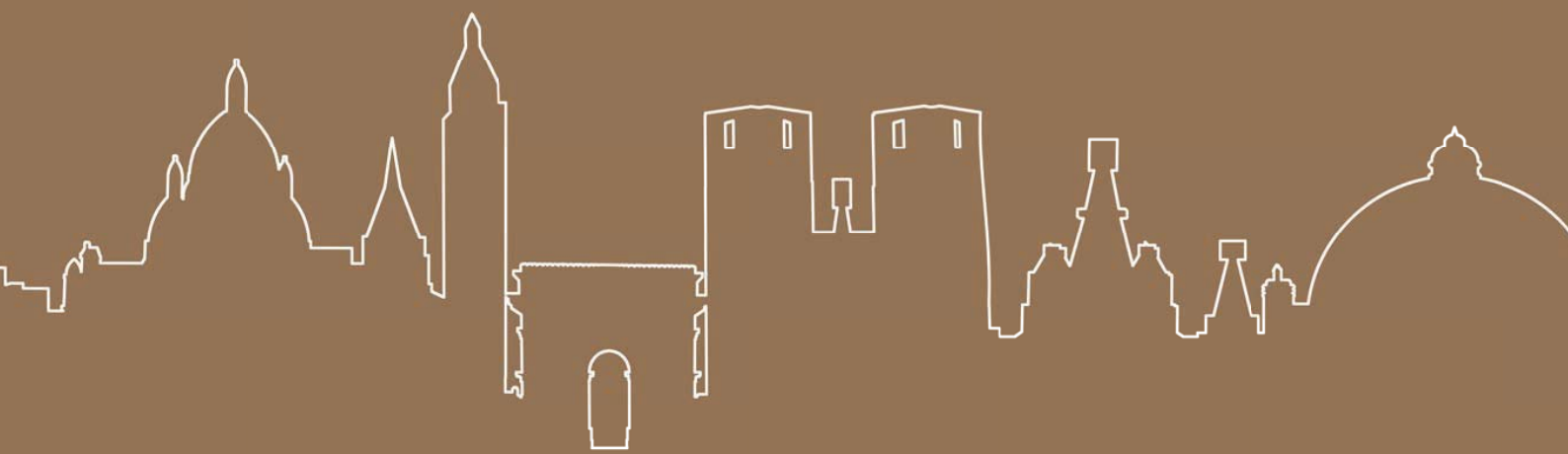


ARQUITECTURA PATRIMONIO Y CIUDAD

Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)



Miguel Ángel Chaves Martín
(Director)

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD



Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD

Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)

EDITA: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

COLABORA: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

REVISIÓN DE TEXTOS: Estibaliz Pérez Asperilla, Olga Heredero Díaz

MAQUETACIÓN: NMyK Creativos

IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid

ISBN: 978-84-606-9565-3

DEPÓSITO LEGAL: M-23110-2015

PRIMERA IMPRESIÓN: junio de 2015

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

ÍNDICE

ARQUITECTURA, PATRIMONIO Y CIUDAD. MIRADAS CRUZADAS	9
Miguel Ángel Chaves Martín	
LA AUTENTICIDAD EN LA RESTAURACIÓN DE LA ARQUITECTURA: UN DEBATE PERMANENTE DESDE VIOLLET HASTA DESPUÉS DE NARA	15
Javier Rivera Blanco	
CONSERVACIÓN DE LA CIUDAD Y RIESGO SISMICO: EJEMPLOS DE LA RECONSTRUCCIÓN EN LOS ABRUZOS (ITALIA)	35
Claudio Varagnoli	
EL PATRIMONIO INDUSTRIAL DE BARCELONA: TRES VISIONES (1979/1986/1998)	47
Antoni Vilanova	
MANANTIALES, ACUEDUCTOS Y HUERTAS EN LA CONFORMACIÓN DEL TEJIDO URBANO DE AGUASCALIENTES, MÉXICO	55
Alejandro Acosta Collazo	
UNA PROPUESTA URBANA PARA MADRID. EL URBANISMO DE FALANGE	61
Felipe Asenjo Álvarez	
LA FUNDICIÓN DE BRONCE DE LOS EX TALLERES DEL FERROCARRIL DE AGUASCALIENTES, MÉXICO	71
Marlene Barba Rodríguez	
JUEGOS EFÍMEROS EN EL BOSQUE URBANO DE LA CASA DE CAMPO EN MADRID	79
Carmen Blasco Rodríguez, Ángela Souto Alcaraz	
VALENCIA Y LA DESTRUCCIÓN DE LA CIUDAD CONVENTUAL	85
Inés Cabrera Sendra	
EL CORAZÓN DE LA CIUDAD COMO LUGAR DE EXPRESIÓN: REFLEXIONES DEL REFLEXIONES DEL OCTAVO CIAM	93
Emilio Cachorro Fernández	
EL IMPACTO VISUAL DE LAS ENERGÍAS RENOVABLES EN LAS POBLACIONES Y EL PAISAJE DEL CAMINO DE SANTIAGO EN ESPAÑA	99
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Manuel de Miguel Sánchez, Ernesto EcheverríaValiente, Paz Llorente Zurdo, Gonzalo García-Rosales	
LA IMAGEN DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL DESDE LAS ORDENANZAS DE CARLOS III	105
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa	

ARQUITECTURAS EXPOSITIVAS EN PELIGRO. EL RECINTO FERIAL DE LA CASA DE CAMPO DE MADRID	113
José de Coca Leicher	
AGUA Y ESCENOGRAFÍA URBANA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES HASTA 1929.....	123
Francisco del Corral del Campo	
EQUIPAMIENTO PÚBLICO Y DESARROLLO URBANO EN ZARAGOZA (1900-1950):	
EL HOSPITAL MIGUEL SERVET DE FERNANDO GARCÍA MERCADAL	131
Jesús Escribano Marquina	
CIUDADES MEDIAS, PATRIMONIO MUNDIAL Y PAISAJE URBANO.UN ANÁLISIS DE LAS INTERVENCIONES	
URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS COMO RECLAMO EN EL CASO PORTUGUÉS	137
Blanca del Espino Hidalgo	
LÉON JAUSSELY: DE LA TRADICIÓN BEAUX-ARTS AL URBANISMO MODERNO	145
Beatriz Fernández Águeda	
ARTE Y GENTRIFICACIÓN. LA CULTURA COMO SUPUESTOMOTOR DE LA RENOVACIÓN URBANA	155
Unai Fernández de Betoño Sáenz de Lacuesta	
LA MODERNIZACIÓN DE LA CIUDAD HISTÓRICA: LA AVENIDA DE LA CONSTITUCIÓN, GRAN VÍA DE SEVILLA	161
Alberto Fernández González	
PATRIMONIO MONUMENTAL Y CONSERVACIÓN EN LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO:	
LA LABOR DE PEDRO A. SAN MARTÍN MORO EN LA CIUDAD DE CARTAGENA	169
Silvia García Alcázar	
LA VIVIENDA OBRERA COMO PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO. EL CASO DE VIZCAYA, 1911-1936	177
Ana Julia Gómez Gómez, Lorea Ariadna Ruiz Gómez, Javier Ruiz San Miguel	
LA CIUDAD COMO LABORATORIO: LOS POBLADOS DIRIGIDOS DE MADRID	187
María del Puig Guillem González-Blanch	
MUSEOS Y ESPACIOS URBANOS: METÁFORAS, FUNCIONES E INTERVENCIÓN EN LA CIUDAD	191
Ángeles Layuno Rosas	
MANUEL GOMES DA COSTA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN MODERNA DE FARO	203
Miriam Lousame Gutiérrez	
CONSERVACIÓN AMBIENTAL VERSUS FACHADISMO	211
José Luque Valdivia, Izaskun Aseguinolaza Braga	
CRONOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN DE LA ALCAZABA DE LA ALAMBRA	217
Adelaida Martín Martín	

LA PROTECCIÓN DE LOS MONUMENTOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS EN MURCIA. EL CASO DEL EDIFICIO <i>EL CONTRASTE</i>	225
Joaquín Martínez Pino	
ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA COSTA DEL SOL: UNA MODERNIDAD OLVIDADA	233
José Ignacio Mayorga Chamorro	
LA EVOLUCIÓN DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LA BIENAL ESPAÑOLA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO	239
Manuel de Miguel Sánchez , Paz Llorente Zurdo	
LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA COMERCIAL EN BARCELONA: LA ADAPTACIÓN LOCAL DE LOS MODELOS EUROPEOS Y NORTEAMERICANOS (1836-1907)	247
Joan Molet Petit	
ALEXANDER BRODSKY: DEL PAPEL AL DESVANECIMIENTO	257
Fernando Moral Andrés	
EL RETO DE EXPLICAR LAS DOS CIUDADES DE EDIMBURGO	265
Jesus Oliver-Bonjoch Oliver	
EL MERCADO DE LAS ATARAZANAS DE JOAQUÍN RUCOBA, ENTRE LA CONSERVACIÓN PATRIMONIAL Y LA RENOVACIÓN URBANA MALAGUEÑA DEL SIGLO XIX	273
Isabel Ordieres Díez	
EL PATRIMONIO MONUMENTAL COMO ESCENOGRAFÍA. EL PALACIO DE CARLOS V Y LA ÓPERA EN LOS FESTIVALES DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA	281
Milagros Palma Crespo	
LA ARQUITECTURA POPULAR EN MÉXICO, EL FENÓMENO DE LAS INFLUENCIAS EXTERNAS EN EL CAMBIO DE SU TIPOLOGÍA Y LA FORMACIÓN DE UN NUEVO PATRIMONIO	289
Alma Pineda Almanza	
“PRESTIGIO Y ECONOMÍA”: UNA MIRADA A LA HISTORIA DEL CONSUMO Y SUS ESPACIOS EN ASTURIAS A TRAVÉS DE LOS GRANDES ALMACENES AL PELAYO (OVIEDO)	297
José María Rodríguez-Vigil Reguera	
HACIA UNA RELECTURA DEL HÁBITAT. LA COLECTIVIDAD COMO ESTRATEGIA	309
Verónica Rosero	
EL CONJUNTO DE SOBRELLANO EN COMILLAS: UN EJEMPLO DE SIMBIOSIS ENTRE ARQUITECTURA Y PAISAJE	313
Antonio Sama	
ESPACIOS IMANTADOS	323
Mara Sánchez Llorens	

TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO FERROVIARIO Y AVE	331
Francisco Segado Vázquez, Rafael García Sánchez, Juan Manuel Salmerón Núñez	
LA CONTRIBUCIÓN DEL GRAN ALMACÉN CLÁSICO AL ENTENDIMIENTO Y LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD COMO ESPACIO ARTÍSTICO	337
Rafael Serrano Sáseta	
RECONVERSIÓN DEL MERCADO CENTRAL DE MELILLA. UNA ESTRATEGIA URBANA Y PATRIMONIAL	345
Ángel Verdasco	
EL PRIMER PLAN ESTRATÉGICO DE VALENCIA (EL PEV 1995). UN SISTEMA INNOVADOR PARA EL IMPULSO DE LA RENOVACIÓN URBANA	349
Vicente Vidal Climent	

EL CONJUNTO DE SOBRELLANO EN COMILLAS: UN EJEMPLO DE SIMBIOSIS ENTRE ARQUITECTURA Y PAISAJE

ANTONIO SAMA

Fundación Real Fábrica de Tapices

1. INTRODUCCIÓN

Antonio López y López, primer marqués de Comillas¹, decidió erigir la capilla-panteón de la familia y el palacio marquesal en el barrio de Sobrellano. La elección del sitio no fue casual: a las virtudes paisajísticas de este pequeño altozano, respaldado en su costado Sur por una frondosa espesura de castaños y abierto a una amplia panorámica por el Norte, hay que sumar seguramente condicionantes de tipo simbólico. Nos referimos, en concreto, al hecho de que, según los biógrafos del marquesado, la casa donde *La Condesuca* (María López Fernández Conde, madre de Antonio) diera a luz al futuro fundador de la *Compañía Trasatlántica*, estaba situada precisamente en ese barrio. Conociendo este dato biográfico, cobra sentido el emplazamiento de Sobrellano como solar del linaje de los Comillas y, por lo tanto, como origen topográfico del marquesado². Se cumple así una de las constantes que definen lo que podríamos llamar el hecho arquitectónico indiano: la construcción –al regreso de América– de la nueva casa en la tierra de los ancestros.

¹ Antonio López y López (1817-1883) nació en Comillas y muy joven emigró a Cuba en busca de fortuna. Allí pasó más de 35 años dedicado a diversos negocios con los que consiguió hacer una considerable cantidad de dinero. Establecido en Barcelona al regreso de su estancia antillana, alcanza una relevante posición social y multiplica su fortuna mediante la creación de diversas empresas, como la *Compañía Trasatlántica* o el *Banco Hispanocolonial*. En 1878 es nombrado marqués de Comillas por Alfonso XII.

² La vinculación de los López a Sobrellano queda demostrada por las alusiones a propiedades en ese sitio que aparecen en la correspondencia familiar en fechas muy anteriores a la construcción del Palacio. *Cfr.* Sama, 2011: 167-168.

Pero, en realidad, la capilla-panteón y el palacio de Sobrellano con sus jardines, forman parte de un proyecto más amplio que consistió en crear una especie de parque residencial exclusivo, en las afueras de Comillas, para la familia López y sus allegados más íntimos. El proceso de compra de fincas para tal fin había comenzado mucho antes y se extendió sobre una zona que comprendía los barrios de Ocejo, El Llano y La Portilla, limitada al Sur por las lindes del Camino de Solatorre y al Norte por los prados situados más allá del Camino de Rioturbio³.

En 1878, la distinción de Antonio López con su título nobiliario parece que hace evolucionar esta primera idea de colonia residencial hacia un planteamiento mucho más monumental: se añade el palacio marquesal y un gran parque. De acuerdo con este nuevo enfoque, surge la necesidad de agrandar los terrenos de Sobrellano para dotar de amplitud suficiente al conjunto⁴.

³ En ese parque en vías de constitución todavía, Antonio López decidió levantar a comienzos de 1865 la casa de Ocejo, en la que hospedaría por primera vez a Alfonso XII dieciséis años después. Claudio López –el hermano del primer marqués– se hizo construir por su parte en 1871-1872 una casa en La Portilla según planos de Josep Oriol Mestres. Esta casa formó, junto con la de Ocejo y la que hiciera levantar Patricio Satrustegui en El Llano, el primer núcleo residencial del “clan Comillas” en la villa natal de los López. Muy poco después se añadiría la casa con picadero que mandara construir Eusebi Güell en Las Cavaducas, y luego el conjunto palaciego de Sobrellano. La elevación en 1883-1885 de El Capricho, la *folie* encargada por Máximo Díaz de Quijano a Antoni Gaudí, forma parte también del proceso de creación de esta especie de urbanización aglutinada en torno a la figura del gran patriarca del clan, el primer marqués de Comillas.

⁴ Se inicia entonces otro programa de adquisición de fincas mucho más ambicioso que el primero. El encargado de llevarlo a cabo ahora es Evaristo Moro, pero como demuestra un plano de los terrenos levantado por Cristófol Cascante en septiembre de 1885, apenas dos años antes de terminarse el palacio todavía quedaban muchas fincas por anexionar. Sin duda, el proceso no debió ser fácil

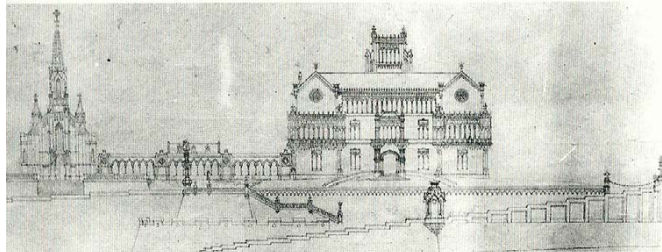


Fig. 1 – Joan Martorell o Cristòfol Cascante. Alzado del proyecto de Sobrellano (¿1882?). Antes, Real Cátedra Gaudí. Ahora en paradero desconocido

2. GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL PROYECTO DE SOBRELLANO

Para comprender en su verdadera naturaleza el conjunto de Sobrellano, es necesario clarificar las circunstancias en las que surge el proyecto. Es ésta una cuestión no suficientemente aclarada por la historiografía del patrimonio monumental comillano, dada la falta de documentación que hay al respecto. Hasta ahora se ha venido pensando que tanto el palacio como la capilla-panteón respondían a una idea unitaria, es decir, que formaban parte de un mismo proyecto concebido de una sola vez y al mismo tiempo. El fundamento para esta opinión es el alzado que se conservaba en la Cátedra Gaudí con las fachadas de los dos edificios, una galería que pone en comunicación a ambos y el muro de contención del jardín. Siempre se ha dado por supuesto que ésta era la representación gráfica del proyecto original de Joan Martorell i Montells (1833-1906), el arquitecto al que Antonio López encargó su complejo residencial de Comillas. Sin embargo, los nuevos hallazgos documentales y las noticias de prensa coetáneas parecen indicar que el palacio y la capilla tienen tiempos distintos (Sama, 2011: 220-242).

En efecto, sabemos que el panteón ya se había comenzado a construir en octubre de 1877 y que su inauguración oficial tuvo lugar el 28 de agosto de 1881, en una solemne ceremonia presidida por Alfonso XII. Del palacio no sabemos a ciencia cierta cuándo empezaron las obras, pero todo hace suponer que el comienzo de éstas fue entre julio y agosto de 1881. Su inauguración oficial fue el 14 de septiembre de 1887, fecha en la que el obispo Fernández de Castro bendijo el edificio en presencia de la familia López (no obstante, los trabajos de decoración debieron proseguir por lo menos cinco años más). Pero lo más importante

debido a la variedad de propietarios y a la cantidad de minifundios existentes en la zona, de modo que la culminación del plan de agregación y concentración parcelaria tuvo ya lugar bien entrada la época del segundo marqués. Entonces, los terrenos del palacio se extendían, de norte a sur, desde la Carretera de San Vicente hasta el Camino de Río Turbio, y hacia el oeste hasta el distrito de Rub rcena.

no es la diferencia cronológica en las obras de construcción de los dos edificios –explicable quizás por razones económicas o por el lento proceso de adquisición de las fincas de Sobrellano– sino la falta de concordancia en las fechas de elaboración de los respectivos proyectos. Eso, por lo menos, es lo que se deduce de la documentación que tenemos en relación con ambos, pues si la capilla-panteón se debió proyectar entre finales de 1876 y los primeros meses de 1877, los planos iniciales del palacio tuvieron que hacerse entre 1879 y 1880⁵.

Esta disparidad de fechas indica que, en un principio, no se había contemplado la idea de hacer conjunto de palacio con capilla-panteón, sino un panteón familiar en un lugar próximo a la casa de Ocejo. Al comienzo, el panteón se había previsto construir en un terreno aledaño al cementerio parroquial, tal y como lo atestiguan los primeros planos encargados a Oriol Mestres en 1875 y 1876 pero, finalmente, la fábrica proyectada por Joan Martorell se acabaría levantando en los terrenos de Sobrellano, un sitio que, como hemos señalado anteriormente, tenía para Antonio López un significado muy especial⁶.

En el cambio de arquitecto y de estilo arquitectónico para el templo funerario influyó muy posiblemente una desgracia familiar sobrevenida en octubre de 1876: el fallecimiento a los 25 años de Antonio López Bru, el primogénito del marqu s⁷. Cuando el marqués de Comillas encarga los planos al nuevo alarife, seguramente había conseguido ya adquirir tierras suficientes en

⁵ En la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona se conserva un proyecto de Josep Oriol Mestres fechado entre enero y mayo de 1878 para reformar la casa de Ocejo. Esto quiere decir, evidentemente, que cuando ya se estaba construyendo la Capilla-panteón (desde octubre de 1877), todavía se estaba pensando en reformar la antigua casa y no en construir un palacio de nueva planta. La existencia de un proyecto (legado Oliveras, en colección particular, Barcelona) firmado el 10 enero de 1879 por Camil Oliveras para construir un palacio en Sobrellano demuestra que todavía Martorell no se había encargado de los planos del mismo.

⁶ Así lo reconoció la prensa de la época, que hablando del hospedaje que dispensó el marqués de Comillas a Alfonso XII y su corte, decía: “(...) Desde la casa   los Reyes y la Princesa parte un paseo recientemente plantado de  lamos, y al final, después de subir una cuesta algo penosa, se encuentra la capilla. En aquella casa nació D. Antonio López; en la capilla desea que descansen sus restos; al unir su sepulcro y su cuna por un largo y penoso camino, ha representado la vida del hombre que todo debe á su incesante y honrado trabajo” (Cedr n de la Pedraja, G. *El Tiempo*, 4 de agosto de 1882).

⁷ Por el testimonio de Moss n Cinto Verdagu r (*En defensa propia*), sabemos que en aquellos días de duelo, el naviero se refugió en *Villa Satalia*, la “torre” de Juan Güell i Ferrer en Les Corts de Sarri . Obra de Joan Martorell, esta villa disponía de una capilla familiar levantada por el mismo arquitecto, donde López encontró consuelo por la pérdida de su hijo. No es difícil entender que el abatido padre quisiera contratar para su capilla-panteón al autor de esa arquitectura que había experimentando de una manera tan íntima y que tanto le había reconfortado. De este modo, el forzado gótico-románico de Oriol Mestres fue sustituido por el esbelto gótico violletiano de Martorell.

Sobrellano para poder erigir el panteón familiar en aquel lugar, y no en las proximidades del cementerio como en un principio se pensó. Pero los tanteos que todavía hace a mediados de 1878 para reformar la casa familiar indican que todavía no albergaba el proyecto de hacer un palacio. El pensamiento de construir éste parece que surge después de la obtención del marquesado (3 de julio de 1878): los planos de Camil Oliveras de comienzos de 1879 es una prueba de ello⁸. Finalmente, el diseño del palacio se encargaría también a Martorell, quien frente a la opción ecléctica (un barroco pintoresco con concesiones a la casona montañesa) de Oliveras, propone un sabio ejercicio –no menos ecléctico, pero mucho más armónico para el conjunto– de combinación de lenguajes góticos. En este momento (1879-1880) el arquitecto debió diseñar también el llamativo muro de contención y los jardines que rodearían el complejo palaciego, pero no está claro que el primer marqués tuviera ya en mente la realización del gran parque. Como veremos después, es muy posible que el gran desarrollo paisajístico de los jardines haya que atribuírselo al sucesor en el título.

En cualquier caso, creemos que los acontecimientos que se vivieron en Comillas en el verano de 1881 (las Jornadas de Alfonso XII) y, sobre todo, la declarada voluntad del monarca de repetir el veraneo comillano en los años sucesivos, determinaron algunos cambios en los planos del palacio previamente realizados. Así parece indicarlo la presencia de ese gran Salón de Recepción (lo más parecido a un Salón del Trono) e, incluso, la proliferación de miradores, tribunas y galerías⁹.

El alzado del conjunto de Sobrellano de la Cátedra Gaudí sería la versión de ese proyecto reformado después de julio de 1881 y antes de agosto de 1882¹⁰. La presencia en el mismo del hito conmemorativo de la primera visita de Alfonso XII, hace pensar que una de las funciones de este dibujo sería –al tiempo que homenajear al soberano– mostrar a éste durante su segundo veraneo en Comillas la finomía del nuevo palacio en construcción.

⁸ Camil Oliveras i Gensana (1840-1898) fue compañero de estudios en la Escuela Provincial de Arquitectura de Antoni Gaudí y Cristófol Cascante. Fue designado por Martorell para dirigir los trabajos de construcción de la capilla-panteón.

⁹ La casa de Ocejo había demostrado su incapacidad para grandes reuniones en las Jornadas de 1881. El nuevo palacio resolvía con creces este problema no solo con la gran Sala de Recepción, sino con el gran hall y las grandes piezas en enfiladas de la planta principal. Los grandes “saraos” de 1881 tuvieron lugar en el chalet acastillado de Fermín Riera, llamado La Coteruca. Allí había un gran mirador en la cúspide de la cubierta desde que varias veces el monarca vio el amanecer. En el proyecto del Palacio se había contemplado colocar un mirador similar sobre el tejado, pero finalmente no se llegó a hacer.

¹⁰ La descripción del Palacio de acuerdo con los planos a los que nos referimos, aparece en “Palacio del Marqués de Comillas”, *Boletín de Comercio* de Santander, 3 de agosto de 1882.

Un palacio concebido con especial cuidado para darle digno hospedaje y servir con decoro al protocolo regio.

3. JOAN MARTORELL Y LA “PROYECTACIÓN ECLÉCTICA” EN EL CONJUNTO DE SOBRELLANO

A continuación procederemos a analizar cómo se plasmó este ejercicio de composición ecléctica en la capilla-panteón y el palacio de Sobrellano, intentando identificar las fuentes históricas que sirvieron de inspiración al arquitecto y sus posibles implicaciones simbólicas.

Sin duda, en los edificios para el marquesado de Comillas Martorell no tuvo ningún tipo de condicionante o restricción económica. Antes bien, parece que uno de los condicionantes del programa habría de ser la magnificencia de la construcción, como representación del poderío económico del comitente y su nuevo status social alcanzado tras el reciente ennoblecimiento. Esto es especialmente evidente en el caso del Palacio, que traslada la residencia de los López a un emplazamiento lleno de implicaciones simbólicas, como hemos visto, pero también más recóndito e inasequible a las miradas del pueblo. La casa de Ocejo estaba a pie de calle, muy cerca además de una fuente pública que hubo de trasladarse a otro lugar durante la estancia de Alfonso XII, para que su uso por parte de los comillanos no importunara al monarca. El nuevo palacio se trasladó hacia el interior del parque para cumplir mejor con su prevista función de real hospedaje, pero también por un sentido más aristocrático o elitista de la vida privada.

Este mismo elitismo se encuentra también presente en la Capilla, que fue pensada en un principio –como hemos visto– para ser construida junto al cementerio municipal. Aunque cuando Martorell hizo su proyecto probablemente Antonio López no había sido distinguido aún con el título de marqués, el cambio de emplazamiento es indicio también de un nuevo sentido menos democrático de la relación con el paisaje de Comillas. Ahora se quiere acercar el panteón lo más posible a la casa familiar, ubicarlo en un ámbito más íntimo, y no es descabellado deducir que en la decisión de construirlo en Sobrellano tuviera mucho que ver también la idea de aprovecharlo al mismo tiempo como capilla de uso privado y exclusivo para el creciente número de residentes en el parque. De este modo se va prefigurando en Comillas lo que quizás pudiéramos considerar como un ensayo para el futuro *Park Güell* (una especie de urbanización aristocrática para las elites catalanas con fuertes implicaciones simbólicas). Por lo menos se

nos antoja que debió de constituir un precedente que tendría en cuenta Eusebi Güell para la concepción de su utopía residencial.

3.1. La capilla-panteón



Fig. 2 – La capilla-panteón. Postal de Gregorio García (comienzos s. XX). Colección del autor

Concebido como capilla-panteón, por lo tanto, el pequeño templo de Sobrellano iba tener unas dimensiones suficientes para que Martorell empleara en él los recursos estilísticos que había ensayado en algunas iglesias anteriores. Ahora, la falta de restricciones económicas permitía el empleo masivo de la cantería, lo cual era casi también un imperativo derivado de la tradición constructiva autóctona. No en vano, el constructor fue el cántabro José Pardo y la

pie

truida así con sillería de una

gran calidad labrada “a dos caras” y un gran despliegue de medios materiales, Martorell tuvo la posibilidad de llevar a la práctica en este proyecto sus utopías neogóticas.

Es evidente que el estilo elegido por el arquitecto para el santuario de la familia López fue el Gótico, pero ¿cuál? Era un ejercicio muy habitual en la época comparar los edificios de nueva construcción con los posibles precedentes históricos para descubrir relaciones e identificar así las fuentes en las que bebió el artista. No era un mero juego de adivinanzas, puesto que el descubrimiento de las fuentes podía ser muy relevante desde el punto de vista significativo para una forma de entender la construcción todavía muy deudora de la idea de “arquitectura parlante”. Es nuestro propósito en este momento indagar sobre la forma en que se plasma el método de composición ecléctico en el diseño de la capilla-panteón y de qué manera son “imitados” los estilos o los edificios históricos.

La relación más evidente que se puede establecer entre el panteón de los marqueses de Comillas y los precedentes históricos es a través de la Capilla Real de los Condes de Aragón en Barcelona. El interior del pequeño templo comillano guarda en su conjunto,

en efecto, un gran parecido con el de la llamada “Capilla de Santa Águeda”. Martorell ha conseguido en aquel el mismo efecto de sobriedad al par que regia magnificencia del modelo catalán. La elegancia de las proporciones, el cuidado diseño de hasta el más mínimo detalle, la calidad de los materiales y la excelencia de las técnicas decorativas consiguen ese efecto de místico recogimiento y, al mismo tiempo, de sagrado esplendor. Pero la similitud entre ambos edificios se concreta, sobre todo, en el tipo de cubierta de la nave: un artesonado a dos aguas con casetones, apoyado en arcos diafragma. La filiación catalana de esta cubierta y el parecido con la de la capilla mandada construir por el rey Martín el Humano fue señalada ya en la prensa decimonónica¹¹. En principio, todo parece indicar, por tanto, que Martorell ha querido hacer una “cita” del modelo de Barcelona poniendo en práctica de una manera literal los postulados del “eclecticismo tipológico”, es decir, aquellos que otorgan a cada tipología arquitectónica un determinado lenguaje formal. De acuerdo con éstos, nada más lógico que emplear para una capilla funeraria la “gramática” del panteón real catalán.

No obstante, el hecho de que este tipo de cubierta haya sido empleado por el mismo arquitecto en otros muchos templos religiosos sin función sepulcral, nos hace dudar seriamente sobre la hipótesis expresada más arriba. Es decir, que en nuestra opinión Martorell no se habría propuesto establecer una analogía simbólica entre el panteón de Sobrellano y el de los reyes de la Corona de Aragón. La presencia del artesonado o envigado en la cubierta es más bien el resultado de una fórmula estereotipada para la composición del interior de la arquitectura sagrada neogótica, a la que llegó Martorell tras un proceso de síntesis de los materiales históricos. Esta es la misma fórmula que, con diversas variantes, fue empleando en el interior de la mayor parte de sus edificios religiosos. En ella coexisten formas y tipologías del gótico mediterráneo junto con las del nórdico o centroeuropeo. La techumbre de madera sería un modo de integrar la tradición autóctona catalana en esta síntesis, pero también un sistema alternativo a la bóveda pétreo para abaratar

¹¹ “La techumbre de la capilla, no menos rica que todo lo demás ya descrito, es de madera con casetones, á imitación de la que existe en la capilla real de los Reyes Católicos de Barcelona, que es, al decir de los que la conocen, uno de los modelos del arte gótico de nuestra Patria” Cedrún de la Pedraja, G. *El Tiempo*, 4 de agosto de 1882. Según declara el periodista, en su visita a la Capilla ha ido acompañado por “el Sr. Güell”. Por otro lado, también “J.G.”, el corresponsal ocasional de *La Época* en Comillas, parecía muy bien informado cuando escribía: “Al penetrar en el templo se experimenta una verdadera sorpresa, pues su interior recuerda en gran manera la capilla de Santa Águeda de Barcelona, hoy museo arqueológico, que es en España, según creo, el único ejemplar gótico con artesonado” J. G. “Desde Comillas”. *La Época*, núm. extraordinario del 18 de agosto de 1881.

los costes de construcción, una ventaja nada despreciable en una época ya muy condicionada por la economía de la producción (de hecho, los casetones no son de madera, sino de un tipo de prefabricado industrial).

Realmente, en Comillas se manifiesta de una manera muy clara esta síntesis, pues si en el interior de la capilla-panteón hay partes que podrían verse como alusiones a una interpretación “nacional” del Gótico, no ocurre así en el exterior. Aquí, por el contrario, todo remite a un ojival septentrional, “exótico” de alguna manera para la tradición de la arquitectura medieval española. La profusión de pináculos, chapiteles, cresterías, gárgolas, etc. producen la impresión de una construcción encrespada, elegantemente estilizada y con un claro sentido ascensional. Quizás haya algo de nórdico pintoresco en esta fisonomía que parece pensada para integrarse en el entorno verde y boscoso de Sobrellano, pero el caso es que aquí, como en otras iglesias cuyas anteriores, Martorell ha optado por un esquema de fachada claramente extraño a los modelos hispanos: la “fachada-campanario”.

El origen de esta tipología es posiblemente la arquitectura medieval centroeuropea, donde se pueden encontrar buenos ejemplos de ella como las catedrales de Viena, Ulm y, sobre todo, la de Friburgo en Brisgovia. En el s. XIX es retomada por muchos arquitectos europeos, pero nos parece que Martorell se fijó sobre todo en dos precedentes cercanos y ampliamente difundidos en la época: Saint-Nicolas de Nantes, obra de Jean Baptiste Lassus (1844-1869), y la basílica de Notre Dame de Lourdes, acabada en 1872, obra de Hippolyte Durand.

Existe, pues, una disociación entre el exterior del edificio, que como ya observaba Amador de los Ríos, ha procurado reproducir “los encajes y las filigranas todas con que se atavía esplendoroso el estilo ojival en el siglo XV bien que sin tomar escrupulosamente por modelo el carácter español de aquel estilo” (de los Ríos, 1891: 728) y el interior, cubierto según cierta tradición catalana y levantina. Esta aparente contradicción no es el fruto de una falta de competencia en los estudios históricos o arqueológicos, sino el resultado de una voluntaria y premeditada elección del arquitecto. La disparidad de estilos o tendencias del Gótico en la Capilla-panteón de Sobrellano demuestran, por el contrario, un profundo conocimiento de este estilo y la completa asimilación de su lenguaje. Martorell se ha “apropiado” del ojival de tal modo, que ha logrado elaborar su propia síntesis ecléctica superando el discurso meramente arqueológico. Ha construido su propio discurso “destilando” las esencias de cada expresión estilística aunque manteniéndose todavía muy fiel a los elementos formales y tipológicos de la tradición gótica.

En el interior de la capilla ha querido reproducir el sobrio misticismo de los templos medievales de la Corona de Aragón, mientras que en el exterior ha pretendido plasmar la espiritualidad del Gótico británico y centroeuropeo a través del sentido ascensional de la torre, los chapiteles y las flechas. Si siempre o casi siempre Martorell ha buscado en la fachada de sus iglesias la máxima espiritualidad como “faz del templo”, en una capilla funeraria como la de Comillas era especialmente importante conseguir expresar un sentimiento de elevada trascendencia. La tipología de la fachada-campanario era muy propicia para despertar esta clase de sentimientos por su marcada verticalidad, y Martorell no quiso sacrificar sus valores expresivos en aras del mayor carácter nacional que presentaría un Gótico “ad quadratum”. El concepto de “carácter” estaba muy afianzado en la mentalidad de nuestro arquitecto en tanto que genuino representante de la “proyección ecléctica”. Tenía muy claro, por lo tanto, la función que la torre-campanario debía tener en la fachada y la “idea” que debía representar.

3.2. El palacio

Si nuestra hipótesis de que los planos del palacio son posteriores a los de la capilla-panteón es cierta, cuando Antonio López encarga a Martorell el proyecto definitivo del nuevo palacio, en principio sin ninguna prescripción estilística, éste se encuentra ante un problema que restringe en gran medida su margen de maniobra: por un lado, está la construcción preexistente de la capilla, con la cual tiene que alinearse el palacio a escasa distancia. El fuerte impacto visual de este pequeño templo o catedral en miniatura, levantado en un llamativo y afligriado ojival, determinaba de forma imperativa el estilo del edificio residencial. Por otro lado, el programa arquitectónico de la nueva morada de los marqueses de Comillas debía de incorporar al ritual doméstico propio de la clase aristocrática, unos espacios ceremoniales adecuados para servir de marco de representación de la Corona española, previsible huésped en la posesión de los López que, de este modo, habría de convertirse en real palacio durante las estancias veraniegas de los monarcas.

Conciliar ambos tipos de necesidades, es decir, las puramente visuales junto con aquellas otras derivadas del programa entendido como “definición del problema”, era difícil, ya que la satisfacción de las primeras suponía emplear un estilo de construcción neogótico, mientras que la de las segundas requería el empleo de los espacios de prestigio consolidados en la tradición clásica.

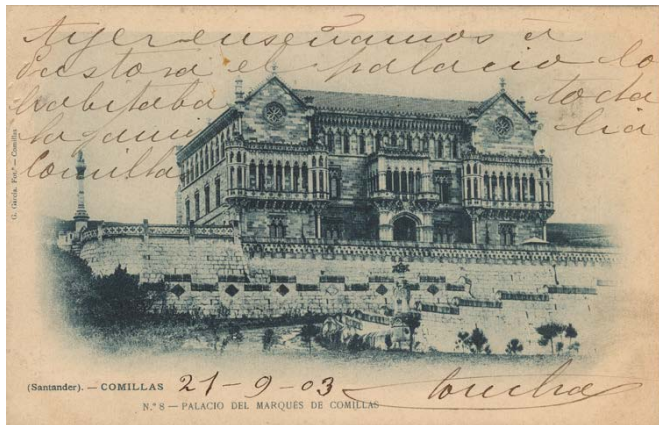


Fig. 3 – Palacio de Sobrellano. Postal de Gregorio García (1902). Colección del autor

De dar cumplimiento a ambas se deriva la contradicción arquitectónica que la mayoría de la crítica, por lo menos la reciente, ha señalado, es decir, el hecho de que bajo una epidermis o apariencia formal goticista se esconda una estructura espacial tremendamente clásica. Este tipo de contradicción es muy frecuente en las producciones del Eclecticismo porque pocos fueron los arquitectos que se aventuraron a romper con los esquemas de composición académicos en la distribución y disposición de los edificios. La incorporación de la Historia se hizo casi siempre en forma de sistemas figurativos sobrepuestos o añadidos a la estructura, epidérmicos por tanto.

La cuestión es si aquí Martorell hace gala de esa contradicción por su incapacidad de desprenderse de los clichés compositivos durandianos o “beaux arts”, o si es que realmente el programa le imponía este tipo de solución ambigua¹².

¹² No es fácil contestar a ésta pregunta por cuanto para la respuesta hay que tomar en consideración no solo la propia mentalidad del arquitecto, si no la del comitente. ¿Sería admisible en España, o mejor en Cantabria, construir para un naviero recién ennoblecido una *country house* en un neogótico victoriano de planta asimétrica y alzado pintorescamente irregular? Posiblemente no, porque lo que en Gran Bretaña era visto como una recuperación de la tradición sajona medieval e Isabelina, en España seguramente sería interpretado como una excentricidad ajena a las costumbres nacionales y contraria a la idea de decoro asociada a un palacio noble. El de Sobrellano no había de ser una simple villa de recreo como la posesión de Caldetas o la de Naval Moral de la Mata, sino la casa solariega de la nueva estirpe ennoblecida de los López, ubicada en el solar mismo de su raza y a pocos metros del lugar donde habrían de descansar y ser venerados los restos de la familia. Su discurso arquitectónico, por lo tanto, tenía que ser capaz de expresar todas estas implicaciones simbólicas y adecuarse, además, a un cierto carácter áulico que el previsto uso del palacio como morada estival de la Corte hacía insoslayable.

En cualquier caso, la solución que encontró Joan Martorell fue la de crear una elegante y equilibrada escenografía gótica que funciona como el delicado estuche o el afligido envoltorio de un espacio mayestático, concebido deliberadamente con ceremonial solemnidad mediante el recurso a las grandes salas de aparato. Unos espacios ceremoniales que se habían consagrado como elemento de prestigio en la villa clásica.

Este gótico majestuosamente simétrico es el que se ha tachado de copia *ad similitudinem* o “componenda forzada imposible de engañar”, pero hay que entender que el edificio encargado por Antonio López a Martorell estaba fuertemente condicionado por el programa del que hemos hablado. De este modo, el esquema de distribución responde casi literalmente al plano neopalladiano. Casi perfectamente simétrico, la secuencia espacial del principal reproduce canónicamente el característico eje visual del neopalladiano británico: *Entrance Hall* (Vestíbulo), *Great Hall* (Gran Hall convertido también en *Stair Hall*, es decir, nudo de comunicaciones verticales a través de la gran escalera) y *Saloon* (Salón de Recepción). El arquitecto catalán ha jugado aquí con la ambigüedad del *Great Hall* en la arquitectura inglesa, pues siendo ésta una pieza de la distribución doméstica característica de las *Manor Houses* anglosajonas medievales, en el siglo XVII fue modificada y, en cierto modo desplazada, por la gran Sala (*Salone*) de origen italiano importada en las islas durante el siglo XVII. En Sobrellano, por otro lado, el Salón de Recepción carece del carácter íntimo o familiar del *Saloon*. Su hierática disposición está, indudablemente, concebida para servir de escenografía casi áulica en eventos de carácter oficial o protocolario. Esta acumulación y, casi diríamos que excesiva insistencia en las salas de aparato, son, en nuestra opinión, la prueba de que el proyecto del Palacio asumió como uno de los determinantes fundamentales de su programa la satisfacción de las necesidades de representación, tanto de la Corona como del marquesado.

Si en el aspecto de la distribución y la organización espacial hemos encontrado evidentes influencias del neopalladianismo anglosajón, en lo que al “estilo” o lenguaje figurativo del edificio se refiere, la cosa es bien distinta.

Es de destacar la capacidad que demuestra Joan Martorell en el palacio para hacer una síntesis ecléctica de elementos heterogéneos de la tradición gótica, una síntesis hasta tal punto compleja y transfigurada, que es difícil reconocer las fuentes de origen. Es, precisamente, a causa de esta complejidad que los comentarios críticos sobre el estilo de esta creación martorelliana son extremadamente variados e, incluso, contradictorios: mien-

tras que algunos autores hablan de influencias venecianas, otros creen reconocer rasgos catalanes y alguno ve ascendencias germánicas.

En realidad, si se hace un análisis profundo de este ejercicio de composición ecléctica, podrían rastrearse todas y cada una de las citadas influencias sin demasiados problemas. La “sugestión veneciana” ha sido una constante en los comentarios sobre el palacio. Ya la plasmó en sus artículos Alfonso Pérez Nieva (1893: 1) y la siguen experimentando en la actualidad los visitantes de Sobrellano, aunque nunca se explicita cuáles son las características formales que la producen. Posiblemente, la causa de esta impresión sea la profusión de galerías asociada a una volumetría rotunda, de forma marcadamente cúbica. La imagen del palacio ducal de San Marcos surge inevitablemente al evocar los monumentos venecianos pero, si nos fijamos bien, la arquitectura del de Comillas es sustancialmente diferente. Es verdad que la volumetría de éste puede recordar a los precedentes venecianos, pero su construcción es mucho más maciza porque las galerías y tribunas son elementos sobrepuestos a la fachada principal, que se proyectan sobre ésta y que, por lo tanto, no la perforan con amplios vanos como ocurre en aquellos¹³. A poco que se profundice en la fachada principal del palacio de Sobrellano, por lo tanto, parece evidente que la profusión de lo que podríamos llamar la “arquitectura del mirador” se aleja de los modelos italianos y se acerca a otros más bien centroeuropeos.

En efecto, el frente de la morada de los López ofrece una rica articulación en volumen (muy distinta a la planitud de los palacios venecianos) gracias a las galerías de planta mixtilínea apeadas sobre columnas que se proyectan al nivel del primer piso, y del porche con tribuna cubierta que se alza en el eje central¹⁴. Estos elementos son reelaboraciones martorellianas de tipologías arquitectónicas recopiladas por Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, concretamente en las voces *échaugnette* (“garita”), *loge* (“logia” o “galería” de pequeño tamaño) y *porche*¹⁵. Pero, aunque el autor del diccionario pone algunos ejemplos franceses que podrían haber

¹³ Este carácter macizo de las fachadas puede relacionarse, mejor que con los palacios venecianos, con la villa medicea o con las *villegiature*, es decir, las villas de recreo venecianas de tradición gótica como la Porto-Colleoni de Thiene (Vicenza).

¹⁴ En el proyecto original había previsto, además, el mirador sobre la cubierta tipo *look out* (con visión de 360°), al que hemos aludido antes.

¹⁵ Véase el parecido (sin tener en cuenta la diferencia de escala) del porche de Sobrellano con el de la catedral de Albi (1392), que reproduce Viollet-le-Duc en el *Dictionnaire raisonné...*, vol. VI, p. 308, il. 35. Es muy posible que Martorell se inspirara en él para el proyecto de Comillas, como luego seguramente también Puig i Cadafalch para la *Casa Garí* de Argenton (1899).

servido de inspiración al arquitecto de Sobrellano, creemos que la curiosa tipología de mirador o pequeña galería sobre columna tiene precedentes claramente germánicos¹⁶.

Podríamos citar varios precedentes, como la antigua casa presbiteral de San Lorenzo de Nuremberg o la *pfarrhuse* de San Sebaldo de la misma ciudad¹⁷, pero el ejemplo más claro es la *kaufhaus* (tienda o “grandes almacenes”) de Friburgo de Brisgovia (1520), un edificio de carácter civil que se convertiría en modelo frecuente de arquitectura doméstica en los *pattern books* del s. XIX. Por otro lado, el “efecto encaje” producido por la filigrana en piedra y la profusión de calados tendría también sus precedentes en la arquitectura civil de los Países Bajos: la *Halle aux draps* de Ypres, el Ayuntamiento de Bruselas o el *sumum* de este Gótico calado: el Ayuntamiento de Lovaina.

En cuanto a los elementos que podríamos señalar como de filiación catalana, quizás lo más manifiesto sea el esbelto orden de las columnas y el empleo masivo del tímpano para hacer rectos los huecos de las ventanas, o la moldura recta en forma de “U” invertida, usada a modo de marco de aquellas¹⁸.

Como conclusión de este estudio sobre el “estilo” del palacio de Sobrellano, podemos concluir que Joan Martorell hizo una síntesis de lenguajes góticos que, sin excluir del todo las referencias a la tradición mediterránea (veneta y catalana), apostó mayoritariamente por la centroeuropea representada en el Gótico alemán y flamenco. La hipótesis de que el arquitecto hubiera elegido el modelo de los palacios del Gran Canal para su ejercicio de composición ecléctica es sugerente por los valores simbólicos que esta elección implicaría: la identificación del marqués de Comillas –cuyo imperio económico y cuya fama

¹⁶ Juan Polanco Crespo (1888) fue quien primero habló de la ascendencia de un “estilo germánico” en el palacio del marqués: “*El aplicar el estilo germánico a un palacio de nuestros días es una valentía que acredita el mérito del señor Martorell*”. Su testimonio es muy importante, ya que probablemente tuvo la oportunidad de recabar la opinión del propio Cristófol Cascante, designado por Martorell para dirigir las obras del edificio de Sobrellano y del Seminario.

¹⁷ En el libro de Urban Vitry titulado *Le propriétaire architecte* (París, 1831) aparece un ejemplo de “casa gótica” claramente inspirado en la *kaufhaus*. Posteriormente, Paul Planat, pone el grabado del Château-Montjoux en *Habitations particulières 2 série. Maisons de champagne* (París, s.d.), que tiene los mismos miradores angulares sobre columnas. El éxito de este modelo debió de ser grande porque todavía en 1902 el arquitecto asturiano Manuel del Busto construyó en Luanco la Casa Morí siguiendo un esquema similar, aunque actualizado con un lenguaje *Art Nouveau*.

¹⁸ Estas características coinciden con algunas de las que señala Alexandre Ciri como propias de la arquitectura catalana, y que encontramos magníficamente representadas el Palau del Lloctinent (1549-1555) de Barcelona. También en el Palau de la Generalitat de Catalunya podemos encontrar algunos ejemplos de grandes cartelas que, aunque escultradas, son muy similares a las de Sobrellano, verdadero *leitmotif* del edificio.

están íntimamente vinculados al mar y al comercio– con los príncipes venecianos. Sin embargo, y tal como ocurrió en el caso de la capilla-panteón, Martorell eligió el Gótico “nórdico” aunque, ahora, en su versión más ligada a los programas arquitectónicos de tipo comercial y civil, igualmente apropiados como los italianos para el “carácter” que había que imprimir al edificio de Sobrellano.

Antes de acabar este apartado, sin embargo, haremos referencia a dos edificios de la geografía hispana que quizás pudieron servir de inspiración al arquitecto de Antonio López por su valor de ejemplo “sincrético” entre la tradición gótica septentrional y la meridional: el antiguo Palacio Real de Barcelona, emplazado en un edificio construido en el año 1444 para lonja de paños y por eso llamado popularmente *Hals dels Draps* (¿quizá porque había sido construido en la tradición arquitectónica flamenca?)¹⁹, y el Palacio del Infantado de Guadalajara²⁰. El primero había sufrido muchas reformas, pero todavía en 1875 conservaba dos miradores o galerías voladas haciendo esquina en los laterales, que recuerdan la idea de Sobrellano. El segundo presenta una galería volada en el nivel superior de la fachada, que recuerda los miradores de Comillas tanto por su forma (tramos rectos alternados con resaltes parecidos a *echauguetes* y amplios arrocabes) como por su delicada estética de encaje. En este magnífico ejemplo de arquitectura mendocina (y recordemos, a propósito, que Comillas perteneció al ducado del Infantado), podía encontrar Martorell un buen precedente de síntesis ecléctica *avant la lettre* por la característica reunión de influencias flamencas o nórdicas con las mudéjares.

3.3. Breve noticia de los jardines de Sobrellano

La composición paisajística en la que se insertan la capilla-panteón y el Palacio es uno de los aspectos menos tratados del conjunto de *Sobrellano*. Sin duda, ello obedece por un lado al desconocimiento generalizado de la historia de la jardinería y, por otro, a la escasez de la información disponible para poder comprender y valorar la naturaleza del jardín histórico de Sobrellano²¹. No es ningún

secreto que el entorno paisajístico del conjunto marquesal es uno de los elementos que menos se han cuidado y en el que menos esfuerzos se han puesto para su correcta recuperación²². Además, una parte fundamental del antiguo parque fue segregada del resto y hoy día queda fuera de los terrenos que son propiedad del Gobierno de Cantabria. De este modo, la composición original ha sido desvirtuada y los elementos de jardinería que integraban la parte sur y suroeste de la extensa finca han desaparecido o se han degradado gravemente.

De lo que no hay duda es que había un importante jardín que formaba parte del proyecto residencial de Sobrellano. Muy posiblemente, aquel se contemplaba ya en el plan ideado por Martorell en 1881, pero después sería a buen seguro modificado y ampliado por Claudio López Bru cuando éste asume a partir de 1883 la responsabilidad en la continuación de las obras. El segundo marqués era un gran aficionado a la jardinería –como se puso de manifiesto en su participación en los preparativos de las Jornadas Regias de 1881– y algunos testimonios señalan su gran implicación personal en el diseño del parque de su morada comillana.

Parece evidente, en efecto, que debemos hablar más bien de parque que de jardín, y no sólo por la dilatada extensión de los terrenos, sino porque se adivina que hubo una idea directriz que daba sentido al conjunto. Es decir, que además de servir de espacio de recreo y de complemento paisajístico de la arquitectura, el entorno de Sobrellano funcionaba a modo de lo que podríamos llamar un “parque temático”. Es éste un concepto ya plenamente arraigado en la incipiente cultura del ocio decimonónica que Gaudí llevó a la práctica con la originalidad que le caracteriza en el *Park Güell*²³. En el caso de Comillas, es posible que Claudio concibiera algo parecido a partir de la idea de la reivindicación de una tradición cántabra que se podía remontar a la Prehistoria, tal y como el descubrimiento de Altamira parecía poder demostrar.

El autor que más se ha preocupado por estudiar el parque del complejo residencial de los marqueses de Comillas ha sido, sin duda, Manuel Gómez Anuarbe (2002: 139-148). En su estudio de los jardines de la población cántabra, Gómez ha identificado la mayor parte de las fábricas y elementos de jardinería que

¹⁹ Ubicado en la *Pla del Palau*, llamada así en su honor, quedó destruido por un voraz incendio declarado en la noche del 23 de diciembre de 1875.

²⁰ Construido bajo la dirección de Juan Guas entre 1480 y 1483 en colaboración con Enrique Egas y Egas Cueman. Este edificio, una de las joyas del Gótico civil europeo, presenta de manera muy clara las características del estilo arquitectónico de los Reyes Católicos a cuya formación contribuyó decisivamente Guas con sus obras en Toledo: la mezcla de influencias nórdicas y mudéjares.

²¹ Posiblemente, el primer autor en fijarse en los “caprichos” de jardinería de Sobrellano fue Tokutoshi Torii (1983, p. 218). El gran gaudinista nipón comprobó la presencia de la gran cascada en el SO de los jardines –hoy situada justo detrás de la alambrada que cierra los terrenos de la finca– e insinuó la posibilidad de que

fuera de Gaudí. Sin embargo, no se percató de la existencia de la gruta.

²² Sin embargo, es esperanzador que el Gobierno de Cantabria haya elaborado un Plan Director de Sobrellano con el objetivo de realizar una posible intervención de rehabilitación del palacio y de recuperación del parque.

²³ Como ha demostrado Conrad Kent (1992), allí el genial arquitecto hizo una magistral síntesis de evocaciones del *genius loci*: desde la geología y la paleontología del sitio de la *Montaña Pelada*, hasta el culto milenarista a la virgen de Montserrat, pasando por la colonización griega.

formaban parte de los primitivos jardines de Sobrellano. Uno de ellos es la gruta de rocalla que, como acertó a ver, todavía en el año 2001 conservaba apenas perceptibles los restos de imitaciones de pinturas rupestres (creemos que hoy día ya están irremisiblemente perdidas). Conociendo las aficiones de Claudio López Bru, no nos cabe duda de que estas pinturas fueron concebidas como una alusión al hallazgo de Marcelino Sainz de Sautuola. Pero el hecho de que en el exterior de la gruta hubiera una imagen (ya desaparecida) de la Virgen (de hecho, en el pueblo ésta se conocía como la “gruta de la Virgen”), abre la puerta a fascinantes relaciones entre el culto mariano y el arte rupestre, entre la Virgen de Lourdes y la cueva prehistórica de Altamira. Por otro lado, hay que decir también que el segundo marqués era un gran aficionado a las cuevas, las cuales veía como escenografías muy apropiadas para el culto a María. Constantino Bayle recoge la anécdota de que Claudio tuvo la idea de transformar la cueva marina de Ribadesella en una catedral (Bayle, 1928: 308)²⁴.

Todo parece indicar que en el parque de los marqueses se conciliaba el paisajismo con las evocaciones cántabras. Las lápidas, las columnas, los cañones y otros objetos producto de las excavaciones arqueológicas patrocinadas por Claudio hablaban del pasado de la región y constituían una extensión del “Museo Cántabro” instalado en el palacio. Eran amenidades y distracciones pintorescas que tenían también una segunda lectura trascendente. Haría falta un estudio monográfico precedido de un trabajo de campo prácticamente arqueológico, para desvelar la verdadera composición y naturaleza del parque. Con lo que sabemos ahora podemos decir que prácticamente estaban todos los elementos que solían integrar el jardín paisajístico: la gruta, la cascada, el templete (formado con las columnas de Julióbriga colocadas en el sitio de la “Torre del milano”), el mirador, el arco de piedra, etc. Sólo faltaría el kiosco para completar el catálogo habitual del jardín paisajístico pero, al parecer también lo hubo. Gómez Anuarbe habla de una construcción de madera pintoresca que los lugareños llamaban la “casita de los enanitos” y estaba ubicada al lado de la cascada, cerca del Palacio. No hemos podido obtener ningún documento gráfico de este elemento; en cambio, algunas postales antiguas nos ofrecen el testimonio visual de una construcción ya desaparecida que los comillanos llamaban la “chocolatera”. Según las imágenes, ésta era el típico pabellón rústico que podía servir de merendero o mirador. Emplazado justo en la vertical de la cascada, estaba en la parte más alta del

parque y desde allí se abarcaba un amplio panorama. Todavía hoy se aprecian los restos de su cimentación, justo al lado de un depósito de aguas que debía servir, entre otras cosas, para alimentar la cascada. Aunque hoy la maleza cubre totalmente la pendiente situada entre ésta y la cumbre donde estaba la “chocolatera”, todo hace pensar que allí había varios remansos o saltos de agua.

La dotación de los jardines con estos juegos de agua –y quizás también de otros que desconocemos– hizo ver la insuficiencia de caudal del líquido elemento que había no solo en el barrio de Sobrellano, sino en general en Comillas. Por eso, se han conservado unos proyectos firmados por Cristófol Cascante y Silví Thos i Codina para conducción de aguas a la villa. Los planos son espectaculares y dan idea de la complejidad de la intervención proyectada²⁵. Ignoramos si la conducción se llegó a llevar a la práctica.

Otro elemento a destacar de los jardines es el vistoso muro de contención, elegantemente neogótico, que organiza el sinuoso acceso al Palacio. Como se puede apreciar en las postales de Gregorio García, algunos de sus sillares estaban policromados originalmente y ello le daba un aire de novedad. Merece destacarse la originalidad de las cruces que lo coronan de vez en cuando. Su goticismo es muy desinhibido y de gran efecto ornamental. Posiblemente estas cruces, así como los hitos que marcaban los extremos de las lindes, haya que atribuirlos a Cascante por ese carácter más “modernista”. Los hitos presentan la misma base que las cruces y están sobremontados por la figura de un león que recuerda en gran medida a la del monumento conmemorativo de la estancia de la familia real en 1881. Lamentablemente, uno de ellos ha desaparecido y ha sido sustituido por una réplica.

²⁴ Colección particular. Los dos proyectos se encuentran reunidos en una carpeta de pasta roja que lleva el título “Proyecto de conducción del Agua que mana de la fuente denominada ‘La Peñuca’ a la villa de Comillas. Formulado por el arquitecto Cristóbal Cascante. 1889”. Pero en realidad son dos proyectos: el de Cascante, que está firmado el 15 de marzo de 1889 y lleva el título indicado, y el de Silví Thos i Codina (ingeniero de minas), cuya denominación es “Proyecto de conducción de los manantiales del Escudo a la villa de Comillas”. Éste va firmado en Barcelona el 17 de febrero de 1893. Thos y Codina tuvo una cierta relación con el marqués de Comillas, fruto de la cual fue su libro titulado *De Comillas a París* (Barcelona, Impr. A. López Robert, 1890). Con éste compartía, entre otras cosas, el interés por los estudios prehistóricos.

La prueba de que estos planes de conducción de aguas tenían la finalidad no solo de aprovisionar de agua a Comillas, sino también a los terrenos de Claudio López Bru, es el apartado “Objeto del proyecto” del trabajo de Cascante, donde reconoce que, además del abastecimiento de la villa, el propósito es también dotar de caudal de agua a la propiedad del marqués “para que pueda completar, si cabe, el embellecimiento de la misma, ya que es capaz para atender de una manera completa los servicios que lleve en sí el uso que bien podemos llamar doméstico del Palacio, sus tributarios y accesorios, como también préstase a la combinación de juegos de agua, cascadas, etc.”.

²⁵ El biógrafo del segundo marqués comenta que fue una ocurrencia “a lo Gaudí” que consistía en tallar una fachada gótica en la roca y hacer dos perforaciones: una para dar luz sobre el altar y otra para que los marineros entraran con los botes en su interior. Lo más curioso de todo es que Claudio apuntó en su cuaderno: “estudiar bajo este punto de vista la gruta de Comillas” (?).



Fig. 4 – Cristófol Cascante. Plano de la adquisición de terrenos para el parque de Sobrellano (1885). Colección particular

4. BIBLIOGRAFÍA

- ARNÚS, M. M. (2004). *Comillas, prelude de la Modernidad*. Barcelona: Triangle Postals.
- BAYLE, C. (1928). *El segundo Marqués de Comillas, Don Claudio López Bru*. Madrid: Razón y Fe.
- GARCÍA GUINEA, M. A., LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. y ÚBEDA DE MINGO, F. (2004). *El palacio de los marqueses de Comillas, 1878-1899*. Santander: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Cantabria-Gobierno de Cantabria
- GARCÍA-FOGEDA, M. (2001). *El Palacio de Sobrellano. Un edificio encantado*. Comillas: M. García-Fogeda.
- GARCÍA-MARTÍN, M. (1993). *Comillas modernista*. Barcelona: Catalana de Gas.
- GÓMEZ ANUARBE, M. (2002). *Masonería y Santidad. Los Caprichos de Gaudí en los Jardines de Comillas*. Torrelavega: Editorial Besaya.
- KENT, C. y PRINDLE, D. (1992). *Hacia la arquitectura de un paraíso: Park Güell*. Madrid: Blume.
- RÍOS, A. DE LOS (1891). *España, sus Monumentos y sus Artes. Su naturaleza e Historia*. Santander. Barcelona: Establecimiento tipográfico Artes y Letras.
- PÉREZ-NIEVA, A. (1893, 3 de septiembre). "Comillas" en *El Globo*, año XIX, tercera época, p. 1.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, R. et. al. (1990). *Comillas*. Santander: Electra de Viesgo.
- RODRÍGUEZ LLERA, R. (2006). "Comillas, paisaje cultural" en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hº del Arte, t. 18-19, pp. 237-279.
- SAMA, A. (2011). *Gaudí y la arquitectura de la Renaixença en Comillas*. (Tesis Doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2008). *Comillas por escrito. Antología de textos sobre la villa cántabra*. Santander: Ediciones Valnera, Consejería de Cultura, Ayuntamiento de Comillas y Fundación Comillas.
- SAZATORNIL RUIZ, L. (1996). *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Fundación Marcelino Botín.
- TORII, T. (1983). *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Instituto de España.

ÍNDICE ▷