la Chelito sosteniendo al obsceno muñeco Don Toribio (Imagen 16), que sacaba la lengua y que hizo furor en el periodo más exitoso de la sicalipsis, podemos leer: «Apreciable amigo: Le deseo que pase un buen y feliz día de tu santo en compañía de tu apreciable familia. Tu amigo Jerónimo». Firma Juanito, Sevilla, 22 de junio de 1910.



Imagen 16
Tarjeta postal con la Chelito en «Don Toribio».

Y finalizo con una muy misteriosa, escrita a los lados de la imagen de Julita Fons, quien no solo fuera muy famosa, sino ferviente defensora de la soltería y del divorcio (Imagen 17). Llegó a asegurar en sus memorias que lo de casarse era la mayor estupidez que una mujer podría cometer. Tampoco sabemos si el que escribe la misiva conoce los pormenores de los temas que cantaba Julita Fons, siempre llenos de doble sentidos, pero sí que pareciera un intercambio al más puro estilo Tinder ya que, por lo que se colige del texto, no se han visto jamás ni se conocen los dos protagonistas del intercambio epistolar: «Querida Carmen, con alegría indiscutible he leído sus bellas postales, yo con gusto le ofrezco mi amistad y le prometo que un poquito más adelante le he de enviar mi retrato para que me conozca, no se lo mando ahora porque no tengo ninguno, cuento con retratarme muy pronto y entonces lo enviaré. Ahora amiga mía le voy a pedir un favor, querría usted ser tan buena, tan amable de mandarme el suyo, se lo agradecería muchísimo, son tan grandes los deseos que tengo de conocerla. Señor Don Máximo Santos, Don Antón n.2, Melilla».

La constelación de cupletistas, escritores indeseables, los apios y mariposos de los bajos fondos, tan sexys como necesarios, y las calles donde todos se saludaban conformaron ese Madrid cursi y moderno, paradójico, bohemio y burgués, chulapesco y casposo, chusco y pedante. Como informa Tierno Galván en su artículo sobre lo cursi, la palabra cursi nació al mismo tiempo que se empezó a emplear la de «señorito». Es curioso porque en el relato de la sicalipsis los protagonistas siempre son señoritos, los que compran las revistas sicalípticas son abonados a los teatros y se suicidan por las bellas cupleteras. La entrada de Madrid en la modernidad va de la mano de la cursilería, los señoritos y las cupleteras. Pero terminamos como comenzamos, recordando que Ramón Gómez de la Serna, el gran y mayor experto en ese Madrid, distingue lo cursi malo y lo cursi bueno, y nos insta a volver a lo cursi porque, dice, «se



Imagen 17
Tarjeta postal con Julita Fons.

está verificando un desengaño de lo rectilíneo, de lo claro, de lo cortado en superficies demasiado evidentes»⁵⁸.

En 1920 los periódicos de todo el mundo anunciaron el fin de la pandemia, la «Spanish Lady» había pasado de moda. Ninguno supo decir cómo había sucedido, simplemente dijeron que el virus se había ido a otro lugar. Quizá la primera *fake news* de la historia.

58. Gómez de la Serna, R. (1963). *Ensayo sobre lo cursi*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, p. 33.

Tramas

David Bestué

Creo que todos tenemos en mente el impacto del Palacio de Cibeles desde la calle, con su presencia majestuosa. Por eso mi planteamiento a la hora de abordar mi proyecto sobre el edificio fue investigar su aparataje ornamental. Mi propuesta expositiva, *Tramas*, se dividió en tres partes: una, más historiográfica, contextualizaba el edificio e incidía en algunas de sus claves formales. La segunda, justo detrás del gran ventanal de la fachada, tenía un carácter más espacial y buscaba confrontar la carcasa monumental de la construcción con dos elementos contrapuestos: por un lado, unas uralitas realizadas con escoria, resina y fibra de vidrio y, por otro, la presencia de las lonas que habían cubierto el edificio durante unas obras de restauración. La tercera y última parte respondía a un interés por plantear una alternativa a los referentes iconográficos escogidos por los autores del edificio, los arquitectos Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, para adornar el exterior y el interior y exhibía una serie de tramas o patrones decorativos que se reproducen parcialmente en esta publicación.





Borrasca

El Palacio de Comunicaciones fue proyectado originalmente como la sede operativa y simbólica de los diferentes sistemas de comunicación de España. Su construcción cumplía una doble función: por un lado, servía para ensalzar su carácter público y, por otro, debía disponer de áreas de trabajo amplias y funcionales para agilizar la entrada y salida de cartas, telegramas y llamadas telefónicas de todo el país. En el edificio se aunaban técnica y estilo, funcionalismo y monumentalidad masiva.

La fachada pétrea, escalonada, simétrica y frontal, sirve de telón de fondo de la plaza de Cibeles como un gran sistema escenográfico. En el exterior la volumetría ascendente del edificio provoca múltiples perspectivas desde la calle y está influenciada por el Palacio de Monterrey, ubicado en Salamanca, de estilo renacentista plateresco, del que son deudores muchos elementos, como los medallones y cresterías. En su memoria los arquitectos defendían esta elección por una cuestión de identidad: «Nos hemos inspirado en el estilo que en nuestra Nación se ha conservado más castizo, en el renacimiento español, por entender que es la arquitectura de mayor españolismo». Más adelante reconocen que también fue escogido por su «falta de pureza y por su flexibilidad para sufrir deformaciones y ser, en definitiva, un soporte para la creación libre».

La fachada principal está presidida por un escudo de España, flanqueado por un gran arco central en el que se alternan otros escudos vacíos y cabezas de león así como una figura femenina con medio cuerpo vegetal a modo de clave. En el resto de la fachada se observan flechas y yugos, castillos, leones, medallones de navegantes y conquistadores, deidades egipcias, griegas y aztecas.



En el interior los materiales nobles inundan los espacios comunes y se produce una concentración ornamental en los pisos superiores, pensada para ser vista desde abajo, como una borrasca. Bordeando el techo acristalado del patio central hay emblemas alusivos a las regiones españolas y la heráldica de la época de los Reyes Católicos. También hay varias representaciones de Hermes, mito relacionado con la comunicación. El carácter escenográfico del interior del edificio es visible desde las terrazas perimetrales del gran patio, donde nos colocamos detrás del aparataje óptico y podemos observar la sencillez material de aquellas zonas del edificio que no eran visibles para el público. Algo similar sucede en los pisos superiores del Hospital de Maudes, de los mismos arquitectos, donde al acabarse el dinero se usó piedra artificial en detalles o revocos aparentando piedra.



Pero, ¿qué querían los dos arquitectos que viéramos? Quisieron sorprendernos con un *collage* iconográfico de múltiples referencias, una representación de la historia del país como forma e imagen, no como memoria. Quizás por eso la ornamentación abigarrada aturde al ojo. No sabemos muy bien dónde fijar la mirada: somos espectadores de una anamorfosis temporal, una neurosis decorativa. Para el historiador Fernando Chueca Goitia el Palacio de Cibeles es un canto a España. El edificio reivindica una arquitectura que «reconstruye» un supuesto «imperialismo» perdido a través de unas invariables iconográficas. Para conseguir este objetivo Antonio Palacios y Joaquín Otamendi se fijan en edificios, personajes y acontecimientos específicos de los siglos XV y XVI, como la toma de Granada, el reinado de los Reyes Católicos o el palacio de Monterrey. Sucesos o personas que flotan sobre la rejilla del tiempo y permanecen en la superficie, distorsionados. Los arquitectos necesitan encontrar un origen, una fuerza

de arranque, un fondo, una legitimidad que vaya más allá de las debilidades económicas y políticas del momento en el que el edificio fue proyectado.

Un edificio que se quiere mito y, al mismo tiempo, desciframiento de destino; un edificio, por lo tanto, que busca reunir origen y final: liberar a la Historia del tiempo y traerla al espacio, en un presente continuo donde la españolidad se realice, aunque petrificada. Al fin y al cabo, a la hora de definir su trabajo, Antonio Palacios, uno de los arquitectos, contestará que «nuestro pasado es nuestro futuro». Lamentablemente, el resultado es una idea jerárquica de país, más épica que lírica, más palaciega que popular, y nos recuerda los fantasmas colectivos que suelen exhibirse en épocas de absolutismo y dictaduras. Por eso, el Palacio de Comunicaciones antecede y anuncia la arquitectura de la dictadura de Primo de Rivera o el estilo imperial franquista.



Contexto

Quizás para entender mejor el edificio debamos insertarlo en su contexto arquitectónico. A finales del siglo XIX la arquitectura española vivía empantanada en el eclecticismo. En un intento de reafirmación nacional, los arquitectos construyeron con todos los estilos que habían caracterizado al país a lo largo de su historia: el mudéjar, el plateresco, el regionalismo o el gótico son algunos de los referentes que fueron desmenuzados a su gusto. El resultado de esta contracción temporal fueron unas construcciones recias que se alzaron para contener los choques de una sociedad crispada. La arquitectura académica de la época se centraba en problemas de ornamentación y composición formal, grandiosos aparatos decorativos en los que primaba el estilo por encima de los condicionantes funcionales o económicos. Al visitar estos edificios en la actualidad, desde la distancia, observamos cómo el eclecticismo no podía continuar, era el final de una época, de una manera de entender el pasado, el tiempo.

Los primeros proyectos de Palacios y Otamendi surgen en una época de cambios, entre este eclecticismo que acabamos de comentar y las nuevas corrientes arquitectónicas del siglo siguiente. Su obra, por lo tanto, es bisagra entre tradición y vanguardia, el canto del cisne de la arquitectura del siglo XIX. Ya durante su construcción, entre los años 1907 y 1919, sufrió críticas al hacer convivir instancias contemporáneas y académicas. Si bien es cierto que el estilo imperante en las grandes construcciones de la ciudad de esa época era el académico, también lo es que la inauguración del Palacio de las Comunicaciones coincidió con la llegada al país de nuevas corrientes de vanguardia tras la Primera Guerra Mundial. El crítico de arquitectura Torres Balbás escribió poco después que «en nombre de ese falso y desgraciado casticismo se nos quiere imponer el pastiche. Fijándose en las formas más exteriores de algunos edificios de esas épocas se las trasladó a las modernas

construcciones creyendo así proseguir la ininterrumpida tradición arquitectónica de la raza».

Tras la obra de Cibeles, Otamendi entró a trabajar en Correos como arquitecto de la compañía y Palacios construyó sedes bancarias, viviendas y edificios de oficinas, ayudando a crear una nueva imagen institucional y una nueva escala monumental de ciudad y de país. Palacios es el último arquitecto ecléctico, del que es síntesis y paroxismo. Al fin y al cabo, durante su carrera usará el beaux-arts, el clasicismo, la arquitectura popular gallega, el art decó o el plateresco. Al mismo tiempo, también fue uno de los primeros arquitectos en utilizar técnicas estructurales modernas, como el hierro y el hormigón, y a ensayar programas complejos verticales, como en el Círculo de Bellas Artes. Quizás por eso Iñaki Ábalos comenta que «tanto la obra como su autor pueden considerarse ejemplos de una actitud intempestiva: difícilmente podríamos hablar de un autor coherente ni existió en su época modelo crítico que soportase su obra».



Es cierto que la obra de Palacios tiene algo de fuera de tiempo. De hecho, su evolución parece haber sido regresiva: poco a poco el hierro y cristal de sus primeras obras fueron desapareciendo y se volvió más conservador hasta erigirse como antirracionalista y propugnar un regreso a la tradición imperial tras la Guerra Civil. Es más, durante la guerra Palacios vivió aislado en Madrid y proyectó un plan de reconstrucción de la ciudad, «Hacia el año 2000», que da cuenta del delirio y la zozobra estilística de sus últimos años. Lo interesante de este proyecto, en el que se plantean varias actuaciones de gran escala como puentes monumentales, un faro de 300 metros de altura o la reforma de la Puerta del Sol que implicaba la demolición del centro urbano, es que en él el Palacio de Cibeles no desentona, como si hubiera sido proyectado a sabiendas del plan posterior.

Tras la guerra Palacios se construyó una casa pequeña y humilde en El Plantío (1942) y desarrolló sus últimos proyectos, muchos de ellos gigantescos e irrealizables. Casto Fernández-Shaw, discípulo del arquitecto, escribió que «retirado en su pequeña casa de El Plantío, en un diminuto estudio de 1,80 x 2,40 metros, donde había inventado, según él, el “cuarto de no estar”, con la vista muy disminuida, casi perdida, seguía entregado a sus más monumentales concepciones». Vista disminuida, problemas de visión, algo paradójico al tratarse de un arquitecto centrado en el impacto visual de sus edificios.



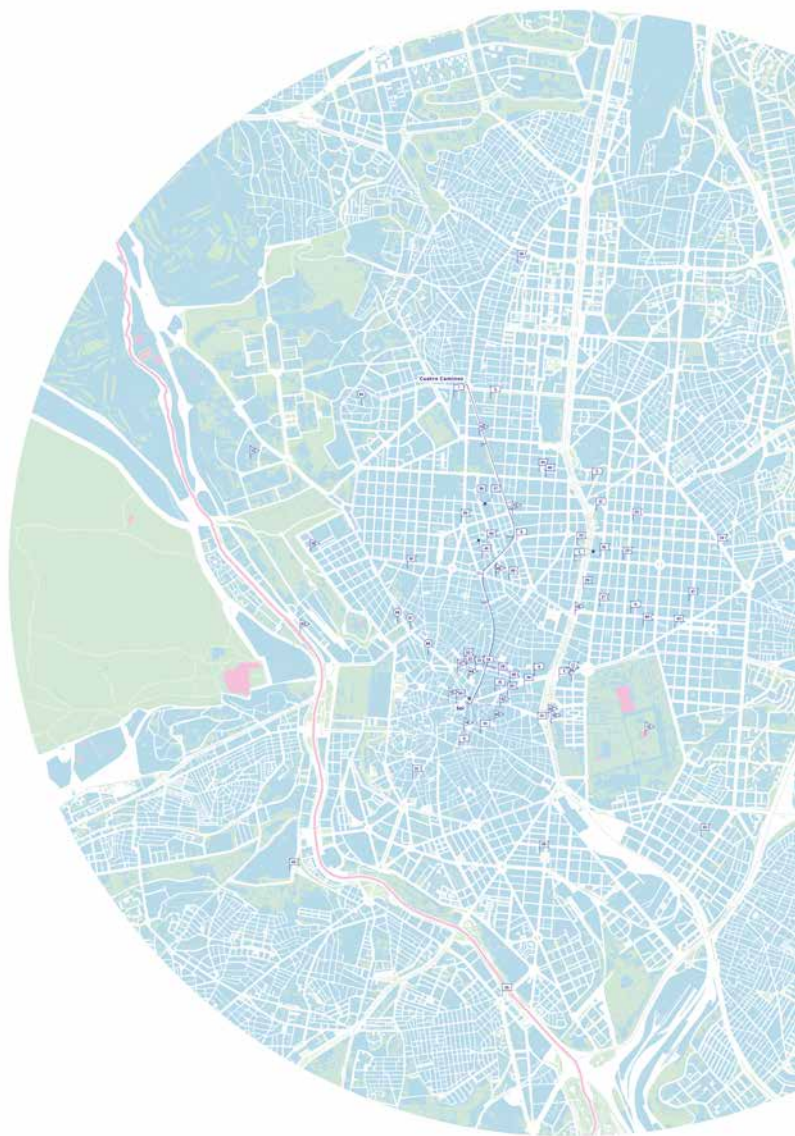
Patrones

Si bien, como he comentado antes, el objetivo de los arquitectos al plantear el sistema iconográfico del edificio era congelar aquellos momentos de la historia de la nación que consideraban más relevantes, lo cierto es que desde su inauguración el Palacio de Cibeles ha sido testigo de acontecimientos sucesivos que han ido marcando el país. De hecho, fue el primer edificio al que se izó la bandera republicana el 14 abril de 1931 y sufrió impactos de bala durante la Guerra Civil. Ha ido soportando reformas y restauraciones y ha cambiado de uso pasando a ser la sede del ayuntamiento de Madrid. Mi intervención de carácter más visual respondía a esta idea y buscaba actualizar y ofrecer alternativas a los elementos seleccionados por los arquitectos. Así, en la entrada de esta parte había tres carteles donde aparecían varias decenas de referencias que después desarrollé en las tramas.



Mi interés en hacer tramas o patrones se debía a su carácter un tanto automático. Con la ayuda del estudio de diseño Setanta, que se encargó también de la gráfica general de la exposición, y del artista y diseñador Gabriel Pericàs, llevé a cabo un ejercicio donde las imágenes carecen de inicio o fin y pueden llenar cualquier superficie. Filtros que se entrometen entre la visión y que imaginé cubriendo paredes de espacios comunes y privados, invadiendo despachos y lavabos. Texturas, ritmos, espesuras, repeticiones, degradados, bucles y arabescos que son como una niebla.





Hilos, cajas negras y fetiches urbanos

**Uriel Fogué, Eva Gil y Carlos Palacios – elii
[oficina de arquitectura]**

Primera parte. *Hilos y flujos*

1. Cuerpo humano, cuerpo urbano

Durante el siglo XIX y principios del XX, en diferentes contextos europeos, se llevaron a cabo grandes obras de renovación para afrontar los nuevos desafíos urbanos, consecuencia del desarrollo de la industria pesada o de las migraciones provenientes de zonas rurales. Las urbes aspiraban a convertirse en metrópolis modernas, organizadas a partir de principios racionales e higienistas, que perseguían alcanzar una armonía social, no exenta de fuertes tensiones y revueltas sociales. Así, ciudades como París, Londres, Viena o Berlín (entre otras) funcionaron como auténticos laboratorios urbanos donde se ensayaron, a gran escala, algunas soluciones urbanísticas de enorme impacto en la vida de los ciudadanos. El formidable desarrollo de la tecnología permitía un control de las fuerzas de la naturaleza desconocido hasta entonces, que cristalizó en un imaginario que ha sido caracterizado como el «proyecto moderno prometeico»¹. Gracias a estas innovaciones, las ciudades controlaban la naturaleza, transformando sus recursos en bienes consumibles, en forma de flujos distribuidos a través de una red infraestructural compuesta por avenidas, conductos, cables, *hilos*, etc.

Estas reformas urbanas se hacían eco de los descubrimientos científicos que venían planteando una nueva imagen del cuerpo humano basada en la noción mecánica de flujo.

1. Kaika, M. (2005). *City of Flows: Modernity, Nature, and the City*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, p. 6.

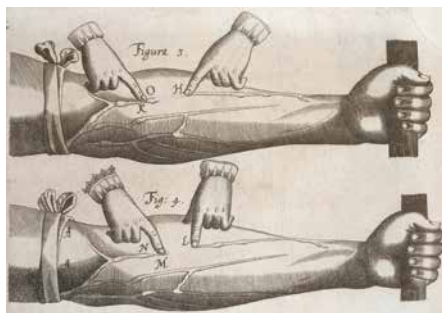


Imagen 2

Algunas investigaciones en el campo de la medicina, como las de William Harvey (centradas en el sistema circulatorio de la sangre), Thomas Willis (enfocadas hacia el sistema nervioso) o Ernst Platner (sobre la piel) configuraron una nueva imagen del cuerpo humano, basada en una concepción orgánica y funcional que acabaría condicionando, tiempo después, la forma de proyectar las urbes.

Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus, William Harvey, 1628.

Poco a poco, los planificadores de las ciudades incorporaban a la práctica un vocabulario médico, biológico y sanitario, empleando metáforas orgánicas para repensar la ciudad. Así, las ciudades empezaban a ser concebidas como grandes «cuerpos»: unos «cuerpos urbanos» dotados de un «sistema circulatorio» (por el que discurrirían flujos de agua, electricidad, capital, vehículos, mercancías, ciudadanos, desechos, información, microorganismos, etc.), unos «pulmones» (las áreas verdes, mediante las que «respiraban» las ciudades) o una «piel» (ya sea la de las superficies pavimentadas, rediseñadas para facilitar su mantenimiento y limpieza, o las ropas de los viandantes)². En palabras del barón Haussmann, responsable de la renovación de París:

«Estas galerías subterráneas serían los órganos de las metrópolis y funcionarían como los del cuerpo humano, sin ver la luz del día. Por ellas circularía el agua pura y fresca, la luz y el calor, como los distintos

2. Sennett, R. (2002). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, p. 273.

fluidos cuyo movimiento y reabastecimiento sostienen la propia vida. Estos líquidos trabajarían sin ser vistos y mantendrían la salud pública sin perturbar la suave marcha de la ciudad ni estropear su belleza exterior»³.

En *Los miserables*, Víctor Hugo empleaba metáforas como «arterias», «estómagos de la civilización», «intestinos ciegos» o «aparatos digestivos»⁴ para referirse a los circuitos metabólicos que reemplazaban los antiguos e insalubres pozos negros de la ciudad.



Imagen 3

La noción de circulación de flujos se vio reforzada, asimismo, desde la economía. Los planificadores urbanos también comenzaban a asimilar las teorías económicas que sentaban las bases del liberalismo. Así, ideas como la de *circulación* de capital, la *especialización* del tejido productivo o el *individualismo* se iban incorporando al imaginario urbanístico. Algunos de estos planteamientos conllevaron una repercusión directa en el espacio, como el intercambio y la interdependencia entre el medio rural y el urbano (análogos a la circulación de flujos y el vínculo entre órganos del cuerpo, respectivamente) o la especialización del tejido económico (equivalente a la funcionalidad de las partes del cuerpo)⁵.

3. Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid, Akal Col. Cuestiones de Antagonismo, p. 322.

4. Hugo, V. (2013). *Los miserables*. Madrid: Alianza Literaria. Biblioteca de traductores, pp. 1592-1604.

5. Marx retomaría los planteamientos de Smith, concibiendo la economía como una suerte de sistema circulatorio de dinero y bienes, soportado y mediado por interacciones y relaciones sociales, asimi-

Desde la medicina hasta la economía, pasando por el urbanismo, se iba configurando un imaginario, basado en narrativas higienistas y funcionales que establecían una relación directa entre salud pública y circulación de flujos.

El Palacio de Comunicaciones se proyectó, poco después, en la estela de estos experimentos urbanos. El proyecto fue concebido, desde el primer momento, como un nodo de la trama infraestructural del nuevo «cuerpo urbano» de Madrid, responsable de redistribuir algunos de los flujos más importantes para una ciudad moderna: los flujos de la comunicación, en concreto, los del correo postal, la telegrafía y la telefonía. Las bases del concurso ya hacían alusión a la noción de «arteria» para describir las infraestructuras de comunicación. En la memoria presentada al concurso en 1904 Joaquín Otamendi y Antonio Palacios incorporaban, también, el concepto de «arteria» para describir el alcance territorial de su propuesta: «Sala de aparatos: dividida en ocho secciones correspondientes a las principales arterias en que se divide la red telegráfica española»⁶. El Palacio de Comunicaciones sería el nodo que articularía los flujos de las «arterias» de comunicación de un nuevo «cuerpo urbano» para Madrid y el resto del país.

2. Las arterias de Madrid

A finales del siglo XIX y durante el primer tercio del XX, la ciudad de Madrid fue objeto de algunas intervenciones,

lando, también, el vocabulario del metabolismo. Heynen, N., Kaika, M. y Swyngedow, E. (Eds.) (2006). *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*. Oxon: Routledge, Questioning Cities Series, pp. 21-40.

6. Bases del concurso publicadas el 21 de agosto de 1904. Ministerio de la Gobernación (21 de agosto de 1904). Real Orden convocando un concurso de proyectos para la construcción en Madrid de un edificio para la Dirección general y Administraciones centrales de Correos y Telégrafos, y aprobando, al efecto, el programa que se inserta. *Gaceta de Madrid*, (234), pp. 631-632.

tanto a escala arquitectónica como urbanística que, paulatinamente, fueron configurando un nuevo «cuerpo urbano».

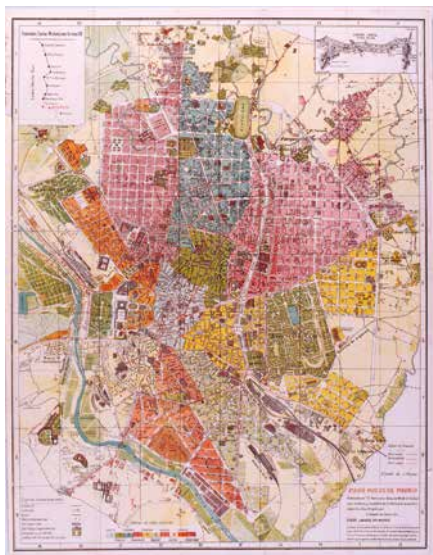


Imagen 4

Durante estos años Madrid crecía de manera notable. La ciudad fue reestructurada a partir de distintas operaciones de ordenación, como el Plan Castro para el Ensanche de Madrid, la Ciudad Lineal de Arturo Soria o las obras de reforma interior (como la Gran Vía y la Gran vía de San Francisco). A estos procesos hay que añadir algunos desarrollos espontáneos y fragmentarios en el extrarradio⁷.

Plano nuevo de Madrid en *El noticiero-guía de Madrid*, Pedro Núñez Granés, director de vías públicas, 1918. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

Una de las obras de reforma interior más relevantes fue la apertura de la Gran Vía de Madrid: el proyecto de una gran avenida que conectaría, de este a oeste, los barrios de Argüelles y Salamanca. La nueva «arteria» descongestionaría el centro, eliminando las calles más estrechas para abrirse al sol, dejar circular el aire y garantizar el tránsito

7. Bataller, J. J., López de Lucio, R., Rivera, D. y Tejera, J. (2004). *Guía del urbanismo de Madrid / s. XX*. Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo. Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras. Ayuntamiento de Madrid, p. 39.

de los flujos circulatorios y peatonales. El proyecto, planteado desde una mirada funcional e higienista integraba, además, una red de infraestructuras en forma de cables aéreos y galerías subterráneas que completaban la canalización del resto de los flujos urbanos.



Imagen 5

El diseño de la Gran Vía de Madrid tuvo que solventar los desajustes debidos a la superposición de la nueva trama sobre el tejido histórico. Si bien la formalización de la primera propuesta data de finales del XIX, el trazado definitivo no se aprobó hasta 1904 (año que coincide con el del concurso del Palacio de Comunicaciones), mientras que las obras no comenzaron hasta 1910, tras superar las diversas reclamaciones y litigios fruto de los procesos de expropiación ejecutados.

Plano del proyecto de reforma de la prolongación de calle de Preciados y enlace de la Plaza del Callao con la calle de Alcalá, José López Sallaberry y José Luis de Oriol, 1904. Memoria de Madrid, (ia_111).

El primero de los tres tramos, que desembocaba en la plaza de Cibeles, fue completado en 1915, preparando un escenario único al Palacio de Comunicaciones, cuya posición coronaría el nuevo eje como un telón de fondo, variando la perspectiva de esta zona de Madrid y consolidando el encuentro de la calle Alcalá y el paseo del Prado.

En la Gran Vía también se edificaron otras obras singulares de la ciudad, como el que fue el primer rascacielos de Madrid, el Edificio Telefónica, de Ignacio Cárdenas, el Palacio de la Prensa, de Pedro Muguruza, el Edificio Capitol, de Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced, etc.



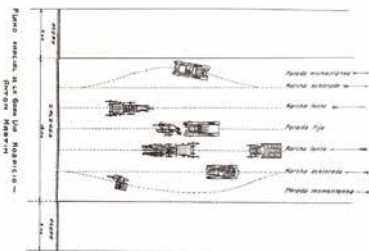
Imagen 6

En la Gran Vía construyeron varias de sus obras más icónicas Palacios y Otamendi, como el Banco Español del Río de la Plata, el Círculo de Bellas Artes, el Templete de acceso al metro de la Red de San Luis, el Edificio Matesanz, el Hotel Avenida, el antiguo Hotel Alfonso XIII, el Hotel Florida, el Banco Mercantil e Industrial, el Edificio Lope de Vega, etc.

Primer tramo de la Gran Vía visto desde la Red de San Luis, 1916. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_m_205_0057_1).

3. La ciudad de los flujos

La ciudad entendida como un «cuerpo urbano» atravesado por flujos se convirtió, a finales del siglo XIX y principios del XX, en una narrativa poderosa. Para que dicho «cuerpo» estuviera «sano» era necesario que su «metabolismo» funcionase de manera adecuada, como una «máquina» precisa, que desplegaba una suerte de coreografía de flujos de distinta naturaleza, en movimiento perpetuo.



Henri

Imagen 7

Para dar solución a los problemas de insalubridad que venían padeciendo, las ciudades acometían reformas a distintas escalas modificando, de manera radical, las condiciones de urbanidad. A partir de distintas «operaciones» (de ordenación), el «tejido» (urbano, arquitectónico, infraestructural y económico) del «cuerpo» (metropolitano) se iba «saneando». Y sus «órganos» (técnicos y administrativos) se especializaban para regular su «metabolismo» (urbano).

Memoria del Proyecto de Reforma interior en Madrid: esquema de circulación en la Gran Vía, José Luis Oriol y Urigüen, 1921. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_mb-2099 / MB 1905).

A diario, Madrid era atravesada por cientos de flujos: vehículos (que imponían nuevos ritmos en las circulaciones), animales (que se desplazaban junto a otros animales y artefactos), mercancías (enseres, alimentos y basuras, que circulaban entre bolsas de la compra, despensas, cocinas, mercados, mataderos, almacenes, cultivos, fábricas, escombreras y vertederos), recursos (que discurrían por redes infraestructurales), capital (transacciones entre comercios, bancos, grandes almacenes, cajas registradoras y billetteras), gases y partículas (que se mezclaban en industrias, chimeneas, parques, jardines y procesos respiratorios), miasmas, infecciones y epidemias (que se propagaban por cualquiera de los otros flujos), imágenes (distribuidas en escaparates, carteles, soportes publicitarios, fachadas, pantallas de cine y publicaciones), tropas (que cruzaban la ciudad en tiempos de contiendas), vagones de metro (que conectaban el centro y la periferia), manifestantes y pancartas (que diseminaban consignas y reivindicaciones), trabajadores, proveedores, vagabundos, policías y ociosos

(versiones castizas de *flâneurs* y *flâneuses*, que deambulaban por calles, factorías, talleres, tiendas, tabernas, cafés, tertulias, comisarías, casinos, clubes nocturnos, fiestas y cuplés) y comunicaciones (telegramas, cartas, paquetes, giros postales, reembolsos y conversaciones telefónicas) como los que canalizaba el Palacio de Comunicaciones.

La ciudad iba ajustando sus modos de vida a las nuevas dinámicas urbanas. Fruto de este intercambio incesante de flujos nació la particular cultura metropolitana madrileña de principios de siglo.



Imagen 8

La ciudad acogía diversas manifestaciones culturales. Los lugares dedicados a espectáculos formaban parte de la red de infraestructuras culturales de Madrid. En este tiempo, el cuplé se hacía un hueco en el universo popular. Para Gloria G. Durán, el cuplé no solo «hacía ciudad desde abajo» sino que, además, brindaba a las mujeres la oportunidad de ensayar modos de vida alejados de la corrección social. Algunas cupletistas, como Raquel Meller⁸, frecuentaban círculos intelectuales. En una foto publicada en *Estampa*, en 1928, se la puede ver junto al expresidente del Consejo de Ministros D. José Sánchez Guerra. Quién sabe si, en algún momento, Meller se pudo cruzar con Otamendi y Palacios en algún otro evento.

8. Agradecemos a la *cupletóloga* Gloria G. Durán la referencia de Raquel Meller.

«El expresidente del Consejo de Ministros, D. José Sánchez Guerra, mientras se filma en París la película *La Venenosa*, inspirada en la novela *El caballero audaz*, recibe de mano de Raquel Meller, protagonista del film, la ofrenda de una flor», *Estampa* (29 de mayo de 1928).

4. Un nodo infraestructural

En el dibujo de la fachada que Otamendi y Palacios presentaron al concurso para el nuevo Palacio de Comunicaciones, en 1904, se pueden apreciar unos *hilos* que conectan la torre central con los pináculos que coronan el edificio, así como con el resto del cableado de la ciudad. Dichos cables evidencian que, desde el primer momento, los arquitectos concibieron el Palacio de Comunicaciones como un nodo infraestructural conectado a una red de comunicación de escala metropolitana.

Los *hilos* flotando sobre el edificio, junto a la ecléctica ornamentación de las fachadas, confieren un carácter singular a una propuesta monumental y alegórica que celebra, a la vez, un pasado memorable (plasmado en las escultóricas superficies del cuerpo principal) y un futuro prometico (anticipado por la trama de *hilos* superpuesta).

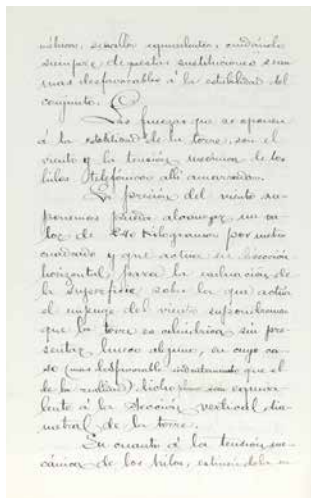


Imagen 9

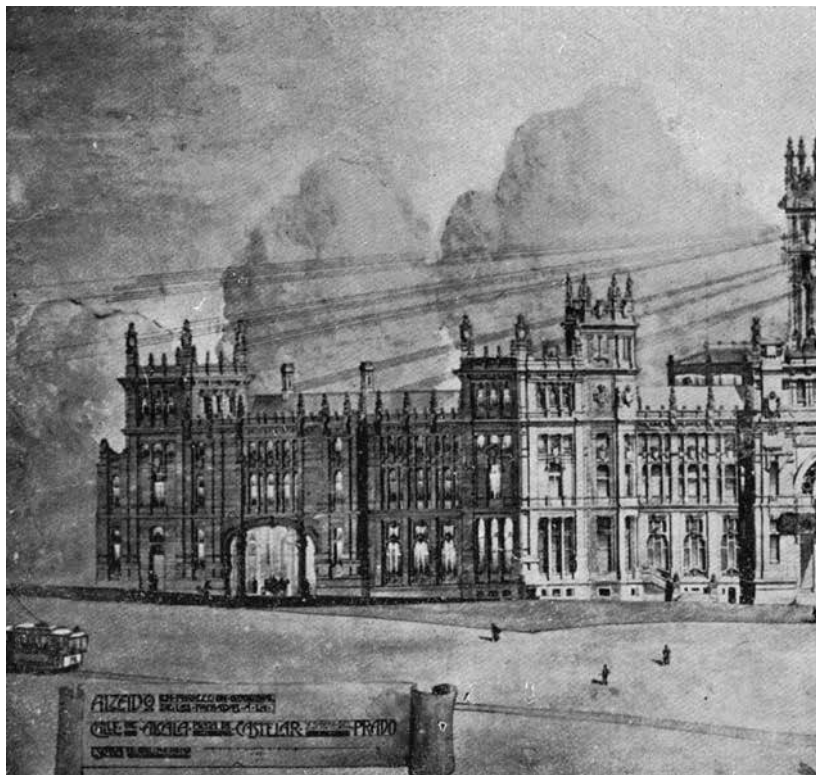
Los *hilos* formaban una parte fundamental del proyecto, tanto a nivel conceptual, como funcional y estructural. En el «Estudio de estabilidad de la torre telefónica», recogido en la *Memoria del proyecto de construcción del Palacio de Correos y Telégrafos de Madrid*, se resaltaba el impacto que la tensión mecánica de los *hilos* y la acción del viento supondrían para la estructura del edificio.

Memoria del proyecto de construcción del Palacio de Correos y Telégrafos de Madrid, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, 1905. Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Las bases del concurso ya contemplaban la condición infraestructural del palacio: «El edificio debía estar coronado por una torre central para dar entrada a cables e *hilos* aéreos»⁹. Durante la construcción, los *hilos* fueron enterrados, pero los pináculos y el remate de la torre permanecieron, por empeño de los arquitectos, tal y como refleja la documentación del desarrollo de la obra¹⁰, como un vestigio o un *fetiché* de la condición infraestructural del Palacio de Comunicaciones.

9. Bases del concurso, publicadas el 21 de agosto de 1904 en *Gaceta de Madrid*, *op. cit.*, p. 632.

10. Palacios Ramilo, A., Otamendi Machimbarrena, J. (1919). *Libro de Actas de la Junta de Inspección, Vigilancia y Recepción de las obras para la construcción en Madrid de un edificio para Dirección General y Administraciones Centrales de Correos y Telégrafos. 1907-1918*. 2 volúmenes. Tomo 1, p. 141. Legado Otamendi, donativo de Jose M^a Otamendi Oteiza; y Palacios y Otamendi (1905), *op. cit.*, pp. 84, 109 y 110.



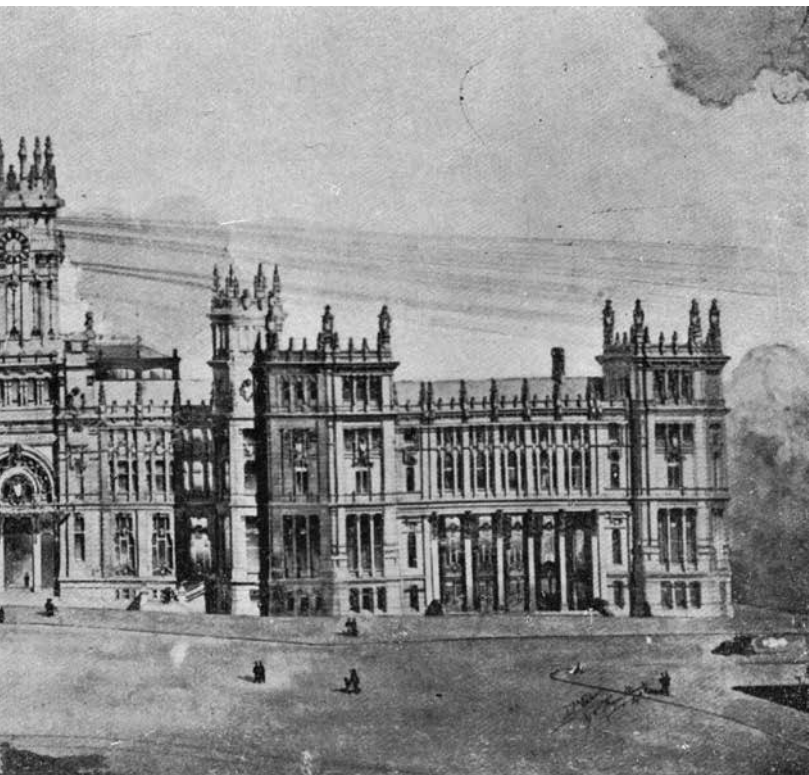


Imagen 10

Durante los meses previos a la inauguración de la exposición, la presente investigación buscó, sin éxito, los documentos originales del concurso, entre los que se encuentra el alzado del edificio con *hilos* que aquí se reproduce. Parece que los documentos originales «desaparecieron» como lo hicieron los *hilos* del proyecto original.

«Alzado del concurso para la nueva Casa de Correos y Telégrafos de Madrid, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, 1904». *Revista Arquitectura* (Octubre de 1967).

5. La impronta metropolitana

La propuesta para el Palacio de Comunicaciones de Palacios y Otamendi fue imaginada, desde el principio, desde una aproximación moderna y metropolitana. Además de los *hilos*, varios elementos dan cuenta de esta condición a diferentes escalas.



Imagen 11

Desde la escala de implantación a la de detalle, el Palacio de Comunicaciones planteaba distintos vínculos entre el edificio y la ciudad, así como entre el edificio y el resto del territorio. Pareciera que, mientras pensaban el palacio, los arquitectos estuvieran pensando, a la vez, en sus relaciones metropolitanas.

Madrid desde una altura de 400 metros, Walter Mittelholzer, 1928.

En lo relativo al emplazamiento, la edificación se adaptaba a la trama urbana, asumiendo la complejidad del entorno. Por un lado, el alzado principal conformaba un gran telón de fondo para el nuevo eje de la Gran Vía de Madrid, haciendo uso de un recurso escenográfico barroco. Por otro lado, el edificio se articulaba a partir de distintos volúmenes que resolvían, de manera específica, la relación con las calles circundantes, ajustando la ornamentación al carácter de las vías. La fachada principal se adaptaba a la configuración geométrica de la plaza de Cibeles asimilando, con naturalidad, los flujos

de circulación de vehículos y viandantes que por ella transitaban. Asimismo, el palacio contaba con múltiples accesos que articulaban, de manera eficaz, los distintos flujos de visitantes, trabajadores, mercancías, vehículos oficiales y de reparto. Además, incorporaba un pasaje que cruzaba el complejo y se abría a la calle Alcalá, integrando el flujo del tráfico en el mismo corazón del palacio. La entrada de dicha calle interior enfocaba las vistas de peatones y usuarios, ejercitando recursos escenográficos para acentuar las perspectivas, tanto del exterior, como del interior. Para Palacios, la calle interior desembocaría en una plaza dentro del edificio.



Imagen 12

«La composición arquitectónica de esta vía queda limitada, en sus extremos por sendos arcos en *Cavaljavia*, como dicen los italianos, que permiten el enlace directo en las plantas superiores de todos los servicios [...]. Estos arcos, además de aquella ineludible función práctica, sirven, también a la intención estética de enfocar las variadas perspectivas que ofrece este sistema viario, singularmente en el más variado y pintoresco de la plaza de carga de la correspondencia»¹¹.

Telégrafos. Presentación del cuerpo ciclista. Operarios sobre bicicletas en el Palacio de Comunicaciones, Baldomero y Aguayo, c. 1930. Fototeca del IPCE (MCD).

11. Extracto de artículo publicado el 25 de julio de 1934 en el *Faro de Vigo*, citado en Armero, G. y Armero, J. (Eds.) (2001). *Antonio Palacios, constructor de Madrid*. Madrid: Círculo de Berras Artes, p. 45.

En relación a la organización espacial, el eje de la planta de acceso principal desembocaba en los puestos del servicio de telégrafos, completando la mitad de un octógono, con ocho secciones correspondientes a las ocho líneas que componían la red telegráfica española, simbolizando, así, el foco de la red centralizada de las líneas de telegrafía del país, que convergían en este punto neurálgico del edificio. Por último, la torre central junto a las laterales ponían el palacio en relación escalar con los volúmenes de los edificios próximos.

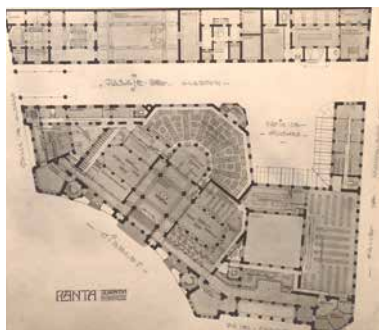


Imagen 13

«Estas que no dudamos en llamar importantes mejoras en el servicio telegráfico habrán nacido sencillamente de adaptar la estructura del edificio a las necesidades que tiene que satisfacer, de haber interpretado con los elementos de la obra, la organización del Telégrafo en España puesto que la distribución radial adoptada no es más que la representación arquitectónica de la organización radial de la red telegráfica Española»¹².

Carta telegráfica de España, 1867. Fondos del IGN.

«Palacio de Comunicaciones, Correo y Telégrafos: Planta Segunda, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi, 1905». *Revista Arquitectura* (Octubre de 1967).

El palacio sirvió de campo de pruebas para otras obras posteriores que exploraron esta impronta metropolitana, como el Círculo de Bellas Artes (1919-26), donde Palacios

12. Memoria del concurso para la construcción de un edificio para la Dirección General y Administraciones Centrales de Correos y Telégrafos en Madrid. Palacios y Otamendi, 1905, pp. 27, 28.

llevó muchos de estos recursos arquitectónicos al extremo, llegando a plantear una superposición tridimensional de espacios metropolitanos¹³.

6. Torres, hilos y antenas

Históricamente, Correos se articulaba sobre una malla territorial compuesta por el ferrocarril, la diligencia, la red postal española de correos y los carteros a pie.



Imagen 14

Con el tiempo, la red fue incorporando una serie de innovaciones que aceleraban la comunicación y producían una gran fascinación. En un dibujo de 1825-28, Goya representaba el telégrafo óptico como un cuerpo humano (de nuevo, se vincula la idea de la infraestructura a la de «cuerpo»), soportado por una estructura ligera, sobre la que realizaba unas cabriolas. Parece que, en el dibujo, Goya asimilaba las señales del artefacto para transmitir el flujo de mensajes cifrados a una especie de coreografía acrobática en frágil equilibrio.

Telégrafo, Francisco de Goya y Lucientes, 1825-1828. Lápiz sobre papel verjurado, agrisado, 191 mm. x 153 mm. Museo Nacional del Prado.

13. Ábalos, I. (2001). «Un círculo delirante». En VV. AA., *Antonio Palacios, constructor de Madrid* (pp. 275-277). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Poco a poco, las ciudades modernas fueron inscribiéndose en redes heterogéneas de torres de telegrafía óptica, de hilos y cables de telefonía y telegrafía, de antenas, de carreteras, de líneas ferroviarias y aéreas, etc. En conjunto, esta urdimbre infraestructural conformaba un circuito que intensificaba la comunicación, anticipando el mundo mediático contemporáneo. Las redes de información se sustentaban sobre una geografía infraestructural pero, también, sobre una constelación de imágenes y mensajes, distribuida por distintos canales, en los que se socializaba un imaginario colectivo basado en la aceleración de las relaciones espaciales y temporales.



Hay hombres que dominan su negocio. Otros se dejan dominar por él

El león más fiero es impotente ante el ataque de un insecto. Lo mismo el industrial, el hombre de negocios —por grande y poderoso que sea—, es vencido por las cien pequeñas cuestiones que surgen en el curso del día, haciéndole malgastar su tiempo y sus energías en consultas personales innecesarias y en conversaciones y discusiones inútiles, perdiendo la seriedad a causa de las frecuentes interrupciones desesperantes.

El hombre moderno domina su negocio por medio del INTERFONO, que le permite dar órdenes breves y terminantes, y resolver rápidamente y sin esfuerzo las cosas pequeñas, dejándole despreocupado para resolver con calma y raciocinio los problemas de importancia.

Hasta que la Ciencia nos aporte otro medio más eficaz, el INTERFONO seguirá siendo el auxiliar más seguro y rápido del hombre que domina.

Standard Electrica S. A.
MADRID - BARCELONA - SEVILLA

Imagen 15

Los medios de comunicación funcionaban como una infraestructura narrativa que permitía especular sobre las condiciones de un mundo nuevo. La comunicación en red prometía eficiencia, productividad y prestigio y movilizaba ciertos estereotipos normativos. En un anuncio publicado en la *Revista Telefónica Española*, en 1929, se describía el interfono como «el auxiliar más seguro y rápido del hombre que domina».

Carteles del servicio interurbano, Compañía Telefónica Nacional de España. Archivo Fundación Telefónica.
«Estándar Eléctrica S.A. (SESA)». *Revista Telefónica Española* (Diciembre de 1929).

De alguna manera, la historia de la evolución de las redes de comunicación se corresponde con la historia de la transformación de la sociedad: de sus formas de organización, sus marcos temporales, sus imaginarios, sus controversias, sus ritmos de transacción, sus criterios de interacción, sus estructuras de poder, sus aparatos militares, sus modos de imaginar el futuro, sus rituales, sus roles sociales, etc. De ahí la relevancia del proyecto del Palacio de Comunicaciones que centralizaba, por primera vez, los principales sistemas de comunicación del país (correo postal, telégrafos, radiotelegrafía y telefonía) en un único nodo tecnológico.



Imagen 16

El palacio tenía un impacto a escala territorial. En un anuncio publicado en 1926 por la Compañía Telefónica Nacional de España se muestra cómo el Palacio de Comunicaciones, en Madrid, y el antiguo Banco de Comercio, en Bilbao¹⁴, quedaban conectados a través de *hilos*. En la imagen se puede apreciar cómo los *hilos* llegan a través de sendos postes de entronque que coinciden con la posición de una de las torres, en el caso del palacio, y con las chimeneas de la industria, en el del banco. Del logo de la compañía salen unos brazos que realizan la conexión entre

14. El antiguo Banco de Comercio en Bilbao fue proyectado por Pedro Guimón en 1912.

los *hilos*, asimilando, una vez más, la imagen de infraestructura con la del «cuerpo».

Cartel del servicio telefónico rápido, Compañía Telefónica Nacional de España. Archivo Fundación Telefónica.

Anticipándose al desarrollo de posibles innovaciones, el Palacio de Comunicaciones preveía un espacio en la torre central para la incorporación, en el futuro, de nuevas tecnologías como la radiotelegrafía (que no operaría en España hasta años después de la apertura del mismo). La torre del palacio fue pensada como un núcleo de telecomunicación, de radiación de ondas y señales, a través de *hilos* y antenas.



Imagen 17

Las torres han sido elementos cruciales para la comunicación. En concreto, las torres de telegrafía óptica (que tanto fascinaron a Goya) permitían mandar mensajes codificados a través de una serie de torres en cadena. Cuando cambió la tecnología en España las antiguas torres ópticas fueron empleadas a menudo como soporte para los *hilos* del nuevo

sistema eléctrico. Heredando la tradición de estas torres, los cuerpos elevados del palacio se erigían, a modo de templetes de cables, para facilitar el entronque de los *hilos*. Se erigían como núcleos de radiación de ondas y señales, integrados en el cuerpo del edificio.

Torre central de la Casa de Correos de Madrid: torre óptica sistema Mathé, 1800.

7. Arquitecturas que «cuelgan» de redes

En el Palacio de Comunicaciones se superponían dos procesos comunicativos. El primero tenía que ver con la dimensión comunicativa del propio cuerpo arquitectónico. En efecto, su rica iconografía y su sofisticada gramática material y espacial ponían al edificio en relación simbólica tanto con un tiempo histórico venerado como con las últimas innovaciones y tendencias arquitectónicas. Este juego de imaginarios, unido a la destreza escultórica de Ángel García, convirtieron las fachadas del palacio en una suerte de «pantallas» estáticas para los ciudadanos, quienes percibían en estos *fetiches* una mezcla ecléctica de alusiones históricas de carácter nacionalista neoplateresco, con innovaciones figurativas que, en conjunto, perfilaban un nuevo paisaje urbano. Pero, a la estabilidad y la solidez de estas fachadas soportadas por pesadas estructuras, se le superponían otras estructuras ligeras, conformadas por *hilos* y antenas. Así, el Palacio de Comunicaciones integraba una doble estructura: una base *palaciega*, monumental, alegórica, representativa, que apelaba a la permanencia, la unidad y la centralidad; y, sobrepuesta a esta, otra estructura *de comunicación*, liviana, ingravida, aérea, tecnológica, que formaba parte de la red de información y comunicación mediante la cual Madrid se conectaría al mundo.

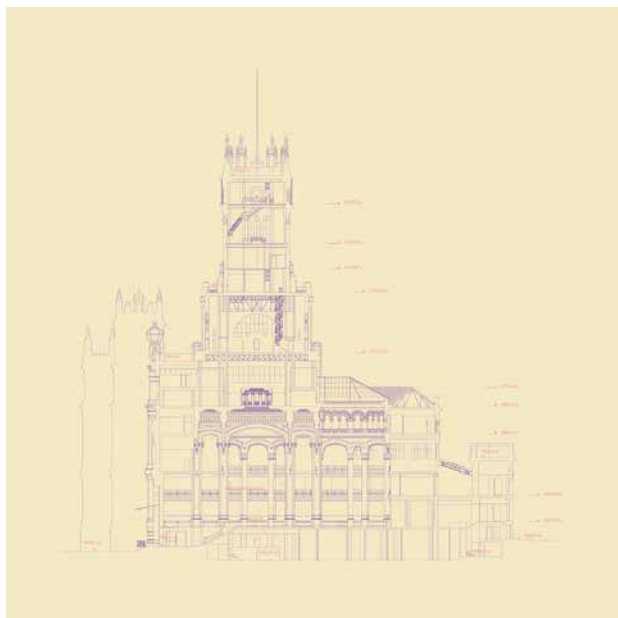


Imagen 18

La torre central del palacio era un nexo entre el cuerpo del edificio y la trama de *hilos*. Aunque finalmente los *hilos* aéreos fueron enterrados, la torre acogió la antena para la nueva estación de radio telegráfico-telefónica. En 1922, en otro de los torreones laterales, estuvo emplazada la que podría ser considerada como la primera emisora española de radio-difusión, que retransmitía desde conciertos de la Banda Municipal hasta óperas del Teatro Real.

Torre central del Palacio de Comunicaciones: sección, elii [oficina de arquitectura], 2020.

Para el arquitecto y crítico Mark Wigley se puede trazar una historia de la arquitectura moderna siguiendo la pista de cómo las construcciones se han ido conectando, de manera paulatina, a las redes de comunicación¹⁵. Desde este punto de vista, la arquitectura moderna podría ser interpretada como un «tejido» de obras ensambladas a las

15. Wigley, M. (2018). *The Human Insect: Antenna Architectures 1887-2017*. [Exposición]. Rotterdam: Het Nieuwe Instituut.

redes, es decir, que «cuelgan» de las redes aéreas conformadas por *hilos* y antenas; que penden y dependen de las infraestructuras; que se encuentran «suspendidas» de las redes. Siguiendo el razonamiento de Wigley, el Palacio de Comunicaciones (a través de su trama «suspendida» de *hilos* mediante la cual se conectaba con las redes de comunicación) podría ser interpretado como una suerte de templo civil que ya no «se conectaba» con una divinidad, sino que se conectaba con la modernidad. A la vez que celebraba un pasado heroico, auguraba un mundo hipercomunicado que estaba por venir.



Imagen 19

«La nueva Casa de Correos, con columnas, torreones, y garitas. Domina aquí la arquitectura propia de los templos. Irónicamente llaman a la Casa de Correos Nuestra Señora de las Comunicaciones»¹⁶, sentenció León Trotski en 1916.

La Oficina de Correos y Telégrafos. Otto Wunderlich, 1920. Fototeca del IPCE (MCD).

16. Armero y Armero (Eds.) (2001), *op. cit.*, p. 41.

8. Otras arquitecturas de flujos

A lo largo de su carrera Palacios y Otamendi participaron en varias obras industriales e infraestructurales, tanto de manera individual como asociada. Durante las obras del Palacio de Comunicaciones, construyeron el Pabellón de la Fuente y la planta de embotellado del Balneario de Mondariz en Pontevedra (1908-09). Después, Palacios proyectó la central hidroeléctrica de Mengíbar en Jaén (1914-16), en colaboración con el ingeniero Antonio González Echarte. También diseñó la central eléctrica de Pacífico (1922-23), la subestación del barrio de Salamanca (1923), la subestación térmica de Quevedo (1924-26 y 1928-29), ambas en Madrid, o la central hidroeléctrica El Tambre en Noya, La Coruña (1924 y 1932).



Imagen 20

Muchos de los proyectos infraestructurales planteaban el desafío de integrar unas construcciones de escala intermedia en medio de un enclave urbano o un paraje natural. En algunas ocasiones, recurrieron a la adaptación de estilos históricos para solventar estos problemas de figuración y representación, como en el caso de El Tambre, resuelto en estilo románico, como si de un «templo civil» se tratase. En otras ocasiones, se

inclinaron por líneas funcionalistas para resolver la implantación en el contexto urbano, como en las subestaciones, donde unos nuevos cuerpos de estética funcionalista «invadían» la ciudad, insertándose en la trama.

Central Hidroeléctrica de Mengíbar, 1914.
Central Hidroeléctrica El Tambre, 1924.
Nave de nueva construcción, aneja a la subestación de Salamanca, 1944.
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_fm-1881).
Subestación Térmica de Quevedo, 1950. Metro de Madrid.

La obra infraestructural de Palacios y Otamendi fue realizada a la vez que otros muchos trabajos de distinta naturaleza. Y, aunque la mayoría de las veces son recordados por construcciones de otro tipo, como edificios institucionales o de viviendas, su obra industrial e infraestructural es fundamental para comprender la mirada moderna de estos arquitectos acerca de la ciudad. Si entendemos las infraestructuras como aquellas arquitecturas diseñadas para mediar con la naturaleza, para dominarla, procesarla y canalizarla en forma de flujos, a través de una red de circuitos urbanos, las estaciones eléctricas e hidroeléctricas no eran sino los terminales que emergían en medio de dicha malla infraestructural, nodos que ensamblaban y articulaban la ciudad de los flujos.

Probablemente, la obra infraestructural más conocida de Palacios y Otamendi sea la línea 1 del metro de Madrid (1917-19), en la que colaboraron con el hermano de Joaquín, Miguel Otamendi, como ingeniero del equipo responsable de las obras. Conectaba las estaciones de Cuatro Caminos y Sol e incluía seis estaciones intermedias, complementando la red de tranvías con nuevas «arterias» que facilitaban la movilidad en la ciudad.

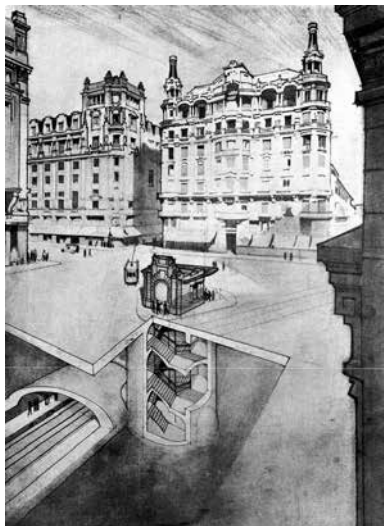


Imagen 21

La red de metro supuso un impacto enorme en el urbanismo y la geografía social, espacial y temporal de Madrid. Pronto sería ampliada con nuevas líneas. Palacios fue arquitecto de la Compañía del Ferrocarril Metropolitana. Con su imagen característica, los templetos de entrada al metro de la Puerta del Sol (1918-19) y de la Red de San Luis (1918-19) emergían en la calle para dar acceso a la red subterránea.

Boceto del acceso al metro de la Red de San Luis, Antonio Palacios, 1919.

Los arquitectos participaron en la construcción de las Cocheras y Talleres del Metro en Cuatro Caminos, ubicadas en el límite del Ensanche de Madrid, un importante nodo circulatorio de vehículos y trenes y que hoy forma parte del patrimonio industrial madrileño.

En otro registro, también construyeron obras que participaban de otro tipo de flujos: los del capital, como el Banco Español del Río de la Plata (1910-18).

Al encontrarse en un punto intermedio entre un equipamiento y una infraestructura, el Palacio de Comunicaciones nos permite comprender bien la conexión de todas estas obras infraestructurales con el resto de la producción

arquitectónica de sus autores. Lejos de tratarse de una obra de menor relevancia, las obras infraestructurales de Palacios y Otamendi proporcionan un nuevo punto de vista para interpretar la producción de estos arquitectos.

9. Experimentos urbanos

Madrid había permanecido ajena a algunas de las transformaciones urbanas más relevantes que habían tenido lugar durante las últimas décadas del siglo XIX en varias de las capitales europeas. No obstante, el desarrollo tecnológico e infraestructural permitió imaginar un modelo integral de ciudad que aspiraba a situar Madrid a la altura de una capital moderna. En varios de sus proyectos, Palacios y Otamendi indagaron acerca de las posibilidades espaciales de la ciudad moderna.



Imagen 22

El desarrollo urbanístico estaba ligado al infraestructural. La Compañía Metropolitana de Madrid, responsable de varios proyectos relevantes en la ciudad, era propiedad de la Compañía Urbanizadora de Madrid, fundada por los hermanos Otamendi.

Publicidad de la Compañía Urbanizadora Metropolitana, 1923.

«Edificios Titanic en Cuatro Caminos». *La Construcción Moderna* (15-11-1920). Biblioteca Nacional de España.

En el plan urbanístico de Cuatro Caminos, desarrollado por Joaquín Otamendi, se definía una gran avenida, surcada por unos enormes Edificios Titanic, diseñados por Julián Otamendi (hermano pequeño de Joaquín) y Casto Fernández-Shaw (1919-23), emulando las grandes construcciones americanas y europeas, en las que se puede percibir la tensión entre el funcionalismo y una condición más monumental.

Si en el proyecto del metro Palacios y Otamendi habían explorado el alcance de una infraestructura subterránea, en el proyecto de la Gran Vía sobre el Manzanares (1936-39) Palacios imaginó un puente monumental que conectaría las plazas de España y Príncipe Pío con la Casa de Campo.

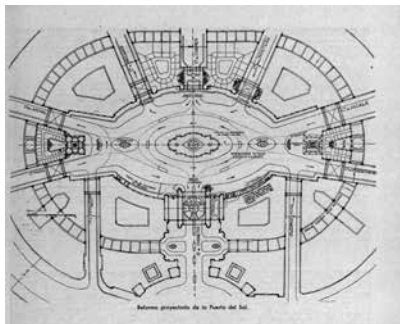


Imagen 23

En los proyectos de Reforma interior de Madrid, Zona Central de la Puerta del Sol y Nuevo Salón del Prado desarrollados por Palacios (ambos de 1936-39, aunque su primera propuesta de reforma de la Puerta del Sol es de 1919, por iniciativa propia) se afrontaba el problema de la circulación viaria a través de un proyecto que recuperaba el espíritu haussmaniano, impregnado de valores imperiales, compaginando (según el propio Palacios) «propósitos altamente ideológicos [...] con los puramente utilitarios»¹⁷.

«Reforma del centro de Madrid y Puerta del Sol: planta, 1936-1939», *Revista Nacional de Arquitectura* (noviembre-diciembre de 1945).

17. Palacios, A. (1940). «Ante una moderna arquitectura. Discurso leído ante el Instituto de España por D. Antonio Palacios el día 6 de enero de 1940, en conmemoración del II centenario de D. Juan de Villanueva», *Revista Nacional de Arquitectura*, Noviembre-Diciembre 1945, (47 y 48), p. 411.

Palacios, además, preocupado por tomar partido en algunos de los debates de su tiempo, a menudo publicó artículos en distintos medios (tanto en prensa como en revistas especializadas), donde interpretó algunos de los fenómenos más relevantes del momento.

10. Infraestructura cultural y política

Con el paso del tiempo, varias de las arquitecturas infraestructurales erigidas durante la consolidación de las ciudades modernas quedaron en desuso por diferentes factores, como la obsolescencia de los soportes tecnológicos, la falta de mantenimiento por motivos económicos, el abandono tras el agotamiento de su vida útil, la implantación de formatos infraestructurales alternativos, la sobreutilización de sus instalaciones, los accidentes tecnológicos, el cuestionamiento de su modelo ecológico, etc.

Muchas de las edificaciones industriales y de la red infraestructural de las ciudades modernas fueron reaprovechadas, transformadas y rehabilitadas para convertirlas en equipamientos culturales. Con el crecimiento de las urbes, estas construcciones solían gozar de una localización privilegiada, por lo que se convirtieron en lugares estratégicos para el turismo. Durante las últimas décadas, las infraestructuras obsoletas han sido objeto de interesantes debates en relación a la conservación del patrimonio edificado.

Como varias otras construcciones industriales e infraestructurales, el Palacio de Comunicaciones fue reconvertido, a principios del siglo XXI, en un equipamiento cultural (CentroCentro) y en la sede del Ayuntamiento de Madrid. Aunque todavía acoge la oficina principal de Correos del paseo del Prado, tras varias obras de rehabilitación, el palacio pasó a convertirse en otra infraestructura: una infraestructura cultural y política. Su imagen ha pasado a formar parte de otras redes diseminadas en postales, *souvenirs* turísticos, fotografías o filmes. Su fachada sigue constituyendo

un telón de fondo para la ciudad y una suerte de pantalla: un lugar para la reivindicación política municipal mediante la instalación de pancartas con eslóganes o banderas.

Segunda parte. *Fetiches urbanos y cajas negras*

11. *Fetiches urbanos*

El funcionamiento de las ciudades modernas dependía de las infraestructuras. La mayoría de estas redes tecnológicas discurrían invisibles a lo largo de su recorrido, emergiendo, tan solo, en puntos estratégicos de la geografía, para materializarse en terminales arquitectónicos. Algunos expertos en geografía urbana, como Maria Kaika y Erik Swyngedouw, han denominado a estos terminales arquitectónicos que sobresalían puntualmente de la trama infraestructural la «dote urbana»¹⁸. Esta estaba conformada por una serie de construcciones infraestructurales cargadas de enorme valor, tanto simbólico como material, que serían heredadas por las generaciones futuras.



Imagen 24

Torres de agua, depósitos, estaciones eléctricas e hidroeléctricas, centrales de producción de energía, estaciones de bombeo y toda una colección de tipologías novedosas conforman la dote urbana, planteando a los ingenieros y arquitectos del momento inéditos desafíos espaciales, constructivos y estilísticos. Por ejemplo, la estación de bombeo Abbey Mills, situada en Stratford, Londres (1865-68), fue conocida en su momento

18. Kaika, M. y Swyngedouw, E. (2000). «Fetishizing the Modern City: the Phantasmagoria of Urban Technological Networks», *International Journal of Urban and Regional Research*, 24 (1), pp. 122-148.

como la «catedral del alcantarillado». Como si de un templo civil, que rindiese tributo a lo que circula bajo tierra se tratase, se resolvía en un estilo ecléctico «gótico veneciano, eslavo o bizantino»¹⁹.

Estación de bombeo de Abbey Mills, Chris Sharman, 2006.

Azotea de la estación de bombeo de Abbey Mills, detalle, 2013.

Muchas de las construcciones infraestructurales erigidas entre finales del siglo XIX y principios del XX actuaron a modo de *fetiches urbanos* que encarnaban el progreso y una nueva relación con la historia. Para Kaika y Swyngedouw, el del *fetichismo* es un juego de relaciones entre lo que permanece visible y deviene «objeto de deseo» y lo que permanece invisible y, por tanto, queda desatendido. Según estos autores, tras las arquitecturas *fetichizadas* de la dote urbana que celebraban un tiempo esplendoroso, se ocultaban otros procesos, como los relativos a las condiciones socioeconómicas de producción, los modos de dominación de la naturaleza y la relación de estos con los productos finales consumidos. Así, mientras los cuerpos de las edificaciones cristalizaban en *fetiches* colmados de referencias historicistas, los procesos de co-modificación de la ciudad y la naturaleza permanecían enmascarados, en un plano abstracto. Además, los *fetiches urbanos* sirvieron de evidencia material para justificar las enormes inversiones que se venían realizando en la dote urbana de la ciudad, muchas veces sufragadas con impuestos. Estas escenografías icónicas acreditaban el esfuerzo que conllevaba la modernización de la ciudad, una buena parte del cual estaba siendo literalmente enterrado en el mundo subterráneo de las infraestructuras.

19. Ackroyd, P. (2012). *Londres bajo tierra*. Barcelona: Edhasa. Ensayo histórico, p. 88.



Imagen 25

Madrid cuenta con varios *fetiches urbanos*, algunos de los cuales fueron edificados a la vez que el Palacio de Comunicaciones, como el depósito de agua del Canal de Isabel II de Chamberí (1907-11), que fue construido en el contexto de las nuevas demandas infraestructurales derivadas del crecimiento de Madrid hacia el norte. En la búsqueda de un lenguaje propio, su fachada se resolvía empleando recursos eclécticos. Una vez más, este *fetiche urbano* acabó reconvertido en un espacio cultural a finales del siglo XX.

Depósito elevado de Chamberí, Luis García, 2016.

Siguiendo este razonamiento, el Palacio de Comunicaciones constituye uno de los *fetiches* que forma parte de la dote urbana de Madrid. Sus emblemáticos espacios, sus fachadas imponentes se erigen como auténticos *fetiches* tras los que se despliegan los procesos infraestructurales de la ciudad de los flujos.

12. Los *fetiches* del palacio

Los terminales infraestructurales devinieron *fetiches urbanos*: una suerte de santuarios para la celebración de la modernidad y la reivindicación de un espíritu identitario.

A pesar de tratarse de unas construcciones nuevas, dotadas de las últimas tecnologías, estaban, a menudo, envueltas por fachadas historicistas, a veces eclécticas. La dote urbana convertía la ciudad moderna en una especie de «teatro» para la «puesta en escena» del proyecto moderno prometeico.

El Palacio de Comunicaciones participaba de dicha dimensión escenográfica mediante diferentes recursos arquitectónicos que lo convertían en todo un *fetiché urbano*. Entre otros, destacamos los siguientes. Primero, en términos compositivos, los juegos de escala de los espacios, la configuración de los alzados y la integración de los elementos ornamentales conformaban un cuerpo edificatorio solemne, colmado de guiños simbólicos.

Tanto en el exterior como en el interior, el grado de definición del ornamento se adaptaba a las diferentes distancias de observación.



Imagen 26

A través de los detalles escultóricos se generaba una envolvente *fetichizada* mediante la cual el Palacio de Comunicaciones establecía una vinculación simbólica con un imaginario alegórico de tintes nacionalistas (hay que tener en cuenta que el palacio fue proyectado pocos años después de la crisis del 98).

Palacio de Comunicaciones, detalle de fachada: cabeza de la diosa egipcia Hathor, 2011.

Palacio de Comunicaciones, detalle de fachada, Concepción Amat Ortas, 2015.

Palacio de Comunicaciones: Interior, Rafa Esteve, 2019.

Palacio de Comunicaciones, detalle de fachada: deidad azteca, 2011.

Segundo, se pueden encontrar diversas influencias en la obra del Palacio de Comunicaciones que sirvieron de

referencia a los arquitectos para el desarrollo del proyecto y que, de alguna manera, constituyen los otros *fetiches* del palacio.



Imagen 27

Tras ganar el concurso en 1905, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi visitaron varias obras en Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza y Bélgica para documentarse acerca de las últimas innovaciones tipológicas y constructivas de las edificaciones modernas.

Reportaje del Palacio de Comunicaciones: Detalles del hall y pasarelas, A. González Nieto, 1920. Memoria de Madrid (Inv. 2004/6/348-4).

Por ejemplo, la Caja Postal de Ahorros de Viena, de Otto Wagner, diseñada en 1903, sirvió de referente directo a Palacios y Otamendi, tanto en la configuración espacial y programática como en el repertorio de soluciones materiales. Otro de los referentes más notables es el Palacio de Cristal del Retiro, obra de Ricardo Velázquez, de 1877, cuya planta se inscribió, de manera literal, en el vacío central del Palacio de Comunicaciones, integrando un palacio dentro de otro palacio.



Imagen 28

A nivel estructural, la operación de vaciado del cuerpo central del Palacio de Comunicaciones para inscribir, a modo de *fetiché*, el Palacio de Cristal del Retiro supuso un reto importante. Al quedar la torre central erigida sobre un vacío, se hizo necesario reforzar significativamente la estructura para compensar la ausencia de masa en este punto.

Tragaluz del Palacio de Comunicaciones, Diego Delso, 2017.

Dichas referencias permanecen latentes en los espacios del palacio, como evocaciones fantasmáticas que ponían en relación el espacio con otros *fetiches* arquitectónicos de su tiempo.

Tercero, también se puede comprobar, a otra escala, la importancia que los arquitectos concedieron a las artes decorativas: los detalles de los arcos o de las mamparas de madera del *hall* central, los azulejos de los zócalos de las escaleras, el pórtico de los buzones (tanto los arcos, como los mismos buzones), los pináculos que coronaban las fachadas, etc., conformaban una nueva capa de elementos *fetichizados* que se superponían a las trazas arquitectónicas generales, dotando al palacio de riqueza cromática y material, a diferentes escalas.

Y, cuarto, a todo ello hay que sumar la mencionada matriz de *hilos* que se superponía al cuerpo principal. Los *hilos*

operaban como verdaderos *fetiches* tecnológicos que encarnaban el progreso, anunciando un mundo esplendoroso por venir.



Imagen 29

Los pináculos ornamentados de la fachada eran uno de los elementos más identificativos del palacio. Una vez suprimida la trama de los *hilos*, los pináculos permanecían como el *fetich*e que, junto a la torre, recordaba la imagen original del Palacio de Comunicaciones que Palacios y Otamendi habían proyectado.

Un detalle del Palacio de Comunicaciones, António Passaporte, 1927-1936. Archivo LOTY: Fototeca del IPCE (MCD).

En síntesis, las fachadas *fetichizadas* (profusamente ornamentadas en algunos puntos, pero sobrias en otros), las referencias a *fetiches* arquitectónicos modernos e históricos, integradas en los espacios y los detalles constructivos (vinculando Madrid con las últimas investigaciones arquitectónicas y con el pasado), los prolijos *fetiches* en forma de artes decorativas que humanizaban los espacios (haciendo gala del buen hacer de los oficios) y los *hilos*, presentes a modo de *fetiches* tecnológicos (que auguraban un futuro positivo e hipercomunicado) convertían al palacio en una suerte de escenografía, que alteraba el paisaje urbano de Madrid para siempre. Pero, si como hemos visto, todo *fetich*e despliega un juego de relaciones entre lo que

permanece visible y lo que permanece invisible, cabe preguntarse qué se escondía tras el *fetichismo urbano* del Palacio de Comunicaciones.

13. La *caja negra* urbana

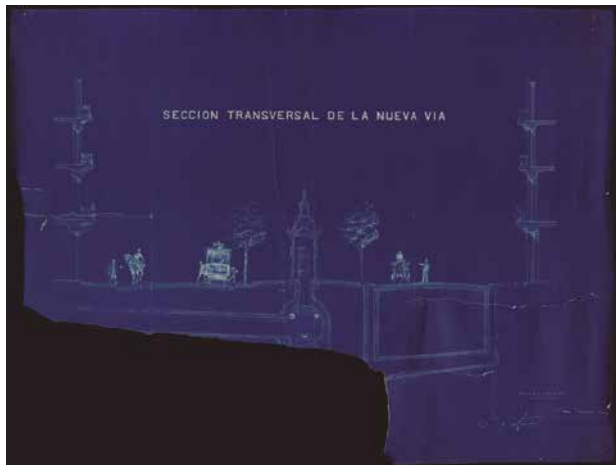


Imagen 30

Los dibujos técnicos de las obras de la Gran Vía permiten poner en relación las operaciones de transformación del cuerpo urbano de Madrid con el del resto de experimentos urbanos que se venían realizando en otras ciudades europeas. En ellos se ponía en práctica una determinada ecología política urbana moderna.

Nueva Gran Vía: Sección transversal del bulevar, José López Sallaberry, 1901. Archivo de la Villa (AVM PLA - 069 - 62 - 6). Ayuntamiento de Madrid.

En el plano de la sección de las obras de la Gran Vía de Madrid de 1901 se puede observar cómo la ciudad está dividida en dos zonas separadas por una frontera. A un lado, se encuentra la superficie de la ciudad, el espacio del mundo ordinario por el que circulan ciudadanos y vehículos, donde se ubican el comercio, las zonas de ocio, etc. Y también es el espacio de la naturaleza domesticada, como se puede apreciar en los árboles que forman hileras alineadas en ambos laterales del bulevar o en el caballo.



Imagen 31

El espacio visible de la ciudad cuenta con sus propios sistemas de representación. La cotidianidad de las ciudades modernas de la época quedaba registrada en novelas, fotografías, pinturas o dibujos, como esta estampa de la nueva Gran Vía de Madrid, de José López Sallaberry y José Luis de Oriol, recogida en el proyecto de reforma interior de Madrid, de 1921.

Memoria del Proyecto de reforma interior en Madrid: La nueva Gran Vía y Plaza de Antón Martín, José López Sallaberry y José Luis de Oriol, 1921. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (bhm_mb-2099).

Al otro lado de la frontera se encuentra un estrato subterráneo oculto, una ciudad invisible, poblada por una suerte de «habitantes tecnológicos»: *hilos*, tuberías, canalizaciones, estructuras, etc. En este espacio, la naturaleza circula procesada, transformada en flujos de recursos consumibles.

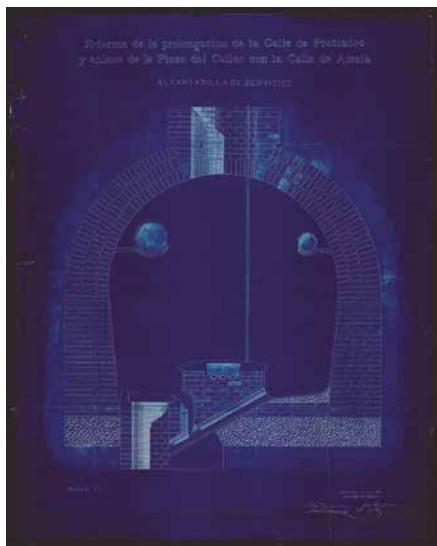


Imagen 32

Por lo general, las zonas invisibles de las ciudades solían ser representadas con documentos técnicos como los de este plano de la alcantarilla de servicios de la obra de reforma de la prolongación de la calle Preciados y enlace de la plaza de Callao con la calle Alcalá, de 1901. En ocasiones, también fueron el escenario de algunas acciones literarias y, posteriormente, cinematográficas.

Mejoras en el interior de Madrid: proyecto de saneamiento parcial denominado «Reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la plaza del Callao con la calle de Alcalá». Plano de alcantarillado, sección, José López Salaberry y Francisco Andrés Octavio, 1905. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (bhm_m-14 / M 14).

El esquema dicotómico recogido en el plano de la sección de la Gran Vía de Madrid resume a la perfección una concepción novedosa del espacio urbano que se puso en práctica a partir de la segunda mitad del siglo XIX en diferentes ciudades europeas y que, años después, fue adaptado a la ciudad de Madrid.

Desde entonces, bajo los pies de los habitantes que vivimos en las ciudades modernas, discurre otra ciudad tecnológica,

paralela e invisible que opera, silenciosa, para que todo funcione «a este lado». Ese espacio es la *caja negra* urbana. La *caja negra* urbana, como la de los aviones, es una forma tecnológica que permanece invisible salvo en los casos en los que se produce un accidente o algo imprevisto; único momento en el que se «abre la *caja negra*» de la ciudad.

La *caja negra* siempre ha suscitado miedo y fascinación. En su obra *The Geography of London's Ghost*, publicada en 1960, G. W. Lambert concluye que tres cuartas partes de la actividad paranormal que se observa en la ciudad de Londres tienen lugar en las inmediaciones de cauces enterrados²⁰.

14. La ecología política moderna

Históricamente, el esquema que segrega la ciudad en dos estratos, uno visible y otro invisible, surgió como una respuesta racional a los problemas de masificación, polución, insalubridad, etc., que afectaban a las ciudades, como consecuencia de su proceso de modernización e industrialización. A través de este dispositivo urbano, se ensayó, de manera unificada, un modelo higienista que integraba la naturaleza, la tecnología y los procesos sociales a partir del ordenamiento de los diferentes flujos del metabolismo urbano.

Este esquema funcional recoge dos formas de gobernanza específicas. Por un lado, la de la zona visible, basada en normas, regulaciones y ritos, donde se aspira a alcanzar el control y la seguridad de los flujos visibles y las relaciones humanas.

20. *Ibid*, p. 57.



Imagen 33

Aparentemente, la capa visible de la ciudad se organiza mediante los procedimientos administrativos y de gobernanza de la política formal. Por ello, podría ser considerada como una suerte de «superficie política»²¹.

Calle de Alcalá, Juan Miguel Pando Barrero, 1900. Archivo Pando: Fototeca del IPCE (MCD).

Y, por otro lado, la de la zona invisible, basada en una lógica tecnológica: la *caja negra* urbana es un espacio proyectado y gobernado exclusivamente por expertos. Paradójicamente, aunque este estrato invisible es diseñado para ponerse al servicio de los ciudadanos, se encuentra, sin embargo, fuera de las posibilidades de decisión o escrutinio de estos.

21. Domínguez Rubio, F. y Fogué, U. (2013). «Technifying Public Space and Publicizing Infrastructures: Exploring New Urban Political Ecologies through the Square of General Vara del Rey», *International Journal of Urban and Regional Research*, (37), pp. 1035-1052.

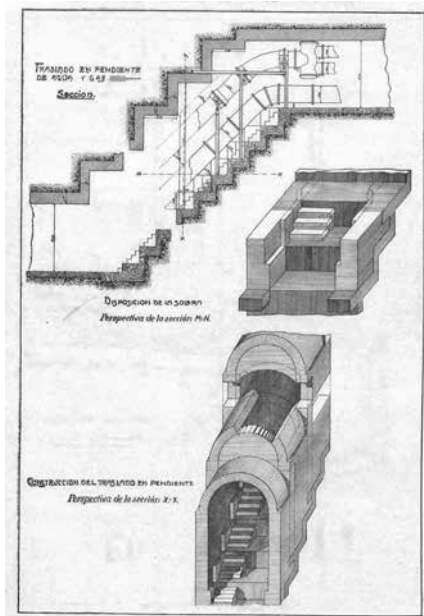


Imagen 34

Algunos autores han planteado que este plano intangible de la ciudad tiene un carácter «subpolítico» (al encontrarse fuera del ámbito donde rige la política formal)²² o «inmanente» (al discurrir unido de un modo inseparable al mundo ordinario)²³.

Mejoras en el interior de Madrid: proyecto de saneamiento parcial denominado «Reforma de la prolongación de la calle de Preciados y enlace de la plaza del Callao con la calle de Alcalá». Construcción del traslado en pendiente, José López Salaberry y Francisco Andrés Octavio, 1907. Memoria de Madrid (IA 111).

22. El prefijo *sub* no implica que la condición política de dicho estrato sea de menor categoría. Es un modo de designar su ubicación al margen de la política formal. Marres, N. y Lezaun, J. (2011). «Materials and devices of the public: an introduction», *Economy and Society* 40 (4), pp. 489-509.

23. Graham, S. y Marvin, S. (2001). *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London y New York: Routledge.

Así, a la vez que se regularizaba la ciudad antigua, se desplegaba una ecología política inédita, es decir, un nuevo marco que delimitaba las relaciones entre los diferentes agentes que componen la ciudad, regulando sus interacciones y sus flujos. En estas experiencias urbanas se estaba definiendo no solo un espacio de co-habitación entre humanos, sino toda una nueva ecología política que determinaba las relaciones entre los humanos, la naturaleza y la tecnología.

El plano de la Gran Vía nos invita a ampliar el espectro de la gobernanza de las relaciones humanas para incluir, también, los procesos naturales y tecnológicos de una manera integral. En resumen, nos invita a dejar de considerar la naturaleza, la tecnología y la sociedad como esferas independientes y a pensarlas como un continuo socio-técnico-natural.

15. Un modelo urbano replicable

La ecología política de la ciudad moderna basada en la segregación en dos compartimentos funcionales constituyó un poderoso modelo urbanístico, enormemente influyente en el planeamiento urbano desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX. Muchas de las experiencias urbanas de esa época pueden ser leídas como formas de aplicación, en distintos contextos, del modelo racional y sanitario, basado en la domesticación de la naturaleza y la *cajanegrización* de las infraestructuras de gran escala.

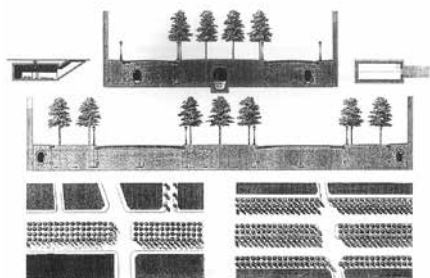


Imagen 35

París fue uno de los modelos urbanos paradigmáticos del siglo XIX. A menudo, dicho proyecto ha sido estudiado a partir de documentos cartográficos en planta que atienden al impacto de las obras en la vida de los ciudadanos. Sin embargo, es interesante complementar dichos análisis con otros documentos como el de la sección de la ciudad. En ellos, se comprueba cómo, además, en París se ensayaba el modelo dicotómico de la *caja negra*, precisamente el mismo modelo aplicado, unos años después, en las obras de Gran Vía de Madrid.

«El bulevar como el marco organizador de la disposición de la iluminación de gas, el abastecimiento de agua, el drenaje y el saneamiento en el plan de regularización para París de Haussmann», Graham y Marvin. *Springtering Urbanism*, 2001.

De manera gradual, muchas de las redes tecnológicas (de saneamiento, de abastecimiento de agua y energía, de información, de comunicación, de procesado de basuras, etc.) fueron invisibilizadas: ya sea enterradas en el estrato invisible de la ciudad o desplazadas a la periferia de las urbes. La naturaleza iba siendo domesticada e integrada en la trama urbana, donde únicamente sería admitida bajo un formato recreativo o como un bien consumible.

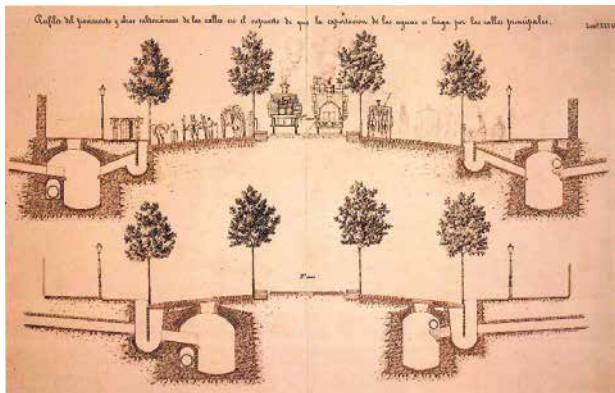


Imagen 36

A lo largo de los siglos XIX y XX la ecología política urbana moderna fue testada bajo distintas formalizaciones. El caso del Plan Cerdá, que planteaba un modelo urbano para convertir Barcelona en una ciudad industrial moderna, no escapa de la misma configuración dicotómica estructurada en torno a un plano visible y otro invisible.

«Ensanche de Barcelona. Detalle en sección de una calle». *Proyecto de ensanche de Barcelona conocido como Plan Cerdà*, Ildefonso Cerdà, 1859. Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelona.

Ahora entendemos, al fin, por qué desaparecieron los *hilos* del proyecto del Palacio de Comunicaciones: el enterramiento de los cables formó parte de los procesos de invisibilización de las infraestructuras, que empezaban a ponerse en práctica, en esas décadas, en el proceso de modernización de las ciudades. Los *hilos* abandonaron el cuerpo visible y *fetichizado* del palacio para integrarse en la *caja negra* urbana madrileña.

16. Las escalas de la *caja negra*

La ecología política moderna, basada en una segregación en planos visibles e invisibles, propició formas de vida desconocidas hasta el momento. Paulatinamente, emergía una nueva cultura metropolitana burguesa. Las redes infraestructurales condicionaban el imaginario y la vida de las ciudades, y viceversa.



Imagen 37

Poco a poco, el proyecto moderno prometeico y la *caja negra* se iban co-modificando y adaptando al nuevo medioambiente urbano. El estrato tecnológico de las redes infraestructurales interactuaba a escala urbana, tanto en términos productivos y políticos como culturales y de ocio.

Madrid. Abastecimiento de agua. Canal de Isabel II: Servicio público con canalización subterránea, conducciones de agua (Detalle de plano), 1929. Fondos del IGN.

Madrid. Alcantarillado. Red de evacuación (Detalle de plano), 1929. Fondos del IGN.

Madrid. Equipamiento para el ocio. Recreo: parques y jardines, espectáculos y deportes (Detalle de plano), 1929. Fondos del IGN.

La estandarización del servicio infraestructural y el tratamiento controlado de la naturaleza tuvieron repercusiones sobre las relaciones laborales, los ritos de uso del espacio público, la configuración de los espacios arquitectónicos o la salud de los propios cuerpos de los ciudadanos de las urbes modernas europeas. Por lo general, este modelo tendía a homogeneizar y estandarizar a los ciudadanos bajo la figura de un sujeto abstracto genérico, definido a partir de un paradigma racional que, con el tiempo, fue objeto de controversia.

El modelo urbano sustentado en *cajas negras* tuvo efectos a diferentes escalas: desde la macro hasta la micro. La infraestructuración de las ciudades conllevó un fuerte impacto también en los espacios domésticos. Aunque en el imaginario moderno la vivienda era pensada como un espacio para la libertad individual que, aparentemente, permanecía ajeno a lo social, lo político o los procesos naturales, en realidad, participaba igualmente del metabolismo urbano.



Imagen 38

Lo cierto es que los espacios domésticos siempre han estado atravesados por todo tipo de dinámicas sociales, roles de género o políticas del cuerpo. Los hogares modernos, además, se iban ensamblando, poco a poco, a la trama infraestructural. A la vez que las redes sociotécnicas iban ganando complejidad, las estancias de las viviendas iban incorporando zonas especializadas equipadas técnicamente para interactuar con los flujos de las redes de agua, saneamiento, electricidad, telefonía, etc²⁴. Surgían, así, nuevas formas de higiene, de cuidado del cuerpo, de intimidad, de sociabilidad y de comunicación. A través de la *caja negra* los hogares participaban de la ecología política de la ciudad.

Preparando el baño, Ramón Casas, 1895. Colección particular.

En el baño, Ramón Casas, 1895. Colección particular.

24. Y, con el tiempo, los espacios domésticos se irían vinculando a más redes, como la televisión o las redes de comunicación contemporáneas. Los espacios domésticos participan de una ecología simbólica, política, mediática y material. Cf. Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.

17. La gobernanza de la ciudad moderna

Las obras de regularización de las calles iban configurando un espacio urbano «higiénico» que, a la vez que garantizaba los flujos de bienes y servicios (recursos, bomberos, ambulancias, etc.) también facilitaban un rápido desplazamiento de la policía o el ejército para sofocar los tumultos y tomar el control de las calles. Además, en paralelo a los proyectos de racionalización del espacio público, se pusieron en práctica ciertas tecnologías de gobernanza que facilitaban el control censal y normativo de la población. El liberalismo comenzaba a impregnar todas las esferas sociales. El individuo, como agente, pasaba a adquirir un rol determinante en el control disciplinar de su propio cuerpo en lo que se ha venido a denominar «biopolítica»²⁵.

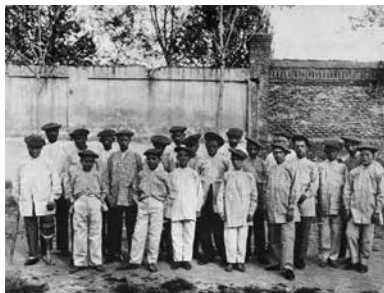


Imagen 39

En Madrid, a fines del siglo XIX, los conocidos como «golfillos» (niños vagabundos, abandonados o delincuentes que malvivían en las calles pidiendo limosna o cometiendo delitos menores) eran recogidos por el Campamento de Desinfección. Allí, eran aseados y uniformados. También se les ofrecían cuidados físicos y una cierta formación, para facilitar su integración normalizada en la sociedad²⁶.

Golfillos recogidos en el Campamento de Desinfección, entre 1901-1909, Memoria de Madrid (Inv. 21569).

Los golfillos, aseados y uniformados, entre 1901 y 1909, Memoria de Madrid (Inv. 21570).

25. Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal.

26. Texto citado de Memoria de Madrid sobre «los golfillos» con información documentada sobre estas prácticas en «La recogida de los "golfos"» (6 de julio de 1905), *Nuevo Mundo*, año XIV (600).

No obstante, desde el punto de vista de la ecología política urbana, las ciudades modernas desplegaban, además, toda una serie de estrategias de control de la naturaleza mediante técnicas de administración integral²⁷ del metabolismo urbano. Las técnicas urbanísticas aspiraban no solo a poner fin a los desórdenes sociales y sanitarios sino, también, a desplegar una ecología política adecuada para urbanizar la naturaleza. Así, en paralelo al desarrollo de las técnicas de gobernanza de los humanos, en las zonas invisibles de las *cajas negras* urbanas se ponían en práctica toda una serie de técnicas para dominar el medio. La sección doble de la ciudad constituía un dispositivo optimizado para la gobernanza del ecosistema urbano en todas sus dimensiones.

18. Abrir la *caja negra*

El proceso que sustituyó las tecnologías urbanas fragmentarias por redes infraestructurales integrales y *caja-negrizadas* contribuyó a la mejora de las condiciones de salubridad y habitabilidad de las ciudades históricas y al desarrollo de la cultura metropolitana. No obstante, a pesar de estos logros, con el paso del tiempo, el modelo dicotómico se demostró insuficiente para afrontar los desafíos de los ecosistemas urbanos.

27. Mediante un proyecto estratégico que abarcaba la totalidad de la ciudad.



EN EL CAMPAMENTO
EL PALACIO DE COMUNICACIONES



Imagen 40

A la narrativa optimista que defendía la ciudad moderna y prometeica, capaz de domesticar la naturaleza, pronto se le opusieron una serie de contranarrativas que demonizaban la ciudad como un lugar de contaminación y perversión, como un foco desviado de la pureza y la autenticidad de la naturaleza. Tanto las narrativas que hacían apología de la ciudad moderna como las críticas que reprobaban la cultura metropolitana profundizaban en uno de los mitos sobre los que se ha fundamentado la modernidad: la segregación de la cultura (la polis) de la naturaleza.

«En el campamento El Palacio de Comunicaciones», *El Explorador* (Septiembre de 1923).

Debido a diferentes factores, durante las últimas décadas del siglo XX y, de manera notable, a partir de la crisis de la energía de la década de los setenta, las infraestructuras comenzaron a abandonar su condición oculta. Se abrió la *caja negra* urbana que, a su vez, resultaba estar conformada por otras varias *cajas negras*. Como resultado, se alteró de manera inevitable la economía de la visibilidad²⁸ de las

28. Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, p. 175.

ciudades, haciendo visible lo invisible y planteando interrogantes que nos mueven a imaginar una nueva ecología política para el tiempo presente.

19. La vigencia del modelo dicotómico

Las ciudades siguen colmadas de *cajas negras*. A pesar de las críticas al modelo moderno que veremos a continuación, el mundo ordinario contemporáneo se encuentra atravesado por tecnologías de distinta naturaleza que discurren, invisibles, en paralelo a nuestro día a día. La ecología política urbana moderna, basada en el dispositivo dicotómico, se ha ido actualizando, manteniendo su vigencia, incluso, en nuestros días. Aunque algunas *cajas negras* se han abierto, este modelo se ha naturalizado de tal manera en el imaginario colectivo que ha llegado a ser imperceptible por los ciudadanos, quienes dan por garantizada su operatividad cotidiana.



Imagen 41

Incluso los libros infantiles explican a los niños cómo funciona la *caja negra* urbana a partir de una frontera que separa el plano visible, donde viven los humanos, del invisible, poblado por no-humanos y habitantes tecnológicos.

«Si excavaras un poco más, verías cientos de tuberías que se entrecruzan», Anna Milbourne y Serena Riglietti. *Lo que hay bajo tierra*, 2006.

Uno de los desafíos de nuestro tiempo pasa por plantear cómo heredamos unas ciudades diseñadas según un modelo que hoy demuestra sus limitaciones, cómo nos

relacionamos con los *fetiches urbanos* y cómo hacemos habitables las *cajas negras* que heredamos de la modernidad.

20. El descrédito de la ciudad moderna

Durante las últimas décadas del pasado siglo la ciudad moderna sufrió un profundo descrédito debido a diferentes motivos. Desde distintas esferas se empezaba a reclamar la apertura de las *cajas negras* urbanas con el fin de hacer visible la ecología política de muchos de los procesos que, hasta entonces, habían permanecido ocultos.

Desde el campo del pensamiento, varias voces comenzaban a deslegitimar las lógicas racionales heredadas de la Ilustración, abriendo la *caja negra* de la epistemología y la filosofía para poner en duda algunas de sus narrativas fundamentales, como la viabilidad del proyecto *emancipatorio* moderno o el mito de la segregación entre naturaleza y cultura. Desde posiciones ecologistas, se cuestionaba el paradigma antropocéntrico basado en la explotación de la naturaleza, abriendo la *caja negra* de los derechos de reconocimiento de los no-humanos. El cambio de régimen climático forzaba a abrir la *caja negra* de un modelo sociotécnico, basado en el crecimiento, que daba por garantizados e ilimitados los recursos. Desde el activismo se reivindicaba el derecho a una democracia energética, a participar en la gestión de las *cajas negras* de los recursos y la energía. La inclusión en las agendas políticas de la crítica postcolonial ponía en cuestión al sujeto político universal, desvelando que, en la *caja negra* del proyecto urbano moderno, se escondía un dispositivo homogeneizador y colonial, de corte eurocéntrico. Asimismo, desde la crítica de género se argumentaba que, en la *caja negra* de la ciudad moderna, se escondía un contrato social basado en unos roles normativos que privilegiaban a los cuerpos masculinos sobre los femeninos: que por los espacios públicos deambulaban *flâneurs*, pero no *flâneuses*; y que a los cuerpos femeninos les eran asignadas determinadas espacialidades, como el ámbito

de lo doméstico o de los espacios de consumo controlado²⁹. Las ecologías *queer* esbozaban una crítica a los modelos urbanos, sociales y económicos basados en un paradigma reprocéntrico, defendiendo una pluralidad de corporalidades y de formas de deseo, más allá de la familia normalizada³⁰. Desde la técnica, se abría la *caja negra* de la tecnología para cuestionar si nos encontramos todavía en un paradigma humanista o si habitamos ya un mundo posthumano.

A todas estas críticas hay que sumar el desgaste debido a la obsolescencia o a la falta de mantenimiento de muchas de las infraestructuras modernas, en algunas ocasiones desatendidas por desinterés político y, en otras, debido a circunstancias económicas.



Imagen 42

Uno de los accidentes más calamitosos de la historia de la tecnología y las infraestructuras modernas es el desastre de Chernóbil en 1986. Chernóbil se construyó en los años setenta en Prípiat, una nueva ciudad de 50.000 habitantes destinada a albergar el personal de la central, símbolo del proyecto prometeico soviético. De manera profética, el frontón del cine de Prípiat lucía el nombre de Prometeo. Frente a este se erigía la estatua de

29. Wolff, J. (1985). «The invisible Flâneuse. Woman and the Literature of Modernity», *Theory, Culture & Society*, vol. 2, (3), pp. 37-46.

30. Mortimer-Sandilands, C. y Erickson, B. (Eds.) (2010). *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana: Indiana University Press.

bronce del titán³¹, como si estuviera a la espera de recibir el castigo trágico. Después de este accidente, se abrió la *caja negra* de los procesos de producción de energía.

Cine Pripyat Prometheus, cerca de Chernóbil, 1975-1980.

Hay que tener en cuenta, también, las limitaciones del modelo urbano moderno para afrontar los desafíos de la globalización, como la deslocalización y la privatización de una parte de los procesos de producción y gestión de los recursos, o las nuevas condiciones geopolíticas mundiales. Estos son solo algunos de los procesos que, con el tiempo, alimentaron el descrédito de las ciudades modernas. Por uno u otro motivo, a los ojos de muchos ciudadanos, la verdadera cara visible de la modernidad distaba del sueño moderno. Las «imágenes de felicidad» que habían acompañado a algunos de los *fetiches* urbanos devinieron un recordatorio frustrado de los excesos prometeicos.

Tercera parte. La intrusión de Gaia

21. Habitar las ruinas y los *fetiches urbanos*

Siguiendo la pista de los *hilos*, hemos comprobado cómo el edificio proyectado por Palacios y Otamendi fue imaginado como un palacio que, a su vez, funcionaría como un terminal infraestructural; como un nodo que canalizaría los flujos de información y comunicación, participando de una geografía de metrópolis modernas conectadas en red. Fue construido en una zona excepcional de Madrid, como un monumento que ensalzaba una historia venerable, augurando un floreciente porvenir. El proyecto del concurso reflejaba un equilibrio entre la memoria, condensada en su cuerpo arquitectónico, y el futuro, materializado en la trama de *hilos* que completaba el imponente alzado que asomaba sobre la plaza de Cibeles.

31. Flahault, F. (2013). *El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Al igual que muchas otras infraestructuras urbanas modernas, finalmente, los *hilos* del palacio terminaron enterrados en las galerías subterráneas del Canal de Isabel II³².

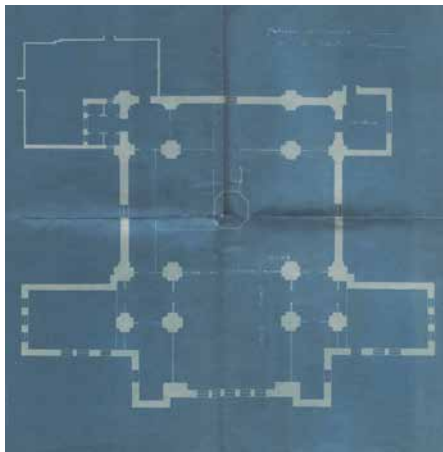


Imagen 43

Los *hilos* se integraban, así, en la *caja negra* urbana. Estos elementos, que habían condicionado de manera decisiva la imagen y la estructura del edificio pasaban al plano invisible de la ciudad. El edificio se conectaba a la *caja negra* a través de unos puntos específicos a los que solo tenían acceso los técnicos y los expertos.

Plano original de la 6ª planta del Palacio de Comunicaciones, de la base de la torre central con las canalizaciones para cables, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi. Copia blueprint en papel de 46 cm. x 45 cm. Colección Familia Otamendi.

Hemos constatado cómo, de manera gradual, las urbes modernas fueron invisibilizando la mayor parte de sus redes infraestructurales en un lugar escondido, conformado por una trama tecnológica. Mientras no sucediera un imprevisto, mientras todo funcionase de manera adecuada, la *caja negra* urbana permanecía imperceptible a los ojos de los ciudadanos.

32. Olivé, S. (2020). *Historias de telégrafos. Telégrafos en España*. España: ArtBox Comunicación.



Imagen 44

Paradójicamente, cuanto más porte lucían los cuerpos arquitectónicos, a modo de *fetiches urbanos*, más se encubrían las redes mediante las que la naturaleza era controlada, urbanizada y transformada en bienes consumibles. La arquitectura operaba, así, como un mecanismo para articular lo visible y lo invisible; como un juego a partir del que se disponía lo presente y lo ausente.

Hilos, cajas negras y fetiches urbanos 1, elii [oficina de arquitectura], 2020.

Las *cajas negras* permanecían ocultas tras los *fetiches urbanos*. En consecuencia, la mayoría de los ciudadanos de las metrópolis permanecían indiferentes a los procesos a través de los cuales la ciudad y la naturaleza se co-modificaban y co-producían.

A lo largo del siglo XX, muchos de estos *fetiches urbanos* (como el palacio) han ido mutando, actualizado su rol en la ciudad. En el siglo XXI, en un tiempo en el que nos enfrentamos a los desafíos de la globalización y la adaptación a un nuevo régimen climático, se han destapado muchas de las *cajas negras* que enmascaraban las relaciones socio-técnicas de la ciudad. Heredamos, hoy, los *fetiches* de una modernidad prometeica, como heredamos los vestigios de unas ciudades que fueron pensadas en y para otro mundo.

Tal vez estas construcciones, estos experimentos arquitectónicos y urbanos, estas ruinas de otros mundos, sean los

signos que evidencian las contradicciones de una cultura que, inevitablemente, ha de repensar sus modos de vida, sus imaginarios, sus deseos, sus potencias, sus representaciones, sus temporalidades, sus responsabilidades, sus marcos de convivencia, sus estéticas, sus formas de estar presente, sus límites, sus fragilidades, sus violencias, sus cosmologías, sus vínculos con los otros «terrestres»³³, sus relaciones *cosmopolíticas*³⁴, sus pre-ocupaciones por la Tierra...

Desde que Palacios y Otamendi trazaran los *hilos* sobre los planos del palacio, los tiempos han cambiado. Nuestro presente reclama nuevas reflexiones y abre nuevos interrogantes. Para pensadores como Isabelle Stengers o Bruno Latour, nuestro tiempo se está viendo desafiado por lo que han llamado «la intrusión de Gaia»³⁵. La naturaleza ya no es (si es que alguna vez lo fue) algo a ser dominado y administrado; ya no puede ser considerado algo distinto de la cultura porque cultura y naturaleza se co-pertenece y co-determinan; y, por tanto, tampoco algo segregado de las ciudades o, mejor, de los ecosistemas urbanos. Porque el conjunto de fenómenos y relaciones que se dan en lo que se solía denominar naturaleza no es sino un actor más en el escenario, un intruso que, ahora, irrumpe y agita el panorama. Y, en medio de todo esto, el Palacio de Comunicaciones, en tanto que vestigio de ese mundo que ya no es el nuestro, nos interpela: su condición de *fetiché*, su presencia fantasmática nos recuerda ahora que es el momento de llevar a cabo nuevos experimentos.

33. Latour, B. (2017). *Cara a cara con el plantea. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 276.

34. Stengers emplea el término «cosmopolítico» para caracterizar el proyecto de explorar y expandir los posibles mundos de lo común. Stengers, I. (2005). «The Cosmopolitical Proposal». En Bruno Latour y Peter Weibel (Eds.). *Making Things Public*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 994-1003.

35. Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: Futuro anterior y Nuevos emprendimientos editoriales, pp. 39-47.

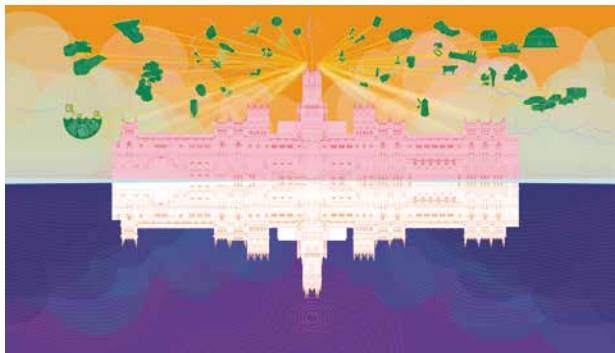


Imagen 45

Quizá sea el tiempo de abrir las *cajas negras*: de reconfigurar la economía de la visibilidad de nuestros ecosistemas urbanos; de despojar a las redes tecnológicas de su condición de invisibilidad; de tornar habitables las infraestructuras urbanas; de participar en el cuestionamiento de todos aquellos procesos que, hasta hace poco, eran competencia exclusiva de los expertos.

Hilos, cajas negras y fetiches urbanos 2, elii [oficina de arquitectura], 2020.

22. La intrusión de Gaia

Nos asomamos a la ventana desde la cuarta planta del palacio donde tiene lugar la exposición *Hilos, cajas negras y fetiches urbanos*. Al fondo, observamos varios de los edificios más imponentes que Palacios y Otamendi diseñaron para Madrid y que hoy forman parte del patrimonio de *fetiches urbanos* de la ciudad. Delante de ellos se interpone la estatua de la diosa Cibeles, reclamando nuestra atención. Cibeles, también conocida en la mitología griega como Rea, personifica la gran potencia de la Naturaleza. Cibeles, Rea, es una de las titánides, hija de Urano y de ¡Gaia! No puede ser casualidad que, cuando nos asomamos a contemplar las arquitecturas de la modernidad, cuando nos disponemos a interpretar ese patrimonio de *fetiches* heredados, irrumpe de nuevo Gaia a través de su hija: Cibeles.



Imagen 46

Cibeles, Rea, es la gran diosa de Frigia. Con frecuencia se la llama la Gran Madre y su poder se extiende sobre la naturaleza, cuya energía vegetativa personifica. Su madre, Gaia, Gea, Tierra, es la hermana pequeña de Caos y la mayor de Eros. Gaia es la gran potencia, una reserva inagotable de vida, pero dista mucho de mostrarse como una figura de armonía, porque es temible, violenta, astuta, indiferente, compleja, contradictoria. Capaz de burlar a su hijo Crono, otra de las figuras míticas veneradas en la modernidad y que algunas tradiciones han considerado el tiempo personificado³⁶.

Fuente de Cibele, Marcelo Teson, 2006.

Para Isabelle Stengers, Gaia no es otra cosa que la disposición de relaciones entre seres vivos, océanos, atmósferas, suelos, clima, etc. (muchos de los procesos materiales que eran sometidos, a través de las redes infraestructurales, por las ciudades modernas). Gaia, afirma Stengers, es el «planeta viviente», el «producto de una historia de co-evolución, cuyos primeros artesanos y verdaderos autores en forma continua fueron los innumerables pueblos de los microorganismos». Pues bien, Gaia, quien también era inspiradora de oráculos porque poseía los secretos de los destinos, cuyos vaticinios eran muy seguros y quien forzaba al resto de divinidades a replantearse su modo de estar presente, irrumpe de pronto para interpelarnos, para imponer una pregunta

36. Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

sin estar interesada en la respuesta, para desafiarnos a habitar las ruinas de un mundo que ya no existe más, a imaginar otros principios de instalación y otras cosmovisiones.

Mientras atendemos la intromisión de Gaia, seguiremos buscando los *hilos*: unos *hilos* que nos ayuden a trazar nuevos lazos y conexiones con otros mundos.

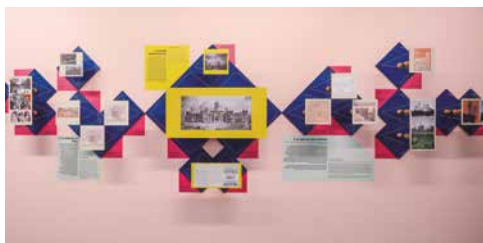
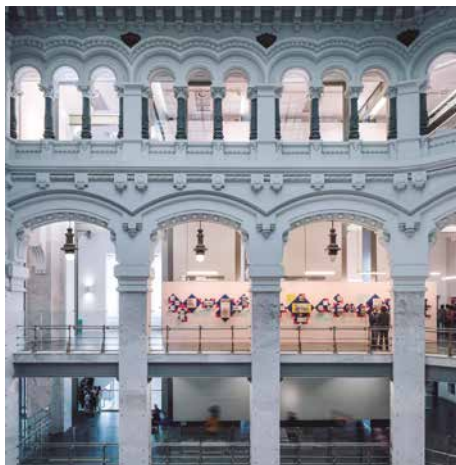


Imagen 47

La exposición de la segunda edición de *El Palacio visto por...* se plantea como una constelación de textos e imágenes soportada por una serie de estructuras tensadas, formadas por dos elementos principales. Primero, una matriz de pináculos; una reinterpretación, a escala, de los pináculos que ornamentan las fachadas del Palacio. Y, segundo, una red tensada, continua y ligera de *hilos*, que nos recuerdan los *hilos* del bocado original de la propuesta. Los pináculos y los *hilos* se integran en el

espacio expositivo de la misma manera que se integraban, en el Palacio de Comunicaciones, dos estructuras superpuestas. Por un lado, la estructura pesada, monumental, historicista y alegórica de las fachadas y los espacios *fetichizados* del palacio. Y, por otro, y superpuesta a esta, la estructura liviana, etérea y apenas perceptible de la red de *hilos*, aquella urdimbre tecnológica, hoy invisible y *cajanegrizada*, mediante la que el palacio se conectaba con el mundo.

Hilos, Cajas negras y fetiches urbanos, ImagenSubliminal - Miguel de Guzmán + Rocío Romero, 2020.

Me alegro de haber venido. De (ciertos) usos y (algunas) costumbres de CentroCentro

Ángel Gutiérrez Valero

[...] Me alegro de haber venido (Un visitante anónimo, 2011)

Información, coordinación, seguridad, administración, limpieza, cafetería, dirección, servicios auxiliares, mantenimiento, gerencia. Todos los oficios y funciones se dieron cita en la fotografía que parte del equipo de CentroCentro se hizo el 14 de marzo de 2019, remedando aquella que un número parecido de personas se hiciera cien años antes, en una fecha indeterminada, aunque próxima al 14 de marzo de 1919, día en que se produjo la apertura oficial del Palacio de Comunicaciones.

Es imposible identificar a quienes posaron para la imagen de 1919; la calidad y los datos que acompañan a la fotografía impiden siquiera caracterizarlos: si bien, cierto aire de uniforme de la indumentaria de muchos de ellos, del que la gorra de plato sea seguramente el signo más distintivo, apunta a que buena parte de aquellas personas fueran trabajadores del servicio de correos. Que la puerta del edificio dé la impresión de estar cerrada lleva a pensar que la instantánea fue captada en los prolegómenos del inicio de la jornada de trabajo. Cuesta imaginar que la fotografía se improvisase. Puede suponerse una clara intencionalidad a la distribución y agrupación de los participantes, que juega con las posibilidades que le ofrece al fotógrafo la presencia de la escalera de acceso al edificio y la ligera pendiente del terreno ante su fachada.

Aparte de ser documento, entre otros aspectos, del modo en que ha cambiado la presencia femenina en estos cien años —en la fotografía de 1919 solo identificamos dos mujeres—, al comparar ambas imágenes quisiera destacar dos componentes que me parecen interesantes. El primero tiene que ver con la identidad del edificio. En la imagen de 1919 no hay ningún signo distintivo que lo caracterice. Tampoco ningún indicio que determine su función. En la segunda, la lectura de los diferentes elementos que figuran en la puerta podría aportarnos, con la clave oportuna, varios niveles de identificación con el edificio: una adscripción, Ayuntamiento de Madrid; un nombre, CentroCentro; y, más allá de su carácter genérico, unos contenidos (exposiciones, programa público, música, aprendizaje colectivo). El segundo de los rasgos que quisiera destacar se relaciona con el evidente desinterés que muestra hacia la toma de la fotografía el hombre que cierra el grupo por la parte derecha. Mientras la totalidad de sus integrantes mira con mayor o menor atención al objetivo —circunstancia que comparten con el grupo de la fotografía datada en 2019— esta persona lee ajena a la escena lo que podría ser un periódico o un documento. El suyo es un gesto extremo de desinterés, aunque, si lo conectamos con el del personaje que figura en el centro de la fotografía, bien podríamos decir que la actitud que caracteriza al grupo es la de relajación. Las sonrisas del grupo más reciente también nos hablan de que este es el ambiente que preside el momento. Aun así, parecería que los cien años transcurridos hicieran necesario que la primera fotografía solo pudiera leerse desde una suerte de gravedad, mientras que el color, la luz y las sonrisas de la imagen más actual la hicieran más liviana. Pero la frontalidad del grupo y la intención, aunque divertida, de réplica evidencian en la fotografía moderna una conciencia y voluntad de sentido. No queda claro el grado de testimonio que encierra la imagen de 1919. Sí es evidente el carácter conmemorativo y conmemorativo del gesto de 2019. Informalidad, en el sentido de aquello que no guarda las formas, que no observa la conveniente gravedad, y solemnidad se dan cita de algún modo en el diálogo

que establecen ambas fotografías. E informalidad y solemnidad han sido los márgenes entre los que se ha articulado no tanto la función como el uso que desde el año 2011 se ha dado al edificio ideado por Palacios y Otamendi, sede de la alcaldía de Madrid como del centro cultural CentroCentro. En esa suerte de dialéctica ha tenido un especial protagonismo el público —usuarios, visitantes—, precisamente aquel vector que, en primera instancia, al menos, no aparece convocado en ninguna de las dos fotografías.

La larga operación de traslado a Cibeles del Ayuntamiento de Madrid que concluye en 2011 lleva aparejada una operación de intercambio: por un lado, la institución municipal salva de la obsolescencia al Palacio de Comunicaciones, una vez despojado de sus funciones originales. A cambio, el Ayuntamiento adquiere una escala monumental proporcional al contexto urbano e histórico en el que se reubica la sede del poder municipal, insertándose en el Paseo del Arte, el nuevo eje de centralidad simbólica de la ciudad. Con su declaración como BIC en 1993, habían quedado sancionados administrativamente los valores formales del edificio. El cambio de uso, a la postre el suceso más significativo experimentado por el edificio tras su construcción, se convierte en una operación de ennoblecimiento.

Si bien pudiera entenderse que, en primera instancia, el hecho a destacar de modo relevante del proceso de rescate y reciclaje del Palacio de Cibeles fuera la ubicación en su interior de los símbolos de la municipalidad de la ciudad —sede de la alcaldía y del salón de plenos—, el aspecto realmente diferenciador que se subrayó en la difusión de aquellos días fue el emplazamiento en su interior de un equipamiento de carácter cultural, algo que se consideraba excepcional comparándolo con otros ayuntamientos europeos. Igualmente destacable fue su dimensionado: los usos culturales eran mayoritarios en el nuevo Palacio de Cibeles, atendiendo no solo a la superficie disponible, sino al volumen ocupado, índice del valor otorgado a la masa inherente al edificio. La suma de funciones haría del





Palacio de Cibeles y de CentroCentro —nombre creado por Fernando Beltrán— un lugar abierto al ciudadano, tarjeta de presentación de la ciudad de Madrid y, al mismo tiempo, espacio de reflexión, documentación, información, exhibición y divulgación de la cultura urbana en toda su amplitud conceptual.

Desde el comienzo de la actividad del espacio cultural, los visitantes dispusieron de libros donde reflejar sus opiniones y observaciones. Como es previsible, la disparidad se convirtió en el único aspecto coincidente en la mayoría de los textos. Cabría destacar por su recurrencia dos ámbitos de opinión: uno, más numeroso, hacía referencia a la belleza del edificio, con expresiones muchas veces hiperbólicas. El otro se felicitaba por haber recuperado para la ciudad de Madrid una construcción tan importante para su historia. Ambas lecturas parecían aludir a un repentino e inesperado descubrimiento, a una súbita toma de conciencia de su existencia en el centro de la ciudad. Mientras fue Correos, lo prosaico de su función lo envolvería en un halo de invisibilidad. Su remoción y su reciclaje harían que el edificio adquiriera una nueva entidad y una identidad monumental que pareciera reprimida por su función original. En otro orden de cosas, al hacer referencia a ese retorno a la esfera de lo visible, parece obviarse, cuando no se ignora directamente, que siempre ha sido de titularidad pública, que siempre ha estado en la órbita de lo cívico y que siempre ha sido de servicio público.

El redescubrimiento del edificio que cabe interpretar a raíz de los comentarios escritos por sus visitantes estaría íntimamente ligado al hecho de que, con el cambio de función, el edificio modificó su accesibilidad. Ahora, en 2011, el público no solo podía acceder al interior del edificio —algo habitual cuando se hacía usos de los servicios postales— sino que podía circular por muchas zonas que anteriormente eran de uso exclusivo para los funcionarios de correos. Los trabajos de reforma interior del edificio hicieron visibles los elementos estructurales y ornamentales del mismo, un

factor mucho más certero si hablamos de redescubrimiento del edificio que cualquier otro argumento. La retirada de elementos útiles para la función de correos, pero carentes de sentido ante el nuevo giro del edificio, hizo más evidentes unos valores plásticos de fácil mirada y rápido aprecio. El edificio ganó en fotogenia, una faceta que, en primera instancia, hasta ahora, había quedado relegada a la fachada, aun hoy uno de los motivos más fotografiados por propios y extraños en la ciudad, y con una fortuna gráfica de amplia generosidad. El interior, por su parte, solo había sido accesible a la fotografía oficial; si bien hay reportajes centrados en los valores arquitectónicos del edificio, son frecuentes los que documentan las diferentes tareas relacionadas con la gestión postal, donde los funcionarios ejercen el papel de figurantes. Con su apertura, los detalles del interior adquieren otra relevancia —desde el mero recuerdo turístico a la fotografía profesional—, al igual que los propios visitantes —selfis, fotografías de grupo, *books* profesionales—, en un proceso que ha terminado estandarizando puntos de vista o fondos, repitiendo de manera casi mimética la producción fotográfica, digamos que oficial, vinculada al edificio.

El papel adquirido por los visitantes, su protagonismo en el centro de la imagen, viene a llenar un vacío nunca ocupado en la historia fotográfica del edificio por sus antiguos usuarios, el ciudadano de a pie que acudía al edificio a enviar una carta o un telegrama. La presencia humana en las fotografías de Correos incidía en el trabajo, no en su uso. Es extraño ver el Patio de Operaciones, el gran salón principal donde se encontraban las ventanillas y pupitres de libre acceso y ahora gran distribuidor del espacio cultural, con gente haciendo uso del servicio público propio de correos en cuanto edificio de uso postal. Una de las escasas fotografías que no apunta su objetivo hacia los funcionarios de correos recogía una instantánea del vestíbulo, visto desde el interior. Casi a contraluz, se ven las siluetas de varios usuarios, entrando y saliendo a través de sus puertas giratorias. El ambiente general que capta la imagen



remite a cierta sensación de rapidez, de urgencia, que podía caracterizar al hecho de acudir allí para mandar una carta o recoger un certificado. No hay personas; ni siquiera usuarios. En este caso, la frialdad del anonimato otorga a las imágenes condición de sombras en tránsito sin mayor anclaje con el edificio.

En los libros de visita que mencionaba anteriormente, hay un tercer grupo de anotaciones importante también en número y, sobre todo, de más calado que las referidas a la belleza del edificio o su carácter público. En ellas alude a los recuerdos que suscita el edificio remozado en los visitantes. El antiguo Correos es un repositorio de millones de pequeños acontecimientos y de momentos decisivos que residen en la memoria de varias generaciones de habitantes de la ciudad de Madrid, nacidos o no en ella. Cuando las buenas y las malas noticias se distribuían a través de carta —o telegrama—, era aquí donde se recibían o desde donde se compartían. La vida de mucha gente puede jalonarse a través de una nómina de documentos, posiblemente no muy larga, que fueron recogidos en las oficinas del Palacio de Comunicaciones. Documentos que pueden aludir a cuestiones domésticas o de poca trascendencia o, por el contrario, que dan solemnidad a un episodio de una vida. Si un monumento se erige con el propósito de proyectar hacia el futuro el recuerdo de un acontecimiento señalado, no parecería arriesgado pensar en Cibeles como un monumento erigido desde la informalidad, no tanto con bases de memoria cuanto sobre cimientos de nostalgia. Al igual que ocurriera previamente en un ámbito institucional, tendríamos aquí un nuevo escenario de intercambio de reconocimiento entre el edificio y un amplio rango de sus visitantes. De un lado, se ofrece como testimonio de un tiempo vivido que puede objetivarse en pequeñas acciones ordinarias, una suerte de epítome que sintetiza la crónica de la vida de mucha gente; esto es, se presenta como testigo de una historia armada alrededor de múltiples vidas. El edificio ofrece un relato mayor balizado mediante un recorrido de microacciones diversas, que pueden pivotar

entre lo ordinario y lo solemne, pero que concluye en que lo que se relaciona con este lugar terminó siendo importante. A cambio, el visitante reconoce en el edificio una carga simbólica e identitaria que trasciende lo meramente plástico, la cara amable e inmediata que proporciona su mera consideración estética. El monumento se acrecienta no tanto por esos valores formales, sino por ser soporte de una memoria cívica múltiple y fragmentada, aparentemente intrascendente pero que, en su suma, dibuja una historia más amplia y compleja que termina argumentando con la ciudad y su gente en términos de comunidad e identidad. En ese sentido, se establece un vínculo de pertenencia que, en su intimidad y proximidad, arraiga en otros términos que los que le otorgara el primer reconocimiento proveniente de la esfera institucional.

Como ya se ha apuntado, en la ecuación que se escribe con el proyecto de refundación de Cibeles, la incógnita quedó del lado del nuevo equipamiento cultural. Ya en los primeros documentos, como se ha señalado, se aludía a la falta de antecedentes que pudieran replicarse, mejorarse o, cuando menos, de los que tener una referencia para no incurrir en errores previos. El trabajo de reforma interior terminó destacando el volumen idiosincrásico del edificio, a la vez que articuló una serie de espacios de difícil funcionalidad sin el respaldo de un programa de contenidos concreto. La amplitud o imprecisión del esbozado en aquel momento podría haber contado con la ventaja de no tener que someterse a unos espacios convencionales, que hubieran determinado los modelos y propuestas de programación y actividades a desarrollar. En ese sentido, se siguió primando al edificio y a su personalidad, en un sistema en el que los proyectos deberían acomodarse respetuosamente a las características del edificio, y no las salas a las necesidades conceptuales y formales que pudieran derivarse de las diferentes iniciativas que pudieran proponerse. Una fórmula de este tipo invita a buscar nuevas formas de expresión de contenidos. No obstante, pronto se entró en una dinámica de domesticación de los espacios

que los acomodara para la recepción de propuestas museográficas más convencionales que, a su vez, revistieran de normalidad al propio equipamiento en el horizonte cultural de la ciudad. En este sentido, la programación de grandes exposiciones puso en marcha un nuevo episodio de intercambio de legitimidades. La muestra de colecciones privadas otorgó solemnidad a la programación y a los modos en que aquellas se presentaban y dialogaban, no tanto con los espacios, como con el carácter monumental del edificio, que ahora se entendía en clave museística. Curiosamente, podría decirse que con algunos de estos proyectos no solo se produjo aquella domesticación de los espacios, llevándolos a un modelo convencional de cubo expositivo, sino que las exposiciones gravitaron sobre una domesticidad, no carente de cierto casticismo, al exponer obras y piezas que, de alguna forma, configuran un particular, a la par que excepcional por su carácter monumental, escenario doméstico cotidiano. Tales fueron los casos de las obras de las colecciones de la Casa de Alba o de Abelló, por ejemplo, así como, en otro sentido, los grandes belenes monumentales de la familia García de Castro o de los duques de Cardona.

En estrecha conexión con esta servidumbre, una programación como la descrita más arriba otorgó visibilidad como equipamiento museístico a CentroCentro en el marco de la oferta expositiva de la ciudad en general y del Paseo del Arte en particular. También permitió descargar cierto estigma que pesaba sobre el supuesto vacío de un edificio que, sin alentar una retórica de cifras, se mantiene en la línea del millón de visitantes anuales. Su potencia explícita, expresada a través de su masa, su sobrecarga decorativa y el volumen de sus espacios, resulta abrumadora. Impresiona en su vertiente física, pero desconcierta en su parte funcional. El edificio es generoso y directo con sus visitantes en lo tocante a experiencia estética, pero aquellas mismas características lo hacen esquivo cuando se le exige o demanda hospitalidad inmediata. Al menos si seguimos aplicándole criterios de monumento y de espacio

con valor museístico. La seguridad, incluso cierta destreza, que aparentemente podemos mostrar cuando entramos en un edificio proviene de nuestro conocimiento previo sobre el mismo. Nos movemos de acuerdo con la naturaleza de la que somos conscientes y sabemos que alberga. Podríamos decir que no sabemos movernos por un edificio, sino por una función. Nos mostramos respetuosos, bulliciosos, relajados, distendidos, concentrados o expectantes dependiendo del código que aplicamos al abordar un espacio. CentroCentro ha contado con ese hándicap en todo este tiempo. Se advierte fácilmente en el modo en que muchos de sus visitantes actúan una vez superada la escalera de acceso. Los trabajos de rehabilitación y adaptación consiguieron ampliar la visibilidad de su espacio interior, hacerlo más transparente y acentuar el juego de sus volúmenes. Pero ese juego de fugas también ayudó a delinear una suerte de desconcertante laberinto. En general, podría decirse que hay poco margen para la naturalidad, cuando de alguna forma el edificio siempre ha contado con los mimbres para que esta fuera una de las estrategias para abordarlo.

Uno de los espacios que desde sus orígenes habría de vehicular los objetivos propuestos para el nuevo equipamiento fue el Patio de Operaciones, el gran *hall* que, en su momento, ofrecía los servicios de correos de acceso directo al público. Este carácter abierto se mantuvo con la reformulación del edificio, incorporando no solo los servicios de acogida e información del centro —tanto humanos como a través de diferentes medios audiovisuales— sino, sobre todo, ofreciendo un área de acogida que tenía su expresión más visible en los dos espacios amueblados, encargados a Pedro Feduchi. En claro contraste con los acabados arquitectónicos del edificio, tanto originales como los derivados de la reforma, el conjunto de muebles, básicamente sofás, aportaba una especial nota de color, cuyo rasgo más inmediato era la calidez. Formalmente, los dos grupos de sofás y mesas conjugaban la robustez de los materiales con que estaban fabricadas las estructuras, en un guiño directo a lenguajes neoplasticistas muy próximos a la práctica

habitual de Feduchi, con la mencionada calidez y confortabilidad de los materiales textiles. El orden y el rigor compositivo en que se dispusieron los conjuntos casaba tanto con los dos espacios laterales en que se insertaron como con la propia geometría que subyace en la composición arquitectónica del interior del edificio de Palacios y Otamendi.

Estos espacios siempre tuvieron una primera funcionalidad muy efímera como zona de descanso, con un uso especialmente extendido entre turistas, quienes encontraban allí conexión gratis, un ambiente refrigerado y un momento de relax entre las etapas obligadas en el Paseo del Arte. Pero, poco a poco, se construyó en torno a ellos una segunda capa de lectura que terminó, de alguna manera, modelando su verdadera dimensión, cuando no una disimulada vocación. Si en épocas precedentes la memoria del edificio se asentó en la infinidad de formas de relación que la gente estableció a través de su propia autobiografía con la sede de Correos, ahora, los espacios ideados por Feduchi se iban a convertir en escena para una construcción alternativa de sentido del centro. Nuevamente, esta se produjo mediante diferentes desplazamientos y trasvases. Lo que fue ideado como espacio público, pronto entró en una dinámica de uso más cercana a lo doméstico. Lo que se formuló estéticamente en términos de proximidad, concitó la articulación abierta de los espacios, otorgándoles un amplio abanico de funciones que provino de la apropiación que una serie de visitantes, más regulares que esporádicos, hizo de ellos. Más que área de acogida, terminó convirtiéndose en un poco previsible espacio de relación propiciado por el encuentro de un espectro de pequeñas comunidades que hicieron de aquel un punto de encuentro cotidiano: grupos que jugaban al ajedrez, escena para el debate, espacio para el estudio, lugar de reuniones de trabajo, sitio donde aprender idiomas. Incluso, sin ánimo hiperbólico, residentes. El rigor de la forma derivada de la geometría y orden del mobiliario se transfería al espacio, dándole un aire de formalidad. Pero una apropiación sostenida del mismo, alimentada por el uso de una suerte de

comunidad estable, hizo que aquel rigor se transformara en una informalidad que bebía tanto de la dimensión doméstica y cotidiana —un lugar donde estar cómodo— como de la dimensión de espacio público —una suerte de plaza donde la gente podía relacionarse—. El proyecto inicial sufrió severos cambios, incluido el desmontaje y traslado de uno de los sectores del Patio. Los muebles, aún fuera de sitio, siguieron generando espacio. De esa manera, entre lo efímero y lo estable, se consolidó una comunidad informal de usuarios que dio carta de naturaleza a un horizonte de múltiples fidelidades que, al fin y a la postre, se convierte en la materia que sostiene este tipo de proyectos. En 2016 fue convocado un concurso de ideas para la adaptación del Patio de Operaciones. Pero eso será otra historia.

El palacio visto por Elvira Navarro. Apuntes para una novela de ciencia ficción

Elvira Navarro

En las notas biográficas sobre Antonio Palacios se explica su propensión por la monumentalidad debido a la influencia del modernismo, de la Escuela de Chicago y sus avances técnicos y de los estilos plateresco y manuelino del regionalismo arquitectónico. Si además nos ponemos las gafas de la Historia, sus edificios parecen el fin de fiesta de una época. Pero no estamos aquí para emular biografías, sino para dar otra visión del Palacio de Cibeles, así que permítanme sacar a la escritora de ficción que soy y jugar a las hipótesis novelescas, a lo que no se encuentra en los manuales por ser improbable, pero que serviría como punto de partida para una novela. O dicho de otro modo: a lo que quizás también fue, y en tal caso sigue siendo, o será.

Primera hipótesis: la pequeñez. En la Escuela de Arquitectura de Madrid los profesores aseveran que Antonio Palacios era un hombre muy bajito. Supongamos que tenía cierto complejo y que por eso hacía edificios grandiosos y hasta grandilocuentes, perdurables y con mucho ornamento, como si sus obras fueran sublimaciones. Esta hipótesis es psicológica, y de cara a explicar un edificio en el plano de lo real, insuficiente, pero la cabeza del novelista no la descarta para el personaje, que debió de verse afectado por su físico en mayor o menor medida, como cualquier persona. En la ficción es fácil llevar las hipótesis al extremo, así que demos un paso más y fabulemos, por ejemplo, con el disgusto con el que este joven de rasgos suaves, venido desde Galicia a la capital para estudiar, miraba su reflejo en los cristales, en los espejos, en cualquier

superficie. Era siempre el más pequeño del grupo, el del cuerpo eternamente añorado. Sin embargo, «Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo», que decía Spinoza en su *Ética*. Algo así sentía, una extraña rebelión íntima, pues su físico no tenía que ver solo consigo mismo. Cuando caminaba por Madrid, la ciudad le parecía anodina, diminuta como su propio organismo, indigna de ser capital de nada de la misma manera que sus brazos, sus piernas, su tórax, no daban cuenta de lo enorme de su ambición y su grandeza. Pero la rebelión contra su propia pequeñez era, de momento, solo íntima.

Imaginemos esta escena: el joven Antonio Palacios baja por la calle Alcalá hacia Cibeles en una mañana de primavera de 1896. Hay tranvías tirados por caballos, carretas, burros de carga conducidos a pie por sus dueños, chicos con gorra, hombres con bastón, mujeres de largos vestidos y siluetas que recuerdan a anuncios de jabones. Luce esplendorosa Alcalá, una de las pocas calles de Madrid que a finales del siglo XIX da una impresión de ciudad. Antonio tiene 22 años, estudia Arquitectura, no sabe apenas nada sobre sí mismo pero le irrita que no haya más calles como ese tramo por el que pasea una y otra vez, incansable y con la mirada proyectada hacia delante, hacia los Jardines del Buen Retiro, que incluso en un día fabuloso de primavera trazan, desde donde él los observa, una masa oscura de árboles, como si el sol no llegase jamás a ellos. Algo sobra o algo falta, piensa cada vez, como si fuera un agravio que el Palacio de Murga, propiedad de los marqueses de Linares, tuviera enfrente unos jardines que dejaban ver, por encima de los árboles, una simple medianera. Y precisamente ese día radiante, 18 de abril de 1896, dándose uno de sus tantos paseos para despejarse —estudiaba sin parar, también los sábados y los domingos—, en vez de los Jardines del Buen Retiro con su fondo desastrado, se le apareció sobrepuesta a la masa de árboles, como una alucinación, la silueta de un edificio extraordinario, como no lo había en todo Madrid ni en ninguna otra ciudad del mundo. Podía afirmar con absoluta seguridad que no estaba en ningún otro lugar del

mundo porque no se trataba de una idea ajena, sino salida de sus propios huesos, de su sangre. Sus células contenían aquella proyección majestuosa, el germen de un edificio futuro, y aunque primero se sintió enardecido, porque la visión había sido como un cumplimento, a continuación se notó triste, apagado, sin fuerzas. Temía el fracaso y, cada vez que tenía un palpito de lo que era capaz de hacer, le sobrevení­a la sombra de lo que ocurriría si no lo hacía.

En aquella ocasión, durante días, trató de desentrañar su visión. La sentía clara, pero no era más que un sentimiento. ¿Se trataba de una catedral? ¿De un monasterio? ¿Era un palacio, un castillo, una fortaleza? Volvió a bajar por Alcalá durante una semana entera para invocarla, procurando repetir el mismo paseo e incluso los mismos gestos. No apartaba la vista de los Jardines del Buen Retiro, siempre oscuros por más que luciera el sol, esperando a que aquella intuición regresara a él con idéntica potencia, la de la certeza de una realización; sin embargo, solo lograba recrear débilmente esa sensación. Una noche, soñó que su visión era un palacio que había construido mucho tiempo atrás. Su sueño transcurría en un futuro muy lejano, nada menos que en el siglo XXVII. El planeta se había cubierto de agua y su palacio funcionaba como un submarino estático, donde algunos humanos podían vivir gracias a un sistema que permitía fabricar oxígeno. Lo que veía en sueños le recordaba a las ilustraciones que Alphonse de Neuville había hecho para Julio Verne. El ambiente marino era igual de inquietante que los grabados para *Veinte mil leguas de viaje submarino*, pero no por una similitud de forma, sino de espíritu. Su obra tenía la potencia estática, la rotundidad brutal de un Nautilus y, al mismo tiempo, las sinuosas maneras de los calamares gigantes, que se desplazaban bajo el agua como bellas emanaciones pesadillescas. Se parecía asimismo a la restauración del Castillo de Roquetaillade llevada a cabo por Viollet-le-Duc, al Palacio de Monterrey y a la Catedral de Segovia.

Segunda hipótesis para nuestra novela: la comunicación. El recuerdo de los barracones de su infancia en el norte de Portugal, donde su padre trabajaba como ayudante de obras públicas para el ferrocarril entre Guillarey y Valença do Minho. Los planos, las herramientas, el hierro, el granito, la espesura de un silencio donde se tomaban decisiones importantes. También la sensación de estar entre un sitio y otro, los trenes que le parecían tan misteriosos cuando pasaban a toda velocidad, esas vías que se perdían en el horizonte, abriendo extraños caminos en su imaginación, como si no acabaran en Guillarey y Valença do Minho, como si en verdad surcaran el planeta entero. Qué rara continuidad, empezó a pensar Antonio Palacios cuando llegó a la madurez y ya tuvo cierta perspectiva sobre su propia vida, que su vocación hubiera despertado allí, junto a las vías, entre un sitio y otro, fabulando con quienes iban y venían, y que su primera gran oportunidad como arquitecto fuera un palacio para las comunicaciones, donde llegaban y partían los mensajes, las palabras escritas y las habladas. También, de nuevo, el olor a hierro, los planos y ese algo crucial que quizás nunca se resolvería. Había trabajado con la convicción de atravesar una barrera espaciotemporal. Y su palacio era un tren que recorrería infinitas vías, se decía en sus mejores momentos. Podría ser muchas cosas. Cuando ya no sirviera para el correo, se podía convertir en palacio real, en ayuntamiento, en la sede de un gran banco, en un hotel fabuloso, en un castillo, en un museo, en un cine, en una pista de hielo. A veces tenía pesadillas donde los usos no eran felices, sino más bien tenebrosos; todo quedaba cubierto por una inmensa tela de araña, y las bellas estancias se llenaban de camas y de enfermos, como si Madrid fuera a ser arrasada por alguna terrible epidemia. También lo veía convertido en el castillo de una bruja, en una fortaleza donde mujeres vestidas con túnicas negras que les tapaban el cuerpo entero, incluidos los rostros, resistían en mitad de una ciudad que se había convertido en puro escombros y desierto. Algunas noches soñaba que el calor arrasaría con todo, que Madrid sería una mezcla de ruinas y secarral, con la sierra como

un alucinado paisaje marciano de tan pelado y seco. En esas pesadillas, su edificio pervivía junto con unos cuantos más. En los sueños en los que todo estaba sumergido y su palacio se había convertido en una extraña nave, la estrambótica colonia humana que vivía allí pasaba las horas muertas contemplando, a través de los ventanales, animales acuáticos enormes y de formas remotas, prehistóricas. Eso le confundía, pues parecía que el futuro se fundiera con el pasado. Se despertaba envuelto en sudor y, sin saber por qué, invariablemente recordaba una anécdota que le habían contado, cruel y bárbara. Antes de que se recalificara el terreno y los Jardines del Buen Retiro desaparecieran, exhibieron durante todo un invierno a una tribu de esquimales, como si fueran bestias de zoo, y también a africanos salvajes, a los que la gente tiraba piedras.

Tercera hipótesis novelesca: las catedrales. El 31 de marzo de 1916, León Trotski, un marxista internacionalista que promulgaba la idea de que el enemigo estaba en las élites de cada país y denunciaba el imperialismo de la Gran Guerra, fue deportado de Francia a España. Su visita fue tortuosa. Se le detuvo y se le «hospedó» durante cuatro días en la cárcel Modelo de Madrid; de ahí pasó a Cádiz. Estuvo aquí hasta diciembre de ese año y escribió sus experiencias en *Mis peripecias en España*, crónica que se publicó por primera vez en español en 1929 con traducción de Andrés Nin, quien fue además instigador del proyecto. En ella cuenta Trotski que los madrileños llamaban irónicamente al que hoy conocemos como Palacio de Cibeles «Nuestra Señora de las Comunicaciones» o «Nuestra Señora de la Postal» debido a que la construcción de la catedral de la Almudena parecía no avanzar. Y es que, con un Madrid sin catedral, lo más parecido era el Palacio de las Comunicaciones. Señalaba Trotski que, a pesar de contar con electricidad y bancos, Madrid era todavía una ciudad muy provinciana, sin industria, entregada a una devoción hipócrita y donde la gente se movía de un lado para otro sin objeto y sin apreciar el aprovechamiento del tiempo. Tras describir así Madrid, el revolucionario añade:

«La nueva Casa de Correo, con columnas, torreones y garitas. Domina aquí la arquitectura propia de los templos. Irónicamente llaman a la Casa de Correos Nuestra Señora de las Comunicaciones».

El humor suele acertar. No era una catedral, pero estaba construida como si lo fuera. Antonio Palacios había nacido en Porriño, un pueblo de Pontevedra donde había cantería; de hecho, su familia materna poseía canteras de granito, el material con el que están hechas las catedrales. Volvamos pues a las hipótesis biográficas, a lo acostumbrado que debía de estar Palacios a pensar en edificios grandes por su cercanía con los canteros, quienes emplean el arte de tallar y ensamblar la piedra. La estereotomía se perfecciona en la construcción de los templos, es decir, en el afán de que Dios sea acogido en la tierra, de que este valle de lágrimas apunte hacia lo alto, hacia la eternidad y la gloria. La piedra es tan antigua como el mundo, como el propio Dios; su solidez perdurará por los siglos de los siglos, tan indestructible como la divinidad, pero también, en este nuevo mundo, como el dinero, el progreso, la nueva urbe floreciente que él se estaba encargando de monumentalizar para una burguesía siempre temblorosa en un país que más bien tiraba a pobre y un comercio al que le costaba tener el lustre de las grandes metrópolis extranjeras. Aquí otra pesadilla recurrente, hartamente extraña, que empezó a tener antes del estallido de la Guerra Civil: de nuevo la bruma onírica dibujaba una ciudad del futuro, un Madrid con edificios altos y robustos, sin rastro alguno de esas casas baratas y añosas, de estructura de madera y calicanto, que habría que derribar en tantos barrios y daban el aspecto de poblacho. Una ciudad en apariencia más floreciente que, sin embargo, trasmitía una sensación de asfixia, un tránsito agotador, calles que eran puro escaparate ahí, en pleno centro, y ni rastro de esa impresión de atemporalidad con la que él había dotado a su obra. En ese Madrid del futuro se daba una paradoja. A pesar de que el centro seguía conservando edificios distintivos, se había perdido por completo la sensación de solidez, de permanencia,

de grandeza. Ese centro no parecía un lugar, sino un escenario, un mero expositor, por el que las gentes de todo el orbe correteaban como hormigas o ratas, sin parar de hacer compras y de consumir aperitivos y bebidas en plena vía pública, mientras caminaban. Granizado de café que sorbían con pajitas, galletitas de colores, magdalenas. No se paraban si no era para comprar en las tiendas, pues las calles se habían convertido en pasillos duros, sin un solo banco ni árboles aliviando con su sombra, en el que a nadie se le ocurría mirar hacia arriba para apreciar una fachada o pararse para, simplemente, observar a los demás. El tránsito era tan intenso que lo impedía.

El paso del tiempo puede reflejarse en los edificios. Deja en ellos huellas y, paradójicamente, les da una pátina de atemporalidad. Al contemplar edificios construidos siglos atrás, tenemos la impresión de que son capaces de resistirlo todo, de permanecer, como esos ancianos centenarios que han vivido varias vidas en una sola. En las relaciones humanas, llamamos a eso solidez. Una relación es sólida cuando demuestra su resiliencia. La idea de tránsito, que es lo mismo que decir transitorio, no puede estar más alejada de lo que las personas experimentamos como permanencia, que comparte campo semántico con el estatismo. El exceso de movimiento nos da la sensación de falta de tiempo, de la misma manera que la ausencia de movimiento hace que el tiempo se acumule, que pese por estar detenido, lo que a su vez nos acerca a la idea de lo eterno, de lo que nunca se acaba, de lo que siempre está. También experimentamos esto en la naturaleza, ante parajes desnudos y de formas simples: el desierto, el océano, los paisajes rocosos. Ahí nadie nos aparta o nos gruñe si nos paramos, tal y como ocurre donde el tránsito es necesario. Al contrario: frente a esos paisajes majestuosos y extraños en su atemporalidad nos quedamos quietos y contemplativos.

El Palacios que estoy inventando en estas líneas para una posible novela tendría pensamientos parecidos a los que acabo de consignar cuando despertaba de esos sueños

que fabulo para él, unos sueños de profeta, donde todo se aparecería de una manera tan enigmática como cristalina. Ese Palacios se preguntaría cómo era posible que lo sólido fuera absolutamente arrasado por lo líquido, por esas miles de personas que en su sueño ya no parecían vivir en la ciudad, sino solo recorrerla, estar de paso y haciendo lo mismo. Unas vivencias superficiales.

En la anterior pesadilla, su palacio aparecía convertido en una suerte de mercado. Habían deslucido parte de la escalinata de la entrada con unas escaleras mecánicas. El vestíbulo principal había sido igualmente malogrado con ese mecanismo para acceder a las plantas superiores, marchitando la nobleza del espacio y su quietud. Le alteraba el gentío que subía y bajaba, sus extrañas vestimentas: mujeres con pantalones, hombres con un calzado parecido a las alpargatas y sin sombrero, incluso algunos con el pelo largo y cadenas en el cuello, como si fueran perros. Toda aquella cantidad de pertrechos absurdos que llevaban por el cuerpo (pendientes en la nariz, bolsos con cremallera que se ataban en la cintura, extraños aparatos colgados del cuello que despedían luz o eran mirados continuamente, y que incluso servían para hablar, como si fueran teléfonos, y para teclear sobre ellos, como máquinas de escribir; antiparras estrambóticas, diademas con antenas...) se le antojó un espectáculo incomprensible, como si en lugar de personas estuviera contemplando una versión degradada de la raza humana. En ese sueño que durante los meses previos al estallido de la contienda fue recurrente, el espacio se había achicado, envilecido. Ya no estaban ahí los bellos mostradores. Habían compartimentado mezquinamente el lugar mediante tabiquillos que aniquilaban sus cualidades originales y generaban un interior opresivo, cutre, sórdido. Aquello era lo más alejado a las galerías comerciales que él conocía y admiraba, como la de Víctor Manuel II de Milán o la de Humberto I de Nápoles. Por la apretura de aquellos comercios y la ridícula y pobre ropa que vendían, todo parecía un improvisado zoco. La torre central se había convertido en una gigantesca atracción

para niños, y en algunas plantas los suelos eran colchonetes repletos de pequeñas bolas de todos los colores sobre las que los infantes se tumbaban e iniciaban peleas, o se empujaban para subirse en minúsculos toboganes. Los pináculos de las cubiertas lucían un remate que producía el efecto de que el edificio fuera una golosina gigante: un corazón tan rojo como las manzanas de caramelo. La fachada se iluminaba con luces de un horrendo rosa pastel, y de ella pendían dos grandes carteles publicitarios en los lados donde figuraban mujeres extremadamente musculosas. Arriba del todo proliferaban los puestos de comida regentados por chinos vestidos de azul. Llevaban guantes y mascarillas para servir la comida; el exceso de profilaxis le resultó muy inquietante, como si la raza humana se hubiera tornado débil y resultara fácil contagiarse de cualquier enfermedad. Los locales de comida eran tan pequeños como las tienduchas de abajo y se disponían a la manera de sinuosos corredores. La comida era exótica y a veces irreconocible por las formas y los olores, que se presentaban nítidos en su sueño. Salsas marronáceas, tazones enormes de sopa con unos fideos larguísimos y similares a gusanos, verdura cortada en trozos grandes y sin apenas cocinar, olor a cacahuete frito y a espinaca cocida, platillos con diminutos trozos de pescado crudo sobre lechos de arroz blanco. Más que a cantinas, aquello se asemejaba a un mercado de abastos.

En estos sueños que nunca habría de saber que eran premonitorios —aunque el grado de realidad que tenían y los efectos devastadores que le dejaban durante días le llevaban a sospechar que contenían algún tipo de verdad—, él estaba allí sin ser un cuerpo, como un hombre invisible o como una mente haciendo un viaje a otra dimensión temporal o a alguno de esos mundos posibles de los que hablaba Leibniz. Por otra parte, este sueño de su palacio arrasado y convertido en una suerte de zoco duró mucho tiempo. Su nitidez y exactitud le llevaron a pensar que habían transcurrido semanas enteras en las que él había estado allí, observando, tratando de comprender qué era

exactamente lo que veía, qué tipo de cambios había sufrido el mundo en ese alucinado plano onírico. Lo que más le impresionó, y en lo que pensó durante meses, fue la visión de Madrid que atisbó desde el mirador, el cual, con esa lógica torcida de los sueños, se elevaba mágicamente por encima de los setecientos metros. Más allá del entorno cercano del edificio, no fue capaz de reconocer casi nada. El paseo del Prado se alargaba hasta convertirse en una vía que se extendía de sur a norte hasta perderse en el horizonte, como la ciudad misma, que era un monstruo cuyos límites solo veía por la parte norte. Madrid no había llegado a la sierra, pero calculó que al menos arribaba más allá del cerro de San Pedro, tragándose pueblos como Colmenar, San Agustín de Guadalix, El Molar. Aunque los picos de las cumbres más altas destacaban tan solitarios como siempre, el tejido urbano alcanzaba hasta sus faldas, único límite de aquella «urbe frankenstein» que copaba los demás horizontes. El sur, el este, el oeste, todo era una sucesión de construcciones, como si la capital hubiese ocupado la meseta entera. El espectáculo le fascinó y le horrorizó. Había, además, infinitos tipos de construcciones, desde altísimos rascacielos que parecían autómatas, pues su estructura era móvil y estaban surcados por hilos por los que raudas cabinas transportaban a la gente de un sitio a otro —muchas de las terrazas de aquellas moles tenían sus apeaderos—, hasta edificaciones muy precarias, sobre todo hacia el sur y el este. Había aluviones de bloques en los que, según pudo observar, las personas vivían solas en cubículos, de tal modo que en uno de treinta plantas podían caber miles de individuos en esos pisos que en realidad eran habitaciones minúsculas con una ventana con un pequeño aparcamiento para unas bicicletas voladoras que surcaban el aire. Muchos de los materiales con los que estaba hecha aquella ciudad a la que se resistía a llamar Madrid se le antojaban irreconocibles. Había edificios de apariencia bituminosa, de alguna sustancia que recordaba, por su brillo cegador y por su cualidad líquida, al petróleo. Algunas construcciones parecían ideadas por niños, pues eran de muchos colores y emulaban a animales, como un

inmueble que ocupaba lo que antaño era la Gran Vía, con la forma de un dantesco león, de más de 50 metros, sobre el cual había un luminoso que rezaba: «El Rey León». Más allá, junto al Palacio Real, se alzaba otra ominosa construcción con cuernos que se le antojó una inmensa cabra, y solo sobrevivían algunos hitos urbanos que él era capaz de reconocer: el edificio de La Unión y el Fénix, el Palacio de La Equitativa, la sede de la Real Compañía Asturiana de Minas, el Palacio Longoria, la Casa Gallardo, el Palacio de Linares, la Puerta de Alcalá, el Prado, su amado Círculo de Bellas Artes y también el hospital de Maudes. Lloró cuando comprobó que dos de sus edificios seguían ahí, en pie, y fueron lágrimas agridulces, pues a pesar de que, desde aquella terraza, y con los ojos cerrados, era capaz de señalar dónde estaban exactamente sus obras, le había costado descubrirlas, pues habían sido objeto de todo tipo de añadidos, hasta el punto de que podía decir que sobre ellas habían brotado edificaciones nuevas, como si aquella civilización padeciera una fiebre del *collage* constructivo. Nada se respetaba y todo se teñía de colorines pueriles. Él había diseñado sus edificios para una eternidad llena de grandeza, cada uno como un templo sagrado, y lo que tenía ante sí era una sociedad en la que reinaba como valor supremo el ocio hueco, vacío de misterio, de divinidad. Todo se reducía a una tómbola perpetua, a un pasatiempo banal. Dios había huido del mundo, el silencio había huido del mundo, la belleza había huido del mundo, el paisaje mismo había huido del mundo, pues aquello no le parecía un paisaje al no existir principio alguno que ordenara nada. Las cosas simplemente se ponían al servicio de un recreo perpetuo donde dominaba el capricho.

Pasó una jornada entera en el mirador y, solo con la llegada de la noche, tras mucho escrutar aquel estado de cosas, cambió su opinión sobre la desaparición de la belleza. Durante el largo día, aunque se había dado cuenta de las numerosas imágenes móviles, como las del cinematógrafo pero en color, que pendían de las fachadas y sobre el mismo cielo, no las había considerado realmente importantes.

Si bien le llamaron la atención, el sol que abrasaba la metrópoli hacía que perdieran intensidad. Sin embargo, conforme la tarde fue cayendo el protagonismo de aquellas imágenes aumentó hasta que, en la noche, con la ciudad sin desacelerar su ritmo agotador, se tornó soberano. Animales encantadores, mujeres y hombres hermosos, lugares lejanos, idílicos. El Antonio Palacios que estaba soñando aquello, y que tenía 62 años recién cumplidos, llegó a la conclusión de que en ese mundo que tenía delante la belleza ya no estaba en las cosas materiales. Por eso daba igual que la urbe se hubiera tornado un caos absurdo. El orden y los antiguos valores se encarnaban ahora en las imágenes, aunque de una manera siniestra, pues no dejaban de ser imágenes publicitarias. Angustiado, quiso gritar, y como tenía conciencia de que se trataba de un sueño, se esforzó por despertarse. No pudo. Se dio cuenta de algo más: aquel templo de ocio y compras en el que se había transformado el centro urbano solo era para ciudadanos privilegiados. El enorme crecimiento de la urbe hacia todos los puntos de la meseta lo era de chabolas en vertical y de masas de pobres para los que no había imágenes reconfortantes. Estas solo abarcaban un radio de cinco kilómetros y a partir de ahí comenzaba un amontonamiento de construcciones infames en las que incluso la iluminación era escasa, y de las que salían vapores, humos, pestilencias. Una inmensa y triste porquería, pensó. Aunque era capaz de captar el ruido del ambiente, se le escapaban las conversaciones. En aquellas tramas oníricas jamás podía preguntar a nadie, aunque en esta ocasión vio un dato que le orientó: era el año 2756.

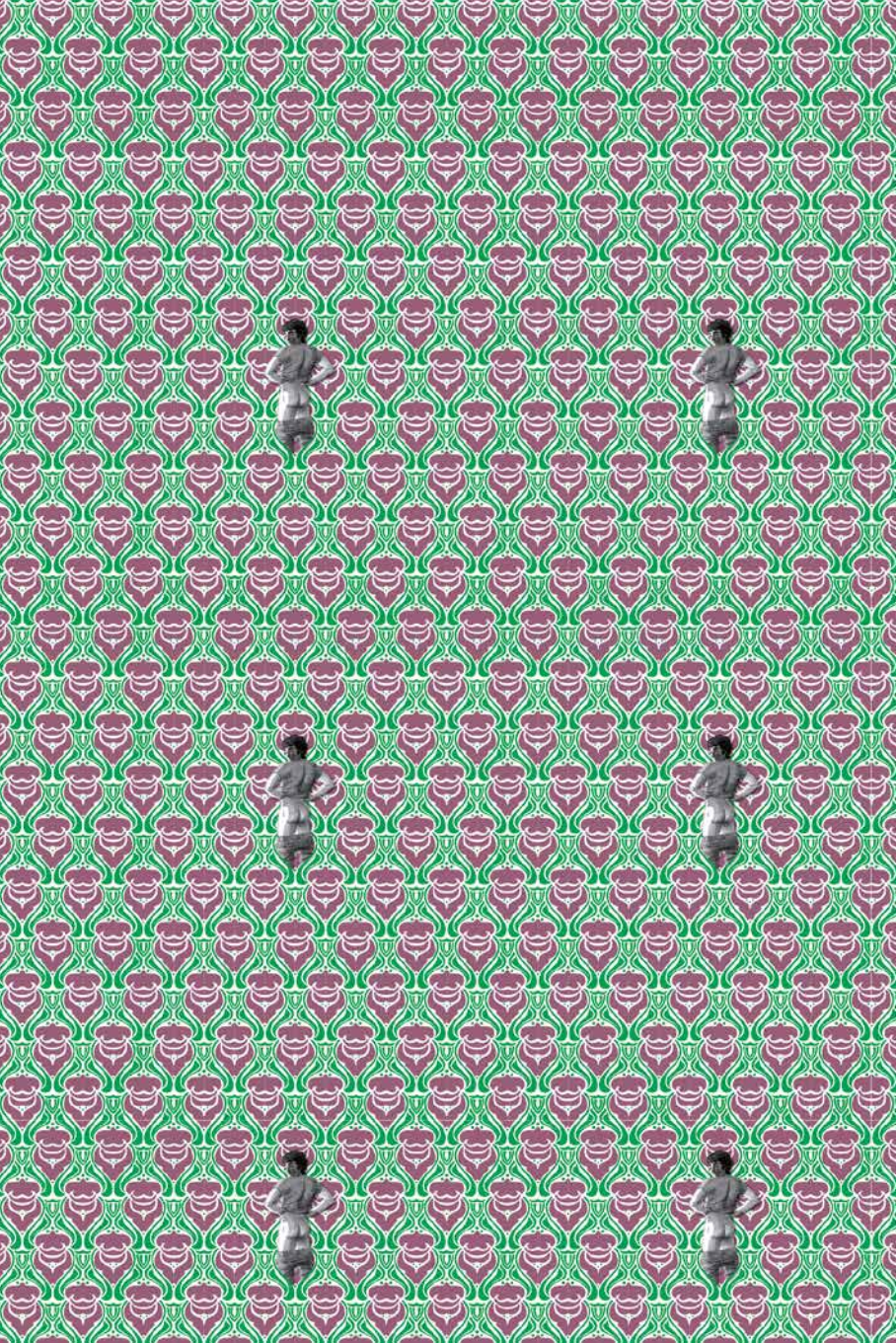
Cuando se despertaba de esos sueños, que sufría solo por temporadas y eran secretos porque no habría sabido explicarlos sin mostrar el desasosiego que le causaban, rellenaba cuadernos con dibujos, notas y, sobre todo, preguntas. La más recurrente era que no entendía por qué siempre soñaba con el palacio. Por qué esa fijación. ¿Quizás por haberse convertido en un icono? De viejo, y aunque estaba desencantado con su obra, no dejaba de enorgullecerle

que esa construcción suya figurara casi siempre en las postales típicas de la capital, junto a la diosa Cibeles. ¿Sería que, una vez muerto, su espíritu iba a encarnarse en él? ¿Significaban sus sueños que su alma perviviría en su palacio como una conciencia capaz de comunicarse con el pasado?

Última hipótesis: la muerte, que sería el final de nuestro proyecto para una novela sobre Antonio Palacios.

Agonizante, tumbado en la cama de su modesta casa de El Plantío, el venerable arquitecto que había monumentalizado Madrid tuvo un último sueño antes de expirar. Como tantas otras veces en sus pesadillas, se encontraba en un desierto, pero esta vez la vida en el planeta se había extinguido. El calor era infernal, apenas podía respirar y su piel, debido a la sequedad extrema y a la quemadura del sol, empezó a chamuscarse sin que le doliera. No había nada a su alrededor, salvo un gran sillar de piedra caliza. Lo reconoció de inmediato, pues era visible el desvaído bajorrelieve del medio cuerpo vegetal de «La Rubia», como llamaban a la ninfa que decoraba el arco de la puerta del Palacio de las Comunicaciones. Supo entonces que allí había estado su edificio, y que aquel resto era todo lo que quedaba de él. Le inundó de paz que la ciudad se hubiera desintegrado por completo, salvo esa piedra que, además, tenía su misma estatura. Esto último no le pareció una casualidad, sino una señal de que todo había sido bueno y justo, incluso su inevitable amargura y su propia pequeñez.









(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



(c) Javier Benlloch
Tafra, Spain, 2005



Introduction

Ángel Gutiérrez Valero

In 2010, the centenary of the start of the Gran Vía construction work paved the way for a period of commemorations that focused on some of the most emblematic buildings, enclaves and infrastructures in Madrid's recent history. Antonio Palacios and Joaquín Otamendi have been very much to the fore in these celebrations, due to their authorship, whether shared or not, of a good number of the landmark buildings that were defining the Madrid that was beginning to embrace modernity in the early years of the 20th century. One of the most outstanding was the Palace of Communications, whose first hundred years of life were celebrated in 2019, a period during which it emerged, together with other nearby buildings, as one of the city's most important icons.

The years that have gone by have made it possible to amass a substantial wealth of criticism and literature about the Palacio de Cibeles. This is not the place to present an exhaustive list of the architects, academics, historians and journalists who have been involved with the building. Suffice it to say that such important figures as Casto Fernández-Shaw, Fernando Chueca Goitia, Antonio Fernández Alba and Iñaki Ábalos have all written about the Palace. Not surprisingly, the building itself has become the home of CentroCentro, the cultural facility that has occupied its spaces since 2011, along with the headquarters of the Mayor's Office, the Plenary Chamber and some of the councils that make up the municipal executive. Until recently, on the Operations Hall, the building's great distribution hall, there was a device that explained its history and gave a detailed description of the rehabilitation process

that was undertaken after it became part of the city's municipal heritage.

During the first years of CentroCentro's life, its contents were influenced by its architecture, a feature, it seemed, that no activity in the Centre's programme could possibly ignore. Without being the only reason, the mere presence of Palacios and Otamendi's building emerged as paramount to such a degree that it somehow predetermined the nature of the contents. In fact, the sensation conveyed by the building and its spaces is such that its power is constantly growing and offering new suggestions day after day, arousing an unending capacity for fascination from which it is extremely hard to escape. To put it another way, the building itself holds the keys to its own renovation. This argument is the cornerstone of the initiative that Soledad Gutiérrez set in motion as artistic director of CentroCentro, with the aim of exploring what other points of view might allow the building to be projected towards other horizons, seeking new contexts that might complete it, other disciplines that might enrich it, and other languages that might translate it. One of the palace's strengths is its ability to build emotional ties. One way to begin to distance oneself from this way of relating to the building, and one of the keys to tackling the renovation project, was to manoeuvre around the very consideration of the building: without ceasing to be fundamental, it would have to begin to take on another instrumental dimension, abandoning its condition as axis and work centre to become a tool, a medium in its own right.

The Palace Seen by... was conceived as an exhibition project that sought to reconsider the monolithic architectural condition of the Palacio de Cibeles. Although the exhibition was supposed to always use the same materials -the Palace of Communications-, its initial premise that invitations would be extended to individuals or groups not necessarily experienced in architecture might well be

considered as an initial condition that would guarantee this new approach. As we have already mentioned, the building has a rich although somewhat uncritical historiographic heritage. At the same time, the disciplinary attributes that helped to cement its iconic condition are at odds with the projection of the building, mitigating whatever potential it may contain when used as an instrument with which to convey those same values to our time and to contrast them with more current or contemporary references.

The texts gathered in this publication do not exhaust the paths that the project may take; they do however provide a good account of what has been achieved to date and of some of the filters through which the old Post Office building can be examined. Thus, *Tramas (Patterns)*, a project commissioned to David Bestué, which opened the programme of events in 2018, addresses the ornamental. His proposal moves between different levels of the evident, in other words, not everything ends up being as it appears to be. Bestué plays with the components into which the imagery of the history is distilled, but also with the processes through which, as chemical components, they exchange states, natures and properties. In this displacement, patterns unfold and cease to be surfaces to conspire with the background of things. The project by elii [architecture studio] also started off with a piece of evidence, and a good part of the documentation work that went into the preparation of the exhibition could be described as detective work. *Wires, Black Boxes and Urban Fetishes* constitutes a splendid exercise in updating and rediscovery through new readings of the architecture found not only in the work of Palacios and Otamendi, but also in the intentionality of the intelligence that plotted the shift towards modernity that defined the physiognomy and articulation of Madrid in the early 20th century. From the unveiled reality of elii to the dystopian fiction presented by Elvira Navarro, an ingenious declination of the possible and the probable, of the desired and the imaginable through an unexpected wandering

through time and space by a Palacios who judges the history yet to come from the world of his dreams. Less theoretical and speculative is the review of certain aspects of CentroCentro that we find in *I'm Glad I Came*. For her part, Gloria G. Durán provides a soundtrack and poetry, evoking in her pages the atmosphere of a city where everyone gave as much of themselves as they could to be modern. Cuplé and copla songs ring out from the variety halls to illustrate an era and an imaginary that warrant greater attention and fortune on account of the ingenuity, the spirit, the lack of restraint and the courage with which they were conceived.

Modern and Cursi Madrid From Sol to Cibeles (1918- 1920)

Gloria G. Durán

Translator's note: We have chosen to maintain the terms "cursi" and "cursilería" ("cursi-ness") that appear in the original Spanish text. "Cursi" has no equivalent in English. Although it is sometimes translated as "tacky", "corny" or even "ridiculous", cursilería is an eminently Spanish phenomenon that shaped the aspirational middle class (according to Valis) and is on occasions interesting on account of its disjointed and creative nature (according to de la Serna). It is also interpreted as "kitsch", but that word was not imported from English until well into the 20th century. "Cursi" is an eminently 19th century concept.

In this sense it comes as no surprise that, like so many other cities, there was no lack of cursilería in Madrid. If the middle classes regarded the provinces and their own middle-class status with ambivalence, they were equally ambivalent about cursilería. Spain's coming of age, its unresolved relationship with the forces of modernity, are steeped in cursilería and in its uncomfortable manners, its pretentious airs and graces, its crude anxieties.

Noël Valis, *La cultura de la cursilería*¹

The first thing you realise when you endeavour to define cursilería is that it comes in two kinds: tawdry, sentimental cursilería and self-perpetuating, sensitive cursilería.

Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi*²

In 1918, as the 1st World War was drawing to a close, a virus ravaged the world (Image 1). As governments were reluctant to further deflate the troops' morale by adding an invisible enemy to the fray, they decided to keep the

1. Valis, N., (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, p. 50.

2. Gómez de la Serna, R. (1963). *Ensayo sobre lo cursi*. Santiago de Chile: Edición Cruz del Sur, p. 21.

matter under wraps. No newspaper in any territory that was caught up in the 1st World War informed its population about the flu virus. The only exception was Spain: perhaps they did so without making too much of a fuss about it, but at least they did tell people about it. In those days, because of our neutrality and the high degree of speculation that followed in its wake, our country became Europe's playground, a recreation centre in which theatres, café-concerts, night clubs, music halls and other entertainment venues flourished in an extraordinary way. The centre of Madrid was set to become the epicentre of revelry and nocturnal shenanigans. As a result, life during this period was rich, paradoxical, intense and highly infectious.

In June 1918, *The Times'* correspondent in Madrid dubbed the pandemic the "Spanish Lady", or "Spanish influenza". The term quickly caught on everywhere, making it seem that the so-called "Spanish flu" was in fact a product of Spain (Image 2). Even the Madrid press of the time was quick to resort to irony and to turn this misunderstanding on its head; for example, writer and journalist Luis Gabaldón and cartoonist Manuel Tovar pointed out in the pages of the magazine *Blanco y Negro* (9th of March 1919) that until now all things Spanish had "lived and died among us; they were purely indigenous", but that thanks to the "Spanish flu" for the first time and out of the blue, people all over the world were beginning to talk about us and that at last we had found "a national product with no possible competition" and that in the "*mortis infallible*" we had the honour of having launched this successful product onto the market: "What the hell! If we have to die, then let's die the Spanish way."³

The flu also made the front page of the ABC on the 22nd of May 1918.⁴ Although it did not yet have an official name,

3. Gabaldón and Tovar (9th of March 1919). "Parmentier, Hindenburg y la gripe". *Blanco y Negro*, Madrid, p. 47.

4. Trilla, A., Trilla, G. y Daer Source, C. (September 2008). «The 1918 Spanish Flu in Spain». *Clinical Infectious Diseases*, Vol. 47, No. 5. Ox-

around then it was known as the “Soldier of Naples”, “the fashionable disease”, and even the “reigning epidemic”, as even King Alfonso XIII himself and part of his cabinet were infected. Although the military name, which conjured up a venereal disease rather than a flu, did not catch on as an appropriate name for the devastating pandemic, it did however lend its name to a song that became very popular in that roguish and cursi Madrid of the early 20th century. “The Soldier of Naples” became popular in the zarzuela *La Canción del Olvido* which in that same year of 1918 could be seen in the Teatro de la Zarzuela, a theatre that still boasted a wealth of ornamentation and a much more elaborate façade than the one we see today. People would even hum the song in the street, hence its association with the epidemic in the ironic comments of the melody, which was “as catchy as the flu”. The piece was composed by Antonio López Monís and Lázaro de O’Lein with music by Maestro Alonso who, following the tradition that allowed supplementary music hall songs known as *cuplés* to be added to zarzuelas, decided to introduce this highly topical *cuplé* to a show that in fact had nothing whatsoever to do with the subject.

In 1918, the public eagerly awaited those so-called “supplementary” *cuplés*, since they jokingly provided information on current events in the city in question. They were opportunistic, catchy and everyone would sing them out loud. They made good use of notorious goings on that were on everyone’s lips in the talking-shops of each city. Akin we might say to talking memes in highly dramatic circumstances. This type of *cuplé*, which were also known as “sainetes”, were always “newsy” because they talked about politicians, opera singers, dancers, *cuplé* singers, well-known brands, movie stars, famous actresses, visits from foreign artists, the Teatro Real Opera House, prices, the latest fashion, customs, and lyrics from famous *cuplés*. And more often than not they would allude to dances, to social balls, to all kinds of dances, which were so popular at the time. Dances in “dance societies”, in theatres, in the

ford: Oxford University Press, pp. 668-673.

Royal Palace, in the picnic areas of the suburbs, in the open air or in popular festivities.⁵ There was no lack of sites in Madrid, given that there was no end to the construction work being undertaken between 1900 and 1936. There was a site in Atocha, where the Teatro Calderón stands today, and another one on the Carrera de San Jerónimo, that of the recently demolished Medinaceli Palace. There was one on Serrano Street, one on Santa Engracia, one on San Bernardo... All of them were likely places for a popular dance, and dances were held before the flu, during the flu, and after the flu.⁶ It seems that the songs spread more widely, and sometimes more perniciously, than the actual Spanish flu itself.

In fact, the flu pandemic lasted less than the success of the cuplé, and social events continued to attract the people of Madrid during the three years that the contagion lasted, between 1918 and 1920. It left just as it had arrived, without anyone being able to explain how or why. People were advised not to congregate in crowds and not to go out so much, but the press photos from 1919, the worst year of the pandemic, were still full of people. For example, Her Majesty Queen Victoria visiting the Hospital del Niño Jesús, the mayor of Madrid, Mr. Garrido Juaristi, giving a lecture at the Teatro Español, the La Paloma school teeming with children, the Infanta Doña Isabel, fat and wrapped in furs in a worker's bazaar, where a committee of grocers presented the visitors with a basket of bananas, or during the inauguration of the monument to Benito Pérez Galdós in the Retiro Park. All these photos, which are taken from the "Graphic News from Madrid" section of *Mundo Gráfico* of 1919⁷ are full of people, all but one. When

5. Casares, E. and Alonso González, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, pp. 206-215.

6. Caneyro Rosario, M. (1999). *Bailar en Madrid, 1833-1950*. Madrid: Mariblanca Caneyro Rosario.

7. *Mundo Gráfico* was published from the 2nd of November 1911 to the 7th of December 1938. It was a highly popular publication that came

the inauguration of the Postal and Telegraph Palace was reported in the press, only men dressed up to the nines appeared in the photographs, but King Alfonso XIII was there as well, as skinny and dandified as ever, having recovered from the spring flu. *Mundo Gráfico*, the magazine with the largest circulation in Spain throughout the Silver Age, published the photos that had been taken on the 23rd of December 1918, in January 1919, in its first issue of the year. The magazine cover was graced by the *Beautiful and Remarkable Galatea*, a cuplé singer. The square was called Plaza de Castelar and the Paseo del Prado was still covered by that dust that Pío Baroja would write about, not to mention its rather provincial atmosphere.

These photographs gave an account of the select private event during which the guests toured all the rooms of the new palace, fascinated by its technological advances. In the second photograph we read, in a language equally as ornate as the palace itself: "Pictured in his office in the new building is Mr. Juan Navarro Reverter y Gomis, the current director of the Postal and Telegraph Service. His fellow officers await positive progress from his intelligence and his zealous interest in the prosperity of this very important service". The office is enormous, with very high ceilings, wood panelling on the walls, coats of arms all over the place, and a small body, that of the director himself, sitting very stiffly behind his desk, in the middle of an immense emptiness. Then, posing in the hall (Image 3), in one of the corridors of the floating cloister, the tiny black figures that make up the entourage look just like Eliot Ness' Untouchables, distant yet self-assured. From the cloister they proceeded to the letter sorting room, then to the mail room, then to another department of the letter sorting room, then to the heating department and finally to a room called "the battle room". In the end, they all posed for posterity, the director and the

out every Wednesday. This article is very much based on a volume that compiled every edition of *Mundo Gráfico* from 1919, purchased in Todocolección, every researcher's helping hand. An annual review provides an account of what people really cared about.

Minister of the Interior and no less than 32 journalists, all male, needless to say. After the tour of the rooms of the vast building -“a brief 90-minute examination”- by the sizeable entourage, the guests were treated to a “splendid lunch” in the assembly hall.

In their view, the aesthetics of the building, “whose complete description would take up much more space than we have available, is extraordinarily successful”. In fact, the article says absolutely nothing at all, deviously circumventing any relevant information by resorting to generous amounts of verbiage and gibberish. Perhaps this disconnected and extreme language was a symptom of what Noël Valis calls “the culture of cursilería,”⁸ i.e. a culture that occupied the whole of the late 19th century and a large part of the 20th century, and whose vestiges crop up here and there in the Spain of the Silver Age. According to Ortega y Gasset, cursilería is symptomatic of an abnormally poor people that never had a morally strong or economically powerful bourgeoisie.⁹ It is the heritage of the middle class; in fact, cursilería embodies the eternal struggle between the modern and the classical, between fascinating urban discoveries and things as they ought to be, the clear reading of legible, supposedly elegant symbols, and what people actually do. As far as Valle-Inclán is concerned¹⁰ it is the difference between bourgeois Madrid, which he hates, and the popular somewhat roguish Madrid he finds fascinating. For Ramón Gómez de la Serna, it is the difference between the recently opened Ciudad Lineal neighbourhood which features in

8. Valis, N., *op. cit.*

9. Ortega y Gasset, J. (1929). *El Espectador. Tomo VII (Hegel y América - Sobre la expresión fenómeno cósmico - Cuaderno de bitácora - El origen deportivo del estado - El silencio - Gran Brahamán - Intimidades)*. Madrid: Revista de Occidente.

10. Londale, L. (January 2013). “Valle-Inclán and the City: From Popular Novel to the Esperpento”. In *The Modern Language Review*, Vol. 108, (1), pp. 142-161.

The Valle-Inclán Digital Archive of the Valle-Inclán Research Group of the University of Santiago de Compostela (GIVIUS): www.archivodigitalvalleinclan.es.

his work *El Chalet de las Rosas* and which he despises, and the Rastro flea market, which he adores and frequents.¹¹ Ramón used to say that Madrid is walking arm in arm from Cibeles to the Plaza Mayor. And the nerve centre of the entire mutant population of La Mancha was the Puerta del Sol, the eternal talking shop of the city that never sleeps. In *Elucidario de Madrid*,¹² which was published in 1957, Ramón describes the Madrid of the first decades of the 20th century, that place that was buried beneath the bombs of the Civil War, that place that was never to return. Ramón offers a highly personal, even “Ramonian”, if I may use that term, description, which is fragmented, exhaustive, abrupt, quite beautiful. He traces an entire day spent in the Puerta del Sol until half past two in the morning, when the square gradually empties, and all that is left is that mishmash of species that eternally populate the city and never rest:

11. List of Ramón and Madrid references:

- _ “Ramón Gómez de la Serna y Madrid”, round table held on the 20th of October 2017, coordinated by Juan Carlos Albert and within the framework of *Madrid Otra Mirada*, MOM, a round table on Ramón Gómez de la Serna and Madrid was held at the Modern Art Centre with the participation of the specialists in the author Ioana Zlotescu, Eduardo Alaminos, Andrea Baglione and Ricardo Fernández Romero. Available here: <https://www.youtube.com/watch?v=KWinkAPS58Q>.
- _ An interesting resource is the repository of Ramón’s press articles in the website The Journalism of Ramón Gómez de la Serna, an author’s library. Available here: <https://arts.st-andrews.ac.uk/delaserna>.
- _ Serrano Asenjo, J. E. (1995). “Lugar y metáfora: Perspectiva de Metrópolis desde Ramón Gómez de la Serna”. In López Criado, F. (Ed.). *Voces de Vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias. El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias*. A Coruña: Universidade, p. 81-95.
- _ Serrano Asenjo, J. E. (1995). “Lugar y metáfora: Perspectiva de Metrópolis desde Ramón Gómez de la Serna”. In López Criado, F. (Ed.). *Voces de vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias. El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias*. A Coruña: Universidade, pp. 81-95.
- _ Gómez de la Serna, R. (1923). *El Chalet de las Rosas*. Valencia: Editorial Sempere.
- _ Gómez de la Serna, R. (1924). *El rastro*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- 12. Gómez de la Serna, R. (1957). *Elucidario de Madrid*. Madrid: Madrid: Comisión Cultura Ayuntamiento de Madrid.

“Two-a-penny filmmakers; pimps; a rather disoriented hairdresser’s assistant; [...] recalcitrant cripples; an excruciating cats’ choir; freemasons, [...] folk who live in the cheapest rooms in the world, without a window or anyone to care for them; [...] last minute busybodies: the chap who just has to know what Spain means: me.”

That’s what Madrid was, and Spain too for that matter. But that didn’t seem enough to fashion a founding myth, it seemed to lack substance and to have too few ties. As a context of social transformation, *cursilería* is as changeable as society itself; it takes on one appearance one day, another the next, seemingly as it pleases. For Noël Valis, its importance, in our same configuration, shows how 19th-century Spain lacked foundational fictions. In 19th-century Spain, liberal ideology, which Valle-Inclán hates more than anything else, is becoming established. In the 20th century it expands just as much as the middle class. It was unable however to provide sufficiently suggestive myths and it became *cursi*. As Leopoldo Alas, *Clarín*, writes in *Cánovas y su Tiempo*,¹³ the greatest architect of the political system of the Bourbon Restoration and the Liberal Union employed a rhetoric that was “a *Walpurgis* of abstract words, a witches’ Sabbath of prose”, and not only that, he went on: “Cánovas fills life with *rubble* just as he fills verses with rubble... To fill life with *rubble* is to fill the soul with gravel in order to become a man of substance”.

For some, *cursilería* came into being with a lyrical *sainete* in a performance known as *La Familia Sicur*¹⁴ in Cadiz in 1842, in which the Sicur ladies bedecked themselves with bows, swapped ribbons and tweaked their dresses to give the impression that they were sporting brand new clothes: “They create style from the insubstantial reconditioning of new

13. Alas, L., *Clarín* (1887). *Folletos literarios II. Cánovas y su tiempo* (primera parte). Madrid: Librería de Fernando Fé, pp. 22-23 and 72-73.

14. Burgos, J. de, (1899). *La Familia de Sicur*: *sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros en verso*. Madrid: Arregui and Aruej, Editores.

combinations of old, often worn and outdated things, which tend to be exchanged and turned inside out."¹⁵ In addition to the Sicur sisters, other theorists of cursilería believe that not only would English script supplant Spanish script, but that it would be a faithful reflection of class aspirations, directly associated with cursilería, with that disconnection between appearance and being, between showing and knowing. Young refined people learned to write with cursive script, not only besotted and gallant dandies but also shop assistants and bookkeepers, and this created an unprecedented social confusion that writers found interesting and delicious while the overly sentimental found it abhorrent and something to be avoided: "Farewell traditional and solemn Spanish script; soon you will vanish altogether, even from postmen's bags, if the insensitive degradation of this nation continues, a nation that allows some of its most internationally renowned traits to be erased every day," wrote Francisco Alcántara¹⁶ in 1896. This would support Tierno Galván's thesis¹⁷ that the Spanish word "cur-si" comes in fact from "cursive", that same cursive style of writing that I have found on every turn of the century postcard, which, like the term itself, slippery and mutant, was representative of that which was not Spanish, on the one hand, and on the other, of the new rising class, at times rather uncouth and nouveau riche, that aspired to be modern without renouncing its Spanishness. But it was complicated: that eminently Spanish script, that bastarda, dashingly bastarda script,¹⁸ was supposed to have character; English script, on the other hand, was cursi because it was smooth, delicate, they called it "women's script".

15. Valis, N., *op. cit.*

16. Alcántara, F. (24th of March 1896). "Descastamiento". Madrid: *El Imparcial*.

17. Tierno Galván, E. (1961). *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid: Taurus, pp. 79-106.

18. Galdeano, L. (10th of June 2015). "La gallarda bastarda, la letra patria. La BNE presenta la exposición *Caligrafía española. El arte de escribir*, un reconocimiento al arte de la escritura en España". *Libertad Digital*. Consulted in April 2020.

Bastarda script, typical of the 18th century, was extremely influential until the bourgeoisie and the middle classes, not to mention trade and transactions in general, took up English script, which everyone learned by copying it out a thousand and one times. English cursive script made itself quite at home in this Madrid of the Silver Age and in that new palace that opened its doors in Castelar Square, a palace invaded by countless sacks of postcards from suggestive and aspiring cuplé singers who were also part and parcel of that constantly changing territory that was the city of Madrid, with all its paradoxes and contradictions.

The cultural contradictions of cursilería, moreover, suggest a gap between modernity and modernisation, between organisation and more shapeless, rapid and spontaneous social advances. Valls tells us that an awareness of what is supposed to be “modern” does not always lead to something modern. The middle class valued novelty, it valued progress, it valued individual success but, in the genesis of their own aspirational class, they looked to the aristocracy as a cultural and social model. A rather vicarious model, as Veblen would put it in his *Teoría de la Clase Ociosa*.¹⁹ Therefore, paradoxically, they looked back to a certain past, a certain anachronism in forms, manners, language and gestures. Palaces are, of course, the most desirable of places. This combination of nostalgia for the past and eternally religious moorings results in what Adrian Shubert calls our failure to “invent tradition”. In his book *Historia Social de España*,²⁰ he argues that religious identity was stronger than the national secular identity. In fact, in *Mis Peripecias en España*,²¹ Leon Trotsky would write, “[...] the new Post Office, with its columns, towers and sentry boxes. Here the architecture of temples is dominant. Ironically, they call the building Our Lady of Communications”. Our Lady of Communications, an aesthetic description of which would

19. Veblen, T. (2014). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Grupo Anaya.

20. Shubert, A. (1991). *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Editorial Nerea.

21. Trotsky, L. (2007). *Mis peripecias en España*. Madrid: Endymion.

take up so much space that we don't actually have, could well be considered as a cursi building, in this sense of being detached, of achieving in its bricks and mortar the closest we can get to being modern in our country, without the charm of that oh so patriotic cosmopolitan provincialism. Perhaps this is the maximum representation of the city of Madrid in what is in fact its swan song, as it moves into the 1920s, when its uses and customs will indeed be transformed in spite of, or perhaps thanks to, none other than Miguel Primo de Rivera y Orbaneja.

Information had appeared not only in *Mundo Gráfico* but in numerous other newspapers about the restricted and solemn inauguration prior to its definitive opening to the public: ABC, 18th of March 1918; *El Imparcial*, 24th of December 1918; *El Liberal*, 24th of December 1918; *La Construcción Moderna*, 15th of January 1919. They all agreed that the grime of Carretas, where the Real Casa de Correos, the Royal Post Office, used to be located, would soon be forgotten. But, just as the "Tango de las Ratas" (The Tango of the Rats) from the zarzuela *La Gran Vía* had fascinated Nietzsche²² on account of its display of modernity by boasting of the art of urban thievery, those shabby and vilified premises were the very epicentre of what was really going on in our city. Of what we were when our bonds were removed, of that halo of the avant-garde that lies hidden beneath the grime before the varnish and the tinsel arrive, a street and a hub of Madrid's cultural and social life, modern without ambiguity, or detachments, or any form of cursilería.

Ramón Gómez de la Serna frequented Carretas Street (Image 4). He wrote: "It is the best street in which to greet the entire population of Madrid [...] Carretas is not the street of the elegant or the poor. It is everyone's street, the street in which they all mingle and are lumped together.

22. Brandenberger, T. and Dreyer, A. (2016). *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*. Madrid: Editorial Lit Verlag. Gutiérrez Meza Source, J. E. (November 2017). "Iberoamericana (2001-)". *Iberoamericana Editorial Vervuert Stable*, Year 17, (66), pp. 260-263.

As the trams can't move through it quickly, they look like balconies in motion."²³ Ramón spent a lot of time on that street because his sacred crypt, that of the Café Pombo, stood on number 4 and right next door to it, wall to wall in fact, was the old Post Office, scarcely appreciated by those who wrote in the newspapers with pedantry and solemnity, as Valle would say.²⁴ Thousands of Madrid people converged on Carretas; it acted like a magnet, since everyone wanted to be in touch with one another and it seemed that the old post office was a zoo with huge heads of infinite lions that swallowed up all the thousands of letters and postcards that found their way to those endless basements. This street was also home to lots of shops that sold rubber goods, the best shops for orthopaedic devices, with the strangest contraptions, the most exceptional medical devices, replacements for everything and anything likely to go wrong or break down in the human body. From the descriptions, it would seem that every shop window was an imaginary museum akin to those 18th-century cabinets of curiosities, with all the paraphernalia of medical science on display. The street also boasted the New Romea Theatre where Chelito, la Fornarina, Pilar Cohen, la Cachavera and many other vedettes performed all manner of contortions and rolled their eyes as they sang the hits of the "minute genre" (the name given to one-act zarzuelas), attracting all kinds of audiences depending on the time of day or night. But with the departure of the Post Office, Carretas Street began to change. And those changes were going to be tested, precisely, on Carretas Street itself and in the surrounding area. In those tense years, the Spanish

23. Gómez de la Serna, R. (1941). Pombo. *Biografía del célebre café y de otros cafés famosos*. Buenos Aires: Editorial Juventud Argentina.

24. In *Tirano Banderas*, Valle-Inclán often uses the words "pedant" and "pedantry". Pedantry is the cousin of cursilería, although the latter is much more flexible than the former and is not always negative. On 14th of February 2020, Antonio Valdecantos wrote in *El País* an article entitled "Pedantry and Cursilería", in which he says that "Pedantry is a common defect in intellectuals and cursilería abounds in the show business world". That may well be the case, but it's not what we're concerned about here.

avant-garde was expectantly waiting to make its leap to another café near to the Pombo, a café where one night, also in 1919, Cansinos Assens would reveal the epiphany of new art. But before that, and at last, the building in Castelar Square where a somewhat disoriented Cibeles still reigned, opened its doors to everyone.

The day when all the people of Madrid could take their letters and postcards to the Post Office, the real popular inauguration, came a little later, on the 14th of March 1919. The Spanish flu was still wreaking havoc but according to the press of that year, hardly anyone stayed in their more often than not barely habitable homes, in this city in transformation. The inauguration was not as celebrated as it was supposed to be, on the one hand because its construction deprived the people of Madrid of 30,000 square metres of El Retiro Park. On the other hand, it was closer to the back of beyond than to anywhere else. The Spanish expression for “closer to the back of beyond”, “closer to the fifth pine tree” harks back to when the first Bourbon, Philip V, arrived in Madrid and decided to plant pine groves to mark out the city. The one that was furthest away was the fifth one, in Nuevos Ministerios. And it would be precisely to the fifth pine tree that 18th-century lovers would abscond, just as the considerably more brazen couples of the Silver Age would slip away to the Cuesta de las Perdices. In addition to its remoteness and to the fact that it denied the people of Madrid the pleasure of greeting one another in Carretas Street, and that it occupied a space that had once been a beautiful garden in which a thousand cultural events were staged, we must also add the struggle and all the demands of the corps of postmen and telegraphers, demands that seemed to be actually getting somewhere until they moved premises and they were stopped in their tracks and the “corps” became part of the ranks of state civil servants, which had certain interesting sociological and suggestive implications.

As Carlos Hernández Quero and Rubén Pallol Trigueros point out,²⁵ the real Madrid of 1917 was a hotbed of the industrial working class, mixed with the (supposedly) modern middle classes and countless unemployed. In addition, a legion of workers from the world of entertainment, artists, writers, musicians, singers, cuplé artistes, sopranos, and chorus girls rounded off the working class spectrum. Not to mention the casual workers, the floating population, the classic hustlers and scroungers, laggardly bohemians, and girls selling cigarettes. Given this exceptionally wide spectrum of urban typologies, the possibilities of becoming new political subjects ideally suited to the revolution were equally infinite, at a time when the followers of the Bolshevik revolution numbered in the millions. These new political subjects brought with them specific demands in which the management of common life in the city was particularly important. Moreover, because of its sudden architectural deployment and the introduction of technological innovations in its organisation (in transport and communications, among others), the city at the beginning of the 20th century was a new battleground that offered unusual opportunities for protest or revolution.²⁶

One year before the unveiling of *Our Lady of Communications*, on the 24th of February 1918,²⁷ the Corps of the Post Office and the Telegraph Centre of Madrid, weary of the precariousness of their jobs, the increase in service without any increase in staff and the lack of response from the General Management, began a work-to-rule strike, in other words, they decided to scrupulously comply with the employment, health and hygiene regulations and to rigorously adhere to

25. Hernández Quero, C. and Pallol Trigueros, R. (2019). "Suburbios rebeldes. Fragmentación y desborde social en la Huelga de 1917 in Madrid". *Historia Social*, (94), pp. 47-70. Fundación Instituto de Historia Social.

26. Oyón, J.L. (2003). "Historia urbana e historia obrera". *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*, pp. 11-58.

27. Valero, E. (29th of March 2015). *Historia Urbana de Madrid*. "Huelga benemérita. Juntas de Correos y Telégrafos 1918". Available here: <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com>. Accessed on the 10th of April 2020.

the provisions of the labour agreements. The tension that arose from then on, and the decision of the employees of the Treasury to join the dispute, would lead the government presided over by García Prieto, to issue a decree on the 13th of March by which the Postal and Telegraph Corps was militarised.

In charge of the mess, the Minister of War, Mr. de La Cierva. Every office in Spain was occupied by the Guardia Civil and the military, resulting in the dissolution of the Postal and Telegraph Office and the imposition of Military Justice in all cases (Image 5). An article that appeared in the newspaper *El Sol* on Sunday the 17th of March 1918 confirmed that the corps had been dissolved and both telegraphers and postmen expelled from their jobs, jobs to which they could not return given that the military and the civil guard had taken over the service. Luis de Tapia, a well-known satirist and protagonist of the creation of the "La Diputada" (the Congresswoman) by Amalia Molina, composed a short copla to make the most of the affair:

Seeing as there's a postman's strike,
(and for sure it's no small wonder),
the chap that brought me my letter
was a handsome lancer soldier

That's all very well, if you please,
but my dear reader I do believe,
that this soldier is sore abused
and for certain tasks ill-used.

What's going to happen if one day
(and the phenomenon is not uncommon)
a strike is called and then declared
among nursing mothers, shall we say? ...
Just to think of it is frightening;
for I can already see fine gentlemen,
parading at the head of the troop

with nursing children and all that poop
(and let's face it, it's not cricket)

The Strike is going badly ...
They say it's out of order...
(Clearly it's a money order)...²⁸

For their part, the workers set up civilian committees between the three corps, the Post Office, the Telegraph service, and the Treasury. And on the 23rd of March 1918, the conservative Maura resolved the issue with a decree²⁹ which ends up saying: "[...] and consequently, the Directorate General of Communications and all the Postal and Telegraph services will once again report to the Ministry of the Interior, and the respective Corps will be reconstituted in the same way as before". Just a few months later and in record time, that same Corps moved all the equipment from Carretas Street to its new and indeed splendid headquarters in the Palace. When they arrived, they had to pass an exam to be able to gain admittance to the civil service. The consequences of this change of status curtailed that discretion and confidentiality that the whole context of the suggestiveness harboured in its exponential growth and, moreover, the revolutionary movement and the workers' struggle were also appeased, as civil servants did not consider themselves as workers but rather as

28. Published in *El Imparcial*, 24th of December 1918.

29. Maura's Decree of the 23rd of March 2018: "In accordance with my Council of Ministers, I hereby decree the following: One. The Royal Decrees of this Presidency of the 13th of this month and those issued on the following 16th by the Ministry of War are hereby repealed, and consequently, the Directorate General of Communications and all the Postal and Telegraph services will once again report to the Ministry of the Interior, and the respective Corps will be reconstituted in the same way as before. Two. The military personnel assigned to provisionally carry out the above-mentioned services, and with whose intelligence and noble spirit in the fulfilment of the mission entrusted to them the Government is very satisfied, shall henceforth cease to perform such services, and the civil servants who once did so shall immediately report to their posts".

middle class. That slight change of status meant that the new strike of 1922 took on a very different appearance.³⁰

A General Strike broke out in August 1917 within the framework of the 1917 crisis, a time of upheaval and demands in an otherwise eternally fractious context. As María Isabel Porras Gallo writes in her thesis on the city of Madrid during the Spanish flu:³¹ “The situation in Spain in 1918-1919 can be described as a permanent state of crisis.”³² On the one hand, the Canovist system created in 1875 and still in force at that time, was no longer valid for that historical moment. On the other hand, ideological pressures and external and internal events conditioned the evolution of Spanish politics. This all came to a head in the crisis of 1917. A number of problems arose that year. In addition to the military problem, defined by the creation of the Defence Boards and by all the problems associated with the Moroccan War, there was the question of regionalism, religious differences, the social problem, and the aforementioned political problem caused by the death of Canalejas and the fall of Maura, and, above all, the triumph of the Russian Revolution of February 1917, which sparked conflicting reactions.

The *cuplés* of that time are full of Bolsheviks, anarchists, strikers, and freeloaders. There was “La Sindicalista” (The Syndicalist) by Carmen Flores, “El Lock Out” and “Ojeras” (Eyebags), in which Preciosilla and Chelito, respectively, flirted in the queue for the *Metropolitano*, the Underground,

30. Aguilar Pérez, A. (1st of August 2002). “Movimientos corporativos en los cuerpos de correos y telégrafos de las comisiones a los sindicatos”. *Número extraordinario dedicado al IV Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del Coloquio)*. *Scripta Nova. Electronic Journal of Geography and Social Sciences*. Vol. VI, (119), p. 104. Universidad de Barcelona.

31. Porras Gallo, M.I. (2002). *Una ciudad en crisis: la epidemia de gripe de 1918-1919 en Madrid*. (Thesis). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

32. The 1918-19 flu pandemic led to a significant increase in overall mortality in the city of Madrid and in all its districts, although less than in other parts of our country.

which also opened in 1919, with two sexy and somewhat scruffy anarchists who later turned out to be rather troublesome in their urban coexistence. Even none other than Lola Montes,³³ the cuplé artiste who premiered “El Novio de la Muerte” (The Boyfriend of Death), the hymn of the Legion, states in her creation “La Pequeña Bolchevique” (The Little Bolshevik) that when she grows up she wants to be a “Bolshi... Bolshi... Bolshevik!”³⁴:

“La Pequeña Bolchevique”³⁵

There’s no one at home
can resist me,
because I’m a new
Bolshevik.

If I do get a boyfriend,
it only lasts a tad,
because with all my goings on
he ends up going mad.

And if he wants to win me
then in the end,
he’ll have to say it:
Long live Lenin!
Spoken

Lenin or Lenine, whatever it is! Now that’s a man! You should see what that Ruskie’s done for women!... And what he’ll do next! Because he’s hell-bent on it ... and that’s what

33. Barreiro, J. (4th of April 2016). “Lola Montes, la cupletista que estrenó ‘El Novio de la Muerte’”. Available here: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2016/04/04/lola-montes-la-cupletista-que-estreno-el-novio-de-la-muerte/>.

34. All these cuplés, and many more, will appear in the appendix and songbook of the book that will come out in autumn, Durán, G. G. (2020). *Cupletistas porveniristas: Sicalipsis, cuplé y vanguardia*. Madrid: La Felguera.

35. Creation by Lola Montes, 1920. Lyrics by Sánchez Carrere and music by Font de Anta.

my girl's boyfriend, who works in a money lender's says ... a Russian, when he's hell-bent, he's all gone to hell! Well maybe it'll happen to me too. My mama's friends ask me:

Child, what are you going to be... a teacher?

Not me!

An artist?

No way!

Well what then?

Me? A Bolshi... Bolshi... Bolshevik!

Madrid was then a city of just over half a million people and its infrastructure was far from that of a modern city. Poverty, substandard housing, begging and many other evils endemic to the city appeared in very different guises in different parts of the city. In much the same way, the workers' movement, the flu pandemic, and even, broadly speaking, the desire for the avant-garde or the need for a new art, would emerge in very different ways in the different districts into which the city was divided at that time. The territory of Madrid was divided up into the neighbourhoods of Centro, Hospicio, Chamberí, Buenavista, Congreso, Hospital, Inclusa, Latina, Palacio and Universidad, as per the 1902 design. The well-to-do lived mainly in Centro, Congreso, Buenavista, Hospicio and, to a lesser extent, in Palacio, while the proletarian classes were divided into two nuclei: one in the north, in the University and Chamberí districts; and the other in the south, in the Latina, Hospital and Inclusa districts.

But for many, and particularly for Ramón Gómez de la Serna, Madrid began at the Rastro flea market and ended at Cibeles. The rest was something altogether different. Almost everything we read and know about Madrid in the Silver Age ignored those areas. As you walked up Alcalá Street from Cibeles, you would pass by the old taverns, the Azul at number 31, which was closed down due to obscenity, and the legendary Café de Fornos, where the painters tattooed the cuplé artistes one crazy night, the

San Fernando School of Fine Arts, the Casino de Madrid, the Trianon Palace, the cathedral of the “minute genre” (the name given to one-act zarzuelas), and the Teatro Apolo, where the most illustrious members of society would go to see “the last show in the Apolo”. Valle-Inclán tells us: “Everyone would be there, artists, aristocrats, politicians, journalists... Which is why it was considered the most elegant show, the origin of many late night chats.”³⁶ There was also the Círculo de Bellas Artes and the Gran Peña. It was the street where everything happened, from the most venerable and time-honoured to the most modernesque, from the most popular and rowdy modernity to the most intellectualised and select modernity. Anyone in Madrid who wanted to see and be seen had to stroll along Alcalá Street. Madrid was changing and many people, the vast majority fact, invented a thousand new models of urban relationships. All these mutant circumstances were worked into in some cuplé or other, sometimes a supplementary one, and into numerous novels, both short, weekly, contemporary and theatrical and long ones.

These “circumstances” will be very changeable throughout the Silver Age, an Age that, like its progenitor the Spanish Golden Age, will prove paradoxical, contradictory, full of lights, glitter and tinsel on the one hand, and shadows, injustices, inequalities and the picaresque updated to meet the needs of the new media. And this paradoxical situation, this constant contradiction, the banter in a tough city, the bohemian alongside the bourgeois, whether it is roguish, suggestive and provincial, whether it is cursi and avant-garde, stale and glossy, shabby and glamorous, this dual condition is what really interests us, it is the pearl in the oyster of our love, the reason for our sleeplessness. A city of chervil, endives and scrawny dogs served at the table of a would-be aristocratic poet fallen on hard times, none other than Rafael Lasso de la Vega who, along with Ramón Prieto and Jaime Ibarra, was “clearly and specifically dedicated to hunger”. So says César González-Ruano

36. Valle-Inclán, R. (2011). *Martes de carnaval*. Madrid: Austral, p. 247.

who, in his *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*,³⁷ renders an exhaustive and truthful account of all the members of Ultraism, our avant-garde movement par excellence. In January of that same year of 1919, Ultraism was launched with the publication in the press of its first manifesto, “ULTRA. Un Manifiesto de la Juventud Literaria”, which heralded the advent of a new art by “sending out this cry for renewal.”³⁸ After the manifesto in the press would come the soirees, the perhaps never quite sufficiently avant-garde poems and the disenchantment.

González-Ruano says that of them all, Rafael Lasso de la Vega y Castilla was, without a doubt, the most interesting. Despite being a direct descendant of Peter the Cruel and one of the few Spaniards named “President Dada” by Tristan Tzara in his long list of 1920, he still slept where he could, eating two or three meals a month and always looking as snooty and cosmopolitan as ever, without ever losing his dandyish attitude. At the same time that Our Lady of Communications was being inaugurated just a few metres away, Lasso de la Vega was being interviewed and

37. González-Ruano, C. (2017). *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

38. *Revista Hispano Americana Cervantes*. Madrid, January 1919.

Editorial Committee: Spanish literature: R. Cansinos Assens —American literature: César E. Arroyo —Plastic arts: A. Ballesteros de Martos —Music: Carlos Bosch —Theatre: Eduardo Haro—Politics: Joaquín Dicenta— Magazine Review: Joaquín Dicenta (junior) and Guillermo de Torre.

In “ULTRA. Un manifiesto de la juventud literaria” they say: “The undersigned, young artists on the threshold of their work, and who therefore believe they are fully worthy of future affirmation, in accordance with the orientation outlined by Cansinos Assens when he was interviewed by X. Bóveda last December in *El Parlamentario*, need to declare their commitment to a new art that will replace the last literary evolution: Noucentisme”. This manifesto may well have been drawn up in the *Café Colonial*, the café that had all those red couches. Even though Cansinos Assens, their “Maestro lírico”, was not one of the signatories, he was the main instigator of the manifesto at its inception, when he published it in the *Cervantes* magazine, where he was one of the editors.

was busy illustrating the interview with a photograph in which he poses in front of the railings of the Retiro Park in Madrid, with the following caption: "The poet in the park of his private hotel."³⁹ He would write complicated automatic Dadaist poems in French that nobody at the Ultraist soirées could understand and the other true poets would boo him: "Speak in Spanish! It's disgraceful! We can't understand you!" - although that didn't stop him from commenting days after the soirée that "It was splendid..." and from proclaiming "I am a Dadaist... There is nothing more modern than Dada..."⁴⁰ On his finger he wore a solid gold ring with the coat of arms of his long-established family, the Lasso de la Vega. The family coat of arms was also crowned by "a heraldic swan of the house of Cisneros". It was said that, on one occasion, Bettina Jacometti, an eccentric Dutch painter who lived in Madrid (Image 6), went on a trip and asked Rafael to look after her house and her dog. The heraldic aristocrat didn't think twice about selling every single item in the little studio and he even roasted her little dog in the oven with potatoes: "Betina's poor dog, has been eaten by Lasso, one day when he was short of a minted silver peso"⁴¹. César González-Ruano goes on to

39. Bonet, J.M. (1999). "Prólogo. A quest for Lasso". In Lasso de la Vega, R. (1999). *Poetry*. Granada: Editorial Comares, p. 13.

40. Sarmiento, J. A. (2013). *Las veladas ultraistas*. Cuenca: Centro de Creación Experimental, pp. 146-167.

41. Nelken, M. (29th of April 1917). "La vida y las mujeres. Las bohemias". Madrid: *El Día*.

Bettina Jacometti was a Dutch painter who arrived here from Germany in 1914 when the Great War began. She remained in Madrid until 1917 when she was expelled for being an anarchist, a German spy and for being suspected of trying to assassinate the Count of Romanones. She said in her somewhat broken Spanish, that everyone in Spain was an "idiot except those in the silent café". That café may be the one the anarchists would meet in. She asked people to treat her as a "comrade", not as a woman. She frequented the Café Colonial and the Pombo. Some people made fun of her rather manly appearance and said she was a "woman by accident". She wore a huge Bohemian-style hat with a wide brim, skirts with men's boots, and she always strode purposefully through the streets of Madrid. The whole business of her dog being roasted in the oven was quite possibly a

tell us that he caught up with him again in 1936 in Florence where he had married a Jewish composer from Switzerland and was looking radiant, clean and “with newly acquired and dazzling teeth, very well dressed and charming”.

Margarita Nelken, in an article entitled “The Life of Women. The Female Bohemians”, which was published in April 1917 in Madrid’s *El Día* newspaper, spoke of the impossibility of there being such a thing as a Spanish bohemian woman. Women in Spain were divided into two categories, those who stayed at home and did not go out, and those who were immodest and given over to gallantry. In addition to these typologies, it was hard to be a bohemian woman in Madrid because here “they can’t find that atmosphere of indifference found in more cosmopolitan cities that allows a bohemian woman in Paris to live without affection and without respect, but also without slander and without hate.”⁴² Ms. Nelken takes advantage of the great figure of the artist Bettina to introduce us to her idea of the impossibility of there being a bohemian woman in Madrid, although, it is also true, she does say that there were *cuplé* singers without a contract and the odd seamstress whose dishevelled and romantic appearance still kept that possibility alive. For Nelken, the bohemian lifestyle is all about impotence, imposture and sordidness, as well as being a thing of the past. She also argues that women tend to be

joke concocted by the locals at the Colonial’ because, when she was arrested in 1917, it was reported in the press that her dog and cat had been rescued, unless it was another dog and not the one that Lasso had dined on. When Bettina was arrested, she was defended by her anarchist friends from the Colonial “tertulia” (klatch), the Socialist Women’s Association, as well as Margarita Nelken, Hoyos de Vinent and Pepito Zamora, who drew her, because, mysteriously, there is practically not one single photograph of her, only two where she was at an “Apache dance” and another where she was disguised as a cannibal, both of which were seized by the police at her home in Madrid. Bettina and her dog, a mystery full of aspiration and modernity.

42. Nelken, M., *op. cit.* Another interesting reference about Bettina Jacometti: Zamora, J. (30th of September 1921). “Mujeres de hoy y de mañana. Bettina Jacometti, la que no pudo ser heroína”. Madrid: *Nuevo Mundo*.

more sensible and she even adopts a certain condescending tone when she says that Bettina, perhaps to avoid being expelled from Spain for being an anarchist, was naive and thought that artists were a special human race. Curious, but inoffensive. César González-Ruano does however talk about carrying out an “urgent inventory” of people in the theatre world. And there would be room in that inventory for both the gallant and the possible bohemian woman, both characters from the show business universe.

González-Ruano also met Rafael Cansinos Assens and Ramón Gómez de la Serna, the leaders of the two avant-garde cafés and at odds with each other in their desire for all things new. One of them, the Pombo, which Ramón frequented, was the café of the young old poets and the other, Rafael’s café, the Colonial (Image 7), was popular with the old young poets.⁴³ Ever since “the epiphany of new art” arrived at the Viaduct to introduce itself to Raphael, the poet of a thousand years, the obsession of the inhabitants of the *V.P. Movement*, the iconic book of the Ultraist epic, has been to renew literature. The poets in the Colonial are the

43. Cansinos Assens, R. (1921). *Movimiento V.P.* Madrid: Mundo Latino (Reissued by Arca Ediciones in 1999).

The poetic chronicle of disenchantment in which Assens himself presents us with the impossibility embodied in a bunch of poets striving to be modern, to kill the metaphor and the epithet and to soar to the heights of a lightning bolt and the interstitial poem. As Dubner points out, “They’re all here, from Ramón Gómez de la Serna to Guillermo de Torre or Vicente Huidobro, as well as the sea of enthusiasts of Ultraism, the first avant-garde movement in Spain, most of whom are unknown to us today. The ones mentioned above, plus those other less famous poets such as Isaac del Vando Villar, Xavier Bóveda, Pedro Garfias, etc., all populate a novel about literature, or, if you prefer, about life when the latter is in fact nothing other than literature. These proper names are hidden but at the same time unveiled under several pseudonyms (the Poet of the South and of the North, the Rural and Pantheistic Poet, the Bohemian and Bourgeois Poet), and assembled around the paternal, benevolent, yet distant figure of the Poet of a Thousand Years, an imitation, of course of the author himself, Rafael Cansinos Assens”, in Hübner, D. F. (.....) *Rafael Cansinos Assens y el “Movimiento V.P.”: Entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España*. Universidad de Zaragoza.

“true poets”, as they read themselves, in proud opposition to both the consecrated poets and academics and the other champions of modernity in Madrid, neighbours of the Puerta del Sol, their competitors the “young old poets”, gathered around Ramon in their Pombian crypt. Both will lead the way for our avant-garde. One, Cansinos Assens, who drove the “old young poets” of the Colonial towards early Ultraism, only to then abandon them and finish them off in a third round when he wrote and published, in 1921, *The V.P. Movement*. For his part, the supreme commander of the Café del Pombo, the Sacred Crypt of Pombo, will himself define his very own one-man avant-garde movement, not without first giving us a thousand clues to help us understand this city of Madrid and also, to a certain extent, this country of ours.⁴⁴

Ruano says that he met Assens in the Café del Pilar, in the Plaza de los Carros, near the streets called Cava Alta and Cava Baja, in the area of Madrid that was not yet known as the Madrid de los Austrias but was nevertheless extremely busy in those days. That “tall, dilapidated, horsy and infinitely sad person, with an attitude somewhere between overflowing Jewish lyricism and Andalusian banter that made it difficult to know when he was being serious and when he was making fun of himself” was,⁴⁵ after abandoning the Colonial, a member of a “tertulia” that would move

44. Gómez de la Serna, R. (1999). *Pombo*. Madrid: Visor Libros. Colección, Letras madrileñas contemporáneas.

Gómez de la Serna, R. (1999). *La Sagrada Cripta del Pombo*. Madrid: Visor Libros. Colección Letras madrileñas.

Gómez de la Serna, R. (1975). *Ismos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, Ediciones Universitarias de Bolsillo, Punto Omega. In this novel, Ramón also has a go at the avant-garde, with a lot of humour and considerable scepticism. His classification (which is also the index of the book) is quite splendid: *Apollinarism; Picassism; Futurism; Negrism; Luminism; Klaxism; Estantiferism; Toulouselautrecism; Monstruosism; Archipenkism; Machinism; Simultaneism; Jazzbandism; Humourism; Lipchitzmo; Tubularism; Nymphism; Dadaism; Charlottism; Superrealism; Botellism; Riverism; Novelism; Serafism*.

45. González-Ruano, C. (1949). *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid: Editorial Nacional.

from place to place. Every Saturday he would summon his fellow intellectuals and writers of the day to a different café, a perfect excuse, once they had been cast out of the Puerta del Sol, to stroll through the city with them, visiting a thousand corners of that Madrid in the making.

Cansinos Assens might summon them to that same Café del Pilar, the San Isidro or the San Millán in Toledo Street, long before Maruja Mallo triumphed over Alberti in that legendary blasphemy contest (blasphemies that have sadly not been preserved for posterity). He would also nip into the Café Platerías in Mayor Street, or the Salesas in Bárbara de Braganza, the Gran Café de Oriente and other smaller ones near the Faculty of Medicine. A great supporter and a great detractor of that step from Modernism to Ultraism, or, in other words, from Symbolism to the Avant-garde, a step that was never really fully taken in that small and traditional city that was Madrid. Ramón, on the other hand, was quite the opposite, and yet, deep down, just the same. He was very small, with bulging eyes and a small jaw. Assens' hands were huge, Ramon's were tiny, just like the rest of his entire compact body. He was traditional, he shouted a lot, and he could not conceive of life outside of literature; he was a bit of a wag, and he wrote even more than he thought. In fact, he wrote so much that in the second volume of *The Sacred Crypt of Pombo* he takes us on a tour, one by one, of all the cafés in Madrid from the 19th to the early 20th century, at least until it was published in 1923. For the two of them, cafés were the only cenacles where cursilería stayed at the door, where one could enter with a desire to know and to ask questions. However, and in spite of this, they both frequented the theatres and concert cafés, clubs and taverns that also shaped the Madrid of that time. And they also witnessed that immodest generation, sometimes called the generation of 1914, which is often forgotten in the textbooks. The interesting paradox here is that what textbooks tend to forget about was precisely what 90% of the population fed on, culturally speaking.

In his book *La novela de un literato*, Cansinos Assens will also make his own personal journey through the characters of that Madrid that will never be again and the extraordinary individuals that one could meet on any given day. The intellectuals of the time, quite set in their ways. Assens writes, "Don Antonio Machado was at the Universal *enjoying a vermouth* with Alejandro Sawa."⁴⁶ Felipe Trigo, a very modern writer, author of *Las Ingenuas*, who, as Álvaro Retana would say, was the nation's first and most complete erotic writer, could be found in the Colonial. Pi y Margall, the ephemeral minister of the ephemeral first republic, lunched at the Levante, and in that same cafe the legendary marriage of Anita Delgado to the Maharajah of Kapurthala was conceived, a famous story that perhaps would never have happened had there not been so many idle writers wasting the hours away in that same urban spot at the same time. Among the illustrious guests at the first Café Levante, just where Alcalá Street starts, would be *Senectus Modernissimus*, the Marquis of Bradomín, the illustrious Don Ramón del Valle-Inclán, now sadly lacking an arm. That Puerta del Sol thus described by Assens: "...ramshackle, provincial, with its billboards and urinals, always crowded, at all hours of day or night, with indolent men who seemed to be waiting for something that never came..., with all manner of scoundrels hawking newspapers or melodramatic novels, with tired, monotonous, lulling voices..."⁴⁷

Perhaps some of these booklets were not so much mere melodramas but short novels (Image 8), or novels published in instalments, more risqué than romantic, irreverent, foul-mouthed and popularly priced. Perhaps one of the hawkers was selling books by Alberto Insúa, another of the undesirables, who sold more than anyone else - over forty editions and more than a million copies. Perhaps they

46. Cansinos Assens, R. (2005): *La novela de un literato, 2: (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas...)* (1914-1921). Madrid: Grupo Anaya Publicaciones Generales.

47. *Ibid.*, p. 167.

were peddling the scandal of the day, *El Caso Clínico* by the majestic, overweight and adenoidal Antonio de Hoyos y Vinent, a Grandee of Spain and member of the FAI to boot. Perhaps something by Zamacois, the most creative author in terms of inventing publishing and distribution formats, director of *La Vida Galante* and promoter of the Cosmópolis publishing house and of the collections *El Cuento Semanal* and *Los Contemporáneos*. The artists and intellectuals, the people of culture of the time, were just like we are today, one-man (and one-woman) bands.

And who published stories in *El Cuento Semanal* or in *Los Contemporáneos* so that everyone in Madrid could read them? Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pedro Mata, José López Pinillos, alias Parmeno, Rafael López de Haro, Carmen de Burgos, alias Colombine, Joaquín Belda, Emilio Carrere, Pedro de Répide (the first chronicler of the City), José Francés, Rafael Cansinos Assens, Eugenio Noel, José María Salaverría, Alfonso Hernández Cata, Tomás Borrás, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa, Manuel Linares Rivas, Leopoldo López de Saá, the Countess Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón and a few more besides... This is what Mariano Sánchez Palacios writes in *Alberto Insúa y su Entorno*,⁴⁸ but he has left out Hoyos y Vinent, and also Álvaro Retana,⁴⁹ (Image 9) the supreme pontiffs

48. Sánchez Palacios, M. (1986). *Alberto Insúa y su entorno histórico y literario (1883-1963)*. Madrid: Americanos en Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

49. In *Historia del arte frívolo*, undoubtedly the bible of the "minute genre", Álvaro Retana portrays himself and the thousands of cuplé singers who populated the stages of Spain for five decades. In 1917, he published *Al borde del pecado*, a novel that began a series of works dedicated to portraying the gallant and frivolous society of Madrid and where we can discover the existence of a not particularly well known gay and bisexual life in the capital of Spain. That set of works comprises *Los extravíos de Tony* (1919), *Las "locas" de postín* (1919), *El vicio color de rosa* (1920), *La mala fama* (1922), *La hora del pecado* (1923), *Mi novia y mi novio* (1923) and *Flor del Mal* (1924), among others. He was clearly a prolific author of short novels, without ignoring the essays he wrote on the study of Spanish popular music, of which he was an undisputed scholar.

of eroticism in Madrid. A strange lapse. Perhaps they were ignored by Mariano Sánchez Palacios due to the fact that they were well-known in Madrid's nightlife scene as hedonistic and highly prolific gays, branded as pornographers and foul-mouthed. But, my goodness, they were both undoubtedly part of Alberto Insúa's entourage.

José Alfonso, another contemporary of the Silver Age, wrote a book of anecdotes and memories, also fragmented, called *Del Madrid del Cuplé, Recuerdos Pintorescos* featuring the Café de Fornos, Maxim's, the Puerto Rico, the Colonial, the Universal, but also the street parties and picnics, the dances and cabarets, the games of billiards, the literary circle of the Athenaeum, the cuplé singers, the theatres, the zarzuela, the musicians, the bullfighters, the writers, the literary bohemians and, what he referred to as an undesirable gang. He wrote: "In that Madrid of the cuplé, hardly anyone read Azorín, Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega, Miró... On the other hand, López de Haro, Insúa, Pedro Mata, 'el Caballero Audaz' (the Audacious Gentleman), Zamacois, Álvaro Retana, Joaquín Belda... called the shots. [...] Those bigwigs of the erotic novel became the masters."⁵⁰ The rulers of the roost, experts on "intellectual hooliganism", in "narrow-gauge sat-urnalias", in "trips to the slums". Those who, as José María López Ruiz writes,⁵¹ wear ambiguous and flashy clothes, disguise themselves as butterflies or crazy virgins, could have composed an autochthonous avant-garde if it weren't for the fact that they were too popular, too hedonistic and had no interest whatsoever in writing manifestos, much less in publishing an avant-garde magazine. They preferred to publish in the erotic press of the day and to sell more than anybody else. They would be the cream of ordinary sociology, all of them best-selling authors held in scant respect by those others whom the suggestive writers called the "Unamunos".

50. Alfonso, J. (1972). *Del Madrid del cuplé. Recuerdos pintorescos*. Madrid: Cunillera, Colección veinte duros.

51. López Ruiz, J.M. (1988). *Aquel Madrid del cuplé*. Madrid: El Avapiés.

Álvaro Retana, who belonged to that band of undesirable best-selling and dazzling modernists of the time, says of himself that from his earliest childhood he had lived for, with, of, in, on and behind women. As a precocious child of thirteen, he allowed himself to be seduced by an opulent, blonde, sentimental and buxom woman, the mother of a classmate, and by 1916 he was already a friend and confidant of la Goya, Adelita Lulú, Preciosilla, Tórtola Valencia, Amalia Molina, Chelito, Olimpia d'Avigny and other equally celebrated deities in the world of art and gallantry. It is true that his life as a lyricist and frequenter of the underworld took place at the beginning of the 20th century, that extremely immodest time. In *Historia del arte frívolo*, the masterpiece that tells the story of the minute genre and its infinite panorama of stars, its eternal constellation of cuplé artistes (433 of them grace the pages of the book), he introduces himself with an invented biography. But in the prologue of almost all his books he also introduces himself and invents himself as a dandified character with blurred outlines and slippery skin. Thus he continues his dissection in infinite places and in infinite ways, for example, affirming that he never merely limited himself to a carnal attraction to his friends, the cuplé artistes, but that he felt an attraction to their souls and to the innermost recesses of their hearts. He avoided boring and irreproachably honourable women like the plague and preferred only those considered by many to be "lost", women who were, according to his lofty and refined criteria, the only ones who had really found themselves. He concludes: "Honourable women have no story to tell, and the tale of their altruism is soporific. On the other hand, there is always something interesting in the relaxed morals of honest dishonest women that captivates the novelist and stimulates the reader. The characters in my most popular books are all in mortal sin, but boy do they smell good."⁵²

52. Retana, A. (1922). "Las Mujeres de Retana", Madrid, *La Novela Corta*, pp. 2-3. In Toro Ballesteros, S. (2015). "El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana". *Creneida*, 3.

Smelling good was not within everyone's reach, although the daily press was full of all kinds of advertisements. The paradoxes of modern life, of the solemn entry into modernity were encapsulated and packaged in numerous products that claimed to solve social panics. And panics often say more about a society than its desires. These tend to be more elusive and, in many cases, unspeakable. If you browse through all the *Mundo Gráfico* that were published in 1919, you will find this summary of these paranoia and, well, a few desires as well. The advertisers of the day wanted to do business, sell all kinds of products and design an ideal society where any defect could be eradicated with a sublimated cure-all, with a syrup, some pills, some tablets, or even a book that would give you all the amorous tips you needed to make your object of desire swoon into your arms once and for all. Advertisements for fledgling and shady apothecary businesses were interspersed with classified ads. This is where you could buy or sell things or communicate with a loved one. In the telegraphic announcements section, in every single issue of 1919, like a mantra, we read: "Love Triumphant: To be loved madly. Dominate men. Conquer women. Send a 0.15 stamp and you will receive "La Llave del Amor". Librería Pons, Buenavista 11, Barcelona". Advertises at 3.10 pesetas for fifteen words and 30 cents for each additional word. They were also used for personalized messages that only the interested party could decipher: "Innocent beautiful baby: delicate witty joke. Who are you? How can I express my fondness to you?", signed A.P.H.

All this jumble of products and sublimated poly could be obtained by post and before postmen were fully identified, with discretion and concealment. The ubiquitous fears were neurasthenia, fragility and a lack of virility. Impotence was a national obsession that was always associated with a certain senile weakness. One of the possible sublimated solutions was solicitously offered in Calle Arenal 2, where one could obtain Ystaline capsules, among a thousand other miraculous concoctions, pills and ointments. The

shipment was always provided without any modesty and written out in full: "Discretion guaranteed". The press of the day and the publicity were like the streets described by Gómez de la Serna and Cansinos Assens, full of confusion and a profusion of names, claims, models, packages and promises. One more way for all of us to invent a new world. Salesmen, shamans, necromancers, magicians and alchemists seemed to lie in wait, camouflaged behind the names of supposedly reputable and ethical businessmen, qualified scientists and doctors with international credentials. As if the 19th century had detached itself in mobile type only to return to the world in the daily papers, in black and white and in unlikely illustrations.

Men, if they couldn't quite manage to muster in their being all the qualities of a resolute Don Juan, could, once again with the utmost discretion and by mail, obtain their *Sex Chart* (Image 10). This chart determined each man's exact degree of weakness, limpness, and impotence. In short, it conveyed their state of wear and tear. Then, properly administered, Koch Sexual Vigour would provide them with the virility that a real man needed. Part of the liberal game of the time and the rise of the middle class, the champion of cursilería, lay in shaping men as God intended them to be and women as they should be, with the attributes inherent to their gender. "Breasts", in huge bold letters, which lured women to buy a widely marketed and very popular product at the time, *Pilules Orientales*, Oriental Pills. "Enhanced, fortified breasts. Just send us a bill of exchange or a money order for 7.50 pesetas and we will send you a jar in the post. Send to Arenal 2". (Image 11) Obviously, by the standards of an urban population in a city in turmoil, with galloping inflation, fresh from the general strike of 1917 and with the Canadiense strike about to start, being able to spend 7.50 pesetas on a few pills was something extraordinarily snobbish. But they had buyers aplenty. There were all sorts of slogans: "Say goodbye to tired, unattractive and not at all voluminous female breasts", "The Bust of a Goddess", "Beautiful Breasts", "Development, Firmness

and Reconstitution of Breasts with Oriental Pills". This also appeared in print in an advertisement: "Not having children leads to marriage breakups, causes discontent and often loss of interest. Rohegel's treatment cures sterility in women easily and without discomfort. Ask for a free brochure, Calle Arenal 1". (No comment).

Once again the Puerta del Sol as that nerve centre capable of spinning everything that a world needs if it is to function. From Arenal Street number 2, and number 1, which appear over and over again in these alluring advertisements, all the correction and perversion that the Silver Age required was sent, always by post, to the rest of the nation. It is entirely logical that the nations' pharmacopoeia should emanate from Sol, because it represented the centre of a country that in those years was immersed in what Retana referred to as "la ola verde" (the green wave). The writers of this "erotic-pornographic-gallant" literature, this successful bunch of undesirables, fed a context that was already pregnant with double meanings and elusive phrases. They were branded by many as "revolutionaries of the ethics of pleasure", or "pornographers of dissolute life", or even as "avant-garde moralists", or "bidet novelists."⁵³

And although it is true that they were an enormous body of fair to middling authors, it is also true that they were the lifeblood of an extremely rich cultural context in which exchanges took place at incredible speed and the possibility of reading was within everyone's grasp, even that of the new urban mass of different social classes. Even the collection *La Novela Corta*, where many of them published, introduced itself thus: "This is the true way to build a Nation, to raise the cultural level of a country, to dignify the worker. The Spanish worker, who, although wonderfully

53. Fortuny, C. (2015): *La ola verde. Crítica frívola*. Madrid: Asociación de Libreros de Lance de Madrid. Carlos Fortuny is one of Retana's pseudonyms, he used it so that he could talk about himself, about Álvaro, praising himself *ad infinitum* and signing as someone else. The classic split personality of a Dandy.

organised for his complete redemption, lacked this spiritual bread. [...] What we are doing here is paying tribute, not to our vanity, but to the culture of the worker. *La Novela Corta* has not been created to enrich us this publishing business is the road to rack and ruin but rather to educate the Spanish craftsman". Every Saturday, *La Novela Corta* published a "strictly unreleased text". Directed by José de Urquía, it proclaimed on each back cover that its unique collaborators were a legion of "illustrious novelists and playwrights", from Galdós to Gómez Carrillo and Unamuno; then came "the illustrious journalists", Zozaya, Pérez Zúñiga, Colombine, that is to say, Carmen de Burgos, the glorious journalist, writer and feminist; as well as "American poets and prose writers"; and finally the "young maestros", Hoyos y Vinent, Répide, Villaespesa, Carrere. In short, the entire crew. It was not the only collection; as well as *La Novela Corta*, one could buy *La Novela Semanal*, *Los Contemporáneos*, *El Cuento Galante*, *El Cuento Semanal*, *La Novela Teatral*, *El Cuento de Hoy*, *La Novela de Noche*, *La Novela Mundial*, etc.

Apart from all that cheap literature, it was also possible to purchase, in this case with a little more discretion and probably not on the street, an erotic magazine, or in Spanish, "una revista sicalíptica". This marvellous word, "sicalíptica", was already commonplace in 1919, although it had in actual fact made its stellar appearance much earlier than that. "Sicalipsis" came about due to a typographical error when the magazine *La vida galante* was presented in society back in 1902. The magazine was a publication halfway between "epileptic" -as it brought to Spain the tradition of epileptic singers who were all the rage on stages across France- and "syphilitic", as syphilis, Venus' curse, was one of the great social fears of the age. The French disease, as it was also called, was capable of condensing in one single word all the fears of a country that had just lost all its colonies and was obsessed with its masculinity and with reconstructing itself on the basis of strong, courageous, ethical, serious and, of course, not promiscuous men. But

as is often the case, where there is fear there is a drive to danger, and that “green wave” will spread throughout the nation, and indeed throughout Europe, at great speed. When the new magazine *La vida galante* was about to hit the market, on the day of its launch, all sorts of words must have been dancing around the head of whoever it was who wrote the announcement, including lots of psychological, apocalyptic, perhaps epileptic and possibly even syphilitic references. On the 25th of April, 1902, the accidental inventor of this lubricious word published an article in the Madrid newspaper *El Liberal*, declaring that the magazine was totally “sicalíptica”. Nobody had any idea what that meant, but not only was the term adopted, it became clear that anything with a “sicalíptico” halo would have a double meaning and not always the best one at that. Provocative, veiled and insinuating tones, never obscene, but always suggestive. Of course, women, who were legion and could be tarred with this same brush, all of them gallant women, became the most desirable and the greatest threat to family stability. Thus, we could read as a caption to the photographs of a beautiful lady in the publication *La mujer galante*, a supplement to *La vida galante*: “Disdain. Well yes, it’s true: I am the gallant woman, the one who curses if you worry about what people will say. I don’t give a fig for you. I do as I please, I live comfortably, and I don’t need to answer to anybody for what I take on... or what I take off. *The Gallant Woman*.”⁵⁴

José María López Ruiz chronicles erotic publications printed in Spain in his book *Los pecados de la carne*, a chronology in which he makes it clear that this wave that swept away everything in its path will sustain, in the cultural landscape, the future of the thousands of stars of cuplé and the “varietés”, the variety shows that packed out the

54. López Ruiz, J.M. (2001). *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*. Madrid: Temas De Hoy. See also from the same author, *La vida alegre, historia de las revistas humorísticas, festivas, y satíricas publicadas en la villa y corte de Madrid*. Madrid: Compañía Literaria Editorial.

innumerable theatres and halls of this time and of this paradoxical and cursi Madrid. The future of cuplé goes hand in hand with that of “sicalipsis”. The first decade of the twentieth century was the century’s salad days, a time of splendour. Then came the twenties, a period of relative tranquillity, assimilation and change followed by the thirties, the swan song before both the word and the social reality it encompassed disappeared completely. It was clear that the *gallant woman*, the one who did as she pleased and who couldn’t care less what people said, and her corollary, the cuplé singer or artiste, or the chanteuse or the songwriter, could be a troublesome being who also embodied the fears and contradictions of the society of 1919. It was not only advertising that reflected this contradiction between what one should aspire to be and what one really wanted to be. Those same cuplé singers, who transformed themselves just as the city and the relationships that exist in the capital itself did, were capable of capturing in their bodies and in their image all these same desires, wishes and possibilities. They all began to be carted about in mailmen’s sacks because they sold their images on postcards that everyone liked to collect and send.

The Quintero brothers, in 1915, wrote a key text in which they endeavoured to elucidate just what a music hall artiste is: “The *varietés* artiste (and why, pray, do we not say the *varieties* artiste?), due to the fact that there is no word in Spanish that summarizes and encapsulates in an expressive way the multiform diversity of shades of this colourful butterfly of a modern art, that today soars triumphantly across all our stages. An artiste who is not a dancer in a *café chantant*, nor a ballerina in a zarzuela or an opera; who is also not a flamenco singer, nor an elegant soprano, and who yet, generally speaking, has a bit of this and a bit of that all jumbled up together and fused with something that is also original and unique. The shining light of our life today, these stars of the minute genre have earned everyone’s attention, be they the cultured or the uneducated, the refined or the vulgar, the passionate or the indifferent.

The anonymous masses celebrate, applaud and acclaim her, making her an idol for a few hours; the press publish a great profusion of her portraits, lavishing the most flattering praise on her; poets sing to her with passion and enthusiasm; painters portray her with delightful pleasure... She is a modern-day heroine in her own right”.

There were many, countless “modern-day heroines” in those days. There were many, countless “colourful butterflies of modern art”. In the *Eco Artístico*⁵⁵ of the 25th of January 1919 (Image 12) all these creative artistes presented themselves to the public, to the agents with a mantra: lavish costumes and performance, an extensive repertoire and infinite hits in thousands of theatres and venues around the world. They normally also added “transformation”, which meant that they changed their costumes during the performance. Lavishness was very much what people had come to expect from the founders of cursilería, the Sicur sisters. All the heroines of modernity, the modern-day artistes, added this and that, changed, combined, made their own collages in search of their ideal image. An impossible combination of multifarious references, from the circus, to the Far East, Argentina, the depths of Andalusia, touches of 18th-century gallantry and a dash of haute couture. All glitter and tinsel. The *Eco Artístico* was, in short, an international guide that included reviews of cuplé singers and

55. The *Eco Artístico* was published from the 25th of October 1909 to the 30th of May 1923, just a few months before Primo de Rivera’s coup d’état in September that year. It was a magazine in which artists, especially from the world of varietés, and actors and actresses introduced themselves to companies, agents in the industry and the general public. Venues, variety and minute genre theatres, as well as any establishment that put on shows appeared in it.

“Les Hispania: a serious quick-change comic duo. Magnificent costumes, an exotic repertoire, own stage set. Latest successes, Teatro de La Comedia in Valladolid, Salón Ideal, Rioseco, Teatro Jovellanos, Castellón”.

“Adelita Adrián, chanteuse, lavish and extensive repertoire. Latest successes, Coliseo Albia de Bilbao, Teatro Bretón, Logroño, Eden Concert, Barcelona, Hotel Palace, Madrid, Teatro Principal, Burgos. Coming soon to Salon Foz, Lisbon. Address: Cardenal Cisneros, 8, 2. Madrid”.

dancers, jugglers, acrobats and gymnasts, conjurers, ventriloquists, quick-change artists, comedians, chanteuses, duets, dancers, zarzuelas, dance academies, agents and companies, singing teachers and orchestra conductors, etc. All the vast panoply of characters, each one more fascinating than the last, in this rich and cursi cultural context. Ramón Gómez de la Serna assures us that there is a type of cursilería that can open us up “to contemplation and a craving for progressive art”. And also: “We must not share this repugnance for all things cursi that is prevalent today, and we must create the new cursilería to squeeze the guts of the savage”. The companions of his battles against the current darkness, as he called the cuplé singers the day he encouraged Chelito to make her debut,⁵⁶ could be read as those who were entrusted with this new cursilería and who, in their detached condition as women and artistes, must muster all their courage and determination to become savages.

Teresita Pastor, who appeared on the cover of the *Eco Artístico* from 1919, was a cuplé singer from Denia who also told fortunes. At the beginning of her career, she advertised herself as a mind reader, and then she turned to the cuplé, albeit transmitting messages with her espadrilles, which both defended the local market and placed her at the same level as her public in those times of hardship, avoiding the expensive handmade shoes that normally set chanteuses apart. The art scene in 1919 had been enriched in quantity and variety and reflected an intense and star-studded system. The constellation in that issue of the *Eco Artístico* included: *Carmen Durán, the beautiful and remarkable chanteuse; Gaby D'Ivry, a French-Spanish chanteuse, lavish wardrobe; Electrina Mañez, the young and famous contortionist, sumptuous presentation; Lola Mansilla, regional songs; Pilarita and Corinto, a remarkable*

56. Gómez de la Serna, R. (2002) “El Globo y el descubrimiento de la Chelito”. In Zlotescu, I. (Ed.) (2002). *Azorín. Obras Completas XIX. Retratos y biografías IV. Biografía de escritores (1930-1953)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

pair of beauties; Antoñita Torres, a beautiful dancer and quick-change artiste; the Cortés Diana Sisters, a dance duo; Belamor, lavish presentation; Eva Darling, the elegant chanteuse; Nerina, the young and beautiful chanteuse; Carmen Salom, the outstanding dancer and quick change artiste; Geisha Goddess, beautiful; Casilda Vela, her own luxurious costumes, a Spanish star; Stradella, elegant chanteuse; Georgina Díaz, "Violeta", the beautiful dancer; Esperanza Benito; Angelita Guerra; Las Gaditanas; The Two Aralux, comedy acrobats; Laura Domínguez; Adelita Adrián; Emilia Navarro; José Valero; Manolita Fernández; Laura San Telmo; Blanca Azucena and her buttons; Manolita Rodrigo; Amarantina; Sofia Galirué; Lola Montes; la Tempranica; Pilar de Orsay; Matilde Aragón; Loreto Vega; Hermanas Otorel; Manolita Heliet; Otilia López; Al; Hamita; Marietina; Oterita de Naya; Emilia Bracamonte; Teresita del Río; María Olimpia; Carmen Flores; Encarnación Sánchez, la Trianita; Favorita; Mireya; Jan-Bak; Lolita Durán, Queen of Diction; Troup-Max; Les Santo Ferry; Julieta Tery; Ninón Rubí; Lolita Robledano; Les Dossett; Eugenia Roca; Cipri Martín; Luisa Salmerón; Rocine and her Carlito; Loreto Vega; Les Luxenti; Vicenta Safont; Julieta Terry; Ninon Rubí; Anita Murillo; Diana Verant; the Romanista Sisters; Fabiola; the Santos Sisters; Aurora Novela; Salambó; la Tanagra; Mery del Vall; Hermanas Gemelitas (Twin Sisters); Isabelita Ruiz; Manolita Márquez; Las Africanitas; Emilia Prachedex; Les Boronsky; Visitación Aparicio; La Bilbainita...

We might be forgiven for thinking that the texts of Ramón Gómez de la Serna, or those of Valle-Inclán or Cansinos Assens don't contain any modern stars, but that is not the case. Ramón encouraged la Chelito, that most exalted of cuplé singers, to make her debut, Valle encouraged Anita Delgado to get married, and they all frequented those dens of iniquity which they enjoyed even more than the Teatro Apolo, not far from Cibeles, which attracted the most select and the most conceited members of society and all that Senectus Modernissimus most abhorred. For his part, César González-Ruano talks of the urgency of making an

inventory of the people who made up the theatre world. His chapter begins thus: "One appreciates that these 'Memoirs' lack news about the people of the theatre world, actors, actresses, chanteuses and cuplé singers of the time who complete and situate it to such an extent, who give so much character to an era and who are so closely linked to the customs and life of a city."⁵⁷ He says that when he was a child he saw Fornarina and Ursula López, and that he took flowers to Chelito in her dressing room but that she didn't pay much attention to him. He met Tórtola Valencia in Hoyos y Vinent's house and admired her as she danced half naked around the room. He also met la Argentinita and Pastora Imperio. And also, incidentally, he met the ladies of the operetta and the theatre, la Yanki, Paquita Torres, Helena Cortesina and la Zúfoli. He often saw Olimpia D'Avigny and Raquel Meller, although he reserved a place of honour for that lady. His idea for an "urgent inventory" is still up in the air, as he stresses the urgency of this "grave absence", but he does nothing to resolve the issue, as he says he was never a man of the theatre.

Moreover, both men and women kept and gazed at their modern-day heroines pinned to the walls of their homes, for they had to put the postcards they received somewhere. These images were what really launched us into urban modernity in a confused city; they were the ones that, like a virus in permanent expansion, filled all the homes in the country courtesy of the postmen, before and after they became civil servants. For the stars of the *cafés chantant*, the music halls, taverns and theatres, for the heroines of modernity, photography and the culture of the camera were fundamental tools with which to introduce themselves and to invent, investigate and promote their creations. Not only in the periodicals but primarily on the postcards in which they arranged themselves in their lavish costumes and in their infinite poses and personifications of themselves.

57. González-Ruano, C. (2004). *Memorias: mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid: Renacimiento Biblioteca de la Memoria, p. 229.

These postcards were, like everything else, very paradoxical (Image 13). They were everywhere, everybody used and sent them, but at the same time they represented a potential threat. A latent danger lurked behind those means of display. Deliberately detached, they showed themselves off, proud of their self-creation, not caring in the least that they didn't conform to the standards that required women to have children and marry at all costs. Such behaviour could be contagious, it might give ideas to or lead the young ladies of the burgeoning middle class astray. Perhaps the sophisticated independence of Mercedes Serós: the cockiness of Blanquita Suárez, the shamelessness of Carmen Flores, the legendary bad temper of Raquel Meller, the face of an angel and the soul of the devil of the sweet and licentious Chelito, the proto-Dadaist and neurasthenic madness of la Balbina, la Bella Cleopatra, with that serial killer face of hers, the eternal transformations of a man, Edmond de Bries, a dressmaker and cuplé artist to boot, the navigation skills of yachtswoman Julita Fons, the Playboy bunnies *avant la lettre*, la Yankees with her impossible hairdos, the luminous Fornarina, the possibility that the creators might become prosecutors, professors and lawyers or that they might wear a teapot instead of a hat. All these images inflamed and kept the population company, filling them with desire and fear in equal parts. Of course, there was also plenty of room for foreign women: Eva Tanguay, Yvette Guilbert, Polaire, Jane Avril, Thérésa, la Becat, all of them appeared in postcards as well and could equally well become temporary yet threatening foul-mouthed paper lovers.

The "paper lovers", as Haro Tecglen called them, flew in the door, or rather they arrived on bicycles, but we ought to remember that the vast majority of those who could afford to write postcards, those who could and knew how to buy, send and write them, as we have seen, did so using English, cursive script, the calligraphy that had taken over the city. That English script always contained messages that were conceited and anticipated, coded and expected.

The fledgling and increasingly powerful Spanish middle class could not afford to utter any coarse remarks about its own heroic identity. It therefore took advantage of the infinite possibilities opened up by any of the images of the constellation of stars to send messages that were sparse in what was actually written but infinite in what was suggested in each image. They normally sent each other name day cards, hoping with all their heart that the recipient, he or she, would have a lovely day in the company of their loved ones, who, it goes without saying, were inevitably their relatives. Only on occasions, very rare occasions, might they include a little flattery or an attempt to conjure up murky stories from not long ago or to anticipate lubricious futures. On these occasions, when the fetters were released from their language, it was the image that was conceited. Paradoxically, a frivolous text bore an image of a female professor, lawyer, nun, seminarian or war leader. For example, a declaration of love featured the disgruntled and technologized Conchita Ledesma dressed up as a judge. Elena Lagordita writes: "I have her image and her scent so deep inside me that I feel it in my blood just as much as in the air I breathe" (Image 14). What might Elena Lagordita mean at a time when studying was, according to many, very dangerous for a woman's fragile brain? We will never know who Elena Lagordita was, and much less why she chose Conchita Ledesma in her guise as a lawyer. It is quite unsettling.

La Chelito was everybody's favourite. Picasso, Joaquín Belda, Retana, Ramón Gómez de la Serna, even Azorín... She was famous for her mischief and sweetness, she could insinuate the most outrageous things with the face like one of Murillo's angels. Chelito was on thousands of postcards because, in addition to being very charming, she was very well connected as she lived on Montera Street and was able to have lots of photographs taken since numerous photography studios converged on the Puerta del Sol.

La Chelito in a silk, semi-transparent negligée, with a perfect profile of her charming rear, her hands bedecked with rings, ten rings, like a pirate or a queen, totally in control (Image 15). Suggestive, provocative, beautiful. The missive, on the other side of this image, is signed by Paquita Casanova: "Dear cousin, I wish you a very happy name day in the company of your husband and family and people you enjoy. Your cousin who loves you with all her heart". The beloved cousin is Madam Montserrat Vía, who lived in Calle de la Leche in Reus. There are no more details, so we imagine that the lady in question must have been well known to the postal service in 1909.

And on the postcard of la Chelito holding a rather obscene Don Toribio (Image 16) doll with its tongue sticking out that caused a sensation in the heyday of "sicalipsis", we can read: "Dear friend: I wish you a lovely and happy name day in the company of your esteemed family. Your friend Jerónimo". Signed by Juanito, Seville, 22nd of June 1910.

And I end with a very mysterious postcard written alongside the image of Julita Fons, who was not only very famous, but also a fervent advocate of singleness and divorce (Image 17). She even went so far as to say in her memoirs that getting married was the stupidest thing a woman could do. Nor do we know whether the writer of the letter knows the ins and outs of the songs that Julita Fons used to sing, which were always full of double meanings, but it does seem to be an exchange worthy of Tinder at its best since, as far as we can tell from the text, the two protagonists of the epistolary exchange have never seen one another or met: "Dear Carmen, I have read your beautiful postcards with unquestionable joy, I gladly offer you my friendship and promise you that I will be sending you my portrait very soon so that you can get to know me; I am not sending it to you now because I don't have one to send, I hope to have my portrait taken very soon and I will send it to you then. Now, my friend, I am going to ask you a favour: would you be so kind as to send me yours? I would

be very grateful, I have such a great desire to meet you. Mr. Máximo Santos, Calle Don Antón No. 2, Melilla”.

The constellation of cuplé singers, undesirable writers, the gays and butterflies of the underworld, as sexy as they were necessary, and the streets where everyone greeted one other made up that cursi and modern, paradoxical, bohemian and bourgeois, rooted in tradition and démodé, coarse and pedantic Madrid. As Tierno Galván tells us in his article on cursilería, the word cursi was born at the same time as the word “señorito” began to be used to denote a generally speaking rich young gentleman. It is curious because in the story of “sicalipsis” the protagonists are always rich young men, those who buy the erotic magazines have season tickets for the theatres and commit suicide because of beautiful cuplé artistes. Madrid’s entry into the modern era goes hand-in-hand with cursilería, “señoritos” and cuplé artistes. But let us end as we began, remembering that Ramón Gómez de la Serna, the great and indeed the greatest expert on that Madrid, distinguishes between bad and good cursilería, and urges us to return to it because, he says, “we are witnessing a disenchantment with rectilinearity, with clarity, with things that are cut and dried on surfaces that are too obvious.”⁵⁸

In 1920, newspapers around the world announced the end of the pandemic, the “Spanish Lady” had gone out of fashion. No one could say how it happened, all they said was that the virus had gone somewhere else. Perhaps the first fake news in history.

58. Gómez de la Serna, R. (1963). *Ensayo sobre lo cursi*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, p. 33.

Tramas

David Bestué

I think we can all picture in our minds the impact of the Palacio de Cibeles when seen from the street, with all its majestic presence. Which is why, when it came to embarking on my project for the building, my approach was to investigate its ornamental apparatus. My proposal for the exhibition, *Tramas (Patterns)*, was divided into three parts: the first which was more historiographical, provided a context to the building and stressed some of its key formal aspects. The second, just behind the large window that adorns the façade, was of a more spatial nature and sought to confront the monumental carcass of the building with two opposing elements: on the one hand, a number of asbestos roofing tiles made out of slag, resin and fibreglass, and on the other hand, the canvases that had been used to cover the building during some restoration work. The third and final part responded to my interest in putting forward an alternative to the iconographic references chosen by the authors of the building, the architects Antonio Palacios and Joaquin Otamendi, to decorate the exterior and the interior. It presented a series of decorative storylines or patterns that are partially reproduced in this publication.

Squall

The Palace of Communications was originally projected as the operational and symbolic headquarters of the different communication systems in Spain. Its construction fulfilled a dual purpose: on the one hand, it served to exalt its public nature, and on the other hand, it provided ample and functional work areas in order to speed up the processing of letters, telegrams and telephone calls from all over the country. The building combined technique and style, functionalism and massive monumentality.

The tiered, symmetrical and frontal stone façade serves as a backdrop for the Cibeles Square, like a great scenographic arrangement. On the outside, the ascending volumetry of the building allows multiple perspectives from the street, influenced as it is by the Palace of Monterrey, in Salamanca, which was built in the Renaissance Plateresque style and offered the inspiration for numerous elements, such as the medallions and crestings. In their report, the architects defended this choice as a question of identity: “We have drawn inspiration from the style which has been conserved at its most genuine in our nation, that of the Spanish Renaissance, because we understand that that is the most Spanish architecture”. Later on they admitted that it was also chosen because of “its lack of purity and for being sufficiently flexible to suffer deformations and to be, in short, a basis for free creation”.

The main façade is presided over by the Spanish coat of arms, flanked by a great central arc with alternating empty coats of arms and lion heads, as well as a female figure with a half-length waterleaf body that acts as a keystone. The rest of the façade features arrows and yokes, castles, lions, medallions of sailors and conquerors, and Egyptian, Greek and Aztec deities.

In the interior, noble materials abound throughout the common spaces, and there is an ornamental concentration in the upper floors, designed to be gazed upon from below, as if it were a squall. Bordering the glass ceiling of the central patio are emblems that refer to the Spanish regions and the heraldry of the time of the Catholic Monarchs. There are also a few depictions of Hermes, the mythical deity related to communication. The scenographic nature of the interior of the building is visible from the perimeter terraces of the main patio, where we stand behind the optical equipment and can observe the material simplicity of those areas of the building that were not visible to the public. Something similar happens in the upper floors of the Maudes Hospital, by the same architects, where, when

they ran out of money, they used artificial stone in details or plaster made to look like stone.

But what did the two architects want us to see? They wanted to surprise us with an iconographic collage of multiple references, a representation of the history of the country as form and image, not as memory. Perhaps that is why the rather jumbled ornamentation dazzles the eye. We really don't know where to look: we are spectators of a temporal anamorphosis, a decorative neurosis. For the historian Fernando Chueca Goitia, the Palacio de Cibeles is a tribute to Spain. The building defends an architecture that "reconstructs" a supposedly lost "imperialism" through unchanging iconographies. In order to achieve this purpose, Antonio Palacios and Joaquin Otamendi concentrated on specific buildings, characters and events from the 15th and 16th centuries, such as the capture of Granada, the reign of the Catholic Monarchs and the Palace of Monterrey. Events or people that float over the grid of time and remain on the surface, distorted. The architects need to find an origin, a starting force, a background, a legitimacy that goes beyond the economic and political weaknesses of the time when the building was designed.

A building that wants to become legendary and, at the same time, to decipher history; a building, therefore, that seeks to reunite origin and end: to free History from time and bring it into space, into a continuous present in which Spanishness is realised, albeit in stone. After all, when it came to defining his work, Antonio Palacios, one of the architects, would say that "our past is our future". Unfortunately, the result is a hierarchic idea of the country, more epic than lyric, more palatial than popular, and it reminds us of the collective ghosts that are usually displayed in times of absolutism and dictatorships. That is why the Palace of Communications precedes and announces the architecture of the Primo de Rivera dictatorship or Franco's imperial style.

Context

Perhaps in order to better understand the building we should first insert it into its architectural context. By the end of the 19th century, Spanish architecture was bogged down in eclecticism. In an attempt at national reaffirmation, architects built in all the styles that had characterised the country throughout its history: Mudejar, Plateresque, Regionalism, or Gothic are just some of the references that they picked and chose at will. The result of this temporal contraction were robust constructions that were built to contain the clashes of a fractious society. The academic architecture of the time was focused on such problems as ornamentation and formal composition, grandiose ornamental devices in which style prevailed over mere functional or economic constraints. When we visit these buildings nowadays, from afar, we see how eclecticism could not go on; it was the end of an era, of a way of understanding the past, of understanding time.

The first projects by Palacios and Otamendi emerge in an era of changes, between this eclecticism and the new architectural trends of the next century. Their work is, therefore, a bridge between tradition and the avant-garde, it is the swan song of 19th century architecture. Even during its construction, between 1907 and 1919, it came under criticism for making contemporary and academic elements coexist. Even though it is true that the dominant style in the great constructions in the city at that time was the academic style, it is also true that the inauguration of the Palace of Communications coincided with the arrival of new avant-garde trends in the country after the First World War. The architecture critic Torres Balbás wrote shortly after that “they want to impose this pastiche on us in the name of that fake and unfortunate authenticity. By looking at the outermost forms of certain buildings of those times, they transferred them to modern constructions in

the belief that they were perpetuating the uninterrupted architectural tradition of the race”.

After the work in Cibeles, Otamendi began working for the Post Office as the company architect, and Palacios built bank branches, homes and office buildings, helping to create a new institutional image and adding a new monumental scale to the city and the country. Palacios is the last of the eclectic architects, a movement of which he is both synthesis and paroxysm. After all, during his career he used the beaux-arts, classicism, popular Galician architecture, Art Deco and Plateresque. At the same time, he was also one of the first architects to use modern structural techniques, such as iron and concrete, and to try out complex vertical programmes, as can be seen in the *Círculo de Bellas Artes*. Perhaps that is why Iñaki Ábalos remarks that “both the work and its author may be considered examples of an untimely attitude: it is by no means easy to talk about a coherent author nor did any critical model that might support his work exist at that time”.

It is true that the work of Palacios is somewhat untimely. In fact, his evolution seems to have been regressive: little by little, the iron and glass of his first works began to disappear, and he became more and more conservative, until he declared himself to be an antirationalist and defended a return to the imperialist tradition after the Civil War. In fact, during the war Palacios lived in isolation in Madrid, where he drew up a plan to rebuild the city entitled “Towards the Year 2000”, which reveals the delusions and stylistic angst of his last years. What is interesting about this project, which proposes a series of large scale works such as monumental bridges, a 300-metre high lighthouse, or a remodelling of the *Puerta del Sol* that involved the demolition of the city centre, is that in this plan the *Palacio de Cibeles* is by no means out of place, as if it had been designed with the later plan in mind.

After the war, Palacios built himself a small, humble abode in El Plantío (1942) where he developed his last projects, many of them gigantic and unfeasible. Casto Fernández-Shaw, a disciple of the architect, wrote that “retired in his little house in El Plantío, in a tiny 1.80×2.40 metre studio, in which he had invented, in his own words, the ‘not-living room’, with very poor eyesight, almost gone, he remained devoted to designing his monumental ideas”. Poor eyesight, problems seeing, something quite paradoxical when you are an architect focused on the visual impact of your buildings.

Patterns

Even though, as I mentioned before, the objective of the architects when they devised the iconographic system of the building was to preserve those moments of history that the nation considered most relevant, the truth is that ever since its inauguration, the Palacio de Cibeles has been witness to successive events that have left their mark on the country. In fact, it was the first building to fly the flag of the Republic on the 14th of April 1931, and it suffered bullet damage during the Civil War. It has undergone remodelling and repair work, and it has changed its purpose, becoming the headquarters of the Madrid City Council. My most visual intervention responded to this idea and sought to update and offer alternatives to the elements that the architects had selected. In this way, at the entrance to this section there were three posters showing several dozens of references that I later developed in the storylines.

My interest in creating storylines or patterns came from their rather automatic nature. With the help of the Setanta design studio, which also took care of the overall graphic design of the exhibition, and with that of the artist and designer Gabriel Pericàs, I conducted an exercise in which images lack a beginning or an ending, and can fill any surface. Filters that interfere with vision and which I imagined covering the walls of common and private areas, invading

offices and bathrooms. Textures, rhythms, densities, repetitions, gradients, loops and arabesques that are like a fog.

Wires, Black Boxes and Urban Fetishes

Uriel Fogué, Eva Gil and Carlos Palacios – elii

Part one. *Wires* and flows

1. Human body, urban body

During the 19th century and the beginning of the 20th, a great deal of renovation work was carried out in the different contexts of Europe, in order to handle the new urban challenges arising from the development of heavy industry and migration from rural areas. Cities aspired to become modern metropolises, organised on the basis of rational and hygienist principles, which, although they sought to attain social harmony, did not fail to give rise to strong social tensions and upheaval. In this way, cities such as Paris, London, Vienna and Berlin (among others) acted as veritable urban laboratories in which large-scale tests were carried out on a number of town-planning solutions that would have enormous impact on the lives of their citizens. The formidable development of technology made it possible to control the forces of nature to a hitherto unknown extent, which crystallised in an imagery that has been referred to as the “modern Promethean project”.¹ Thanks to these innovations, cities controlled nature, transforming their resources into consumable goods in the form of flows that were distributed through an infrastructure network made up of avenues, pipes, cables, *wires*, etc.

1. Kaika, M. (2005). *City of Flows: Modernity, Nature, and the City*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, p. 6.

These urban changes echoed the scientific discoveries of the day that had been proposing an image of the human body based on the mechanical idea of flow.

Image 2

Certain research in the field of medicine, such as that of William Harvey (focused on the blood circulation system), Thomas Willis (the nervous system) and Ernst Platner (skin) shaped a new image of the human body based on an organic and functional conception that would in due course condition the way large cities are conceived.

Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus, William Harvey, 1628.

City planners gradually began to add a medical, biological and healthcare lexicon to their practice, using organic metaphors to rethink the city. As a result, cities began to be conceived as large “bodies”: as “urban bodies” endowed with a “circulation system” (through which water, electricity, capital, vehicles, goods, citizens, waste, information, microorganisms, etc. flowed), “lungs” (the green areas that allow cities to “breathe”), and “skin” (whether it be their paved surfaces, redesigned to facilitate maintenance and cleaning, or the clothes worn by the people who walked along those same surfaces).² In the words of Baron Haussmann, who was in charge of the renovation of Paris:

“These underground galleries would be the organs of the metropolis, and they would work in the same way as those of the human body, without ever seeing the light of day. Pure, cool water, light and heat would run through them, just like the different fluids whose movement and replenishment sustain life itself. These liquids would work without being seen and would maintain public health without disturbing the smooth running of the city or spoiling its outward beauty.”³

2. Sennett, R. (2002). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, p. 273.

3. Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal Col. Cuestiones de Antagonismo, p. 322.

In *Les Mis rables*, Victor Hugo employed such metaphors as “arteries”, “the stomachs of civilization”, “blind intestines” and the “digestive apparatus”⁴ to refer to the metabolic circuitry that was replacing the city’s ancient and quite insalubrious cesspools.

Image 3

The idea of the circulation of flows also received support from the economy. Urban planners were also beginning to assimilate the economic theories that were laying down the foundations of liberalism. Thus, ideas such as the *circulation* of capital, the *specialisation* of the productive fabric or *individualism* were gradually being added to the imaginary of town planning. Some of these approaches had a direct impact on spaces, such as the exchange and interdependence between rural and urban environments (analogous to the circulation of flows and the link between the organs of the body, respectively) or the specialisation of the economic fabric (equivalent to the functionality of the different parts of the body).⁵ *An Investigation into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Adam Smith, 1776.

From medicine to economics, and not forgetting town planning, an imagery was being forged, based on hygienic and functional narratives that established a direct relationship between public health and the circulation of flows.

The design for the Palace of Communications would be drawn up, a little later, in the wake of these town planning experiments. From the very outset, the project was intended to be a node in the infrastructure fabric of Madrid’s “urban centre”, charged with redistributing some of any modern city’s most important flows: the flows of communication or, to be more specific, those of the postal, telegraph and telephone services. The terms and conditions of

4. Hugo, V. (2013). *Les miserables*. Madrid: Alianza Literaria. Biblioteca de traductores, pp. 1592-1604.

5. Marx would return to Smith’s ideas, conceiving the economy as a kind of system for the circulation of money and goods, supported and mediated by social interactions and relations while also assimilating the vocabulary of metabolism. Heynen, N., Kaika, M. and Swyngedow, E. (Eds.) (2006). *In the Nature of Cities: Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*. Oxon: Routledge, Questioning Cities Series, pp. 21-40.

the tender already made reference to the idea of an “artery” to describe the communication infrastructure. In their submission to the tender in 1904, Joaquín Otamendi and Antonio Palacios also added the concept of an “artery” to describe the territorial scope of their proposal: “Apparatus room: divided into eight sections corresponding to the main arteries into which the Spanish telegraph network is divided”.⁶ The Palace of Communications would be the node that would articulate the flows of the communication “arteries” of what would be a new “urban body” for Madrid and the rest of the country.

2. The Arteries of Madrid

Towards the end of the 19th and during the first third of the 20th century, the city of Madrid underwent a number of interventions, both on an architectural and a town-planning scale, that gradually shaped a new “urban body”.

Image 4

Madrid was growing remarkably during these years. The city was re-structured thanks to a number of urban planning operations such as the Castro Plan for the Expansion of Madrid, Arturo Soria’s Ciudad Lineal, or various inner-city renovation works (such as the Gran Vía and the Gran Vía de San Francisco). To these processes we should add a number of spontaneous and fragmentary developments on the outskirts of the city.⁷ New map of Madrid in *El Noticiero-Guía de Madrid*, Pedro Núñez Granés, Director of Public Highways, 1918. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

6. Terms and Conditions of the Tender, published on the 21st of August 1904. Ministry of the Interior (21st of August 1904). Royal Order announcing a tender for projects for the construction in Madrid of a building to house the General Directorate and Central Administration of the Post Office and Telegraph Service, and approving, to that effect, the programme inserted therein. *Gaceta de Madrid*, (234), pp. 631-632.

7. Bataller, J. J., López de Lucio, R., Rivera, D. and Tejera, J. (2004). *Guía del urbanismo de Madrid / s. XX*. Madrid, Municipal Town Planning Department. Government Area of Town Planning, Housing and Infrastructures. Madrid City Council, p.39.

One of the most important inner-city renovation works was the opening of Madrid's Gran Vía: a project to build a great avenue running from east to west that would connect the neighbourhoods of Argüelles and Salamanca. The new "artery" would decongest the centre, eliminating the narrowest streets to open itself up to the sun, allowing the air to circulate and facilitating the flow of traffic and pedestrians. The project, which was conceived from a functional and hygienic perspective, also integrated a network of infrastructures in the form of overhead cables and underground galleries that completed the channelling of the other urban flows.

Image 5

The design of Madrid's Gran Vía had to address a number of imbalances due to the way that the new grid was being superimposed on the historical fabric. Although the first proposal was submitted around the end of the 19th century, the final layout was not approved until 1904 (the same year in which the tender for the Palace of Communications took place), and the actual work did not begin until 1910 once it had overcome the numerous objections and disputes that arose as a result of the expropriations that were carried out.

Plan of the Project to Renovate the Prolongation of Preciados Street and the Junction of Callao Square with Alcalá Street, José López Sallaberry and José Luis de Oriol, 1904. Memoria de Madrid, (ia_111).

The first of the three segments, which led to the Cibeles Square, was completed in 1915 and provided a unique setting for the Palace of Communications which was positioned so as to crown and serve as a backdrop for the new thoroughfare, thus altering the perspective of this area of Madrid and consolidating the intersection between Alcalá Street and the Paseo del Prado.

The Gran Vía was also the site of some of the city's other outstanding buildings, such as Madrid's first skyscraper, the Telefónica Building by Ignacio Cárdenas, the Palacio de la Prensa by Pedro Muguruza, the Capitol Building by Luis Martínez-Feduchi and Vicente Eced y Eced, etc.

Image 6

Palacios and Otamendi erected some of their most iconic works on the Gran Vía, such as the Banco Español del Río de la Plata, the Círculo de Bellas Artes, the Gazebo at the entrance to the Red de San Luis underground station, the Matesanz Building, the Avenida Hotel, the former Alfonso XIII Hotel, the Florida Hotel, the Banco Mercantil e Industrial, the Lope de Vega Building, etc.

First Section of the Gran Vía seen from the Red de San Luis, 1916. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_m_205_0057_1).

3. The city of flows

Around the end of the 19th and beginning of the 20th century, the city, understood as an “urban body” permeated by flows, was turned into a powerful narrative. To ensure that that “body” was “healthy”, its “metabolism” had to work properly, like a precise “machine” performing what we might refer to as a choreography of different types of flows in perpetual motion.

Image 7

Plagued as they were by insalubriousness, cities endeavoured to solve such problems by undertaking renovations on different levels, radically modifying the urban conditions people were living in. Based on several (town-planning) “operations”, the (urban, architectural, infrastructural and economic) “tissue” of the (metropolitan) “body” was “cleaned up”. And its (technical and administrative) “organs” became more specialised in regulating its (urban) “metabolism”.

Report on the Inner-city Renovation Project in Madrid: Blueprint for Traffic in Gran Vía, José Luis Oriol y Urigüen, 1921. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_mb-2099 / MB 1905).

Day in, day out, hundreds of flows criss-crossed Madrid: vehicles (which imposed new rhythms on traffic), animals (which moved alongside other animals and devices), merchandise (goods, food and waste, which circulated in and among shopping bags, pantries, kitchens, markets, slaughterhouses, warehouses, crops, factories, rubbish dumps and landfills), resources (which flowed through infrastructure networks), capital (transactions between shops, banks, department stores, cash registers and wallets), gases and particles (which blended together in industries, chimneys, parks, gardens and respiratory processes), miasmas,

infections and epidemics (spread by any of the other flows), images (distributed in shop windows, posters, advertisements, façades, cinema screens and publications), troops (who crossed the city in times of strife) underground railway cars (which connected the centre and the periphery), demonstrators and banners (which disseminated slogans and demands), workers, suppliers, tramps, policemen and loafers (home-grown versions of *flâneurs* and *flâneuses*), who roamed the streets, factories, workshops, shops, taverns, cafés, “tertulias”, police stations, casinos, nightclubs, parties and “cuplés” (songs popular in the Spanish music halls of the day) and communications (telegrams, letters, packages, money orders, reimbursements and telephone conversations) such as those channelled by the Palace of Communications.

The city was adapting its ways of life to the new urban dynamics. This relentless exchange of flows gave rise to Madrid’s distinctive metropolitan culture at the turn of the century.

Image 8

The city hosted various cultural events. Entertainment venues were part of Madrid’s cultural infrastructure network. At this time, the cuplé was carving a niche for itself in the popular universe. For Gloria G. Durán, the cuplé not only “made the city from the bottom up” but also gave women the opportunity to try out ways of life far removed from what was deemed to be socially acceptable.⁸ A number of cuplé artistes, such as Raquel Meller, frequented intellectual circles. In a photo published in *Estampa*, in 1928, she can be seen with the former president of the Council of Ministers, Mr. José Sánchez Guerra. Who knows if Meller might not have crossed paths with Otamendi and Palacios at some event or other?

“The former president of the Council of Ministers, Mr. José Sánchez Guerra, during the shooting in Paris of the film *La Venenosa*, inspired by the novel *El Caballero Audaz*, receives the gift of a flower from Raquel Meller, the star of the film”, *Estampa* (29th of May 1928).

8. Special thanks to the expert on cuplés Gloria G. Durán for the Raquel Meller quotation.

4. An infrastructure node

In the drawing of the façade that Palacios and Otamendi submitted for the tender for the new Palace of Communications, in 1904, we can see a number of *wires* that connect the central tower to the pinnacles that crown the building, as well as to the rest of the city. These wires make it clear that, from the very beginning, the architects conceived the Palace of Communications as an infrastructure node connected to a communications network on a metropolitan scale.

The *wires*, floating above the building, together with the eclectic ornamentation of the façades, confer a unique character on a monumental and allegorical project that celebrates, at one and the same time, both a memorable past (embodied in the sculptural surfaces of the main body) and a Promethean future (anticipated by the superimposed *wires*).

Image 9

The *wires* formed a fundamental part of the project, both at the conceptual and at the functional and structural level. In the “Study of the Stability of the Telephone Tower” which features in the *Report on the Construction Project of the Palace of the Postal and Telegraph Services of Madrid*, emphasis was placed on the impact that the mechanical tension of the *wires* and the action of the wind might have on the structure of the building.

Report on the Construction Project of the Palace of the Postal and Telegraph Services of Madrid, Antonio Palacios and Joaquín Otamendi, 1905. Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

The terms and conditions of the tender already took the infrastructure condition of the palace into account: “The building was to be crowned by a central tower to provide access to the overhead *wires*.”⁹ During construction, the *wires* were buried, but thanks to the determination of the architects, as can be seen in the documentation of the

9. Terms and conditions of the tender, published on the 21st of August 1904 in *Gaceta de Madrid*, *op. cit.*, p. 632.

progress of the work,¹⁰ the pinnacles and the top of the tower remained, like a remnant or a fetish of the infrastructure condition of the Palace of Communications.

Image 10

During the months prior to the opening of the exhibition, this investigation tried unsuccessfully to find the original tender documents, which include the elevation of the building with *wires* that is reproduced here. It seems that the original documents “disappeared” as did the *wires* of the original project.

“Elevation from the Tender for the new Home of the Postal and Telegraph Services of Madrid”, Antonio Palacios and Joaquín Otamendi, 1904. *Revista Arquitectura* (October 1967).

5. The metropolitan imprint

Palacios and Otamendi’s proposal for the Palace of Communications was conceived from the outset from a modern and metropolitan approach. In addition to the *wires*, several elements attest to this condition at different levels.

Image 11

From the level of its implementation to that of its details, the Palace of Communications provided for different links between the building and the city, as well as between the building and the rest of the territory. It seems that, while they were planning the palace in their minds, the architects were also planning its relationship to the rest of the metropolis at the same time.

Madrid from a Height of 400 Meters, Walter Mittelholzer, 1928.

As for its location, the building adapted to the urban fabric, taking on the complexity of its surroundings. On the one hand, the main elevation served as a splendid backdrop for Madrid’s new thoroughfare, the Gran Vía, making use of a Baroque staging resource. On the other hand, the building was structured around a number of volumes that resolved,

10. Palacios Ramilo, A., Otamendi Machimbarrena, J. (1919). *Minute book of the Board of Inspection, Supervision and Reception of the Works for the Construction in Madrid of a Building to House the General Management and Central Administration of the Postal and Telegraph Service. 1907-1918*. 2 volumes. Volume 1, p. 141. Otamendi Legacy, a gift from Jose M^a Otamendi Oteiza; and Palacios and Otamendi (1905), *op. cit.*, pp. 84, 109 and 110.

in a specific manner, the relationship with the surrounding streets, adjusting the ornamentation to the nature of each thoroughfare. The main façade was adapted to the geometrical configuration of Cibeles Square, assimilating the flows of traffic and pedestrians in a quite natural manner. In addition, the palace had many entrances that effectively articulated the different flows of visitors, workers, goods and official and delivery vehicles. It also incorporated a passageway that crossed the complex and opened onto Alcalá Street, integrating the flow of traffic in the very heart of the building. The entrance to this interior street served as a focal point for the gazes of pedestrians and users, using staging resources to accentuate the perspectives both inside and outside the building. Palacios wanted the interior street to lead to a square inside the building.

Image 12

"The architectural composition of this street is limited, at its ends, by two *Cavalcavia* arches, to use the Italian expression, which allow direct connections between all the services on the upper floors [...]. These arches, in addition to their inevitable practical function, also serve the aesthetic purpose of drawing attention to the different perspectives that this road system offers, particularly to the most varied and picturesque one, that of the square in which correspondence is loaded."¹¹

The Telegraph Service. Presentation of the Bicycle Cops. Workers on Bicycles in the Palace of Communications, Baldomero and Aguayo, c. 1930. Fototeca del IPCE (MCD).

With regard to the building's spatial organisation, the axis of the main entrance floor led to the telegraph service stations, which occupied half of an octagon, with eight sections corresponding to the eight lines that made up the Spanish telegraph network, thus symbolising the hub of the centralised network of the country's telegraph lines which converged on this the building's nerve centre. Lastly, the central tower together with the sides put the Palace on the same scale as the volumes of the nearby buildings.

11. Extract from an article published on the 25th of July 1934 in the *Faro de Vigo*, quoted in: Armero, G. and Armero, J. (Eds.) (2001). *Antonio Palacios, constructor de Madrid*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 45.

Image 13

"These improvements in the telegraph service, which we do not hesitate to consider as important, will have come from simply adapting the structure of the building to the needs it has to satisfy, from having interpreted with the elements of the work, the organisation of the Telegraph service in Spain, given that the radial distribution adopted is nothing more than the architectural representation of the radial organisation of the Spanish telegraph network."¹²

A Telegraphic Letter from Spain, 1867. IGN Collection.

"Palace of Communications, Post and Telegraphs: Second Floor", Antonio Palacios and Joaquín Otamendi, 1905. *Revista Arquitectura* (October 1967).

The palace served as a testing ground for other later works that explored this metropolitan imprint, such as the *Círculo de Bellas Artes* (1919-26), in which Palacios took many of these architectural resources to the extreme, even going so far as to propose a three-dimensional layering of metropolitan spaces.¹³

6. Towers, wires and antennas

Historically, the Spanish postal network was structured on a territorial grid made up by the railways, stagecoaches and the Spanish network of post riders and postmen on foot.

Image 14

Over time, the network incorporated a number of innovations that accelerated communication and generated a great deal of fascination. In a drawing from 1825-28, Goya depicted the optical telegraph as a man's body (yet again, the idea of infrastructure is linked to the idea of a "body"), standing on his head on top of a flimsy support. In his drawing, it would appear that Goya was assimilating the signals of a device used to transmit the flow of coded messages to a kind of acrobatic choreography in fragile equilibrium.

Telegraph, Francisco de Goya y Lucientes, 1825-1828. Pencil on greyish laid paper, 191 mm. x153 mm. Museo del Prado.

12. Report on the tender for the construction in Madrid of a building to house the General Management and Central Administration of the Postal and Telegraph Service. Palacios and Otamendi, 1905, pp. 27, 28.

13. Ábalos, I. (2001). "Un círculo delirante". In Various Authors, *Antonio Palacios, constructor de Madrid* (pp. 275-277). Madrid: *Círculo de Bellas Artes*.

Gradually, modern cities began to become inscribed within heterogeneous networks of optical telegraph towers, telephone and telegraph *wires* and cables, antennas, roads, railway lines, airlines, etc. Taken as a whole, this infrastructure warp of wires created a circuit that intensified communications, anticipating the contemporary media world of today. The information networks were based on an infrastructure geography but also on a constellation of images and messages disseminated through different channels in which a collective imaginary was socialised based on the acceleration of spatial and temporal relations.

Image 15

The media functioned as a narrative infrastructure that made it possible to speculate on the conditions of a new world. Networked communication promised efficiency, productivity and prestige and mobilized certain normative stereotypes. In an advertisement published in the *Revista Telefónica Española*, in 1929, the intercom was described as “the safest and fastest accessory for the man in charge”.

Intercity service signs, Spanish National Telephone Company. Archivo Fundación Telefónica.

“Estándar Eléctrica S.A. (SESA)”. *Revista Telefónica Española* (December 1929). Archivo Fundación Telefónica.

To a certain extent, the history of the evolution of communication networks corresponds to the history of the transformation of society: of how it has organised itself, its time frames, its imaginaries, its controversies, its rhythms of transaction, its criteria for action, its power structures, its military apparatuses, its ways of imagining the future, its rituals, its social roles, etc. Hence the relevance of the Palace of Communications project which centralised, for the first time, the country's main communication systems (the postal, telegraph, radiotelegraphy and telephone services) in a single technological node.

Image 16

The palace had an impact on the entire country. An advertisement published in 1926 by the Spanish National Telephone Company depicts how the Palace of Communications in Madrid is connected to the former

Bank of Commerce in Bilbao,¹⁴ by *wires*. In the image we can see how the *wires* are carried via two junction posts that coincide with the position of one of the towers, in the case of the palace, and with industrial chimneys, in the case of the bank. Arms stretch out from the company's logo to make the connection between the *wires*, assimilating, yet again, the image of infrastructure with that of a "body".

Fast telephone service signs, Spanish National Telephone Company. Archivo Fundación Telefónica.

Anticipating the development of possible innovations, the Palace of Communications also provided for a space in the central tower for the incorporation of new technologies such as radiotelegraphy (which would not operate in Spain until after the palace opened). The tower of the palace was designed as a telecommunication hub for the radiation of waves and signals, through *wires* and antennas.

Image 17

Towers have been crucial elements for communication. To be more specific, optical telegraph towers (with which Goya was so taken) made it possible to send coded messages via a series of towers deployed in a chain. When the technology changed in Spain, the old optical towers were often used to carry the *wires* of the new electrical system. Inheriting the tradition of these towers, the elevated bodies of the palace were erected, by way of cable gazebos, to facilitate the connection of the *wires*. They were erected as hubs for the radiation of waves and signals, integrated within the body of the building.

Central Tower of the Postal Office in Madrid: Mathé System Optical Tower, 1800.

7. Architectures that "hang" from networks

Two communication processes overlapped at the Palace of Communications. The first had to do with the communicative dimension of the architectural body itself. Indeed, its rich iconography and its sophisticated material and spatial grammar situated the building within a symbolic relationship with a revered historical era and, at the same time, with the latest architectural innovations and trends. This play of imageries, together with the sculptural dexterity of Ángel García, turned the façades of the palace into a

14. The former Bank of Commerce in Bilbao was designed by Pedro Guimón in 1912.

kind of static “screen” for the citizens, who perceived in these *fetishes* an eclectic mix of historical allusions of a nationalistic neo-Plateresque nature, with figurative innovations that, taken as a whole, outlined a new urban landscape. However, other lightweight structures, formed by *wires* and antennas, were superimposed on the stability and solidity of the heavy structures that supported these façades. In this way, the Palace of Communications integrated a double structure: a palatial, monumental, allegorical base which appealed to permanence, unity and centrality; and superimposed on top of it, another *communication* structure that was light, weightless, aerial, technological and part of the information and communication network through which Madrid would connect to the world.

Image 18

The central tower of the palace acted as a link between the body of the building and the web of *wires*. Although the aerial *wires* were eventually buried, the tower still housed the antenna for the new radio telegraph and telephone station. In 1922, what might well be considered the first Spanish broadcasting station was housed in another of the side towers. It transmitted everything from concerts by the Municipal Band to operas from the Teatro Real Opera House.

Central Tower of the Palace of Communications: section, elii [oficina de arquitectura], 2020.

In the opinion of architect and critic Mark Wigley, the history of modern architecture can be traced by following the trail of how buildings have slowly become connected to communication networks.¹⁵ From this point of view, modern architecture could be interpreted as a “fabric” of buildings connected to networks, i.e. that “hang” from aerial networks of *wires* and antennas, that hang from and depend on the infrastructures, that are “suspended” from the networks. Following Wigley’s reasoning, the Palace of Communications (via its “suspended” web of *wires* through which it connected to the communication networks) could be interpreted as a kind of civil temple that no longer “connected” to a deity but rather to modernity. At the same

15. Wigley, M. (2018). *The Human Insect: Antenna Architectures 1887-2017*. [Exhibition]: Rotterdam: Het Nieuwe Instituut.

time that it celebrated a heroic past, it predicted the hyper-communicated world that was to come.

Image 19

"The new Post Office, with its columns, turrets and watchtowers. Here the architecture of temples is dominant. They ironically call the Post Office Our Lady of Communications."¹⁶ declared Leon Trotsky in 1916. *Post and Telegraphs Office*. Otto Wunderlich, 1920. Fototeca del IPCE (MCD).

8. Other architectures of flows

Over the course of their career, Palacios and Otamendi participated in various industrial and infrastructure projects, both individually and as partners. During the construction of the Palace of Communications, they built the Fountain Pavilion and the bottling plant at the Mondáriz Spa in Pontevedra (1908-09). Later, Palacios designed the hydroelectric power station in Mengíbar, Jaen (1914-16), in collaboration with the engineer Antonio González Echarte. He also designed the Pacífico electric power station (1922-23), the substation of the Barrio de Salamanca neighbourhood (1923), the Quevedo thermal substation (1924-26 and 1928-29), both in Madrid, and the El Tambre hydroelectric power station in Noya, La Coruña (1924 and 1932).

Image 20

Many of these infrastructure projects brought in their wake the challenge of integrating intermediate scale buildings into a natural or urban enclave. On certain occasions, they resorted to adapting historical styles to overcome these problems of figuration and representation, as is the case of El Tambre, resolved in Romanesque style as if it were a "civil temple". On other occasions, they preferred functionalist lines to resolve their implementation within the urban context, as is the case of substations where new bodies of functionalist aesthetics "invaded" the city, inserting themselves into the grid.

Mengíbar Hydroelectric Plant, 1914.

El Tambre Hydroelectric Plant, 1924.

Newly built building, attached to the Salamanca substation, 1944.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_fm-1881).

Quevedo Thermal Substation, 1950. Metro de Madrid.

16. Armero and Armero (Eds.) (2001), *op. cit.*, p. 41.

Palacios and Otamendi carried out their infrastructure projects at the same time as they carried out many other works of a different nature. And although they are mainly remembered for other kinds of work, such as their institutional buildings or housing, their industrial and infrastructure work is fundamental to understanding the modern view that these architects had of the city. If we understand infrastructures as architectures that are designed to mediate with nature, to dominate it, to process it and channel it in the form of flows, through a network of urban circuits, the electric and hydroelectric stations were merely the terminals that emerged amidst that infrastructure grid, nodes that assembled and articulated the city of flows.

Probably, Palacios and Otamendi's best-known infrastructure work is line 1 of the Madrid underground system (1917-19), in which Joaquín's brother Miguel Otamendi also collaborated as the engineer in charge of the works. It connected the stations of Cuatro Caminos and Sol, and included six intermediate stations, thereby complementing the tram network with new "arteries" that made it easier to move about the city.

Image 21

The metro network had a major impact on Madrid's urban development and on its social, spatial and temporal geography. It would soon be expanded with new lines. Palacios was the architect of the *Compañía del Ferrocarril Metropolitana*, the Metropolitan Railway Company. With their characteristic images, the entrance gazebos of the *Puerta del Sol* (1918-19), and the *Red de San Luis* stations (1918-19) emerged onto the street to grant access to this underground transport network.

Sketch of the Access to the Red de San Luis Underground Station, Antonio Palacios, 1919.

The architects participated in the construction of the Metro Depot and Garages at Cuatro Caminos, located on the edge of the Madrid Expansion District, an important traffic hub for vehicles and trains that today forms part of Madrid's industrial heritage.

In a different vein, they also built works that participated in flows of another type: namely, cash flows, such as the Banco Español del Río de la Plata (1910-18).

Since it is halfway between equipment and an infrastructure, the Palace of Communications allows us to better understand how all these infrastructure works fit in with the rest of the architectonic production of these authors. Far from being a minor work, Palacios and Otamendi's infrastructure work provide a new point of view from which to interpret the production of these architects.

9. Urban experiments

Madrid had remained oblivious to some of the most important urban transformations that had taken place in several of Europe's capitals during the last decades of the 19th century. Nevertheless, its technological and infrastructure development made it possible to imagine an integral city model that aspired to place Madrid at the level of a modern capital city. In several of their projects, Palacios and Otamendi explored the spatial possibilities of the modern city.

Image 22

Urban development was linked to the development of infrastructure. The Metropolitan Railway Company of Madrid, responsible for several important projects in the city, was owned by the Compañía Urbanizadora de Madrid, the Urban Development Company of Madrid, founded by the Otamendi brothers.

Advertising by the Metropolitan Urban Development Company, 1923.

"Titanic Buildings in Cuatro Caminos". *La Construcción Moderna* (15-11-1920). Biblioteca Nacional de España.

The urban development plan for Cuatro Caminos, developed by Joaquín Otamendi, envisaged a major avenue, punctuated by the huge Titanic Buildings, designed by Julián Otamendi (Joaquín's younger brother) and Casto Fernández-Shaw (1919-23), emulating the great American and European constructions of the day, in which the tension between functionalism and a more monumental status can be appreciated.

After Palacios and Otamendi had explored the scope of an underground infrastructure in the metropolitan railway project, in the project to build the Gran Vía over the Manzanares River (1936-39), Palacios envisaged a monumental bridge that would connect España Square and Príncipe Pío Square with the Casa de Campo Park.

Image 23

In the Interior Remodelling of Madrid, Central Area, Puerta del Sol and the New Hall of the Prado Museum projects (both from 1936-39, although his first proposal, at his own initiative, for the renovation of the Puerta del Sol dates back to 1919), he tackled the problem of road traffic through a project that recovered the Haussmannian spirit, impregnated with imperial values, combining (as Palacios himself said) "highly ideological purposes (...) with purely utilitarian ones."¹⁷

"Renovation of the Centre of Madrid and Puerta del Sol: ground plan, 1936-1939", *Revista Nacional de Arquitectura* (November-December 1945).

Moreover, keen as he was to take part in some of the debates of his time, Palacios often published articles in different media (both in newspapers and in specialised magazines), in which he discussed some of the most relevant phenomena of the time.

10. Cultural and political infrastructure

With the passing of time, a number of the infrastructure architectures erected during the consolidation of modern cities fell into disuse due to different factors, such as the obsolescence of the technological supports, lack of maintenance due to economic reasons, their abandonment after their useful life had come to an end, the implantation of alternative infrastructure formats, the overuse of their facilities, technological accidents, the questioning of their environmental model, etc.

Many industrial buildings and infrastructure networks of modern cities were repurposed, transformed, and

17. Palacios, A. (1940). "Ante una moderna arquitectura. Discurso leído ante el Instituto de España por D. Antonio Palacios el día 6 de enero de 1940, en la Conmemoración del II Centenario de D. Juan de Villanueva", *Revista Nacional de Arquitectura*, November-December 1945 (47&48), p. 411.

refurbished in order to turn them into cultural spaces. Given the growth of cities, these buildings often enjoyed privileged locations, and hence they became strategic places for tourism. In recent decades, obsolete infrastructures have been the subject of interesting debates regarding the conservation of architectural heritage.

Like many other industrial and infrastructure buildings, at the beginning of the 21st century, the Palace of Communications was reconverted into a cultural space (CentroCentro) and into the headquarters of Madrid City Council. Although it still houses the Main Post Office on the Paseo del Prado, after much rehabilitation, the palace has been turned into a different infrastructure: it has become a cultural and political infrastructure. Its image has become a part of other networks, disseminated in postal cards, souvenirs, photographs or films. Its façade still provides a backdrop for the city, and something akin to a screen: a space for municipal political grievances where people hoist flags or banners daubed with slogans.

Part two. *Urban Fetishes and Black Boxes*

11. *Urban fetishes*

The functioning of modern cities depended on infrastructure. Most of these technological networks remained invisible along their course, only emerging at strategic points of the geography to materialise as architectural terminals. Certain experts in urban geography, such as Maria Kaika and Erik Swyngedouw, have referred to these architectural terminals, which would occasionally stand out from the infrastructure framework, as “urban dowry”.¹⁸ This comprised a series of infrastructure constructions laden with enormous value, both symbolic and material, which would be inherited by future generations.

18. Kaika, M. and Swyngedouw, E. (2000). “Fetishizing the Modern City: the Phantasmagoria of Urban Technological Networks”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 24 (1), pp. 122-148.

Image 24

Water towers, tanks, electric and hydroelectric power stations, energy production plants, pumping stations and a collection of all manner of new typologies make up the urban dowry, posing unprecedented spatial, constructive and stylistic challenges to the engineers and architects of today. For example, the Abbey Mills pumping station in Stratford, London (1865-68), was once known as the “cathedral of sewage”. Almost as if it were a civil temple, paying tribute to all that was circulating underground, it was resolved in an eclectic “Venetian Gothic, Slavic or Byzantine” style.¹⁹

Abbey Mills Pumping Station, Chris Sharman, 2006.

Rooftop of Abbey Mills Pumping Station, detail, 2013.

Many infrastructure buildings erected between the end of the 19th century and the beginning of the 20th acted as *urban fetishes* that embodied the idea of progress and a new relationship with history. For Kaika and Swyngedouw, a *fetish* is a play of relationships between what is visible and becomes an “object of desire,” and what is invisible, and is therefore left unattended. According to these authors, behind the *fetishised* architectures of the urban dowry that celebrated a time of splendour, other processes lay hidden such as those related to the socio-economic conditions of production, the means used to dominate nature, and the relationship of these hidden processes with the end products that were consumed. Thus, while the bodies of the buildings crystallised in *fetishes* replete with historicist references, the processes of co-modification of the city and nature remained masked, on an abstract plane. *Urban fetishes* were also used as material evidence to justify the huge investments that had been made in the city’s urban dowry, often paid for with taxes. These iconic stage designs confirmed how much effort was entailed in modernising a city, much of which was quite literally being buried in the underground world of infrastructures.

Image 25

Madrid has several *urban fetishes*, some of which were built at the same time as the Palace of Communications, for example the water tank for the Canal de Isabel II in Chamberí (1907-11), which was built in the

19. Ackroyd, P. (2012). *Londres bajo tierra*. Barcelona: Edhasa. Ensayo histórico, p. 88.

context of the new infrastructure demands arising from Madrid's growth towards the north. In the search for a language of its own, its façade was resolved by using eclectic resources. Once again, this *urban fetish* ended up being turned into a cultural space at the end of the 20th century. *Elevated Water Tank in Chamberí*, Luis García, 2016.

Following this reasoning, the Palace of Communications is one of the *fetishes* that form part of the urban dowry of Madrid. Its emblematic spaces, its imposing façades stand as authentic *fetishes* behind which the infrastructure processes of the city of flows unfold.

12. The *fetishes* of the palace

The infrastructure terminals became *urban fetishes*: a kind of sanctuary for the celebration of modernity and the vindication of a spirit of identity. Despite being new constructions, equipped with the latest technologies, they were often encased within historicist and sometimes eclectic façades. The urban dowry turned the modern city into a kind of "theatre" in which to "stage" the modern Promethean project.

The Palace of Communications participated in this scenographic dimension by means of different architectural resources that turned it into an *urban fetish* par excellence. Let us highlight, if we may, the following aspects. One. In terms of composition, the play of scale of the spaces, the configuration of the elevations and the integration of the ornamental elements formed a solemn structural body, full of symbolic allusions.

Both on the outside and on the inside, the degree to which the ornamentation was defined was adapted to the different distances from which it could be observed.

Image 26

Through the sculptural details, a *fetishised* shell was generated through which the Palace of Communications established a symbolic link with an allegorical imagery of nationalist hues (we should take into account that the palace was designed just a few years after the crisis of '98).

Palace of Communications, façade detail: head of the Egyptian goddess Hathor, 2011.

Palace of Communications, façade detail, Concepción Amat Ortas, 2015.

The Palace of Communications: Interior, Rafa Esteve, 2019.

Palace of Communications, façade detail: Aztec deity, 2011.

Two. Several influences can be traced in the work of the Palace of Communications which served as references for the architects during the development of the project and which, somehow, shape the palace's other *fetishes*.

Image 27

After winning the tender in 1905, Antonio Palacios and Joaquín Otamendi visited several works in France, England, Germany, Switzerland and Belgium, in order to familiarise themselves with the latest developments in the typology and construction of those modern buildings.

Report on the Palace of Communications: Details of the Hall and Walkways, A. González Nieto, 1920. Memoria de Madrid, (Inv. 2004/6/348-4).

For example, the Vienna Post Office Savings Bank, designed by Otto Wagner in 1903, served as a direct reference for Palacios and Otamendi, both in its spatial and programmatic layout and in its repertoire of material solutions. Another of the most notable references is the Glass Palace in the Retiro Park, the work of Ricardo Velázquez, from 1877, whose floor plan was literally inscribed in the central void of the Palace of Communications, integrating a palace within another palace.

Image 28

At the structural level, the operation to empty the central body of the Palace of Communications to inscribe upon it, by way of a *fetish*, the Glass Palace of the Retiro Park, posed a major challenge. Due to the fact that the central tower was erected above a void, it was necessary to significantly reinforce the structure to compensate for the absence of mass at this point.

Skylight of the Palace of Communications, Diego Delso, 2017.

These references remain latent in the spaces of the palace, as phantasmagorical evocations that relate the space to other architectural *fetishes* of its time.

Three. We can also see, on another scale, the importance that the architects gave to the decorative arts: the details of the arches or the wooden partitions in the main hall, the tiles on the skirting boards of the staircases, the portico of the mailboxes (both the arches and the mailboxes themselves), the pinnacles that crowned the façades, etc., made up a new layer of *fetishised* elements that were superimposed on the overall architectural features, endowing the palace with chromatic and material richness, at different levels.

And four. To all this we must add the aforementioned matrix of *wires* that was superimposed onto the main body. The *wires* acted as veritable technological *fetishes* that embodied progress, heralding the splendid world to come.

Image 29

The ornamented pinnacles on the façade were one of the elements by which the palace could best be identified. Once the web of *wires* had been removed, the pinnacles remained as the *fetish* which, together with the tower, brought to mind the original image of the Palace of Communications that Palacios and Otamendi had designed.

A Detail of the Palace of Communications, António Passaporte, 1927-1936. Archivo LOTY: Fototeca del IPCE (MCD).

To summarise, the *fetishised* façades (profusely ornamented in some places, sober in others), the references to modern and historical architectural *fetishes*, integrated into the spaces and details of the building (linking Madrid with the latest architectural research and with the past), the meticulous *fetishes* in the form of decorative arts that made the spaces more human (showing off the good work of the craftworkers) and the *wires*, present throughout by way of technological *fetishes* (which augured a positive and hyper-communicated future) turned the palace into something akin to a stage set that altered the urban landscape of Madrid forever. But if, as we have seen, every *fetish* gives rise to a play of relationships between what remains visible and what remains invisible, we should ask ourselves what lay hidden behind the *urban fetish* of the Palace of Communications.

13. The urban *black box*

Image 30

The technical drawings of the works on the Gran Vía allow us to establish a relationship between the operations to transform the urban body of Madrid and the other urban experiments taking place in other European cities, where a particular modern urban political ecology was being put into practice with great determination.

The new Gran Vía: Cross Section of the Boulevard, José López Sallaberry, 1910. Archivo de Villa (AVM PL-06 -62-6). Ayuntamiento de Madrid.

In the sectional drawing of the 1901 works on Madrid's Gran Vía, we can see how the city is split into two areas separated by a border. On one side, the surface of the city, the space of the ordinary world, through which citizens and vehicles circulate, where businesses, leisure areas, etc. are located. This is also the space of domesticated nature, as can be seen in the rows of trees lined up along both sides of the boulevard or in the horse.

Image 31

The visible space of the city has its own systems of representation. The everyday life of modern cities at that time was recorded in novels, photographs, paintings or drawings, as for example this image of the new Gran Vía of Madrid by José López Sallaberry and José Luis de Oriol, which was included in the 1921 project for the interior renovation of Madrid.

Report on the Inner-city Renovation Project in Madrid: The New Gran Vía and Antón Martín Square, José López Sallaberry and José Luis de Oriol, 1921. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_mb-2099).

On the other side of the border, there is a hidden underground stratum, an invisible city, populated by what we might call "technological inhabitants", such as *wires*, pipes, channels, structures, etc. In this space, nature circulates in a processed way, transformed into flows of consumable resources.

Image 32

Generally speaking, cities' invisible areas used to be represented by technical documents such as those in this map of the service sewer for the renovation work of the extension of Preciados Street and the junction with Callao Square and Alcalá Street, from 1901. On occasions, they were also the scene of a number of literary and, later, cinema activities.

Improvements to Inner-city Madrid: Partial Sanitation Project entitled 'Renovation of the Extension of Preciados Street and the Junction

with Callao Square and Alcalá Street. Sewerage Map, Cross Section, José López Salaberry and Francisco Andrés Octavio, 1905. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, (bhm_m-14 / M 14).

The dichotomous design shown on the map of the cross section of the Gran Vía perfectly summarises a novel conception of urban space that was put into practice from the second half of the 19th century onwards in a number of European cities, and which, years later, was adapted to Madrid.

Since then, beneath the feet of we citizens who live in modern cities, there is another technological city, parallel and invisible, which operates silently so that everything works “on this side”. That space is the urban *black box*. The urban *black box*, just like the one carried on aeroplanes, is a technological form that remains invisible at all times, except in the event of an accident or something unforeseen: the only time that the city’s “*black box* is opened”.

The *black box* has always aroused fear and fascination. In his work *The Geography of London's Ghosts*, which was published in 1960, G. W. Lambert reaches the conclusion that three quarters of the paranormal activity observed in the city of London takes place in the vicinity of buried watercourses.²⁰

14. Modern political ecology

Historically, the diagram that separates the city into two strata, one visible and one invisible, emerged as a rational response to the problems of widespread population growth, pollution, poor public health, etc., which assailed cities as a consequence of their process of modernisation and industrialisation. This urban arrangement attempted in a unified way to implement a hygienist model by integrating nature, technology and social processes, based on the organisation of the different flows of urban metabolism.

20. *Ibid*, p. 57.

This functional diagram comprises two specific forms of governance. On the one hand, that of the visible area, based on norms, regulations and rites, which attempts to achieve the control and security of visible flows and human relationships.

Image 33

Apparently, the visible layer of the city is organized through the administrative and governance procedures of formal policy. It could therefore be considered to be a kind of “political surface”.²¹

Alcalá Street, Juan Miguel Pando Barrero, 1900. Archivo Pando: Fototeca del IPCE (MCD).

And on the other hand, that of the invisible area, based on a technological logic: the urban *black box* is a space that is designed and governed exclusively by experts. Paradoxically, although this invisible stratum is designed to be at the service of citizens, it does not however fall within their possibilities of decision or scrutiny.

Image 34

Certain authors have suggested that the nature of this intangible plane of the city is “sub-political” (as it is outside the sphere in which formal policies are governed)²² or “immanent” (as it is inseparably linked to the ordinary world).²³

Improvements to Inner-city Madrid: Partial Sanitation Project entitled ‘Renovation of the Extension of Preciados Street and the Junction with Callao Square and Alcalá Street. Construction of the Transfer on a Slope, José López Salaberry and Francisco Andrés Octavio, 1907. Memoria de Madrid, (IA_111).

21. Domínguez Rubio, F. and Fogué, U. (2013). “Technifying Public Space and Publicizing Infrastructures: Exploring New Urban Political Ecologies through the Square of General Vara del Rey”, *International Journal of Urban and Regional Research*, (37), pp. 1035-1052.

22. The prefix *sub* does not imply that the political condition of that stratum is of lesser status. It is a way of designating the fact that it lies beyond formal policies. Marres, N. and Lezaun, J. (2011). “Materials and Devices of the Public: an Introduction”, *Economy and Society* 40 (4), pp. 489-509.

23. Graham, S. and Marvin, S. (2001). *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. London and New York: Routledge.

Thus, at the same time that the old city was being brought under control, a previously unseen political ecology unfolded - a new framework that delimited the relationships between the different agents that make up the city, regulating its interactions and its flows. In these urban experiences, not only was a space of co-habitation being defined between human beings, but also an entirely new political ecology that was beginning to determine the relationships between human beings, nature and technology.

The drawing of the Gran Vía invites us to expand the spectrum of the governance of human relationships so as to also include, in a comprehensive way, natural and technological processes. In short, it invites us to stop considering nature, technology and society as independent spheres and to think of them rather as a socio-technical-natural continuum.

15. A replicable urban model

The political ecology of the modern city based on the segregation into two functional compartments constituted a powerful urban model, enormously influential in the urban planning carried out during the second half of the 19th century and the first half of the 20th. Many of the urban experiences of that era can be read as ways of applying, in different contexts, the rational and “sanitary” model that was based on the domestication of nature and the large-scale turning of infrastructures into *black boxes*.

Image 35

Paris was one of the paradigmatic urban models of the 19th century. That project has often been studied on the basis of mapping documents that take into account the impact of the works on the life of the citizens. It is however interesting to complement these analyses with other documents such as the cross section of the city. These show how the dichotomous *black box* model was also tested in Paris, in fact precisely the same model applied some years later in the works on the Gran Vía in Madrid. “The boulevard as the organizing framework for laying out gas lighting, water mains, drains and sewers in Haussmann’s regularisation plans for Paris”, Graham and Marvin. *Splintering Urbanism*, 2001.

Gradually, many of the technological networks (sanitation, water and energy supply, information, communication, waste processing, etc.) were made invisible: they were either buried in the city's invisible stratum or transferred to the city's periphery. Nature was being domesticated and integrated into the urban fabric where it would only be admitted in a recreational format or as a commodity.

Image 36

Throughout the 19th and 20th centuries, different approaches were used to test modern urban political ecology. The case of the Cerdà Plan, which proposed an urban model designed to turn Barcelona into a modern industrial city is no exception to the same dichotomous configuration structured around a visible and an invisible plane.

The Expansion of Barcelona, Cross Section of a Street. Project for the Expansion of Barcelona known as the Cerdà Plan, Ildefonso Cerdà, 1859. City History Museum, Barcelona.

Now, finally, we can understand why the *wires* disappeared from the Palace of Communications project: the burial of cables was part of the process to render invisible the infrastructures that were beginning to be put into practice during those decades, as part of the processes to modernise cities. The *wires* abandoned the visible and *fetishised* body of the Palace, to be integrated into the urban *black box* of Madrid.

16. The scales of the *black box*

The modern political ecology, based on a segregation into visible and invisible planes, gave rise to hitherto unknown forms of life. A new bourgeois metropolitan culture was gradually emerging. The infrastructure networks conditioned the imaginary and life of the cities and vice versa.

Image 37

Little by little, the modern Promethean project and the *black box* were being co-modified and adapted to the new urban environment. The technological layer of the infrastructure networks interacted on an urban scale, both in terms of production and policies and in terms of culture and leisure.

Madrid. *The Supply of Water. Canal de Isabel II: Public Service with Underground Channelling, Water Pipes (Detail of Plan)*, 1929. IGN Collection.

Madrid. *Sewers. Evacuation Network (Detail of Plan)*, 1929. IGN Collection.

Madrid. *Leisure Facilities. Recreation: Parks and Gardens, Shows and Sports (Detail of Plan)*, 1929. IGN Collection.

The standardisation of the infrastructure service and the controlled processing of nature had repercussions on labour relations, the rituals governing the use of public space, the configuration of architectural spaces and the health of the very bodies of citizens living in modern European cities. Generally, this model tended to homogenise and standardise citizens, under the figure of an abstract generic subject, defined from a rational paradigm which, as time went by, became quite controversial.

The urban model based on *black boxes* had effects on different scales: from the macro to the micro. The creation of infrastructure in cities has also had a strong impact on domestic spaces. Although in the modern imaginary, housing was considered a space for individual freedom that, apparently, bore no relation to social, political or natural processes, in reality, it also participated in the urban metabolism.

Image 38

The fact is that domestic spaces have always been affected by all kinds of social dynamics, gender roles or body politics. Modern homes, moreover, were gradually being absorbed into the infrastructure fabric. As the socio-technical networks were gaining in complexity, rooms in homes were incorporating specialized areas technically equipped to interact with the flows of the water, sanitation, electricity, telephone networks, etc.²⁴ As a result, new forms of hygiene, of caring for one's body, of intimacy, sociability and communication were emerging. Through the *black box*, homes were participating in the political ecology of the city.

Preparing the Bath, Ramón Casas, 1895. Private collection.

In the Bathroom, Ramón Casas, 1895. Private collection.

24. And, over time, domestic spaces would be linked to more networks, such as television or contemporary communication networks. Domestic spaces share a symbolic, political, media and material ecology. Cf. Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.

17. The governance of the modern city

The works carried out to regulate the streets were shaping a “hygienic” urban space which, while guaranteeing the flow of goods and services (resources, firemen, ambulances, etc.) also facilitated the rapid movement of the police or the army to quell disturbances and take control of the streets. In addition, and in parallel with the projects to rationalise public spaces, certain governance technologies were implemented to facilitate the electoral and regulatory control of the population. Liberalism was beginning to permeate all spheres of society. The individual, as an agent, began to acquire a decisive role in the disciplinary control of his or her own body in what has come to be called “biopolitics”.²⁵

Image 39

In Madrid, at the end of the 19th century, so-called ‘golfillos’ (vagrant or abandoned children or delinquents who eked out a living on the streets by begging or committing petty crimes) were rounded up and taken to a Disinfection Camp where they were cleaned up and given a uniform. They were also offered physical care and a certain amount of training to facilitate their normalised integration into society.²⁶

‘Golfillos’ Rounded Up in the Disinfection Camp, between 1901-1909, Memoria de Madrid (Inv. 21569).

The ‘Golfillos’, Cleaned Up and in Uniform, between 1901 and 1909, Memoria de Madrid (Inv. 21570).

However, from the point of view of urban political ecology, modern cities also deployed a whole series of strategies to control nature by using techniques for the comprehensive management²⁷ of the urban metabolism. Urban planning techniques aimed not only at putting an end to social and health disorders but also at deploying a political ecology conducive to the urbanisation of nature. In this way, in parallel with the development of human governance

25. Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal.

26. Text quoted from Memoria de Madrid on ‘los Golfillos’ with documented information on these practices in “The Rounding Up of the ‘Golfos’”, an article published on the 6th of July 1905 in the magazine *Nuevo Mundo*, year XIV (600).

27. Through a strategic project that covered the entire city.

techniques, a whole series of techniques to master the environment were being put into practice in the invisible areas of the urban *black boxes*. The dual cross section of the city constituted an optimized device for the governance of the urban ecosystem in all its dimensions.

18. Opening the *black box*

The process that replaced fragmentary urban technologies with comprehensive *blackboxed* infrastructure networks, contributed to the improvement of the salubrity and habitability of historical cities and to the development of metropolitan culture. However, despite these achievements, over time, the dichotomous model proved insufficient to face the challenges of urban ecosystems.

Image 40

The optimistic narrative that defended the modern and Promethean city, capable of taming nature, was soon opposed by a series of counter-narratives that demonized the city as a place of pollution and perversion, as a hotbed that had turned its back on purity and the authenticity of nature. Both the narratives that vindicated the modern city and the criticisms that condemned metropolitan culture explored one of the myths on which modernity has been based: the segregation of culture (the polis) from nature. "In the Camp The Palace of Communications", *El Explorador* (September 1923).

Due to different factors, during the last decades of the 20th century and, notably, following the energy crisis of the 1970s, infrastructures began to abandon their hidden condition. The urban *black box* was opened and it in turn turned out to be made up of several other *black boxes*. As a result, the economy of the visibility²⁸ of cities was inevitably altered, making the invisible visible and raising questions that encourage us to imagine a new political ecology for the present day.

28. Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisi n*. Madrid: Siglo XXI, p. 175.

19. The validity of the dichotomous model

Cities are still riddled with *black boxes*. Despite the criticism aimed at the modern model that we shall see below, the ordinary contemporary world is permeated by technologies, of various natures, that run in parallel with our daily lives, invisible to our eyes. Modern urban political ecology, based as it is on the dichotomous device, has been updated and remains valid, even today. Although some *black boxes* have been opened, this model has become so naturalized in the collective imaginary that it has become imperceptible to citizens who take its daily operation for granted.

Image 41

Even children's books explain to youngsters how the urban *black box* works on the basis of a frontier that separates the visible plane in which humans live, from the invisible plane, inhabited by non-humans and technology.

"If you dug a little deeper, you'd see hundreds of pipes that intersect", Anna Milbourne and Serena Riglietti. (*Under the Ground*), 2006.

One of the challenges of our time is to think about how we inherited cities whose design followed a model that is today showing its limitations; how do we relate to *urban fetishes*; how do we turn the *black boxes* that we inherited from modernity into something inhabitable?

20. The disrepute of the modern city

During the last decades of the past century, for a number of different reasons, the modern city fell into profound disrepute. Many different spheres began to demand that those urban *black boxes* should be opened in order to make visible the political ecology of many of the processes that had, until then, remained hidden.

From the field of thought, several voices began to repudiate the rational logics handed down from the Enlightenment, opening the *black box* of epistemology and philosophy to question some of its fundamental narratives, such as the

viability of the modern *emancipation* project or the myth of the segregation between nature and culture. Ecologists questioned the anthropocentric paradigm based on the exploitation of nature, opening the *black box* of the rights of non-humans to be acknowledged. The change in the climate regime forced the opening of the *black box* of a socio-technical model based on growth, which considered resources to be guaranteed and unlimited. Activists started demanding the right to an energy democracy, to participate in the management of the *black boxes* of resources and energy. The inclusion of post-colonial criticism in political agendas questioned the universal political subject, revealing that the *black box* of the modern urban project concealed a colonial, standardising and Eurocentric arrangement. Similarly, from gender criticism came the argument that the *black box* of the modern city concealed a social contract based on normative roles that privileged male bodies over female bodies: that *flâneurs*, but not *flâneuses* could stroll through public spaces, and that female bodies were assigned certain spatialities, for example the domestic sphere or spaces of controlled consumption.²⁹ Queer ecologies outlined a critique of urban, social and economic models based on a reprocentric paradigm, defending a plurality of corporealities and forms of desire, above and beyond the normalized family.³⁰ From the technical angle, the *black box* of technology was opened in order to question whether we were still living in a human paradigm or if we are already living in a post-human world.

To all these criticisms we should add the wear and tear brought on by the obsolescence or the lack of maintenance of many modern infrastructures, sometimes neglected due to a lack of political interest and, on other occasions, due to economic circumstances.

29. Wolff, J. (1985). «The invisible Flâneuse. Woman and the Literature of Modernity», *Theory, Culture & Society*, vol. 2, (3), pp. 37-46.

30. Mortimer-Sandilands, C. and Erickson, B. (Eds.) (2010). *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Indiana: Indiana University Press.

Image 42

The Chernobyl disaster of 1986 was one of the most calamitous accidents in the history of technology and infrastructure. Chernobyl was built in the 1970s in Pripyat, a new town of 50,000 inhabitants built to house the staff of the power plant, a symbol of the Soviet Promethean project. Somewhat prophetically, the façade of Pripjat's cinema bore the name of Prometheus. In front of it stood the bronze statue of the Titan,³¹ as if he was waiting to receive a tragic punishment. After this accident, the *black box* of energy production processes was opened.

Pripyat Prometheus Cinema, near Chernobyl, 1975-1980.

We should also take into account the limitations of the modern urban model when it comes to facing the challenges of globalization, namely relocation and the privatisation of part of the production and resource management processes, and the new global geopolitical conditions.

These are just some of the processes that, over time, fuelled the disrepute of modern cities. For one reason or another, in the eyes of many citizens, the actual visible face of modernity was far removed from the modern dream. The "images of happiness" that had accompanied some of the urban *fetishes* became frustrated reminders of Promethean excesses.

Part three. The irruption of Gaia

21. Inhabiting the ruins and *urban fetishes*

Following the thread of the *wires*, we have seen how the building designed by Palacios and Otamendi was imagined as a palace that would also function as an infrastructure terminal; as a node that would channel the flows of information and communication, participating in a geography of modern metropolises connected together in a network. It was built in an exclusive part of Madrid, as a monument that extolled a venerable history and augured a burgeoning future. The project for the tender reflected a balance between memory, condensed in its architectural body, and

31. Flahault, F. (2013). *El crepúsculo de Prometeo. Contribución a una historia de la desmesura humana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

the future, materialised in the web of *wires* that rounded off the imposing erection that appeared in Cibeles Square.

As was the case with many other modern urban infrastructures, the *wires* of the palace were eventually buried in the underground galleries of the Canal de Isabel II.³²

Image 43

The *wires* were thus integrated into the urban *black box*. These elements, despite having decisively influenced the building's image and the structure, were relegated to the invisible side of the city. The building was connected to the *black box* through specific points to which only technicians and experts had access.

Original Blueprint of the 6th Floor of the Palace of Communications, from the Base of the Central Tower with the Cable Ducts, Antonio Palacios and Joaquin Otamendi. 46 cm. x 45 cm. Paper blueprint. Otamendi Family Collection.

We have seen how modern cities gradually rendered the majority of their infrastructure networks invisible by hiding them away in a place that was made up of a technological fabric. As long as nothing unexpected happened, as long as everything worked properly, the urban *black box* remained imperceptible to the eyes of the citizens.

Image 44

Paradoxically, the more the architectural bodies coruscated as *urban fetishes*, the more the networks that controlled, urbanised and transformed nature into consumable goods were concealed. Architecture thus operated as a mechanism to articulate the visible and the invisible; as a game that served to arrange the present and the absent.

Wires, Black Boxes and Urban Fetishes 1, elii [oficina de arquitectura], 2020.

The *black boxes* remained hidden behind the *urban fetishes*. As a consequence, most citizens of the metropolises remained indifferent to the processes that co-modified and co-produced both cities and nature.

Throughout the 20th century, many of these *urban fetishes* (such as the palace) have mutated and their role in the city has been updated. In the 21st century, at a time when we are

32. Olivé, S. (2020). *Historias de telégrafos. Telégrafos en España*. Spain: ArtBox Comunicación.

facing the challenges of globalisation and adaptation to a new climate regime, many of the *black boxes* that masked the social-technical relations of the city have been uncovered. Today we are inheriting the *fetishes* of a Promethean modernity, just as we inherited the vestiges of cities that were designed in and for a different world.

Perhaps these constructions, these architectural and urban experiments, these ruins of other worlds, are the signs that reveal the contradictions of a culture that must inevitably re-think its lifestyles, its worldview, its desires, its powers, its representations, its time frames, its responsibilities, its frameworks of coexistence, its aesthetics, its ways of being present, its limits, its weaknesses, its violence, its cosmologies, its links with other “terrestrials”,³³ its *cosmopolitical* relations,³⁴ its pre-occupations about the Earth...

Since the day Palacios and Otamendi drew the *wires* on the plans for the palace, the times have changed. Today’s world demands new reflections and opens up new questions. For thinkers such as Isabelle Stengers and Bruno Latour, our time is being challenged by what they have called “the irruption of Gaia.”³⁵ Nature is no longer (if it ever was) something to be dominated and managed; it can no longer be considered as something that is separate from culture because culture and nature co-own and co-determine one another; nor is it therefore something segregated from cities or, better still, from urban ecosystems. The ensemble of phenomena and relationships that arise in what used to be

33. Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 276.

34. Stengers employs the term “cosmopolitical” to characterize the project of exploring and expanding possible common worlds. Stengers, I. (2005). “The Cosmopolitical Proposal”. In Bruno Latour and Peter Weibel (Eds.), *Making Things Public* (pp. 994-1003). Cambridge MA: MIT Press.

35. Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: Futuro Anterior y Nuevos Emprendimientos Editoriales, pp. 39-47.

referred to as nature is nothing more than another actor on the stage, an intruder who these days bursts in and shakes up the panorama. And in the midst of all this, the Palace of Communications, insofar as it is a vestige of that world that is no longer ours, calls out to us: its status as a *fetish*, its phantasmagorical presence, reminds us now that the time has come to carry out new experiments.

Image 45

Perhaps it is time to open the *black boxes*: to reconfigure the economy of the visibility of our urban ecosystems; to free the technological networks from their invisibility; to make the urban infrastructures inhabitable; to participate in the questioning of all those processes that, until recently, were the exclusive domain of experts.

Wires, Black Boxes and Urban Fetishes 2, elii [oficina de arquitectura], 2020.

22. The irruption of Gaia

We look out of the window from the fourth floor of the palace where the exhibition *Wires, Black Boxes and Urban Fetishes* is taking place. In the background, we can see several of the most imposing buildings that Palacios and Otamendi designed for Madrid and which today form part of the city's *urban fetishes*. Before them stands the statue of the goddess Cybele, demanding out attention. Cybele, also known in Greek mythology as Rhea, personifies the great power of Nature. Cybele, Rhea, is one of the Titans, daughter of Uranus and Gaia! It can be no coincidence that when we lean out to contemplate the architectures of modernity, when we prepare to interpret this patrimony of inherited *fetishes*, Gaia once again bursts onto the scene through her daughter: Cybele.

Image 46

Cybele, Rhea, is the great goddess of Phrygia. Often called Mother Earth, her power extends over nature, whose vegetative energy she embodies. Her mother, Gaia, Gaea, Terra, is the younger sister of Chaos and the older sister of Eros. Gaia is the great power, an inexhaustible reservoir of life, yet she is by no means a figure of harmony: she is fearsome, violent, cunning, indifferent, complex, contradictory. Able to outwit her son Cronus,

another of the mythical figures revered in modern times and considered by certain traditions to be time personified.³⁶
Cibeles Fountain, Marcelo Teson, 2006.

For Isabelle Stengers, Gaia is nothing other than the arrangement of relationships between living beings, oceans, atmospheres, lands, climate, etc. (many of the material processes that were subjected by modern cities through infrastructure networks). Gaia, Stengers tells us, is the “living planet”, the “product of a history of co-evolution, whose first craftsmen and true authors were continuously the countless populations of microorganisms”. Well, Gaia, who also inspired oracles as she possessed the secrets of destinies, whose predictions were very secure and who forced the other divinities to rethink their way of being present, suddenly bursts in to question us, to force a question on us even though she has no interest in the answer, to challenge us to inhabit the ruins of a world that no longer exists, to imagine other principles of installation and other worldviews.

While we deal with Gaia’s intrusion, we will continue to search for the *wires*: *wires* that help us forge new bonds and connections with other worlds.

Image 47

The exhibition of the second edition of *The Palace Seen By...* is arranged as a constellation of texts and images supported by a series of tensile structures, formed by two main elements. Firstly, a matrix of pinnacles; a scaled reinterpretation of the pinnacles that adorn the façades of the Palace. And secondly, a tensile, continuous and lightweight network of *wires*, which reminds us of the wires of the original sketch of the proposal. The pinnacles and the *wires* merge in the exhibition space just as two overlapping structures were integrated into the Palace of Communications. On the one hand, the heavy, monumental, historicist and allegoric structure of the façades and the *fetishised* spaces of the palace. And on the other hand, superimposed on that structure, the lightweight, ethereal and almost imperceptible structure of the network of *wires*, that technological web, today invisible and converted into a *black box*, through which the palace was connected with the world.

Wires, Black Boxes and Urban Fetishes, ImagenSubliminal - Miguel de Guzmán + Rocío Romero, 2020.

36. Grimal, P. (1981). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.

I'm Glad I Came.

Concerning (certain) uses and (some) customs of CentroCentro

Ángel Gutiérrez Valero

[...] *I'm Glad I Came* (An Anonymous Visitor, 2011)

Information, coordination, security, administration, cleaning, cafeteria, artistic direction, auxiliary services, maintenance, management. All the different positions and roles were represented in the photograph taken of some of the CentroCentro team on the 14th of March 2019, inspired by the one of a similar number of people taken a hundred years earlier, on an unspecified date around the 14th of March 1919, the day on which the Palace of Communications was officially opened.

We are unable to identify the people who posed for the 1919 image; the quality of the photograph and the details that accompany it make it impossible to even characterise them, although, given that their clothing has the appearance of a uniform, of which the peaked cap is probably the most distinctive sign, it would seem that a good many of them were postal workers. The fact that the door of the building is closed suggests that the snapshot was taken just as the working day was getting under way. It is hard to imagine that the photograph was improvised. We may assume that the distribution and grouping of the participants was clearly intentional, seeing how the photographer plays with the possibilities offered by the presence

of the staircase leading up to the building and the slight slope of the land in front of its façade.

The photograph illustrates, among other things, how the participation of women has changed over the last hundred years -in the 1919 photograph we can only make out two women- but it does more than that and I would like to mention two things that I find interesting. The first has to do with the building's identity. In the 1919 image, there is no distinctive sign that identifies it, nor is there any indication that might determine its function. In the second one, if we had the right key, a reading of the different elements that appear on the door could provide us with several levels of identification with the building: an institution, the Madrid City Council; a name, CentroCentro; and, apart from its generic character, a certain degree of content (exhibitions, a public programme, music, collective learning). The second feature I would like to highlight has to do with how the man on the very right hand side of the group has clearly no interest whatsoever in the photograph. While everyone else in the group is looking more or less attentively at the lens -the same can be seen in the 2019 photograph- this chap is reading what seems to be a newspaper or some sort of document, totally oblivious to what is going on around him. His gesture is one of an extreme lack of interest although, if we connect him to the individual in the middle of the picture, we might well say that the attitude that best characterises the group is one of relaxation. The smiles on the faces of the most recent group also tell us that this is the prevailing mood. Even so, it would seem that the hundred years that have elapsed make it necessary to read the first photograph with a degree of gravitas, while the colour, the light and the smiles of the more recent image make it less weighty. But the frontality of the group and the intention, albeit amusing, of replication show in this modern photography an awareness and a desire to be meaningful. It is not clear to what extent the 1919 image is testimonial. The celebratory and commemorative nature of the 2019 gesture is, however, quite clear. Informality, in the

sense of something that does not keep up appearances, something that fails to observe the appropriate gravitas, and solemnity come together in some way in the dialogue established between the two photographs. And informality and solemnity have been the parameters that have articulated not so much the function but the use that has been given since 2011 to the building designed by Palacios and Otamendi, headquarters of the City Council of Madrid and the CentroCentro Cultural Centre. In this dialectic of sorts, the public -users, visitors- has played a special role and is precisely the vector that, in the first instance at least, does not appear in the two photographs.

The lengthy operation to move the Madrid City Council to Cibeles concluded in 2011. It involved an operation of interchange: on the one hand, the municipal institution saved the Palace of Communications from falling into obsolescence, given that it had been divested of its original functions. In exchange, the City Council acquired a monumental scale proportional to the urban and historical context into which the seat of municipal power was relocated, inserting itself onto the Paseo del Arte (Art Walk), the city's new axis of symbolic centrality. Its declaration as a Site of Cultural Interest in 1993 had administratively endorsed the building's formal values. The change of use, basically the most significant event experienced by the building since its construction, became an ennobling operation.

Although it might seem that the most relevant aspect of the process to rescue and recycle the Palacio de Cibeles was first and foremost the inclusion in its interior of the symbols of the city's municipality -the seat of the mayor's office and the plenary chamber-, the truly differentiating aspect that was underlined in the media at the time was the presence in its interior of a cultural facility, a fact that was considered exceptional in comparison with other European city halls. Equally noteworthy was its size: the new Palacio de Cibeles was primarily put to cultural uses, taking into account not only the available surface area but

also the occupied volume, an index of the value given to the building's inherent mass. The sum of its functions would make the Palacio de Cibeles and CentroCentro -a name thought up by Fernando Beltrán- a place that was open to the city's citizens, the calling card of the city of Madrid and at the same time, a space for reflection, documentation, information, exhibition and dissemination of urban culture in all its conceptual amplitude.

From the very beginning of the activity of the cultural venue, books have been available for visitors to note down their opinions and observations. As one might expect, disparity became the only common thread running through most of the texts. Two schools of opinion are worth mentioning, due to their recurrent nature: one, the more widespread of the two, referred to the beauty of the building, with expressions that were often quite hyperbolic. The other was pleased to see that such an important historical construction had been recovered for the city of Madrid. Both interpretations seemed to allude to a sudden and unexpected discovery, a sudden awareness of its existence in the centre of the city. While it was the Post Office, the prosaic nature of its function seemed to wrap it in a cloak of invisibility. Its emptying and recycling would give the building a new entity and a monumental significance which had presumably been repressed by its original function. Along different lines, when we refer to this return to the sphere of the visible, the fact seems to be overlooked, if not directly ignored, that the building has always been publicly owned, that it has always been in the civic domain and that it has always been at the service of the public.

If the comments left by visitors are anything to go by, the rediscovery of the building would be closely linked to the fact that not only had the building's function changed, its accessibility had changed as well. Now, in 2011, not only could the public access the building's interior -something that was perfectly common when they were making use of the postal services- but they could also move through

many areas that were previously set aside exclusively for postal officials. The interior renovation work brought to light the building's structural and ornamental elements, an argument that is much more convincing than any other factor if what we are talking about is the building's re-discovery. The removal of elements that had been useful when the building was a post office but were meaningless in the light of its new lease of life, revealed plastic values that were pleasant on the eye and quickly appreciated. The building became more photogenic, a facet that, until now, had been largely the preserve of the façade, still today one of the city's most photographed attractions, by locals and visitors alike, displaying a generous wealth of graphical elements. The interior, on the other hand, had only been accessible to official photographers, although there are reports that focus on the building's architectural values, some of which frequently document the different tasks involved in managing the post office, with officials taking on the role of extras. Thanks to its opening, the details of the interior acquire another relevance -from mere tourist souvenirs to professional photographs-, as do the visitors themselves -selfies, group photographs, professional headshots-, in a process that has ended up standardising certain perspectives and backdrops, repeating in an almost mimetic way the, shall we say, official photographic production linked to the building.

The role that the visitors have taken on, their central position in the of the image, fills a void never before occupied by its former users throughout the photographic history of the building, when ordinary citizens came to the building to post a letter or to send a telegram. The human presence in the photographs of the Post Office highlighted the work, not the use made of it. It is strange to see the Operations Hall, the enormous main hall where the freely accessible windows and desks were located and which is now the main distributor of the cultural space, with people making use of the public postal service, given that the building is still used for postal purposes. One of the few photographs

where the lens was not aimed at the postal officials is a snapshot of the lobby, seen from the inside. Shot almost against the light, the silhouettes of several users can be seen, entering and leaving through its revolving doors. The overall atmosphere captured by the image suggests a certain sense of speed, of the urgency inherent in rushing there to put a letter in the post or to pick up a certificate. There are no people; there aren't even any users. In this case, the cold light of anonymity confers on the images the condition of shadows in transit without any further connection to the building.

There is a third group of notes in the visitors' books I mentioned earlier, one which is equally important in number and even more important than those that allude to the building's beauty or its public character. Those notes refer to the memories that the renovated building brought back for the visitors. The old Post Office is a repository of millions of small events and decisive moments that dwell in the memory of several generations of inhabitants of the city of Madrid, whether or not they were born there. When good news and bad news was communicated by letter -or by telegram-, it was here that it was received or shared. The path of many people's lives is strewn with a string of documents, possibly not all that long, that they picked up from the offices of the Palace of Communications. Documents that may allude to domestic or minor issues or, on the contrary, lend solemnity to an episode in someone's life. If a monument is erected to project the memory of an important event into the future, it doesn't seem all that far-fetched to think of the Palacio de Cibeles as a monument erected in a more informal way, one which is not so much based on memory as it is set in nostalgia. Just as in the earlier institutional setting, here we would have a new scenario for the exchange of recognition between the building and a wide range of its visitors. On the one hand, it stands as a testimony of a time gone by that can be objectified in small, everyday actions, a kind of epitome that synthesizes the chronicle of many people's lives; in other

words, it presents itself as a witness to a history woven around multiple lives. The building offers a larger narrative marked out along a route of diverse micro actions that may swing between the ordinary and the solemn, but that concludes that everything related to this place ended up being important. In return, the visitor perceives in the building a symbolic and identifying significance that transcends the merely plastic, the friendly and immediate face provided by its mere aesthetic consideration. It is not so much these formal values that accentuate the monument, rather the fact that it is the repository of a multiple and fragmented civic memory that may seem unimportant but, when taken as a whole, in fact draws a broader and more complex history that ends up arguing with the city and its people in terms of community and identity. In this sense, a bond of belonging is established, which, in its intimacy and proximity, is rooted in terms other than those granted by the initial recognition that stems from the institutional sphere.

As has already been noted, in the equation written with the project for the re-foundation of the Palacio de Cibeles, the new cultural facility was a mystery. The first documents, as has been pointed out, already referred to the lack of background information that could be replicated, improved or at least referenced so as not to repeat errors made in days gone by. The interior renovation work ended up highlighting the idiosyncratic volume of the building while at the same time articulating a series of spaces to which it was by no means easy to assign any particular function without the support of a specific programme of contents. One of the advantages of the broad or rough outline at that time is that it did not have to be subjected to conventional spaces, which would have determined the models and proposals for such programmes and activities yet to be developed. In this sense, priority continued to be given to the building and its personality, in a system in which it was the projects that had to be adapted respectfully to the characteristics of the building, and not the rooms to any conceptual and formal needs that might arise from the various initiatives

that might be proposed. Such a formula is an invitation to seek out new ways to express content. However, a process to domesticate the spaces soon got under way that would allow them to accommodate more conventional museographic proposals which, in turn, would bestow a sense of normality on the facility itself within the city's cultural landscape. In this sense, the programming of major exhibitions set in motion a new episode in the exchange of legitimacies. The exhibition of private collections lent solemnity to the programme and to the ways in which they were presented and how they entered into dialogue, not so much with the spaces, but with the monumental character of the building, which was now understood as a museum. Curiously, it could be said that some of these projects not only resulted in the spaces being domesticated by their being turned into a conventional exhibition cube, but also that the exhibitions gravitated towards a domesticity that was not lacking in a certain amount of local traditionalism, by displaying works and pieces that, to a certain extent, make up a distinctive yet at the same time, due to its monumental character, exceptional everyday domestic setting. Such was the case with the works from the collection of the House of Alba and that of Abelló, for example, and, in another sense, the enormous monumental nativity scenes of the García de Castro family and the Dukes of Cardona.

In close connection with this easement, a programme such as the one described above gave visibility to CentroCentro as a museum facility within the framework of the city's exhibition offer in general and that of the Paseo del Arte in particular. It also made it possible to dispel any stigma attached to the supposed emptiness of a building which, without wishing to engage in a rhetoric of figures, still attracts around one million visitors a year. Its explicit power, expressed through its mass, its wealth of decoration and the volume of its spaces, is overwhelming. Its physical appearance is impressive, but its functional aspects are confusing. The building is generous and straightforward with its visitors in terms of an aesthetic experience, but

those same characteristics make it elusive when immediate hospitality is demanded or required from it. Or at least as long as we continue to apply criteria inherent to monuments and spaces used as museums. The sense of confidence, even the degree of dexterity that we can seem to show when we enter a building depends on our previous knowledge of it. We move around in accordance with the nature that we are aware of and that we know it contains. We could say that we don't know how to move around a building, but we do know how to move around a function. We appear respectful, boisterous, relaxed, laid-back, concentrated or expectant depending on which code we apply when we approach a space. CentroCentro has suffered from that handicap all this time. This is easily seen in the way many of its visitors behave once they get past the entrance stairs. The rehabilitation and adaptation work succeeded in increasing the visibility of its interior space, making it more transparent and accentuating the play of its volumes. But this play of vanishing lines also helped shape what we might refer to as a somewhat bewildering labyrinth. Generally speaking, it could be said that there is little room for naturalness, when in some way or other the building has always had all it takes for this to be one of the strategies to achieve just that.

One of the spaces that was destined from the outset to convey the objectives proposed for the new facility was the Operations Hall, the great hall that once offered postal services directly to the public. This open character was preserved when the building was reformulated as it not only incorporated the centre's reception and information services -both human and provided through a range of audio-visual means- but, above all, by offering a reception area that had its most visible expression in the two furnished spaces that were commissioned to Pedro Feduchi. In clear contrast to the building's architectural finishes, both the original ones and those that resulted from the renovation, the different furniture, basically couches, added a special note of colour whose most immediate feature was warmth.

Formally, the two groups of couches and tables combined the robustness of the materials with which the structures were made, in a direct tip of the hat to the neoplastic languages for which Feduchi is known, with the aforementioned warmth and comfort of the textiles. The order and compositional rigour in which the furniture was arranged matched both the two lateral spaces into which it was inserted and the geometry that underlies the architectural composition of the interior of the building designed by Palacios and Otamendi.

These spaces always had an initial very ephemeral use as a rest area that proved very popular with tourists who enjoyed the free WiFi connection, a cool atmosphere and a moment of relaxation amidst the obligatory stops along the Paseo del Arte. But little by little a second layer of interpretation was built around them, which ended up, to a certain extent, shaping their true dimension if not their hitherto unrevealed vocation. If in earlier times the memory of the building was based on the infinite forms of relationship that people established with the Post Office through their personal autobiographies, now the spaces that Feduchi had conceived were going to become the stage for an alternative construction of the meaning of the centre. Once again, this came about through different displacements and transfers. What was originally conceived as a public space soon began to be used in a rather more domestic way. What was aesthetically formulated in terms of proximity led to the open articulation of the spaces, bestowing upon them a wide range of functions that derived from the way a number of visitors, more regular than sporadic, made them their own. More than a reception area, it ended up becoming a somewhat predictable space for relationships fostered by the convergence of a spectrum of small communities that made it their daily meeting point: groups playing chess, a stage for debate, a space for study, a venue for work meetings, a place to learn languages. Even, without wishing to exaggerate, residents. The rigour of form derived from the geometry and the order of the furniture was transferred to

the space, lending it an air of formality. But its sustained appropriation, fuelled by its use by a more or less stable community, turned that rigour into an informality that drew on both its domestic and everyday dimension -a place in which you could be comfortable- and on its dimension as a public space- a kind of square where people could socialise-. The initial project underwent major changes, including the dismantling and relocation of one of the sectors of the Operations Hall. The furniture, even though it was out of place, continued to generate space. In this way, between the ephemeral and the stable, an informal community of users was consolidated, lending legitimacy to a horizon of multiple loyalties that, at the end of the day, becomes the material that supports projects of this nature. In 2016, a call for proposals was announced for the adaptation of the Operations Hall. But that's another story.

The Palace As Seen By Elvira Navarro. Notes For A Science Fiction Novel

Elvira Navarro

The biographical notes on Antonio Palacios explain his proclivity towards monumentality due to the influence of Modernism, the Chicago School and its technical advances, and the Plateresque and Manueline styles of architectural regionalism. Also, if we look at his buildings through the lens of History, they seem to be the grand finale of an era. However, we are not here to emulate biographies but rather to offer a different vision of the Palacio de Cibeles, so please allow me to put on my science fiction writer cap -as that is what I am- and to play the game of fictional hypotheses, the game of “what you’ll never find in history books because it could never be proved but gosh it would make good a starting point for a novel”. Or, in other words: the game of what may also have been, and if it was, still is, or will be.

First hypothesis: smallness. The teachers at the School of Architecture of Madrid claim that Antonio Palacios was a very small man. Let us suppose that he had some sort of complex and that that explains why he built such grandiose and one might even say grandiloquent, durable and heavily ornamented buildings, as if his creations were sublimations. This is a psychological hypothesis of course, an attempt to explain a building at the level of reality, but the writer’s mind doesn’t reject it for the character, who must have been affected by his physique to some extent or other, just like anyone else. In fiction, it is easy to take hypotheses to an extreme, so let’s go a step further and imagine, for example, the annoyance with which the young soft-featured

student, recently arrived in the capital from Galicia, might have gazed at his reflection in windows, mirrors, and indeed on any surface. He was always the smallest in the group, the one with the eternally childish body. However, "No one, up to now, has determined what a body can do", to quote Spinoza in his *Ethics*. He felt something like that, a strange intimate rebellion, because his body didn't only have to do with himself alone. When he walked through Madrid, the city seemed just as dull and minuscule as his own body, not fit to be the capital of anywhere, just as his arms, his legs, his thorax did not reflect his enormous ambition and grandeur. But for the time being, his rebellion against his own smallness was purely an intimate act.

Imagine this scene: the young Antonio Palacios walking down Alcalá Street towards Cibeles on a spring morning in 1896. There are horses pulling trams, carts, pack donkeys led on foot by their owners, kids with caps, men with walking sticks, women with long dresses and silhouettes that remind us of soap advertisements. Alcalá looks splendid; as the 19th century reaches its end, it is one of the few streets that actually make Madrid look like a city. Antonio is 22 years old, he is studying Architecture, he barely knows anything about himself, but he is annoyed that there are no more streets like the one he tirelessly walks along time and time again, with his gaze set on the Retiro Park, which, even on such a fabulous spring day, still appear to be a dark mass of trees, as if untouched by the sun. Something's there that shouldn't be there, or something is missing, he thinks, as if it were an insult that the Palace of Murga, the property of the Marquises of Linares, should have gardens in front of it that revealed, above the trees, a simple dividing wall. And it was precisely on that brilliant day, the 18th of April 1896, as he was taking a walk to clear his mind—he studied all the time, even on Saturdays and Sundays—when instead of the dishevelled backdrop of the Retiro Park, the silhouette of an extraordinary building appeared in front of him, set against that mass of trees, unlike any other building in Madrid or in any other city in the

world for that matter. He could say, with absolute certainty, that he was not in any other place in the world because it was not someone else's idea but rather an idea born from his own bones, from his blood. His cells contained that majestic projection, the seed of a future building, and although at first he was fired with enthusiasm, because it was as if the vision had been a consummation, he then felt sad, spiritless, weak. He feared failure and every time he sensed what he was capable of, he would be overcome by the shadow of what would happen if he didn't succeed.

On that occasion, and for days afterwards, he tried to decipher his vision. He could feel it clearly, but it was nothing more than that: a feeling. Was it a cathedral? A monastery? Was it a palace, a castle, a fortress? He walked down Alcalá Street every day for an entire week, trying to invoke his vision, striving to follow his exact steps and even to repeat the same gestures he had made. He could not take his eyes off the Retiro Park, always dark even on the sunniest of days, waiting for that intuition to visit him again with the same power as before, that of the certainty of a fulfilment. However, he was only able to recreate a weak version of that sensation. One night, he dreamt that his vision was a palace that he had built a long time ago. His dream took place in a very distant future, none other than the 27th century. The planet was covered with water, and his palace worked like a static submarine in which some human beings could live thanks to a system that allowed them to produce oxygen. What he saw in his dreams reminded him of the drawings that Alphonse de Neuville had made for Jules Verne. The marine environment was every bit as disturbing as the engravings for *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, not because of any similarity in its form but rather in its spirit. His work had the static potency, the brutal rotundity of a Nautilus, and at the same time, the sinuous ways of the giant squid that moved underwater like beautiful nightmarish emanations. It also looked like the restoration of Roquetaillade Castle carried out by Viollet-le-Duc, Monterrey Palace, or the cathedral in Segovia.

Second hypothesis for our novel: communication. The memory of the barracks in which he had spent his childhood in the north of Portugal, where his father worked as a public works assistant during the construction of the railway between Guillarey and Valença do Minho. The blueprints, the tools, the iron, the granite, the thickness of a silence in which important decisions were taken. Also, the feeling of being somewhere in between two places, those trains that seemed so mysterious when they flew by so quickly, those tracks that were lost in the horizon, opening strange paths in his imagination, as if they didn't end in Guillarey and Valença do Minho, as if they actually spanned the entire planet. Once he grew up and had a certain perspective on his own life, Antonio Palacios thought it a strange continuity that his vocation had awoken there, next to the tracks, between two places, fantasising about all those travellers coming and going, and that his first major opportunity as an architect was to be a palace dedicated to communication, where messages and written and spoken words would enter and depart. Again, the smell of iron, the blueprints, and that crucial something that perhaps would never be solved. He had worked with the conviction of breaching a space-time barrier. And on his best days, he told himself that his palace was a train that would run on infinite tracks. It could be many things. When it could no longer be used for mail, it could be turned into a royal palace, a city hall, the headquarters of a great bank, a fabulous hotel, a castle, a museum, a cinema, an ice rink. Sometimes he had nightmares, in which the palace was not used for happy purposes, but rather for sinister ones: everything was covered by an immense spider's web and the beautiful rooms were filled with beds and sick people, as if Madrid was going to be devastated by some terrible epidemic. He also saw it turned into a witch's castle, a fortress in which women dressed in black tunics that covered their entire bodies, including their faces, resisted in the midst of a city that had been reduced to rubble, turned into a desert. Some nights he dreamt that heat would destroy everything, that Madrid would become a combination of

ruins and barrenness, with the treeless and dry mountains providing a delusional Martian setting. In those nightmares, his building still existed, along with a few others. In the dreams in which everything was underwater and his building had become a strange vessel, the bizarre human colony that lived there spent their free time gazing through the windows at huge aquatic creatures with remote and prehistoric shapes. This confused him, because it seemed as if the future was merging with the past. He always woke up covered in sweat, and without him knowing why, he always remembered a cruel and brutal anecdote he had been told. Before the land was reclassified and the Retiro Park disappeared, a tribe of Inuit people were exhibited there for an entire winter, as if they were animals in a zoo. African people were also put on display, and visitors would throw stones at them.

Third hypothesis for the novel: cathedrals. On the 31st of March 1916, Leon Trotsky, an internationalist Marxist who promulgated the idea that the enemy was to be found among the elites of each country, and who denounced the Imperialism of the Great War, was deported from France to Spain. His visit was tortuous. He was arrested and “accommodated” for four days in the Modelo prison in Madrid; from there, he went to Cádiz. He stayed there until December of that same year, and he wrote about his experiences in *My Vicissitudes in Spain*, a chronicle first published in Spanish in 1929 in a translation by Andrés Nin, who was also the instigator of the project. In that chronicle, Trotsky tells how the people of Madrid used to call what we know today as the Palacio de Cibeles, “Our Lady of Communications” or “Our Lady of the Postcard”, because the construction of the La Almudena Cathedral seemed to be making little progress. And in a Madrid without a cathedral, the Palace of Communications was the next best thing. Trotsky pointed out that, despite having electricity and banks, Madrid was still a very provincial city, with no industry, given over to hypocritical devotion, and in which people seemed to move from one place to another with no purpose, and

without making good use of their time. After describing Madrid in this way, the revolutionary adds: "The new Post Office, with its columns, turrets and watchtowers. Here the architecture of temples is dominant. They ironically call the Post Office Our Lady of Communications".

Humour usually gets it right. It was not a cathedral, but it was built as if it were just that. Antonio Palacios was born in Porriño, a town in Pontevedra known for its stone quarries; in fact, his family on his mother's side owned granite quarries, the material with which cathedrals are built. So let us go back to the biographical hypotheses, to how Palacios must have been used to thinking about great buildings, due to his proximity to stonemasons, who practice the art of carving and assembling stones. Stereotomy reaches perfection in the construction of temples, i.e. in the desire for God to be accepted on Earth, that this valley of tears should point upwards, towards eternity and glory. Stone is as old as the world, just like God Himself; its strength will endure down through the centuries, as indestructible as divinity itself, but it will also live on in this new world, just like money, progress, the new flourishing metropolis that he was monumentalizing for an ever fearful bourgeoisie, in a country that tended towards poverty and whose trade struggled to attain the lustre of the great foreign metropolises. Here is another recurring nightmare, a very strange one, that he started having before the outbreak of the Civil War: once again, the dreamlike mist painted a future city, a Madrid with high and robust buildings, with no sign of those cheap and old houses with wooden structures and masonry that would have to be demolished in so many neighbourhoods and that made the city look like a shanty town. A seemingly more flourishing city that, however, produced a feeling of airlessness, with overwhelming traffic, streets that were pure window dressing there, right in the heart of the city, and no sign of that timeless feeling he had given his work. There was a paradox in that Madrid of the future. Despite the fact that the centre had managed to preserve its distinctive buildings, it had completely lost

that sensation of firmness, of permanence, of grandeur. That city centre did not look like a place, but rather a stage, a mere showcase in which people from all over the world scurried around like ants or rats, shopping incessantly and eating and drinking on the streets as they walked along. Coffee frappés sipped through straws, colourful cookies, muffins. They wouldn't stop unless it was to buy something in the shops, because the streets had become hard passageways, with no benches or trees to provide some welcome shade, streets where no one thought to look up to appreciate a façade, or even just to stop to look at the people passing by. The traffic was so intense, there was no way they could stop.

Buildings can reflect the passing of time. It leaves marks on them and, paradoxically, it gives them a patina of timelessness. When we observe buildings erected centuries ago, we have the impression that they are capable of resisting everything, of remaining, like those hundred-year-old people who have lived many lives in one. In human relationships, we call that solidity. A relationship is solid when it proves its resilience. The idea of transit, which is the same as saying something transitory, cannot be further removed from what we experience as permanence, which shares the same semantic field as statism. An excess of movement gives us the sensation that there isn't enough time, just as an absence of movement creates an accumulation of time, which hangs heavy on our hands because it has stopped, which also brings us closer to the idea of eternity, to that which will never end, that which always is. We also experiment this in nature, when we stand before naked landscapes with simple shapes: the desert, the ocean, rocky landscapes. In those places, no one pushes us aside or yells at us if we just stand still, which is what happens wherever transit is necessary. On the contrary: faced with those majestic and strange, timeless landscapes, we remain still and contemplative.

The Palacios I am creating in these lines for a possible novel would have similar thoughts to the ones I have just set out here, from when he woke up from the dreams I have imagined for him, dreams that belong to a prophet, in which everything would appear in a way that is as enigmatic as it is clear. That Palacios would ask himself how it could be possible that something so solid could be so absolutely swept away by liquid, by those thousands of people who, in his dream, did not seem to live in the city, but just to walk around it, to be passing by, always doing the same thing. Superficial experiences.

In the previous nightmare, his palace had become some sort of marketplace. Part of the entrance staircase had lost its lustre due to the escalators they had installed. The main hall had also been desecrated by this mechanism that people used to reach the upper floors, withering the nobility and the stillness of the space. He was unsettled by all the people rushing up and down, their strange clothes: women in trousers, men with shoes akin to espadrilles and no hat, some of them even with long hair and chains around their neck, as if they were dogs. All those absurd things they had on their body (nose-rings, zipper bags tied to their waist, strange devices they couldn't take their eyes off that hung from their necks and gave off light and could even be used to speak, as if they were telephones, or to type on, as if they were typewriters; bizarre eyeglasses, tiaras with antennas...). It seemed to him to be an incomprehensible spectacle, as if instead of seeing people he was contemplating a degraded version of the human race. In that dream, which he had recurrently during the months prior to the outbreak of war, the space had been reduced, tarnished. The beautiful counters were no longer there. The place had been pettily compartmentalised using thin partitions that annihilated its original qualities and instead created an oppressive, shabby, sordid interior. That place was as far as it could be from the shopping galleries he knew and admired, the Galleria Vittorio Emanuele II in Milan for example, or the Galleria Umberto I in Naples. The cramped conditions

of those shops and the ridiculous and poor clothes they sold, made it all look like an improvised bazaar. The central tower had become a gigantic fairground ride for children, and on some floors, they'd covered the surfaces with mattresses filled with small coloured balls that children would hurl themselves into or start fights or push one other to get on to tiny sledges. The pinnacles of the roofs were finished in a way that made it seem that the building was an enormous candy bar; a heart as red as a toffee apple. The façade was lit up by horrible pastel pink lights, and two enormous advertising posters featuring extremely muscular women hung on the sides. On the upper floor was a proliferation of food stands run by Chinese people dressed in blue. They were wearing gloves and masks to serve food; the excess of prophylaxis disturbed him, as if the human race had become weak and could easily be infected by any disease. The food outlets were as small as the shops downstairs, and they were laid out to form winding corridors. The food was exotic and occasionally came in unrecognisable shapes and smells, which he could clearly sense in his dream. Brownish sauces, huge bowls of soup with extremely long noodles that looked like worms, vegetables chopped into big chunks, barely cooked, the smell of fried peanuts and boiled spinach, tiny plates with minute pieces of raw fish on beds of white rice. Rather than a canteen, it looked like a food market.

In these dreams, which he would never know were premonitory, —although their degree of realism and the devastating effects they had on his body, which lasted for days, led him to suspect that they contained a grain of truth—, he was there without being a body, like an invisible man or like a mind travelling to another temporal dimension, or to one of those possible worlds that Leibniz talked about. On the other hand, this dream of his palace being swept away and turned into some sort of bazaar, lasted for a long time. Its clarity and accuracy led him to think that he had spent entire weeks there, observing, trying to understand exactly what it was he was witnessing, what kind of changes the

world had endured in that hallucinated dreamlike plane. What impressed him the most, and what kept him thinking for months on end, was the view of Madrid that he glimpsed from the viewpoint which, with that twisted logic of dreams, soared magically more than seven hundred metres above the ground. Other than the immediate surroundings of the building, he was barely able to recognise anything at all. The Paseo del Prado went on and on until it became a street that stretched from south to north until it finally disappeared into the horizon, like the city itself, a monster whose only visible limits were on its north side. Madrid had not reached the mountains, but he calculated that it did extend at least as far as the hill of San Pedro, engulfing towns like Colmenar, San Agustín de Guadalix, El Molar. Although the peaks of the higher mountains were as lonely as before, the urban fabric had reached their foothills, the only limit to that “Frankenstein city” that clogged the other horizons. The south, east and west were a mere succession of buildings, as if the capital had occupied the entire plateau. The sight was both fascinating and terrifying for him. There were also infinite types of constructions, from extremely high skyscrapers that looked like robots, because they had mobile structures and were crossed by wires along which fast cabins transported people from one place to another —many of the terraces of those huge blocks had places to get on or off—, to quite precarious buildings, especially towards the south and east. There were lots of blocks where, as he could observe, people lived alone in cubicles, in such a way that thousands of individuals could live in a thirty-floor building, in those apartments that were in fact minute rooms with a window, with a small parking space for their flying bicycles that flew through the sky. He could not recognise many of the materials used to build that city, which he was reluctant to call Madrid. Some buildings had a bituminous appearance, possibly due to a substance that reminded him of petroleum, because of its blinding brightness and its liquid quality. Some constructions seemed to have been designed by children, because they had lots of colours and emulated animals,

such as a building on what used to be Gran Vía , shaped like a Dantesque lion standing more than 50 metres high, on top of which there was an illuminated sign that read: "The Lion King". Further on, next to the Royal Palace, there was another ominous building with horns that made him think of an immense goat, and only a few urban landmarks remained that he was able to recognise: the La Unión y el Fénix building, the Palace of La Equitativa, the headquarters of the Real Compañía Asturiana de Minas, the Longoria Palace, Casa Gallardo, the Linares Palace, the Puerta de Alcalá, the Prado Museum, his beloved Círculo de Bellas Artes and also the Maudes Hospital. He cried when he saw that two of his buildings were still standing, but they were bittersweet tears, because although even with his eyes closed on that terrace he was able to point exactly to where his buildings were, he found it hard to find them because they had suffered so many modifications, to such an extent that he could say that new buildings had sprouted from them, as if that civilisation was suffering from a constructive collage fever. Nothing was respected, and everything was daubed in childish colours. He had designed his buildings for an eternity full of majesty, each one as a holy temple, and what he saw before him was a society in which empty idleness reigned supreme, a society lacking mystery, lacking divinity. Everything had been reduced to an eternal tombola, a banal pastime. God had fled from the world, silence had fled from the world, beauty had fled from the world, the landscape itself had fled from the world, because what he saw before him did not look like a landscape to him -there was no principle that gave order to anything. Things were simply put at the service of a perpetual recreation dominated by whimsy.

He spent an entire day on the viewpoint, and it was only when night fell, after he had scrutinised that state of affairs for a long time, that he changed his mind about beauty having disappeared. Throughout that long day, even though he had noticed the myriad moving images, like those in the cinemas, but in colour, that hung from façades and over

the sky itself, he had not considered them to be important at all. Although they had caught his eye, the blazing sun that scorched the metropolis had made them lose their intensity. However, as the evening drew on, the prominence of those images increased until, at night, with the city still keeping up its exhausting rhythm, they became the sovereigns of the city. Charming animals, beautiful men and women, faraway idyllic places. The Antonio Palacios that was dreaming all that, who had just turned 62, arrived at the conclusion that, in the world he had before him, beauty was no longer to be found in material things. That was why it did not matter that the city had become an absurd chaos. The order and the old values were now incarnated in the images, although in a sinister way, because they were advertising images after all. Distressed, he wanted to scream, and because he knew he was dreaming, he tried to wake up. But he couldn't. He noticed something else: that temple of leisure and shopping that was now the city centre was only for privileged citizens. The huge growth of the city towards all points of the plateau was one of vertical shanty towns and masses of poor people for whom there were no comforting images. These only spanned a radius of five kilometres and from that point on, a pile of nefarious constructions began in which even lighting was scarce, and which gave off vapours, fumes, and stench. An immense and sad mess, he thought. Although he was able to hear the ambient noise, he could not catch the conversations. In those dreamlike visions, he could never ask anyone anything, but on that occasion he did see one fact that allowed him to find his bearings: it was the year 2756.

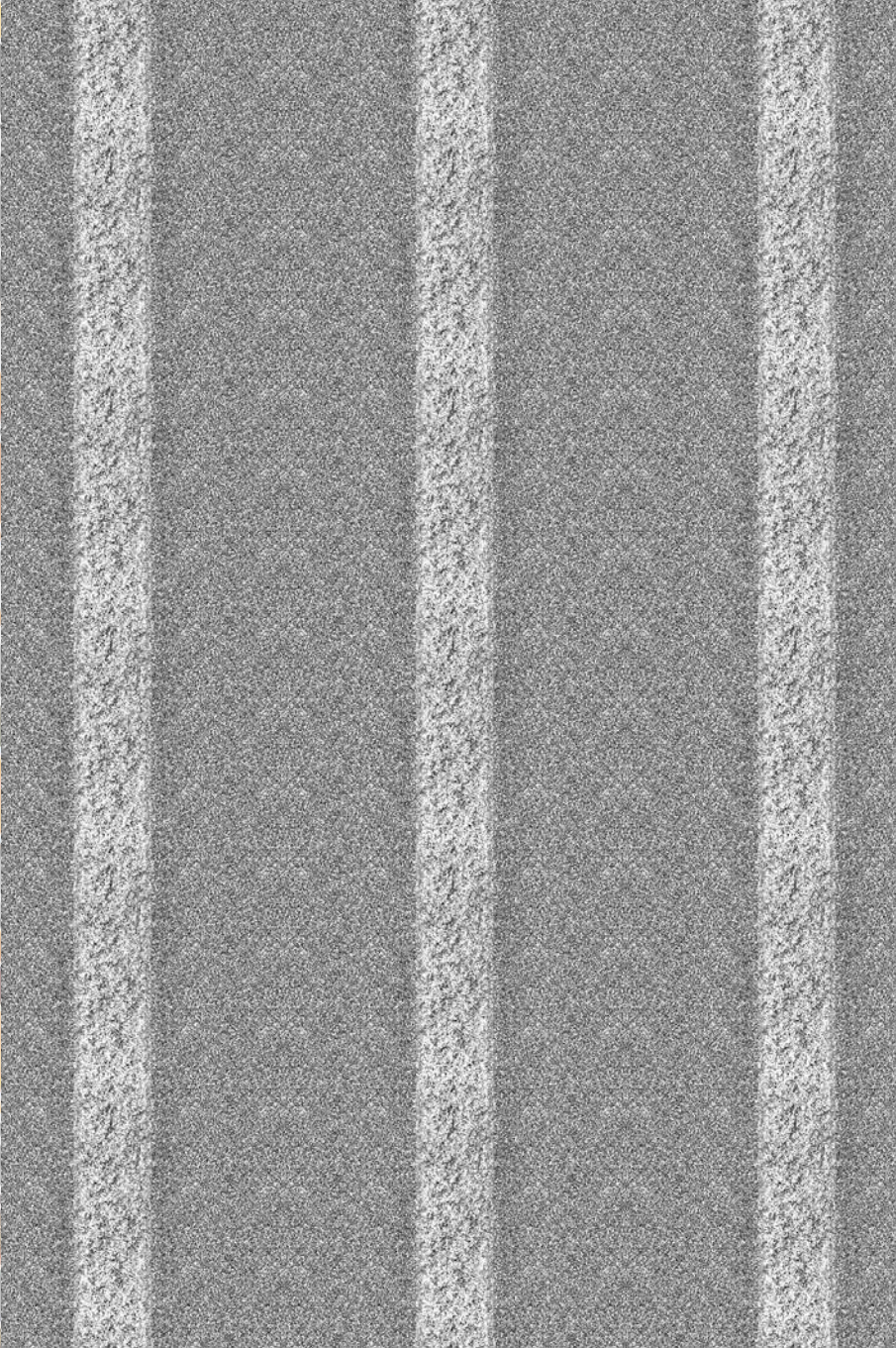
When he woke up from those dreams, which he only suffered during certain periods of time and which he kept secret because he could not have explained them without showing how uneasy they made him feel, he filled notebooks with drawings, memos and, most of all, questions. The most recurring one had to do with the fact that he always dreamt of the palace. Why that obsession? Maybe because it had become an icon? In his old age, and although

he had grown disillusioned with his work, he was still proud of the fact that his building almost always appeared on the typical postcards of the capital, next to the goddess Cybele. Could it be that once he was dead, his spirit would become incarnate in the palace? Did his dreams mean that his soul would live on in his palace as a consciousness capable of communicating with the past?

Final hypothesis: death, which would be the end of our project for a novel about Antonio Palacios.

Dying, lying on the bed in his modest house in El Plantío, the venerable architect that had monumentalized Madrid had one last dream before he passed away. As so often in his nightmares, he was in a desert, but this time all life on the planet had been extinguished. The heat was infernal, because of the extreme dryness and the burning sun he could barely breathe and his skin began to scorch, although he could feel no pain. There was nothing around him but a large limestone ashlar. He immediately recognised it, because he could see the vague bas-relief of the half-length waterleaf body of "La Rubia" ("The Blonde"), as they used to call the nymph that decorated the arch of the door of the Palace of Communications. He knew then that that was where his palace had stood, and that those ruins were all that was left of it. He was filled with peace, knowing that the city had completely disintegrated, except for that stone that was also just the same size as him. This did not seem to be a coincidence to him, but rather a sign that everything had been good and fair, even his inevitable bitterness and his own smallness.





Este libro tiene su origen en los actos con los que desde CentroCentro se conmemoró a lo largo de 2019 el centenario de la inauguración del Palacio de Comunicaciones. Entre ellos, tuvieron lugar las exposiciones *Código abierto y El origen de la magia* (ambas dentro del Proyecto colaborativo de comisariado CoCo), las muestras *Memelismos* (de Juanli Carrión) y *Stop Vuelvo pronto Stop* (de Linarejos Moreno) y la *Verbena del Centenario*.

Formó igualmente parte de las actividades del Centenario el ciclo *El Palacio visto por...*, compuesto por dos exposiciones:

The origin of this book lies in the events which took place at CentroCentro in 2019 to commemorate the centenary of the inauguration of the Palace of Communications. They included the exhibitions Código abierto and El origen de la magia (both of which took place as part of the CoCo collaborative curatorial project), the displays Memelismos (by Juanli Carrión) and Stop Vuelvo pronto Stop (by Linarejos Moreno) and the Verbena del Centenario.

The cycle El Palacio visto por... (The Palace Seen By...) was also part of the Centenary events, and was made up of two exhibitions:

Tramas. El palacio visto por David Bestué

Tramas. The Palace as Seen by David Bestué

01.02.2019 – 19.01.2020

Hilos, cajas negras y fetiches urbanos. El palacio visto por elii

Wires, Black Boxes and Urban Fetishes. The Palace as Seen by elii

06.02.2020 – 17.01.2021

CentroCentro, Madrid

Edita / *Published by:*

CentroCentro

Coordinación editorial / *Editing coordination:*

CentroCentro: Ángel Gutiérrez Valero, Ana García Alarcón

Edición a cargo de / *Edited by:*

Ángel Gutiérrez Valero

Textos / *Texts:*

David Bestué, Uriel Fogué, Eva Gil y Carlos Palacios – elii, Gloria G. Durán, Ángel Gutiérrez Valero, Elvira Navarro

Diseño y maquetación / *Design and layout:*

Maite Zabaleta Nercecán

Fotografías / *Photography:*

David Bestué, elii [oficina de arquitectura], Imagen subliminal, Setanta

Impresión / *Printed by:*

Sichet

Traducciones / *Translations:*

Celer Pawlowsky

Corrección de textos (español) / *Proofreading (Spanish):*

Amalia Alonso Agüera

Corrección de textos (inglés) / *Proofreading (English)*:
Joanna Porter

Documentación y colaboración en el texto *Hilos, cajas negras y fetiches urbanos* / *Documentation and collaboration in the text Wires, Black Boxes and Urban Fetishes*:

Lucía Fernández, Ana López

© de la presente edición: CentroCentro, 2020 / © of this edition:
CentroCentro, 2020

© de los textos: sus autores y autoras / © of the texts: the authors

© de las imágenes: sus autores y autoras / © of the images: the authors

Imágenes para el texto *Tramas* / *Images for the text Tramas*:

David Bestué y Lukasz Michalak

Diseño de las tramas / *Design of patterns*:

David Bestué con la colaboración de Setanta y Gabriel Pericàs / *David Bestué with the collaboration of Setanta and Gabriel Pericàs*

Imágenes para el texto *Hilos, cajas negras y fetiches urbanos* / *Images for the text Wires, Black Boxes and Urban Fetishes*:

© elii

1, 18, 44, 45

© Archivo Fundación Telefónica

15_A, 15_B, 16

© Selena Rigliatti

41

© Familia Otamendi

43

© Imagen subliminal

47

Memoria de Madrid (© 2.5)

4, 5, 6, 7, 20_C, 20_D, 27, 30, 31, 32, 34, 39_A, 39_B

Fototeca del IPCE (MCD) (© 2.5)

12, 19, 29, 33

© 2.0

46

© 3.0

26_A, 26_B, 26_D, 28

Instituto Geográfico Nacional (© 4.0)

13_A, 37_A, 37_B, 37_C

© 4.0

26_C

GNU FDL

25

Imágenes para el texto *Me alegro de haber venido*. De (ciertos) usos y (algunas) costumbres de CentroCentro / *Images for the text I'm Glad I Came. Concerning (certain) uses and (some) customs of CentroCentro*:

Acerca Comunicación

CC BY-NC-ND
Licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada /
Creative Commons Licence
Attribution-NonCommercial-NoDerivs

ISBN: 978-84-18299-05-6
DL: M-20223-2020

CentroCentro

Gerente / *Manager*:
Gabriel del Río

Coordinación de actividades culturales / *Head of Cultural Activities*:
Ángel Gutiérrez Valero

Actividades culturales / *Cultural Activities*:
Amalia Alonso Agüera, Ana García Alarcón, Tevi de la Torre

Gestión y administración / *Administration*:
Almudena Ferrero, Ana Loma-Osorio

Gestión de espacios / *Venue Management*:
Silvia Alegre, Nefer Fernández-Nespral

Comunicación / *Communications*:
Alexandra Blanch

www.centrocentro.org

Agradecimientos / *Acknowledgements*:

Jacobo Armero, Teo Baró, José Luis Barrero, Rubén Bastida, Nerea Calvillo, Ascensión Ciruelos, Victoria Crespo Gutiérrez, Guillermo de la Calzada, Gloria Donato Blanch, Reyes Esparcia, Francisco Fernández Cuesta, Alberto Gallego-Casilda Benítez, María Cristina García Pérez, Soledad Gutiérrez, Sergio Ibáñez, Laura Inclán, María Jerez, Pedro Ismael Jiménez Arias, María José Magaña Clemente, Federico Manzarbeitia, David Márquez Latorre, Ángel Martínez Díaz, Francisco Martínez Diez, Elena Mascareñas, Miguel Molina Alarcón, Angeles Monturiol González, Esperanza Navarrete Martínez, Susana Olivares Abengozar, José María Otamendi Oteiza, Álvaro Otamendi Vallet, Gilberto Pedreira Campillo, Kaioia Pérez Luco, Gabriel Pericàs, Irene Pomar, Susana Ramírez Paredes, José Luis Ramos González, Glòria Ribera, Ana Robledillo, Susana Rodríguez Jiménez, Carmen Rojas Cerro, Blanca Ruilope Urioste, Mariluz Sánchez Moral, Santiago Santiago, Alberto Sanz Hernando, Enrique Sanz Neira, Marina Serrano Muñoz.

Archivo de Villa, Archivo General del Ministerio de Fomento, Archivo General del Ministerio del Interior, Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Biblioteca digital “memoriademadrid”, Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Dirección General de Intervención en el Paisaje Urbano, Dirección General de Patrimonio Cultural, Gerencia de Urbanismo de Ayuntamiento de Madrid, Instituto Cervantes, Museo Postal y Telegráfico, Patrimonio Tecnológico y Archivo Histórico de Telefónica.

Beyond the Limits.

Other Views on the Palacio de Cibeles

David Bestué

Uriel Fogué, Eva Gil and
Carlos Palacios - elii
[oficina de arquitectura]

Gloria G. Durán

Ángel Gutiérrez Valero

Elvira Navarro



9 788418 299056