

BERCEO	114-115	191-215	Logroño	1988
--------	---------	---------	---------	------

## ARQUITECTURA HISTORICISTA EN LA RIOJA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: EL NEOBARROCO

José Ignacio MARTÍN BENGOA \*

### RESUMEN

*La introducción del historicismo neobarroco en España tuvo lugar en la segunda década del siglo XX y estuvo precedida por la recuperación historiográfica de su modelo histórico, el barroco, estilo sobre el que recayeron durante el siglo XIX la más absoluta incompreensión e intolerante crítica. Pronto alcanzó gran popularidad y llegó a convertirse en el historicismo más difundido y diferenciado de los que entonces se practicaban. A La Rioja llegó en los años veinte y sólo en su capital, Logroño, produjo obras de cierto interés. A diferencia de otras capitales españolas, el neobarroco riojano no llegó a elaborarse a partir de modelos regionales, lo que restó personalidad a sus creaciones, sino de elementos característicos difundidos por la moda: molduras mixtilíneas en enmarcaciones de puertas y ventanas, pináculos, pinjantes, etc. Las razones de ello habría que buscarlas, sobre todo, en la ausencia de una conciencia regionalista fuerte y de unos arquitectos autóctonos comprometidos con la tarea de formalizarlo. Su arraigo en Logroño fue mayor que el de cualquier otro historicismo pero, en todo caso, debería considerarse relativo. De entre los arquitectos que se ocuparon del estilo, el que mejor supo explorar sus posibilidades expresivas fue el riojano Agapito del Valle, algunos de cuyos edificios resultan todavía hoy impresionables para reconstruir la memoria histórica de la ciudad.*

---

*The introduction of the baroque revival in Spain took place in the second decade of the twentieth century and it was preceded by the historiographical recuperation of its historical model, the baroque, a style wich suffer, for de ninenteenth century, the*

\* Licenciado en H.<sup>a</sup> del Arte. Investigador Agregado IER. Calvo Sotelo, 15. 26071 LOGROÑO. Entregado 24-XI-88 y aprobado 23-II-89

*most absolute incomprehension and intolerant criticism. Soon it reached great popularity and it became the most diffused and differentiated revival from all the used by that time. It arrived in La Rioja by the twenties and only in its capital, Logroño, produced some works of certain interest. Unlike other spanish capitals, the baroque revival in La Rioja wasn't made from regional models, wich substracted personality to its creations, but it used characteristical fashionable items such a mixed-lined mouldings in doors and windows, pinnacles, «pinjantes», etc. The reasons for this should be searched, basically, in the absence of a strong regionalist consciousness and the absence of some autochthon architects involved in the task of formalize it. Its roots in Logroño were greater than any other revival but, any way, it should be considered relative. From among all the architects who dealt with this style the one who best explored its expressive possibilities was the inhabitant of La Rioja Agapito del Valle, some of whose buildings are even today indispensable to rebuild the historical memory of the city.*

Palabras claves: Arquitectura historicista, La Rioja, siglo XX, neobarroco.

Key works: Revival, La Rioja, XX Century, Baroque revival.

## ARQUITECTURA NEOBARROCA EN LA RIOJA

### Introducción.

A comienzos del siglo XX la arquitectura española presentaba un panorama complejo. No existía una tendencia dominante y los más diversos estilos se mezclaban en la escena urbana. Se mantenían los historicismos tradicionales del siglo XIX (neogótico, neoclásico, neoárabe y neomudéjar, principalmente) a los que se acababa de añadir, tras su éxito reciente en la Exposición Universal de París de 1900, el neoplateresco. En el mundo aristocrático y elegante triunfaba el estilo de los «Luises» o neobarroco francés. Timidamente en Madrid y con mayor fuerza en Cataluña aparecía el modernismo de inspiración fraco-belga, frecuentemente contaminado de elementos historicistas procedentes del neobarroco francés y de referencias medievalistas. Las «corrientes germánicas de los Otto» (Wagner y Rieth), como decía algún comentarista, influían en buena parte de la producción arquitectónica y constituían, posiblemente, la alternativa más saludable para su renovación. El eclecticismo, en definitiva, no había muerto con el siglo XIX, disfrutaba de buena salud y orientaba el gusto del momento.

La mayor parte de estas corrientes era de inspiración extranjera, hecho que se explicaba en parte por la interpretación europeísta que España, tras el desastre de las colonias, había efectuado de su deseo regenerador. La modernización de España pasaba inevitablemente por la aproximación a Europa que, alegremente, podía traducirse como asimilación desprejuiciada de todo lo que allí se hacía. Por eso, la imitación de las modas extranjeras y el menosprecio de las propias fue característico de la arquitectura de la primera década del siglo y encendió la cólera de más de un arquitecto tradicionalista. Mientras el neoplateresco apenas si conseguía algún comitente que, por ejemplo en Madrid, lo adoptase en sus lugares de residencia o trabajo, el estilo de los «Luises» se prodigaba con asombrosa facilidad. Esta situación animó a los arquitectos españoles a cerrar filas en torno a los estilos históricos patrios para defenderlos de las agresiones «exóticas» y procurar su renacimiento. Al fin y al cabo, al obrar así no hacían sino imitar a los mismos extranjeros que, para su arquitectura moderna, también habían adaptado estilos nacionales: el gótico perpendicular en Inglaterra, el gótico del siglo XIII y el barroco de Luis XV en Francia, el clasicismo en Italia, etc.

Esta reacción nacionalista tuvo lugar en España hacia 1910 y originó la aparición de un nuevo historicismo, el neobarroco, y la formulación con caracteres regionales de los historicismos de mayor enjundia nacional (el neomudéjar, el neoplateresco y el mismo neobarroco) y de la arquitectura popular, no culta.

La utilización del nacionalismo como argumento para justificar la elección de determinados estilos frente a otros había sido una práctica generalizada de la cultura historicista del siglo XIX, de la que eran herederas las primeras décadas del XX. Viollet-le-Duc en Francia y Pugin en Inglaterra —son los ejemplos más reseñables— habían recurrido a él para apoyar la implantación del neogótico en sus respectivos países. También en España el nacionalismo fue invocado en la adopción de dos de los historicismos que más triunfaron en nuestro suelo, el neoárabe y, sobre todo, el neomudéjar. Ambos estilos tuvieron la responsabilidad de representar a España en la mayor parte de las exposiciones internacionales que se celebraron en la segunda mitad del siglo XIX, contribuyendo de esta forma a mantener la imagen folklórica de una España mora que las demás naciones tenían y demandaban de ella.

La práctica nacionalista de la arquitectura podría definirse como el intento en clave tradicionalista de dar respuesta a un problema común del siglo XIX, la configuración de un nuevo estilo arquitectónico. Domenech y Montaner vio claramente el problema en 1878: «La palabra final de toda conversación sobre arquitectura, la cuestión capital de toda crítica, viene a girar, sin querer, alrededor de una idea, la de una arquitectura moderna nacional»<sup>1</sup>. Este era el objetivo último que tanto los arquitectos precursores del Racionalismo como los más decididamente eclécticos perseguían en sus obras, aunque para conseguirlo iban a utilizar medios claramente distintos. El razonamiento que se hacían era el siguiente: todas las épocas históricas, tal como nos enseña nuestro conocimiento acerca de ellas, han tenido un estilo arquitectónico propio, luego la época del progreso que vivimos debe tener su estilo, aquél que mejor represente el gusto de nuestro tiempo; sin embargo, nuestro siglo carece de él, posiblemente porque no se poseen ideas propias y con todas se contemporiza, porque faltan ideales; a falta de estilo, y como éste no puede surgir de la noche a la mañana armado con todas sus armas, como Atenea de la cabeza de Zeus, preparémosle el camino. ¿Cómo? Aquí es donde realmente diferían los arquitectos. Unos proponían la utilización de los nuevos materiales proporcionados por la industria, la práctica de la sinceridad constructiva y la atención al programa de las modernas necesidades. Los tradicionalistas, en cambio, enfocaban el problema desde su aspecto formal y no querían renunciar a la redivificación de los estilos históricos y, preferentemente, de los nacionales. A las tres objeciones básicas que se les formulaban a estos últimos respondían siempre de la misma manera. ¿Por qué había que inspirarse en la tradición nacional? Porque los estilos históricos nacionales eran el resultado de la correcta adaptación al clima, a los materiales de cada región, a las tradiciones artísticas y al carácter secular del pueblo, imposiciones constructivas que, a pesar del paso del tiempo, todavía seguían vigentes. ¿Había existido realmente una arquitectura nacional? Todos los estilos habían sido impuestos por países que dominaron a España o por arquitectos extranjeros mandados llamar por nuestros monarcas, cierto. Pero el genio particular español había sido capaz de modificarlos dando lugar a creaciones singulares. Así, del arte árabe había surgido el mudéjar, del clasicismo renaciente el plateresco y del barroco las múltiples variaciones regionales. ¿Cómo la práctica de los historicismos podía conducir a la deseada arquitectura moderna? Mediante la imitación de su espíritu y la plausible adaptación, no copia, de sus formas a las necesidades modernas.

1. Domenech y Montaner, Luis: *En busca de una arquitectura nacional*. En *La Renaixensa*, Barcelona, 1878, tomo I, págs. 149-160. Cito del libro publicado por el COAM, *Lluís Domènech i Montaner*, Madrid 1981, pág. 11.

Todo este debate se originó en el siglo XIX, pero no fue hasta la segunda década del XX cuando comenzó a producir sus mejores frutos. Entonces los arquitectos españoles se decantaron mayoritariamente por la práctica tradicionalista nacional. Para ello fue necesaria la concurrencia de tres factores: el conocimiento del patrimonio monumental español, al que ayudaron de una forma notable los estudios de Vicente Lampérez y la actividad de las Sociedades de Excursiones; su divulgación mediante conferencias y escritos en las principales revistas de arquitectura, labor en la que también destacó Vicente Lampérez; y el apoyo de determinadas instituciones, como la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Sociedad Española de Amigos del Arte, el Círculo de Bellas Artes de Madrid e, incluso, el mismo Estado que, desde la Dirección de Comunicaciones, apoyó la nacionalización de la arquitectura de los edificios de Correos y Telégrafos de las distintas ciudades. La conversión al nacionalismo de gran parte de los arquitectos fue un hecho durante los años diez, veinte y treinta. Entre ellos habría que destacar a Rucabado y Riancho en Santander, Aníbal González, Juan Talavera y Vicente Traver en Sevilla, Smith Ibarra en Bilbao, Benito Goerlich en Valencia, Yarnoz Larrosa y Eladio Laredo en Madrid y, en Cataluña, algunos arquitectos noucentistas.

Frente al del siglo XIX, el nacionalismo de ahora aportaba dos novedades, la inclusión de un nuevo historicismo tradicionalmente olvidado, el neobarroco, y, sobre todo, la regionalización de todos los historicismos que iban a practicarse. Los lenguajes arquitectónicos se enriquecieron con las variantes dialectales y, de entre ellos, el que más, el neobarroco. Su aparición castiza en la escena española estuvo avalada por la existencia de un precedente, el neobarroco francés, que sancionaba positivamente la adaptación moderna, aunque «exótica», del estilo barroco y fue posible tanto porque el debate nacionalista había agotado otras soluciones y buscaba mayor imaginación y originalidad, como porque por esas fechas se estaba produciendo la revisión historiográfica del barroco. La búsqueda de una arquitectura nacional y dicha revisión historiográfica iban a conducir irremediabilmente, a partir de 1910, a la arquitectura neobarroca.

### La rehabilitación del barroco.

La práctica de la arquitectura neobarroca sólo fue posible cuando se hubieron superado los prejuicios negativos que la crítica ilustrada había hecho pesar sobre su modelo histórico, el barroco, y se procedió a la recuperación historiográfica y monumental del viejo estilo. Esta operación tuvo lugar en España a principios del siglo XX y fue obra, principalmente, de los arquitectos. Determinar cuáles fueron los argumentos que se utilizaron en la apología del barroco o que, al menos, justificaron su estudio nos ayudará a comprender cómo fue pensado y, consecuentemente, de qué manera se gestionó su reutilización.

Para ello podemos disponer de una serie de escritos convenientemente escalonados en el tiempo que va de 1899, fecha del primer testimonio reivindicativo del estilo, a 1920, cuando su rehabilitación fue ya un hecho: el discurso de entrada de Arturo Mélida en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 1899<sup>2</sup>, la contestación de Ricardo Velázquez Bosco al discurso de entrada en la misma academia de García Alix, de 1903<sup>3</sup>, el ensayo de Cabello y Asó publicado en 1907 "El barroquismo en nuestras artes plásticas"<sup>4</sup>, el libro de

2. Mélida y Alinari, Arturo: *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*. Madrid, 1899. Cito, Mélida 99.

3. Esta contestación apareció publicada en 1920 en la revista *Arquitectura*: Ricardo Velázquez Bosco, «El barroquismo en arquitectura». *Arquitectura*, núm. 22, 1920, págs. 36-41. Cito a partir de ahora, V. Bosco 20.

4. Cito, Cabello 07.

Otto Shubert de 1908 «Historia del barroco en España»<sup>5</sup>, el artículo de Vicente Lampérez «Algo sobre el Churriguerismo», de 1909<sup>6</sup>, el discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Manuel Zabala<sup>7</sup> pronunciado en 1917, y, para terminar, las colaboraciones de Ortega y Gasset y Torres Balbás a la revista «Arquitectura» en el número monográfico que dedicó a la arquitectura barroca, en febrero de 1920<sup>8</sup>.

La lectura de estos escritos nos pone al corriente de una serie de ideas compartidas por los arquitectos sobre el barroco. En primer lugar, y siguiendo un discurso característico del siglo XIX y comienzos del XX según el cual a cada época histórica le correspondería un espíritu particular encarnado necesariamente en las manifestaciones artísticas, todos insisten en considerarlo la manifestación del espíritu de su época. Así, Mélida afirma que el arte barroco «...fue el gusto de su tiempo»<sup>9</sup> y Lampérez corrobora: «En la integración de los factores que constituyen el espíritu de una época, es aquella manifestación arquitectónica un discurso que dice tanto como las comedias de Calderón, los libros de Quevedo y los diarios de Barrionuevo»<sup>10</sup>. También Velázquez Bosco lo expresa así: «Aquella arquitectura, como todas, no es más que el fiel reflejo de la sociedad que la produjo»<sup>11</sup>. En tanto que sólo es el reflejo de su sociedad, el arte barroco puede ser contemplado con un mayor desapasionamiento puesto que lo que verdaderamente interesa de él no es tanto el placer estético que procura como su valor instrumental, su capacidad para introducirnos en el conocimiento de otra época, de otra cultura. Ya no será un estilo mejor ni peor que otros, sino sencillamente distinto y los artistas que lo produjeron no podrán ser condenados pues, al actuar como lo hicieron, carecieron de voluntad propia y fueron sólo la expresión de la «conciencia popular», los intérpretes de esa vaga e imprecisa noción del espíritu de la época. La sociedad positiva y racional de la segunda mitad del siglo XIX mostró verdadera curiosidad por el conocimiento histórico y consideró, con cierto talante liberal y ecléctico, que debía interesarse por igual por todas las épocas sin despreciar ninguna. Para ello debía estudiarlas de un modo científico y no sólo romántico, investigando en el sentido estricto del término, es decir, introduciéndose en los vestigios aportados por el arte y la arqueología<sup>12</sup>. La arquitectura barroca hablaba de su época tanto como las comedias de Calderón o las pinturas de Velázquez y sus «excesos» no eran más que el reflejo de una sociedad «frívola» y «disoluta» que, olvidada, apremiaba conocer.

En este contexto habría que situar el proyecto neobarroco, un historicismo más, una forma de estrechar lazos con el pasado, con los siglos XVII y XVIII, pero también una posibilidad de recrearlo para conocerlo mejor.

En los escritos mencionados, casi todos los arquitectos mantenían una misma opinión sobre la naturaleza del barroco, que se trataba más bien de una escuela de ornamentación y

5. Shubert, Otto: *Geschichte des Barock in Spanien*. Ed. Max Shreiber. Esslingen, 1908. La primera traducción al castellano es de 1924.

6. Lampérez, Vicente: «Algo sobre el Churriguerismo». *La Construcción Moderna*, núm. 6, 1909, págs. 115-119. Cito, Lampérez 09.

7. Zabala y Gallardo, Manuel: *Del barroquismo en arquitectura*. Madrid, 1917. Cito, Zabala 17.

8. Ortega y Gasset, José: «La voluntad del barroco». *Arquitectura*, núm. 22, 1920, págs. 33-35. Este artículo había aparecido anteriormente en 1915, en la revista *España*. Torres Balbás, Leopoldo: «El resurgir del barroco y la última obra del arquitecto Yarnoz». *Arquitectura*, núm. 22, 1920, págs. 57-61.

9. Mélida 99, pág. 19.

10. Lampérez 09, pág. 119.

11. V. Bosco 20, pág. 37.

12. El interés del momento por la conservación del patrimonio monumental, el desarrollo de las distintas teorías sobre restauración y práctica abusiva de los historicismos debería estimarse desde esta perspectiva.

no tanto de un estilo de arquitectura. Se le reconocían una imaginación y originalidad poco usuales en el empleo de la ornamentación pero se negaba que constituyera un sistema constructivo equiparable a los tradicionales griego, romano o gótico. Arturo Mélida era concluyente: «Tan patente es el hecho de que el barroco no es propiamente un estilo de arquitectura, sino una escuela de ornamentación que casi todo él está hecho por pintores...»<sup>13</sup>. Sobre todo, lo que se encontraba más inaceptable en las construcciones barrocas era que los elementos ornamentales invadiesen el dominio de los estructurales desvirtuando su función: «Por respeto debido a la verdad y a la razón no pueden considerarse como componentes de una arquitectura tales elementos que la deforman y destruyen»<sup>14</sup>. La insinceridad constructiva era, desde luego, la peor imputación que se le podía hacer a la arquitectura barroca pues los arquitectos españoles, educados en el credo tradicionalista de Viollet-le-Duc, la veían como causa primera de la decadencia de su arte. Paradójicamente, y a pesar del fuerte influjo de Viollet-le-Duc, el miedo a una utilización veraz de los nuevos materiales (hierro y hormigón armado) así como el concepto artístico en que tenían a su oficio les había llevado a practicarla habitualmente, concibiendo fachadas profusamente recargadas de yesos, escayolas y falsos elementos constructivos imitados en piedra artificial. Como procedimiento, la arquitectura ecléctica constituía el reino de la falsedad y, en este aspecto, no se diferenciaba mucho de la barroca. Por si fuera poco, la nueva tendencia surgida en el cambio de siglo, de la que tanto se esperaba para la renovación del arte arquitectónico, el Art Nouveau, acentuaba esta actitud. Todo hacía pensar, y así lo vieron algunos, que se vivía una nueva época de barroquismo: «...que nuestro buen sentido nos defiende de los pseudo-Borromini que andan ya por el mundo haciendo de las suyas»<sup>15</sup>.

Pero si constructivamente el barroco no tenía nada que ofrecer a la arquitectura moderna, decorativamente resultaba de enorme interés, y la decoración en estos momentos no carecía de importancia. Por un lado, justificaba en el presupuesto de cualquier proyecto la presencia de una partida destinada a «gastos de embellecimiento de la fachada», constituyendo algo así como la marca del artista, lo que permitiría distinguir el trabajo de un arquitecto del mero diseño ingenieril. Pero, además, sobre la decoración recaía buena parte de la responsabilidad de encontrar el nuevo estilo arquitectónico, espejismo hacia el que se había orientado el continuo expolio de los estilos históricos durante el siglo XIX y que, a principios del XX, todavía no se había materializado. Para una mente académica era impensable la creación de este nuevo estilo sin una cabal apoyatura en la tradición; por eso se estudiaron los estilos del pasado, porque se querían imitar los principios que les habían dado vida. Sin embargo, la imitación devino copia y sólo de aquello que más superficialmente ofrecían los modelos, la decoración. En consecuencia, la arquitectura, pensando estrechamente que por este camino alcanzaría su renovación, se volvió superficial, fachadista y el nuevo estilo, ante la desesperación de todos, no llegó. La crisis del arte arquitectónico se convirtió en el lugar común de cualquier conversación sobre el tema. Para superarla los arquitectos se dividieron en dos bandos, el de aquellos que exigían una reforma de las enseñanzas profesionales, renunciar al exceso de conocimientos artísticos y reconocer los avances que desde una situación de «ignorancia» habían logrado los ingenieros, y el de aquellos otros que sólo creían oportuno el abandono parcial del conocimiento del pasado, pero no el de la práctica artística del oficio, y el aprovechamiento matizado de los nuevos materiales. Y práctica artística era tanto como decir formal y esencialmente decorativa. El modernismo podría llegar a protagonizar esta segunda solución. Pese a su poca ortodoxia académica era capaz de ofrecer resultados novedosos promoviendo, frente a la copia descarada del pasado propia de los historicismos, la originalidad y libertad compositivas. Básicamente no aportaba nuevos planteamientos pero

13. Mélida 99, pág. 14.

14. Zabala 17, pág. 46.

15. Zabala 17, pág. 54.

sí soluciones decorativas innovadoras. Este bando de los arquitectos que podríamos llamar formalistas —en tanto que enfocaban los problemas arquitectónicos desde una óptica formal más bien que o antes que funcional y racional— podía acudir al lenguaje barroco en busca de soluciones por los mismos motivos por los que podía hacerlo al modernismo, es decir, por la originalidad de los elementos y por su tratamiento absolutamente libre. Por eso ambos estilos fueron a menudo relacionados y por eso el modernismo constituyó un valioso precedente para la práctica del neobarroco<sup>16</sup>. Hasta que las vanguardias arquitectónicas del siglo XX demostraron años más tarde que la nueva arquitectura no nacería de la exclusiva resolución de aspectos formales, modernismo y neobarroco prestaron esperanzas imposibles a aquellos que, en su caso, decidieron abandonar en su obra toda referencia historicista o al menos metamorfosarla en algo nuevo y moderno, y a aquellos otros que, de convicciones más tradicionales, se inspiraron en el último territorio virgen que todavía quedaba a la experiencia historicista, el barroco.

Una última observación podría hacerse del pensamiento del barroco; que fue considerado como una derivación decadente, aunque no exenta de encanto, del Renacimiento, creencia bastante generalizada desde finales del siglo pasado. Así, para Cabello y Asó, el arte tuvo históricamente un periodo de infancia en las Catacumbas, una adolescencia en el Cuattrocento, una madurez con Vinci, Rafael y Miguel Angel, y una decadencia rápida en el extravío barroco. Otto Shubert en su «Historia del barroco en España», primera gran obra escrita sobre el tema, dedicaba los tres primeros capítulos al plateresco y a la severidad herreriana, sugiriendo con ello una especie de continuidad de las formas renacentistas imposible de ser obviada.

La arquitectura barroca podía ser una derivación decadente de la renacentista, pero es que ésta tampoco era muy ejemplar. Fue Viollet-le-Duc quien extendió la idea de que la arquitectura del Renacimiento había perdido contacto directo con los problemas constructivos y que, en su afán por remedar a la arquitectura clásica, se había dedicado a imitarla en su aspecto puramente externo. La arquitectura cayó entonces en manos de pintores que se ocuparon de elaborar exteriores pintorescos pero soluciones constructivas pobres. El barroco sólo habría acentuado esta tendencia. Era la opinión de Mélida cuando afirmaba que casi todo el barroco estaba hecho por pintores, o la de Velázquez Bosco cuando decía: «Distinguióse sobre todo la arquitectura del Renacimiento desde un principio por un lujo ornamental que necesariamente había de conducirla a las extravagancias del barroquismo»<sup>17</sup>, siendo también de la opinión de que la ruptura en el acuerdo entre decoración y estructura, propia de la arquitectura barroca, se había fraguado años antes cuando del oficio se ocuparon maestros que querían ejercitar su habilidad como pintores y escultores. Zabala fue quien mejor explicó esta disolución del Renacimiento en el barroco. Para él, la tendencia al exceso de ornamentación provenía de la escuela del «Brunellesco» que fue a imitar de lo antiguo aquello más visible y saliente, la vestidura ornamental y, además, de aquella etapa del arte romano, la última, que más se complacía en la ornamentación copiosa del preferido orden corintio.

La arquitectura barroca exageraba sólo una tendencia decorativa aparecida ya durante el Renacimiento. Pero, en el caso español ¿de qué renacimiento era decadencia? ¿Del de Gil de Hontañón, del de Machuca o del de Herrera? Parecía admitirse comúnmente que del de Gil de Hontañón, es decir, del plateresco. Cabello, por ejemplo, veía en la imaginación del

16. Velázquez Bosco, por ejemplo, sorprendido por el rechazo de la arquitectura barroca afirmaba: «... y es cosa singular que en nuestros días perdure la misma repulsión mientras se propaga la llamada arquitectura modernista, y sigan teniendo significado depresivo las expresiones de barroco y churriguesco.» V. Bosco 20, pág. 37.

17. V. Bosco 20, pág. 39.

plateresco un primer chispazo de barroquismo, y Lampérez llegaba a la siguiente conclusión: «... el Churriguerismo es una decadencia y como no puede serlo del estilo herreriano, porque sus caracteres son diametralmente opuestos, habrá de serlo del plateresco»<sup>18</sup>. En su opinión, España tendía naturalmente al barroquismo desde el siglo XVI por la degeneración del plateresco, y el barroco importado de Italia (Bernini y Borromini) y de Francia (los estilos Luis XV y Luis XVI) no fue sino «una inyección en un cuerpo que conservaba el germen de la enfermedad»<sup>19</sup>. Viniendo de un personaje tan influyente como Lampérez, este argumento tuvo a la larga importantes consecuencias pues sirvió para certificar el carácter nacional del estilo en un momento en el que, mediado el primer tercio del siglo XX, la arquitectura española se orientó por derroteros nacionales.

La utilización indiferenciada de «churrigueresco» y «barroco» para designar el período que va de 1650 a 1750 fue frecuente en estos autores. Sin embargo, cuando comenzó a profundizarse en el estudio del estilo se comprendió la necesidad de deslindar el contenido de ambos términos. Zabala, en su discurso ante la Academia, llamó la atención sobre este punto distinguiendo al «churrigueresco», que veía como el equivalente español del «borrominesco» italiano y del «rococó» francés, del barroco. Zabala se daba cuenta de que las manifestaciones de la arquitectura barroca habían sido diversas y de que no se podían considerar por igual las obras de Fontana, Maderno o Juvara (en su opinión, lógicos continuadores del Renacimiento romano) y las del estilo que él llamaba borrominesco, estilo caprichoso más propiamente decorativo que arquitectónico. Este ensayo de precisión terminológica iba destinado a limitar las connotaciones peyorativas que todavía en 1917 parecían flotar sobre el estilo cuando se le denominaba «churrigueresco» y sería seguido, por las mismas fechas, de otros tendentes a determinar los rasgos de su personalidad: cronología, geografía, autoridad, etc.

De lo dicho hasta ahora podría concluirse lo siguiente. La arquitectura barroca representaba el gusto de su época tanto como las obras de Góngora y Quevedo o las pinturas de Velázquez, por eso se hizo el esfuerzo de reinterpretar sus «desvaríos». Por su aparato decorativo fue considerado más como una escuela de ornamentación que como un estilo arquitectónico propio. Además, se la emparentó con el Renacimiento y, en concreto, con la arquitectura plateresca de la que se supuso su derivación decadente.

Ahora bien, ¿cómo influyó este pensamiento del barroco en la formulación del historicismo neobarroco?

1. Siguiendo el razonamiento que nos propone ver en el arte la manifestación del espíritu de la época, podríamos pensar que la adopción voluntaria de un determinado estilo, el neobarroco en este caso, tuvo que estar respaldada por la creencia de que existía algún tipo de vinculación entre la sociedad de principios de siglo y el lenguaje barroco. ¿Fue realmente así? Es probable. No faltaron arquitectos que justificaron proyectos neobarrocos por el carácter de la alta sociedad española a la que iban destinados. Gómez Acebo, por ejemplo, comentaba a propósito de una obra suya en Madrid: «Ha considerado el arquitecto que la aristocracia y alta burguesía contemporánea española, especialmente madrileña, es en general una sociedad que por su vida y costumbres tiene una adecuada expresión arquitectónica tradicional en el estilo barroco, de época parecida a la actual en no pocas de sus cualidades y defectos...»<sup>20</sup>.

18. Lampérez 09, pág. 118.

19. *Ibidem*.

20. Gómez Acebo, Tomás: «Casa palacio de don Julio Castañedo». *Arquitectura y Construcción*, 1908, pág. 264.

Pero será sobre todo Ortega y Gasset quien analice en profundidad este tipo de vinculación en el artículo que encabezaba el número monográfico dedicado a la arquitectura barroca española por la revista «Arquitectura». En él, Ortega señalaba la aparición de una nueva sensibilidad en el siglo XX que podría relacionarse con la curiosidad incipiente del momento por el barroco. Esta nueva sensibilidad era una reacción al determinismo materialista que había dominado la segunda mitad del siglo XIX y se caracterizaba por la aspiración al dinamismo y al idealismo. Lo que Ortega quería decir es que, en su opinión, la sociedad moderna no creía que todo tuviera que estar necesariamente determinado por procesos físicos, sino que era posible transformar la realidad interviniendo en ella. El hombre desconfiaba de que su vida estuviera prefijada y sentía la necesidad de hacerla continuamente mediante el heroico ejercicio de la voluntad libre y creativa.

En el campo de las artes, esta actitud ante la vida podría identificarse con el gusto barroco. Este no pretende reflejar la realidad como algo concluido, sino «en el remolino de su génesis», partir de ella para enriquecerla con la imaginación, con variaciones inagotables. Una pintura barroca se sirve del pretexto de la materia para presentar los estados emocionales de los personajes que aparecen en ella; la pasión interior se desencadena y perturba a la materia misma que la contiene: los ropajes se mueven, las expresiones se desencajan, las líneas se rompen, la serenidad de las cosas hechas es sustituida por el dinamismo de las metamorfosis. Una obra de arquitectura barroca ofrece también esa impresión, se mueve, parece que la hayamos sorprendido en proceso de su creación, o de su continua recreación.

Para Ortega no había dudas: «La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contenga el maravilloso gesto de moverse»<sup>21</sup>. El gusto barroco, encarnado en el historicismo neobarroco, tenía asignado desde ahora por la sensibilidad moderna un campo de experiencia propio.

2. Que el barroco fuese una escuela de ornamentación más que un verdadero estilo arquitectónico significaba que su reutilización en edificios modernos iba a ser formal y, básicamente, epidérmica. Es cierto que todos los historicismos (salvo, tal vez, algunos ejemplos monumentales del neogótico y del neogriego) se caracterizaron por imitar sólo el ropaje externo de sus modelos, pero en el caso del neobarroco esta imitación fue, más que una limitación, una condición establecida a priori, una exigencia. Como escuela ornamental permitía grandes libertades en su uso, lo que lo hacía fácilmente asimilable por edificios cuyos exteriores, inevitablemente condicionados por las nuevas técnicas constructivas, comenzaban a rehuir el academicismo. Esta era la opinión de Torres Balbás cuando, comentando una obra de Yarnoz Larrosa en Madrid, decía: «...la gran ventaja de la arquitectura barroca para trabajar en ella actualmente es su gran libertad, que causaba la indignación de gentes de educación académica. Es un arte sin reglas, sin preceptos, a través del cual la personalidad del artista puede manifestarse libremente»<sup>22</sup>. En consecuencia, los motivos neobarrocos se introdujeron en todo tipo de edificios, oficiales y privados, y en disposiciones variadísimas como ningún otro historicismo lo hizo.

3. Ni el mudéjar ni el plateresco ofrecieron nunca dudas sobre su españolidad, y el barroco, desde que Lampérez lo relacionó con el plateresco restándole dependencia de los influjos italianos y franceses, tampoco. Su adaptación a la arquitectura moderna estuvo, precisamente desde entonces, condicionada por el nacionalismo. En 1911 Lampérez, en su célebre discurso «Tradicionalismos y exotismos», leído en el primer Salón de Arquitectura de

21. loc. cit., pág. 35.

22. loc. cit., pág. 59.

ese año, exhortaba a los jóvenes arquitectos a inspirarse en los estilos patrios tradicionales y a adaptarlos en sus obras; cuatro años después, dos discípulos suyos, Leonardo Rucabado y Aníbal González, presentaban al VI Congreso Nacional de Arquitectura una ponencia que tendría posteriormente importantes repercusiones, «Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional». Ante la situación creada por el fervor nacionalista, el neobarroco iba a ser el historicismo más favorecido por su novedad. Su probado nacionalismo iba a ser el factor clave que aconsejaría su utilización en edificios de carácter representativo: privados-monumentales (la Telefónica de Madrid o el Banco de Valencia, en Valencia), privados-particulares (palacetes de la alta burguesía y de la aristocracia, de los que se podrían encontrar múltiples ejemplos en Santander, Madrid y Sevilla, por ejemplo), públicos (los distintos pabellones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929), así como múltiples edificios de viviendas repartidos por toda la geografía española.

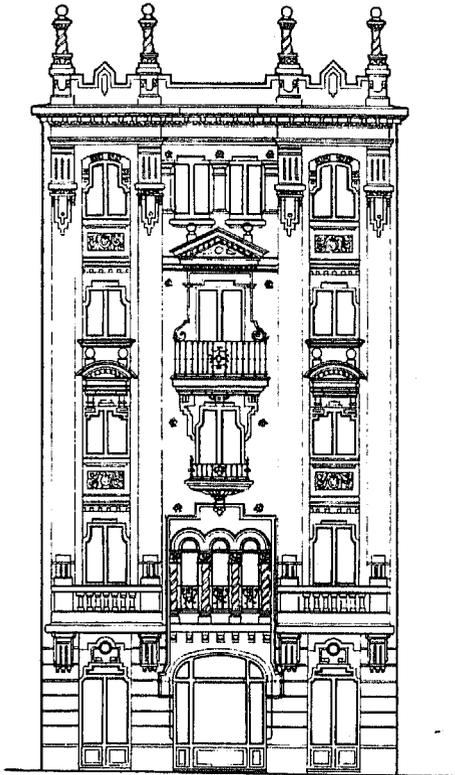
### **La Rioja, proyectos y realizaciones.**

Hacia 1920 la rehabilitación pública del barroco era un hecho, el estilo estaba de moda en España. En Madrid, la Sociedad Central de Arquitectos acababa de conseguir que la fachada del Hospicio, joya del barroco madrileño amenazada de derribo, fuera declarada monumento arquitectónico artístico, con lo que quedaba definitivamente a salvo de la piqueta. Para celebrarlo, la revista «Arquitectura», órgano de expresión de dicha sociedad, publicó ese año el ya comentado número monográfico dedicado a la arquitectura barroca española. Era la primera vez que desde la prensa especializada se brindaba un reconocimiento tan importante al estilo.

También por esas fechas, las distintas ciudades españolas habían comenzado la revisión monumental de su pasado barroco en busca de nuevas fuentes de inspiración para su arquitectura moderna. La moda neobarroca iba también a llegar a Logroño.

Los primeros ejemplos documentados del historicismo en la capital riojana son de 1924, un proyecto irrealizado de Joaquín Muro para edificio de viviendas en la calle S. Blas n.º 10 (hoy Gallarza) (fig. 1) y el de Marcelino Arrupe para un edificio de viviendas y sala de cultura en Calvo Sotelo esquina Capitán Cortés (fig. 2).

El de Muro era un proyecto bastante ecléctico y en su fachada fusionaba elementos provenientes de léxicos clasicistas y barrocos. Sobre una planta baja, que actuaba de basamento, se levantaban cuatro pisos unidos por cuatro órdenes gigantes que dejaban entre sí tres calles. Pináculos en forma de columna salomónica sosteniendo una bola remataban el conjunto. La calle central era por sus dimensiones y disposición la más importante. En ella, el piso principal se abría al exterior por una triple arquería sustentada en columnas salomónicas. El segundo y tercer piso formaban un conjunto de fuerte sabor barroco donde resaltaban los respectivos balcones de rejería forjada, las molduras y el frontón triangular de coronamiento. Por encima, el cuarto piso aparecía menos enfatizado. Los elementos neobarrocos protagonizaban la composición: columnas salomónicas, molduras formando volutas en el tercer piso, un mensulón decorativo sosteniendo el balcón circular del segundo y pinjantes doblados ornamentando la parte superior de las pilastras gigantes.



FACHADA.

Fig. 1. Edificio de viviendas en San Blas 10.  
Joaquín Muro, 1924. (No construido).



Fig. 2. Edificio de viviendas y sala de cultura  
en Calvo Sotelo c/v Capitán Cortés.  
Marcelino Arrupe, 1924

En cuanto al edificio de la calle Calvo Sotelo, el proyecto de Arrupe fue modificado parcialmente al construirse. La composición de las fachadas no se alteró en exceso, pero la construcción definitiva incorporó un piso de mansardas con tejado afrancesado que no figuraba en los planos originales y, sobre todo, elementos decorativos que barroquizaban el resultado final. Las guirnaldas que decoran los dinteles de las ventanas del segundo piso, el esgrafiado que recorre de arriba abajo un lienzo de muro de la fachada sur (fig. 3) y las molduras que enmarcan las ventanas del primer piso de la misma fachada o el acceso al edificio (fig. 4) son elementos neobarrocos sin justificación en el proyecto.

Ninguno de los dos proyectos estaba firmado en Logroño. El de Muro lo estaba en Madrid y el de Arrupe en Bilbao. La procedencia foránea de ambos indica que la introducción del neobarroco en Logroño no se debió a la actividad de los arquitectos locales. Efectivamente, ni Agustín Cadarso, ni Quintín Bello, ni Fermín Alamo, los arquitectos que más trabajaban entonces en la ciudad, habían practicado antes el historicismo. Especialmente llamativo era el caso de Fermín Alamo quien tenía obras neoplaterescas, neogóticas e incluso neoárabes, pero nunca llegó a proyectar un edificio neobarroco, a pesar de su actualidad<sup>23</sup>.

Las obras de Muro y Arrupe, siendo tan diferentes, tenían algo en común, el tratamiento todavía inseguro del neobarroco. En la de aquél perdía protagonismo en contacto con otros elementos clasicistas; en la de Arrupe, la caracterización estilística era todavía más débil quedando limitada a algunos elementos decorativos.

Una mayor afirmación del estilo podemos encontrar en los edificios de viviendas de Canalejas n.º 7 y, sobre todo, Bretón de los Herreros n.º 25 cuya cronología incierta debe situarse entre 1925 y 1930. (figs. 5 y 6).

El primero es un edificio netamente castizo, tanto por las molduras decorativas como por las rejerías de los balcones y el detalle compositivo que lo corona, la simulación de una pequeña galería abierta por dos arcos de medio punto y flanqueada por columnas ornamentales de difícil filiación (fig. 7). El neobarroco es aquí más coherente que en los edificios anteriores. Está presente en la puerta de entrada, en las molduras mixtilíneas que la resguardan y en las pilastras cajeadas que la resaltan. Los motivos neobarrocos pasan del cuerpo basamental al central del edificio donde tres pisos son unificados por dos órdenes gigantes y por molduras comunes que nacen como volutas en el primero de ellos, se prolongan por el segundo y se cierran sobre los vanos del tercero formando orejas decorativas similares a las de la puerta. Cartelas características en los dinteles de los vanos de los dos primeros pisos y pequeños pinjantes colgados de la falsa galería son también elementos propios del estilo.

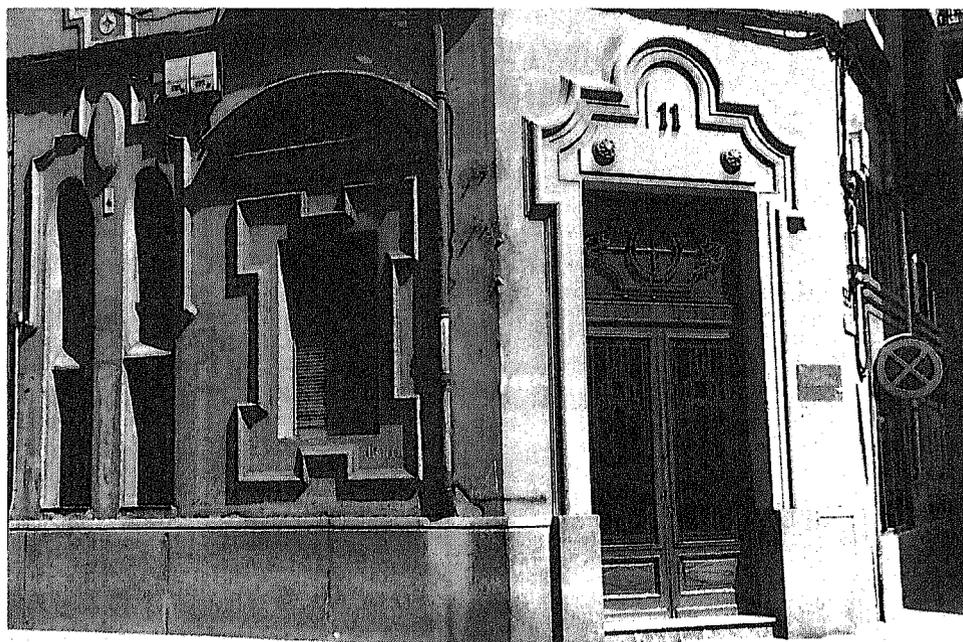
El edificio de Bretón de los Herreros 25 es, si cabe, más decididamente neobarroco. En la planta baja, tres puertas se enmarcan con molduras mixtilíneas muy simplificadas. Por encima, tres pisos con tres vanos por piso, las calles laterales cerradas de arriba abajo por miradores de hormigón armado y la calle central animada por balcones de rejería. Los elementos decorativos, muy geometrizados, son los habituales: pinjantes y unas a modo de pequeñas rocallas en los miradores, marcos quebrados en los vanos de la calle central, frontón circular roto como remate del edificio y un diseño de los hierros de los balcones muy barroco.

Ambos ejemplos consolidarían, sin duda, la presencia del historicismo en Logroño.

23. Sobre la obra de Fermín Alamo, ver: Inmaculada Cerrillo Rubio, *Tradición y modernidad en la arquitectura de Fermín Alamo*, publicado por el Instituto de Estudios Riojanos en colaboración con el Ayuntamiento de Logroño, Logroño, 1988.



Figs. 3 y 4. Edificio de viviendas y sala de cultura en Calvo Sotelo c/v Capitán Cortés. Marcelino Arrupe, 1924. Detalles.



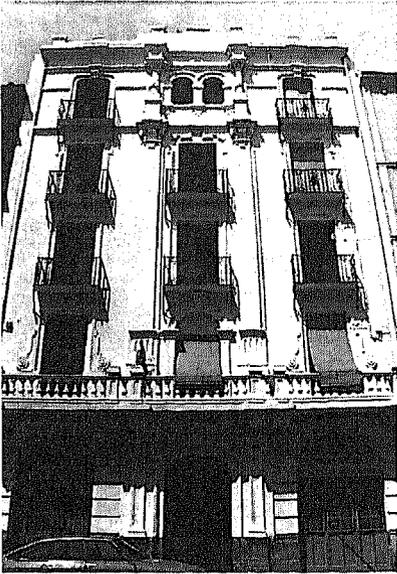


Fig. 5. Edificio de viviendas en Canalejas 7. Segunda mitad de los años veinte (?).

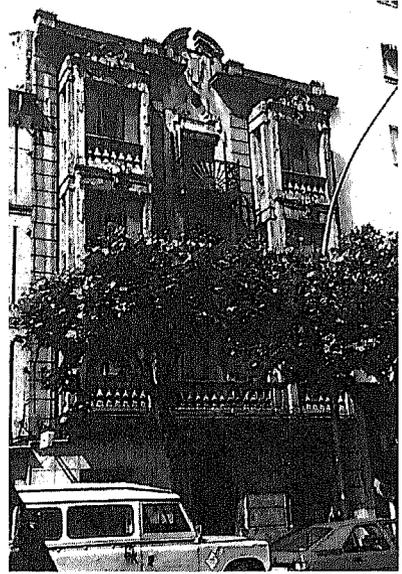
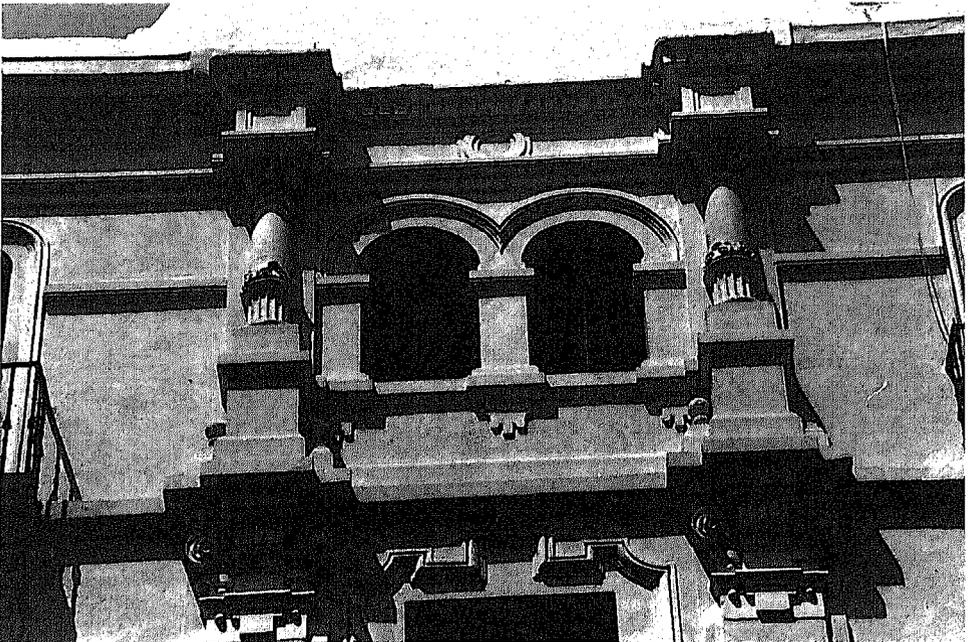


Fig. 6. Edificio de viviendas en Bretón de los Herreros 25. Segunda mitad de los años 20 (?).

Fig. 7. Edificio de viviendas en Canalejas 7, detalle.



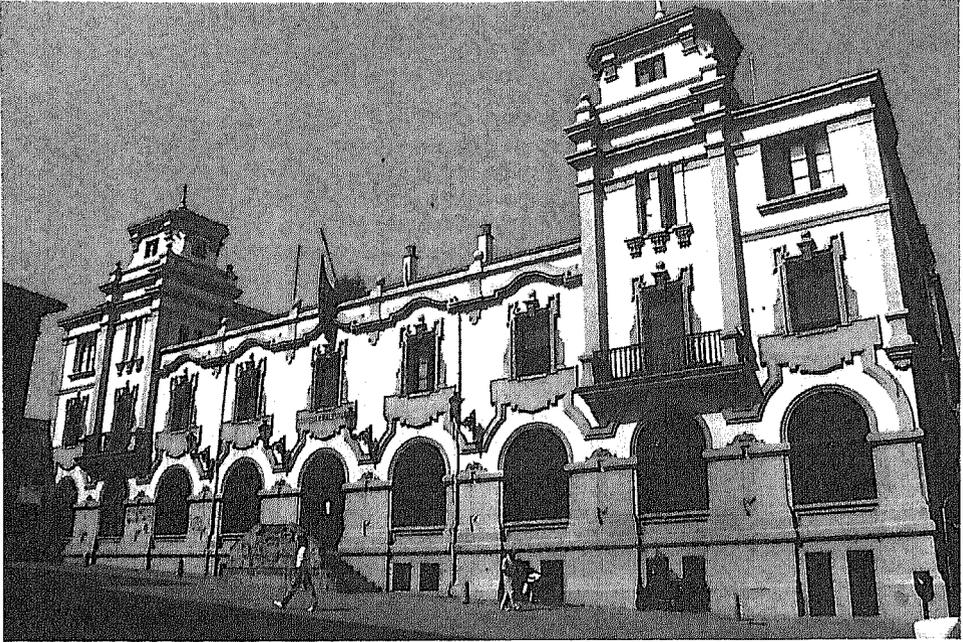
En un sólo caso el lenguaje neobarroco abandona la construcción privada para servir a las necesidades representativas de un edificio público, Correos. Lamentablemente, sus planos originales no han podido ser encontrados y su autor nos es desconocido. Lo poco que sabemos de su proceso de gestación es, sin embargo, bastante interesante.

El anuario «Arquitectura y Construcción» de 1919 recogía en sus páginas un artículo de Cabello Lapidra dedicado a los edificios de Correos y Telégrafos<sup>24</sup> en el que se daba cuenta del plan de nuevas construcciones establecido por la Dirección de Comunicaciones en 1909 por el que se crearían 59 edificios de nueva planta. Estos deberían realizarse adoptando en sus fachadas estilos históricos nacionales y, preferentemente, los típicos de cada localidad donde se erigieran. Así, Cabello daba una lista de ciudades cuyos edificios estaban adjudicados en la que se especificaban los arquitectos designados y el estilo convenido. El de Logroño sería obra de Pérez Valdés y Redón, pero nada se mencionaba sobre su estilo, probablemente porque Cabello desconocía el proyecto. Cómo fuese ese proyecto, lo ignoramos. Lo que sí sabemos es que no debió llevarse a cabo pues a mediados de los años veinte se convocó un nuevo concurso de proyectos que, previsiblemente (desconocemos también la fortuna de este concurso), daría lugar al edificio que hoy vemos y cuyas obras, dirigidas por Agapito del Valle, debieron concluir a finales de la década o, en todo caso, a comienzos de los años treinta.

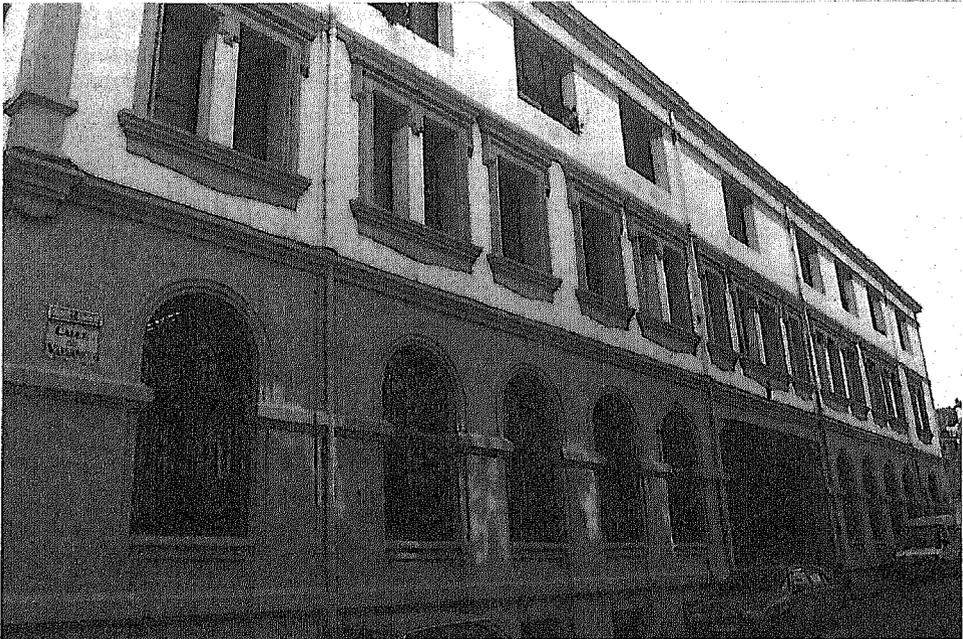
El lenguaje dominante del mismo, condicionado posiblemente por la proximidad del barroco «Palacio del Espartero», en el neobarroco, aunque si lo observamos bien y comparamos su fachada principal a la plaza de San Agustín (fig. 8) con la posterior a la calle de Valvanera (fig. 9) podremos comprobar cómo el estilo parece algo forzado en un edificio que tiende naturalmente a la sobriedad y a la desornamentación. Incluso los dos cuerpos salientes de la fachada principal (fig. 10) y, en especial, los vanos de los pisos superiores parecen contradecir con su trazado recto y austero el movimiento de las molduras del primer piso que, o bien enmarcan las ventanas y se disponen bajo ellas en una curiosa mezcla de cartela y pinjante, o bien forman una imposta ondulante sobre sus dinteles.

De todas formas, lo más interesante es lo siguiente: si el plan nacional de construcción de nuevos edificios de Correos exigía para ellos estilos locales (y, a la vista de lo que sucedió en otras ciudades, se puede afirmar que esta disposición se respetó) ¿quién determinó que era el estilo barroco el que mejor convenía a Logroño y no, por ejemplo, el gótico o el románico? ¿Acaso se entendió que el barroco era el estilo histórico más típicamente riojano, que constituía algo así como su «genius loci»? De ser cierta esta hipótesis tendríamos la explicación, por un lado, del relativo arraigo del neobarroco en una ciudad como Logroño, cuya arquitectura ecléctica careció durante el primer tercio del siglo XX de vocación historicista (apenas si hay tímidas fachadas neogóticas o neoplaterescas, por ejemplo) y, por otro, de la variedad compositiva de los edificios comentados así como de los que constituyeron la máxima expresión del estilo, los que Agapito del Valle realizó en 1929 y 1930. Pero tal hipótesis no parece muy probable pues, entonces, la arquitectura neobarroca se habría difundido más por la ciudad e incluso por algunos de los pueblos importantes de la provincia (Haro, Nájera, Calahorra), cosa que no ocurrió, y, sobre todo, habría elaborado un lenguaje propio deducido de su tradición histórica. Ciudades como Madrid, Sevilla o Valencia, todas ellas con una importante herencia barroca que reconocían y valoraban, fueron capaces de desarrollar una caracterización regional del historicismo; Logroño, no. Aunque los ejemplos que hemos visto hasta ahora nos proporcionan elementos decorativos variados (columnas salomónicas, molduras mixtilíneas,

24. Cabello Lapidra, Luis M.ª: «Los nuevos edificios para Correos y Telégrafos». *Arquitectura y Construcción*, anuario para el año 1919, págs. 81-94.



Figs. 8 y 9. Casa de Correos y Telégrafos. Finales de los años veinte (?). Autor desconocido.



pinjantes, un esgrafiado, etc.) ninguno nos remite a un sólo monumento barroco riojano reconocible. En realidad, tales elementos funcionan como meras referencias estilísticas avaladas por la moda, pero en ningún momento dan lugar a un verdadero estilo local. Y es que faltaron las condiciones básicas para ello: una conciencia regionalista fuerte que promoviese el debate teórico en torno al problema de una posible arquitectura nacional-regional y conviniese en privilegiar el uso del neobarroco, una burguesía pujante capaz de patrocinar el estilo, adoptándolo para sus lugares de residencia o en edificios representativos de su actividad económica, y arquitectos locales comprometidos con la tarea de imaginarlo y configurarlo. Nada de esto ocurrió y, consecuentemente, la moda apareció en algunas fachadas pero no se profundizó en ella. Lejos de contribuir a la creación de un estilo personal y nuevo, la arquitectura neobarroca evidenció en Logroño una fuerte dependencia de centros de gravedad exteriores y la incapacidad del genio local para penetrarse de ideas ajenas y hacerlas suyas.

El nombre del autor del edificio de Correos nos es desconocido, no así el de su director de obras, Agapito del Valle, arquitecto riojano responsable en gran medida del paisaje edilicio del Logroño de los años treinta y cuarenta<sup>25</sup>. Titulado en 1920, se formó del Valle en sus primeros años en Madrid, en el estudio de otro arquitecto riojano afincado en la capital, Cayo Redón, con quien estuvo trabajando hasta su muerte acaecida en 1922. Cayo Redón fue un arquitecto tradicionalista que llegó a realizar alguna obra ostensiblemente neobarroca en Madrid y, su nombre, nos ha aparecido anteriormente como el del coautor del primer proyecto para el edificio de Correos de 1919. No es por ello improbable que, dado que entonces era el historicismo de moda, idease este proyecto en estilo neobarroco; de ser así, del Valle tuvo que conocerlo ya que estaba trabajando por esos años en su estudio; y, si lo conoció, no sería descabellado pensar que las enseñanzas del maestro pasaran al discípulo y que éste, a pesar del tiempo transcurrido, ofreciera aunque pálido y reformado un reflejo de las mismas en el edificio cuyas obras tenía que dirigir. En definitiva, que es posible que buena parte del aspecto neo-barroco que hoy ofrece Correos sea debido a Agapito del Valle, quien pudo modificar a su gusto el desconocido proyecto de un autor que, hoy por hoy, también desconocemos.

Son, claro está, conjeturas pero no deja de llamar la atención el hecho de que por las mismas fechas por las que debió dirigir las obras de Correos, del Valle estaba ensayando distintas formas de practicar la arquitectura neobarroca, a la que se acercaba por primera vez y con la que comenzaba a labrarse un prestigio profesional. Esto ocurría en 1929 y, hasta ese momento, su obra más señalada en Logroño era un edificio bastante académico de estilo clasicista, el Colegio San José para los Hermanos Maristas.

Agapito del Valle debió vivir de cerca la euforia del neobarroco en sus años de estudio y formación en Madrid entre 1913 y 1922 y, sin embargo, no se decidió a practicarlo hasta 1929 ¿Por qué? Es cierto que en los comienzos de su actividad profesional en Logroño no recibiría muchos encargos y que éstos estarían bastante comprometidos formalmente por los gustos personales de sus propietarios. Su estilo propio tuvo que empezar a forjarse cuando manejó un mayor volumen de obra, hacia 1929 precisamente. Su vocación historicista de entonces, es posible que estuviera motivada por acontecimientos que estaban teniendo lugar en el panorama arquitectónico español y, en concreto, por tres de ellos que, en los últimos años de la década de los veinte, gozaron de una importante expectación y acentuaron el protagonismo del neobarroco: el concurso del Ateneo Mercantil de Valencia, de 1927, el proceso

25. La importancia de este arquitecto quedó reflejada en una exposición que, no hace mucho, dedicó el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja a su obra. Fruto de esta exposición es un interesante folleto divulgativo que da cuenta resumida e ilustrada de sus distintas etapas artísticas: Inmaculada Cerrillo Rubio, *La obra del arquitecto Agapito del Valle (1895-1969)*. COAR, Logroño 1986.

constructivo del edificio de la Telefónica en Madrid, entre 1926 y 1929, y la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El concurso del Ateneo, el de mayor relevancia nacional del momento junto al del Círculo Ecuéstre de Barcelona de 1920 y al del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1919, tuvo una amplia divulgación en las revistas profesionales y se caracterizó por la abundante presencia de proyectos neobarrocos. El edificio de la Telefónica fue el de mayores dimensiones levantado hasta entonces en España; necesariamente emblemático del poder económico de la ITT y de la capitalidad de Madrid, debía ofrecer una imagen moderna pero a la vez profundamente castiza por lo que sus fachadas combinaron la disposición típica de un rascacielos neoyorkino con ornamentación extraída del barroco madrileño. La Exposición de Sevilla del 29 fue la apoteosis de la arquitectura regionalista. Allí se dieron cita todos los historicismos inspirados en los estilos tenidos por más españoles, el neomudéjar, el neoplateresco, el neogótico Reyes Católicos y, sobre todo, el neobarroco; la mayor parte de los pabellones nacionales y extranjeros se realizaron en este estilo que, por lo que se comprobaría poco después en los años treinta, alcanzó en dicha Exposición un éxito tan rotundo como inconsecuente.

Agapito del Valle debió sentirse estimulado por esta cara tradicionalista de la realidad arquitectónica española y pasó por alto la otra, la renovadora, la que tenía su expresión en la joven «Generación del 25» y su modelo en el pabellón con el que Mies van der Rohe iba a prestigiar la Exposición Internacional de Barcelona, también del 29. De esos tres acontecimientos extrajo la conclusión de que era posible levantar arquitectura historicista en Logroño en 1929, neobarroca claro, y a ello se dedicó en los proyectos que ahora voy a comentar y que están fechados todos en ese año.

El primero es el de un edificio de viviendas en la calle Colón n.º 7. Se trata de una casa de cinco pisos, entresuelo y planta baja destinada a locales comerciales, realizada en estructura de hormigón armado. La composición de la fachada sigue el esquema clásico tripartito y en ella resalta la bicromía del ladrillo rojo visto y el estuco y la piedra artificial que, en las enmarcaciones de los vanos del cuerpo central y en el cuerpo superior, simulan despiece de sillares. La fachada se remata con un hastial barroco y pináculos fusiformes. En realidad, todo el énfasis neobarroco del edificio descansa en el hastial ya que ningún otro motivo decorativo propio del estilo es utilizado (fig. 11). Este elemento aplicado a la arquitectura española moderna tiene su origen en Cataluña y, aunque puede aparecer en otras regiones, fue aquí donde, siguiendo modelos dieciochescos de algunas iglesias y masías de la región, más se prodigó. Gaudí lo aplicó por primera vez a un edificio moderno en 1899, en la casa Calvet, experimento ecléctico en el que se combinan el lenguaje barroco y el modernista y, siguiendo su ejemplo y atraídos por su éxito, Puig y Cadafalch y Sagnier, entre otros, realizarían también versiones propias posteriormente.

El resultado final de la obra de del Valle es una fachada sobria en la que el ladrillo visto ofrece alguna promesa de sinceridad constructiva y, desde luego, corrige con su presencia el abuso característico de la arquitectura ecléctica en el empleo de los estucos y las piedras artificiales.

El segundo proyecto que quiero comentar es el más neobarroco. Previsto en principio para la calle Zurbano n.º 24 (hoy Calvo Sotelo), no llegó a construirse (fig. 12). Es un edificio de tres pisos, entresuelo y semisótano en el que vuelve a aparecer como marca de autor el ladrillo visto. Su fachada está resuelta de forma bastante atípica: se ha rehuído la simetría, no se ha privilegiado exteriormente el piso principal y se ha acentuado la verticalidad. El mirador es el elemento más interesante. Tratado a modo de «bow window», unifica los tres pisos aunque dispone para cada uno de ellos una forma particular de vano. Descansa en un mensulón decorativo absolutamente innecesario dada la construcción en hormigón armado y se corona con un pequeño frontón sinuoso y dos pináculos fusiformes, disposición similar a



Fig. 10. Casa de Correos y Telégrafos, detalle.

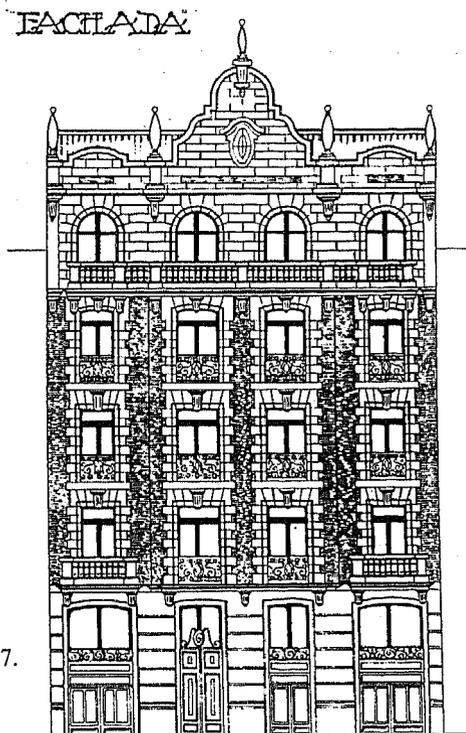


Fig. 11. Edificio de viviendas en Colón 7.  
Agapito del Valle, 1929.

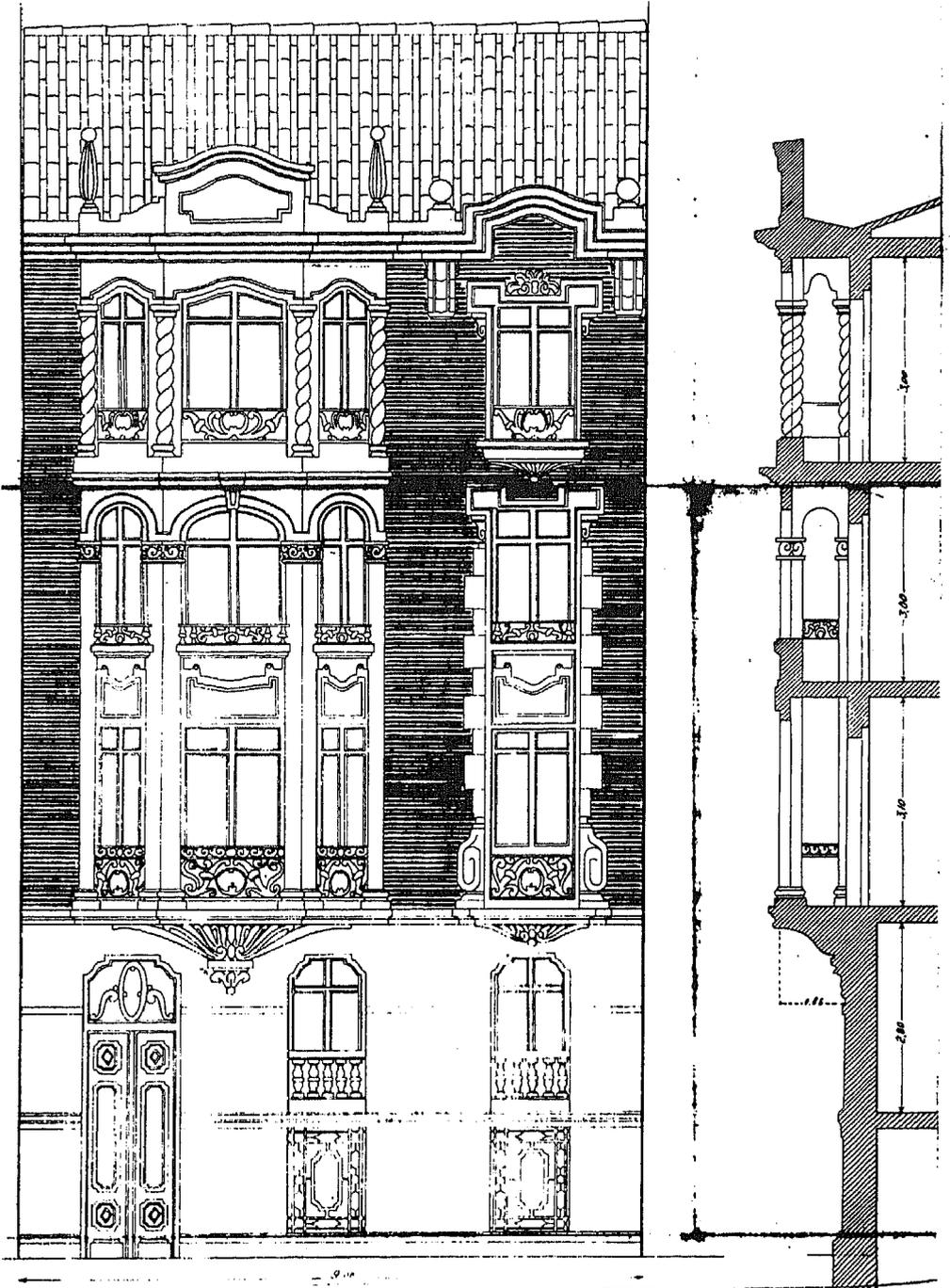


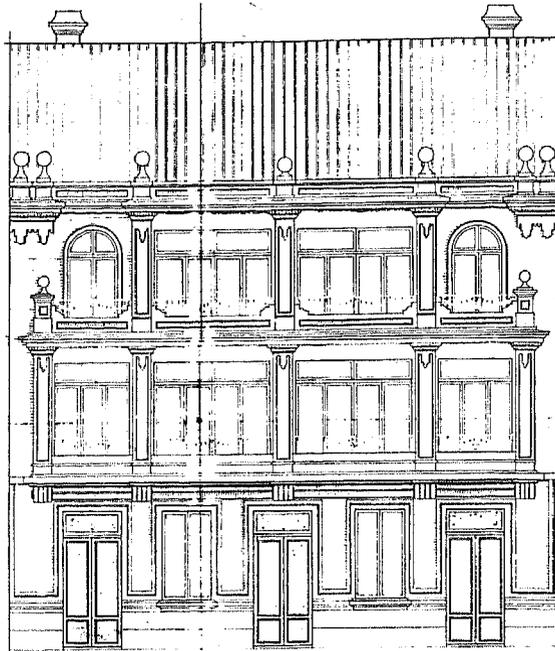
Fig. 12. Edificio de viviendas en Zurbano, 24. (No construido). Agapito del Valle, 1929.

la que aparecía en el edificio de Colón 7. Su principal atractivo para este estudio son las columnas salomónicas del tercer piso y la combinación de pinjante y cartela que separa al primero del segundo. En paralelo al mirador, tres ventanas se superponen: las dos inferiores se unen por falsas cadenas de sillares que nacen de unas volutas algo aplastadas en el primer piso y ascienden hasta los marcos de oreja del segundo; la ventana del tercer piso apoya su alféizar en una mensulita y adorna la parte superior de su marco también con molduras de oreja.

Observando detenidamente el proyecto encontramos elementos decorativos que ya han aparecido antes en otro lugar. La forma de aplastarse las volutas en la base de la ventana del primer piso, los curiosos pinjantes, la suave ondulación de los frontones y las bolas de la cornisa recuerdan inevitablemente al edificio de Correos y sugieren la intervención de Agapito del Valle en él por las mismas fechas en que se encontraba trabajando en esta obra irrealizada.

También de 1929 es una pequeña casa de tres plantas situada en la calle Milicias n.º 4 (figs. 13 y 14). De nuevo el ladrillo visto y de nuevo el mirador, esta vez ocupando todo el piso principal y los dos vanos centrales del segundo dando lugar a una fórmula que desarrollaría después hasta el agotamiento. Aquí del Valle ha prescindido de toda la aparatosidad del anterior proyecto. Su emplazamiento en una calle secundaria y alejada del centro y un presupuesto probablemente limitado pueden ser las razones de tal severidad. Sin embargo, lo que el proyecto pierde en pintoresquismo lo gana en modernidad: las posibilidades del hormigón armado han sido explotadas para ofrecer una fachada diáfana en la que triunfan los vanos y los muros se disuelven, la estructura interna parece reflejarse al exterior en la cuadrícula de los pilares, los materiales hacen valer su textura y lo superfluo casi desaparece... Casi, de lo contrario no estaría hablando de este proyecto. No hay que olvidar que el presente trabajo, como cualquiera que aborde el tema de los historicismos, sólo se justifica por lo «superfluo», lo «innecesario», por lo que no tiene una utilidad mecánica, por lo que, aparentemente, no sirve para nada. Es el caso de las pilastras cajeadas del mirador adornadas en su parte superior por un esquematizado pinjante, un verdadero anacronismo en la época del hormigón armado, pero también un elemento decorativo neobarroco que hay que citar ahora.

El edificio de viviendas de Duquesa de la Victoria 53, esquina Albia de Castro, está fechado también, aunque unos meses más tarde que el anterior, en 1929. Agapito del Valle se ha olvidado de la austeridad del de Milicias 4 y ha invertido sus planteamientos constructivos desplegando un variado repertorio neobarroco: pilastras cajeadas, pinjantes, cartelas, veneras, marcos de oreja en las ventanas y mixtilíneos en puertas y ventanas de la planta baja, frontones curvos rotos, extraños pináculos que recuerdan lejanamente a los jarrones barrocos, un gran mensulón bajo el mirador del chaflán y dos ornamentales columnas en el mismo chaflán (figs. 15, 16 y 17). Además, no sólo los elementos, también el procedimiento se ha barroquizado: se ha suprimido el ladrillo visto y por todas partes reina el estuco falseando materiales constructivos. Aunque no se trata de una vivienda unifamiliar, exteriormente su aspecto ha sido unificado para dar esa impresión. Por ello y por lo reducido de sus dimensiones puede recordar a una tipología habitual de principios de siglo, el palacete aristocrático afrancesado tan hábilmente desarrollado, por ejemplo, por Joaquín Saldaña en Madrid. Del Valle parece querer ofrecernos una versión castiza del mismo tomando como modelo el barroco nacional en lugar del francés. Algunos motivos podrían relacionarse incluso con el barroco regional y, en concreto, con algunos palacios de la Rioja Alta, tal es el caso de las pilastras cajeadas con ornamentación de pinjantes (ya empleadas en el edificio de Milicias 4) o el de los marcos de oreja excesivamente desarrollados encerrando una venera. Sin embargo, la evocación no deja de ser bastante vaga. Agapito del Valle no avanzó mucho por el camino del neobarroco regional a pesar de que tuvo que ser consciente de su actualidad: en el concurso del Ateneo Mer-

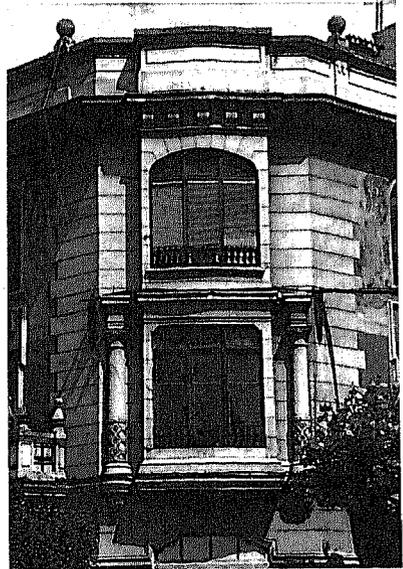
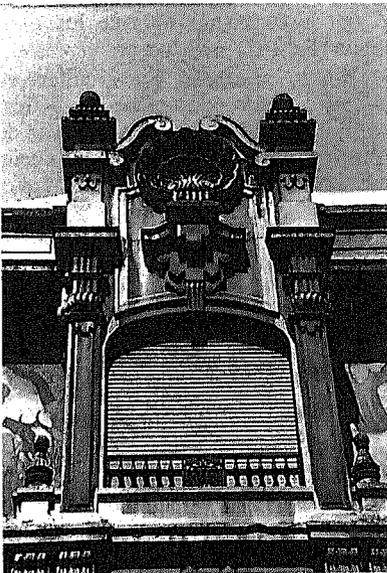


Figs. 13 y 14. Edificio de viviendas en Milicias 4.  
Agapito del Valle 1929.





Figs. 15, 16 y 17. Edificio de viviendas en Duquesa de la Victoria 53 c/v Albia de Castro. Agapito del Valle 1929.



cantil, los proyectos neobarrocos presentados se habían inspirado en el barroco valenciano, el edificio de la Telefónica lo había hecho en el barroco madrileño, y los distintos pabellones de naciones y ciudades representadas en la Exposición de Sevilla, en sus respectivos barrocos nacionales y locales. Ciertamente, el difuso recuerdo de unas pilastras y unos simples marcos de ventana era bien poca cosa comparada con los ambiciosos programas que otros arquitectos estaban llevando a cabo en distintas ciudades españolas inspirándose en tradiciones propias.

A partir de 1930 el neobarroco ve agotarse sus posibilidades en toda España. Da la impresión de que la Exposición de Sevilla le hubiera dejado totalmente exhausto. Pero no fue sólo la Exposición, la regresión económica de los años treinta, camuflándose muchas veces de necesidad estética, favoreció la difusión del Movimiento Moderno y, desde luego, orientó la construcción hacia soluciones funcionales que, evitando todo gasto superfluo (léase estucos, escayolas y todo tipo de ornamentación historicista), abarataran el producto final.

Agapito del Valle experimentaría pronto con las nuevas propuestas arquitectónicas pero, antes, todavía iba a tener tiempo de despedirse del neobarroco con algún proyecto en el que el cansancio por el historicismo era evidente. El edificio de la calle Portales n.º 21 (fig. 18) presentaba en su fachada una especie de compendio de fórmulas personales: los miradores de hormigón armado sobre falsas ménsulas, el ladrillo visto y el estuco, las ventanas abiertas en arco de medio punto en el piso superior y, cómo no, la decoración neobarroca de pinjantes, jarrones veneras y frontones partidos, eso sí, mucho menos pronunciada. Todo estaba ahí por última vez, puesto que los elementos historicistas tenían sus días contados.

Durante los años treinta, la arquitectura neobarroca prácticamente desapareció de España salvo en zonas especiales, como Valencia, donde incluso llegó a conocer sus obras más monumentales. Luego vino la Guerra Civil y la posguerra, y con ésta un tímido renacimiento del estilo. Los años de la Autarquía no se caracterizaron precisamente por el fomento de las relaciones exteriores y la arquitectura española, pobre de recursos y huérfana de ideas, acudió a refugiarse en la Historia. Se buscaba una nueva arquitectura para un Nuevo Orden y el sueño imperial franquista la encontró en el pasado. El Escorial y, sobre todo, las construcciones barrocas del XVII y XVIII suministraron otra vez, tras el paréntesis republicano, modelos inspiradores. Sólo para ilustrar este epílogo del historicismo durante los años cuarenta citaré un ejemplo de Logroño, el Palacio de Justicia (fig. 19).

De todo lo dicho hasta ahora podríamos concluir lo siguiente. La arquitectura neobarroca disfrutó de una vida breve en Logroño en los años veinte, desapareció prácticamente durante los treinta y resurgió discretamente en los años de la posguerra. A pesar de que sea posiblemente el historicismo con una mayor implantación en la ciudad, no puede decirse que su producción sea numerosa ni, cualitativamente, de excepcional interés, sobre todo si la comparamos con lo que se estaba haciendo por las mismas fechas en otras capitales. Su adaptación a Logroño pudo haber originado un estilo local con características propias, pero no lo hizo y esto es, tal vez, lo que más haya que lamentar. En realidad no puede hablarse de arquitectura neobarroca riojana, sino de arquitectura neobarroca en La Rioja y, concretamente, en Logroño, única localidad de la provincia donde pueden encontrarse manifestaciones suyas. Los arquitectos locales, a excepción de Agapito del Valle, no mostraron un interés especial por el estilo y, al ignorarlo, determinaron su débil personalidad. Tampoco contribuyó mucho a fortalecerla la ausencia de una conciencia regional fuerte, causante no sólo de la escasa fortuna del neobarroco sino también de la de cualquier otro historicismo. Agapito del Valle fue quien realizó las obras más interesantes porque trató de conjugar en ellas lo viejo y lo nuevo, estilemas tradicionales y prácticas constructivas de matizada sinceridad protagonizadas por el empleo del ladrillo visto y la exhibición externa del hormigón armado en la estructura de los miradores. Sin ellas, el paisaje urbano de Logroño perdería un importante testimonio de la cultura historicista.



Fig. 18. Edificio de viviendas en Portales 21. Agapito del Valle, 1930.

Fig. 19. Palacio de Justicia. Años cuarenta.

