

EL BARROCO Y EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO 1860-1927¹

Javier Pérez Rojas
Universitat de València

Es bien conocido el rechazo del academicismo ilustrado y de la estética neoclásica hacia el arte barroco, especialmente al barroco casticista de Donoso, Churriguera, Ribera o Tomé. Churriguerrismo fue durante largo tiempo sinónimo de barroco recargado y de mal gusto. Dicho término vino a definir una arquitectura barroca que en la mayoría de los casos no tenía relación alguna con el arte de Churriguera. Las mismas críticas de Ponz o Ceán se repiten con insistencia durante casi un siglo. El historicismo romántico adopta actitudes diferentes, según las artes, ante el barroco o el arte que nosotros globalmente llamamos barroco. El romanticismo se muestra, por lo general, más atento a valoraciones personales que a una revisión a fondo del período. Su crítica va hacia la segunda mitad del XVII y XVIII, y en especial al campo de la arquitectura. Por el contrario la pintura goza de toda la estima. Murillo es un pintor que acapara gran atención, sobre todo por parte de los artistas ingleses; Velázquez es otro pintor respetado y admirado, y Ribera permite a los románticos tejer la leyenda morbosa de pintor de escenas crueles. Tanto los ingleses como los franceses sufren la influencia de la pintura española del Siglo de Oro [Lipschutz 1972] y los pintores sevillanos Esquivel y Gutiérrez de la Veja resultan en algunos cuadros decididamente murillescos [Guerrero Lovillo 1957]. Los románticos alemanes con Schlegel a la cabeza se interesan por Calderón. Sin embargo la arquitectura española del XVII y XVIII sigue relegada, el clasicismo romántico no es aún el marco adecuado para la comprensión de estas creaciones.

¹ El presente artículo fue una ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Arte Iberoamericano celebrado en Querétaro (México) en 1991. Con respecto al trabajo inicial se han introducido escasas variantes, entre ellas se ha prescindido de las breves referencias al arte americano con que concluía el trabajo. La bibliografía recoge los trabajos publicados hasta 1991. La relación del barroco con el Art Déco se encuentra más ampliamente desarrollada en nuestro libro *Art Déco en España* (Madrid, 1991). Asimismo deseo agradecer a D. Joaquín Bérchez Gómez y D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez la lectura y sugerencias que me han hecho acerca del presente artículo.

La revista romántica *El Artista* destaca las personalidades de literatos y pintores del XVII pero no dice nada de los arquitectos. Esta publicación se hace eco de la valoración alemana de Calderón por parte de Schlegel y de otros literatos germanos que traducen al escritor español. Sobre pintura hay en *El Artista* artículos dedicados a Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, o Rubens. Aunque como han observado González García y Calvo Serraller [1991, XII]: «salir a defender a Velázquez en 1835 no era una muestra de osadía romántica, puesto que los más acendrados clasicistas le consideraban el pintor nacional por excelencia. En cuanto a Rubens más arquetípicamente barroco, no conviene olvidar los juicios favorables de Mengs, muy difundidos sin duda». Sin embargo, en arquitectura los nombres más ponderados en la revista son los de Juan de Herrera y Juan de Villanueva, es decir el más puro clasicismo.

Si se hojea otra publicación romántica bien significativa del gusto del momento, como *El Semanario Pintoresco Español*, que dirigió el escritor Mesonero Romanos, se ve una similar actitud, siendo fácil encontrar más de una crítica al barroco arquitectónico que repite las mismas palabras de los ilustrados. De una de las creaciones más hermosas del barroco español, como la fachada de la catedral de Murcia, se pondera su porte monumental, pero no sucede lo mismo con las ricas decoraciones: «Esta fachada y puertas, construcción del siglo pasado, son dignas de atención por el esmero de su trabajo, y consideradas en detalle las diversas partes de que se componen, merecen mayor alabanza que vistas en conjunto, en el cual se advierte algunas faltas de armonía y de gusto en la colocación» [6 febrero 1842, p. 42]. El aspecto del Madrid barroco les resultaba pobre y desafortunado: «Mas ni las muchas y costosas obras de Felipe V (en las cuales dominaba por lo general el desdichado estilo de Churriguera y del italiano Bernini) ni los posteriores de su hijo y sucesor Fernando el VI, eran bastantes a borrar del todo el aspecto mezquino de la capital» ["Madrid artístico. La casa de Correos", 3 julio 1842, p. 204]. Las decoraciones de Ardemans en la Casa Consistorial eran

«hojarascas de mal gusto», [14 agosto 1842, p. 257]. Tampoco sale mejor parada la iglesia de Loyola, para J. M de Eguren: «Son de pésimo gusto los capiteles de las columnas y pilastras, así como los adornos del cornisamento» [18 de diciembre 1842, p. 405].

Por el contrario se sigue constatando en esta publicación cómo la pintura del Siglo de Oro es una gloria nacional que resiste la comparación con las principales escuelas europeas [G.A. "De la escuela de pintura". 26 Junio 1842, núm. 204]. La escultura religiosa del XVII es objeto de mayor valoración para Juan Guillén Bauzarán que destaca en Valladolid la calidad de las obras de Gregorio Fernández: «eminente artista y no tan celebrado como merecían los testimonios que dejó de su habilidad y talentos» [18 septiembre 1842, núm. 299].

El académico Caveda es ya más comprensivo hacia las creaciones de los arquitectos cuando afirma que a Donoso, Tomé y Churriguera: «es preciso concederles originalidad y travesura; una rara invención; una variedad inagotable; una manera caprichosa, pero sorprendente de enlazar la ornamentación, y acomódarla a las formas más peregrinas; una singular armonía que escapando al análisis llama la atención por sus mismos delirios; ciertas sutilezas, finalmente, que el gusto rechaza y que sin embargo detiene y distrae al espectador» [Caveda 1848, 496]. La tímida valoración de Caveda tardará aún en encontrar cierta receptividad.

La revista *El eco de los arquitectos* [1871, núm. 43] al enjuiciar la fachada de la catedral de Murcia, ya no se muestra tan dura en los comentarios cuando reconoce que es «una de las mejores de España». El arquitecto valenciano Ramón María Ximénez escribe un artículo en esta revista -que ya publicó en 1858 en la valenciana *Las Bellas Artes*- contra el academicismo, la tradición clásica del renacimiento y los formalismos vignerescos [Jiménez 1870]. La arquitectura emanada del clasicismo le parece a éste que carece de espontaneidad y está sujeta a la imitación; es poco adecuada para las construcciones religiosas, frente a las posibilidades que encierra la arquitectura medieval. La crítica al renacimiento no supone la valoración del barroco, que sigue simbolizando la decadencia arquitectónica: «Tras esto aparece el estilo churrigueresco, informe aglomeración de caprichosos elementos que encuentran en Tomé un intérprete y produce el Transparente de Toledo, San Andrés en Madrid y otras mil iglesias, entre las que debemos notar la iglesia de los Santos Juanes en Valencia. Pesados pomos de frutas, colgantes de flores, ridículos festones de telas (...). Dos géneros nos queda por discutir: el estilo jesuítico y la segunda restauración del greco-romano. En el primero hallamos el carácter

barroco propio de su época.» [1870, núm. 16]. Arquitectura barroca aún equivale a arquitectura churrigueresca. Pero como más adelante se verá el arquitecto Ximénez colaboró en la barroquización de un edificio tan significativo como el palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia. Su artículo tiene además el gran interés de que es uno de los primeros que conocemos en España que emplea la palabra barroco y la aplica a la arquitectura jesuítica.

Podemos avanzar unos años en estas reseñas y vemos cómo se repiten cansinamente las mismas adjetivaciones, con unos criterios que ya a todas luces están desfasados; pero aún aparecen en prestigiosas publicaciones como el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* donde en la década de los noventa todavía en algunos artículos se habla del mal gusto de la capilla de San Andrés en Madrid y de las extravagancias de los imitadores de Borromini, Pedro Ribera y Churriguera. Habrá que esperar unos años para encontrar voces más comprensivas como por ejemplo la de Arturo Mélida.

Gran parte de los comentarios recogidos, posteriores a 1850, repiten las ideas de finales del XVIII, pero el gusto de un amplio sector de la clientela y la realidad arquitectónica del eclecticismo ampliaba su abanico de opciones, llegándole el turno al barroco en un momento en que diversas monarquías europeas buscan su afirmación y prestigio. El desarrollo de los nacionalismos e imperialismos despierta la atención por la arquitectura barroca, que había expresado como pocas el esplendor de las monarquías europeas. L.T.J. Visconti y H.M. Lefuel llevaron a cabo la ampliación del Louvre (1852-57) efectuando una obra de aliento barroco. El nuevo edificio, más plástico que la obra primitiva, fue muy imitado en todo el mundo [Hitchcock 1981:210]. La Opera de París (1862-1875) de Charles Garnier fue la otra gran pieza de la arquitectura francesa de honda resonancia: «En la obra de Garnier, como en la de Lefuel, se consigue un efecto genéricamente neobarroco, con elementos en su mayoría procedentes del Alto Renacimiento, más italiano que francés» [Hitchcock 1981, 216]. No puede obviarse en esta serie de ejemplos el Casino de Montecarlo (1878-1879), del mismo Garnier, con sus fastuosos interiores. El sentimiento y el descriptivismo barroquistas se aprecian igualmente en las esculturas de Fremiet, Carpeaux y Falguère. Por otro lado el Museo de Luis Felipe descubre la pintura española de la época del barroco a un gran número de artistas: Bonnat, Ribot, Legros, Manet. El neobarroco se impone en diversas obras alemanas, en especial a partir de los años setenta, como bien puede verse en obras de Thiersch o Wallot.

En algunos de los palacios que Luis II de Baviera, y sobre todo en los decorados de interiores,

hay un frenesí barroco inspirado en la arquitectura bávara: El Linderhof (1870-1886) de Geor von Dollmann es un ejemplo elocuente del peso que la arquitectura barroca y rococó logra en Centroeuropa por los años en que la historia del arte comienza a interesarse por la arquitectura del XVII y XVIII. De primera importancia es toda la resonancia que el arte barroco tiene también en el imperio Austro-Húngaro. En general se advierte en el eclecticismo europeo y americano del último tercio del XIX una tendencia a la opulencia y suntuosidad, un proceso de recargamiento que tiende a destacar la plasticidad de las edificaciones.

El neobarroco ecléctico de Garnier es referencia obligada a la hora de estudiar los teatros, casinos o ayuntamientos de nueva planta que se construyen en España y gran parte de Iberoamérica. Las nuevas residencias aristocráticas y de la burguesía ascendente recrean un efectismo neobarroco con abundantes dorados y pinturas decorativas. A pesar de los rechazos que en ciertos textos aún conoc el barroco en la segunda mitad del XIX, dicho estilo encuentra ya una buena acogida entre una clientela que desea hacer ostentación de su rango social. El impacto del barroco en detalles compositivos o decorativos, presenta ejemplos muy diferentes. Hay un evidente pluralismo de tendencias que no se comprende bajo el único denominador de neobarroco. 1860 se puede tomar como fecha aproximada en que las alusiones o las referencias barrocas comienzan a abrirse camino en el panorama artístico, si bien es hacia 1875 cuando se hace más evidente. Ahora bien, es preciso subrayar que todo ello no admite el calificativo de neobarroco, por ejemplo la lectura que los pintores hicieron del realismo de la pintura española del XVII va dirigida a aspectos técnicos muy concretos y a figuras individuales, como sucede con el caso de Velázquez. Hay una presencia del barroco en diversas manifestaciones artísticas, pero más que de un fenómeno de revival en sentido estricto se trata de una búsqueda de inspiración y orientación en las manifestaciones de lo que fue un importante período de la cultura europea e iberoamericana.

Junto a la tendencia neobarroca monumental, que se expresa en las construcciones estatales, en la arquitectura del ocio, y llega a interiores de palacios o villas eclécticas de influencia francesa, es importante, por su impacto, la valoración estética del arte rococó. Los Goncourt mostraron un especial interés a mediados del XIX por el arte del siglo XVIII. El rococó, fue un estilo más de "boudoir" que en un principio se asocia a las estancias femeninas. En España fue la pintura la que puso de moda y banalizó los ambientes dieciochescos, siguiendo con ello una moda internacional que se difunde a partir de 1860, y tiene en Meissonier uno de sus primeros

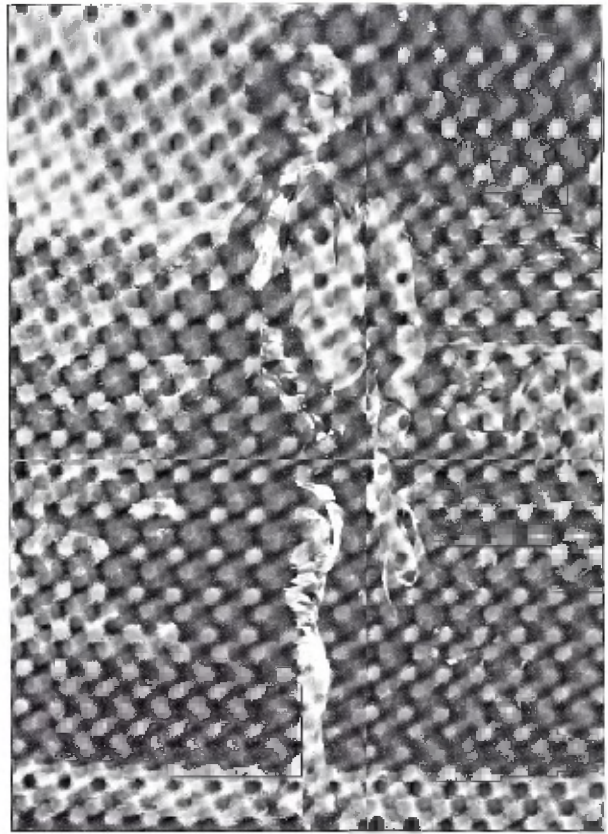


Figura 1: Mariano Fortuny, *El condesito* (1861).
Barcelona, Museu d'Art Moderne.

maestros. Mariano Fortuny es entre nosotros el principal representante de esta corriente que arrastró a un buen número de seguidores; sus cuadros "El condesito" (1860) y "El coleccionista de estampas" (1866), con indumentarias del XVIII, figuran entre los primeros de esta temática. "La Vicaría" (1870) traslada a la España goyesca, pero el marco en que se inspira, la sacristía de la parroquia de San Sebastián en Madrid, remite a fechas anteriores, destacando la reja rococó. Multitud de cuadros realizados entre 1870 y 1890 representan los más variados acontecimientos cotidianos del XVIII: celebraciones, galanteos, rezos, carnavales, danzas, coloquios amorosos, tunos, soldadescas vocinglerantes, jinetes, jugadores, duelos, campesinos... Interiores de palacios, estudios, iglesias, jardines, patios, o posadas son por lo general los lugares elegidos para situar la acción de toda esta caterva de sonrientes personajes. Dejaron muestras de calidad en este género, Eduardo Zamacois, Luis Rui Pérez, Bernardo Ferrándiz, Francisco Domingo Marqués, Joaquín Agrasot, José Benlliure, los Jiménez Aranda o Emilio Sala, entre una larga lista de nombres que prolongan dicho género hasta las puertas del XX. A partir de esta fecha son obras de un fácil anecdotismo que ya han perdido la gracia o lo novedoso que pudieran suponer los "casacones" del primer momento. Son cuadros que miran con el enfoque cos-

tumbrista de mediados del XIX el ambiente del XVIII: sobre él proyectan una visión anecdótica y desenfadada. La mayoría de estos pintores recrean interiores muy recargados. Los cuadros de casacones interesan sobremedida por cuanto suponen de valoración de los objetos barrocos que ambientan esas escenas entre intimistas y bulliciosas, y en las que en algunos casos parece pesar la obra de Watteau.

La presencia de las formas barrocas se desarrollan por diversas vías. Así en el famoso Álbum de Rigalt [1857], entre los muchos modelos que se ofrecen para industriales y arquitectos, aparecen diseños de cierto barroquismo que el autor define como de “estilo churrigueresco”: tales se pueden encontrar en las secciones de “Decoraciones para jardines”, “Carpintería, obras de talla”, “Ornamentos varios” y “Fundición”. El número de los diseños “churriguerescos” es menor que los de inspiración gótica o renacentista, pero es curioso constatar ya su difusión.

Las lujosas decoraciones barrocas y rococó se consideraban las más adecuadas para sugerir el mundo de la fiesta e invitar al baile. En consecuencia son también numerosas las pinturas decorativas de salones de palacetes y casinos que en un estilo

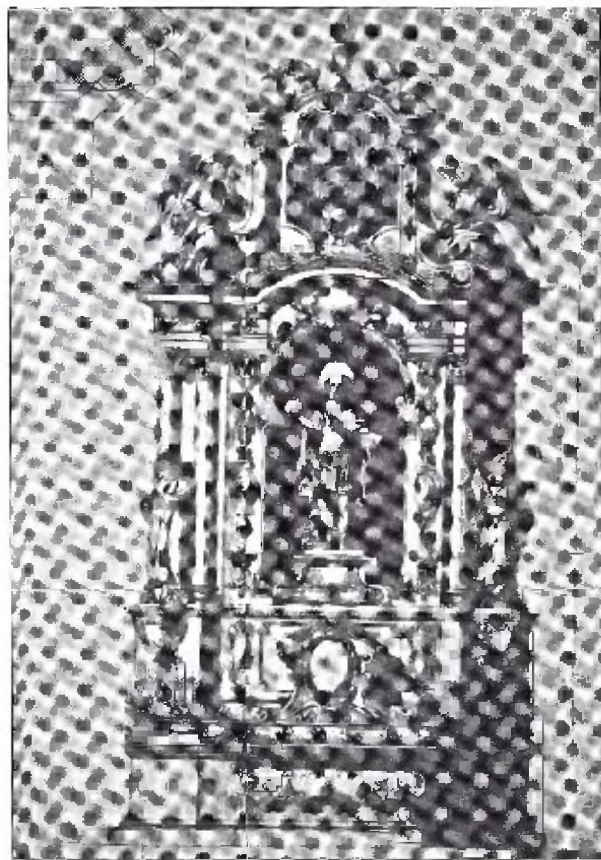


Figura 2: Rigalt, altar de “estilo churrigueresco”.

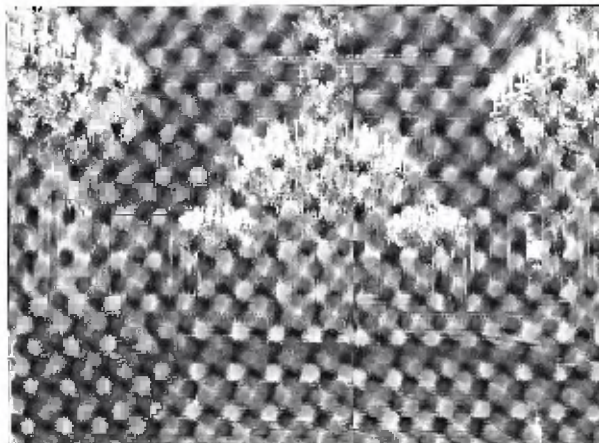


Figura 3: José Ramón Berenguer.
Salón de Baile del Casino de Murcia

pictórico diferente al de Fortuny miran al barroco o al rococó. Las decoraciones del palacio del marqués de Guadalcazar realizadas por el artista francés Pierre Victor Galland entre 1861 y 1865 [Tovar Martín 1986, 500: 510] se pueden considerar entre las pioneras en la introducción en España de este gusto por lo rococó. Otro ejemplo de menor calidad pero significativo es el salón de baile (1875) del Casino de Murcia, obra del arquitecto José Ramón Berenguer, quien, por cierto, era un defensor de la arquitectura barroca murciana. Dicho salón tiene unas pinturas decorativas de Manuel Picolo con enmarcaciones de rocallas y una balaustrada Luis XV [Jorge Aragonés 1964: 113].

Más que los arquitectos parecen ser los pintores y decoradores los que de nuevo introducen las notas barrocas en la arquitectura. La tendencia neobarroca de prestigiosos arquitectos internacionales y el apoyo que esta vertiente del eclecticismo encuentra en la alta sociedad francesa de la época de Napoleón III coadyuvaron a su difusión en la arquitectura, y más en concreto en la decoración de interiores. Interiores en los que se realizan impresionantes escaleras imperiales, o polícromos salones con pilastras, gruesas molduraciones, espejos, pinturas decorativas y profusos cortinajes. El palacio de Linares (1863-1872) en la plaza de Cibeles de Madrid es un válido ejemplo. Este edificio, atribuido al arquitecto francés A. Ombrecht, pero cuyos planos están firmados por el español Carlos Colubí, presenta una disposición ya más claramente barroca con una típica solución de rotonda al frente con las alas unidas. El desaparecido palacio de Portugalete o de Bailén (h. 1870) del mismo Ombrecht [Navascués 197: 133], estaba considerado como uno de los mejores del Madrid de esos años. El salón de baile era una pieza fastuosa, prototipo de esta clase de estancias: parece ser que el autor de su decoración fue José Marcelo Contreras. Otros muchos palacetes de influencia

francesa, que traducían preferentemente motivos de la época de Luis XIV y Luis XV, se construyeron en Madrid entre los últimos años del período isabelino y los primeros del sexenio revolucionario.

Pero no están sólo en Madrid los ejemplos tempranos y singulares. Una intervención decisiva en la recuperación del barroco es la remodelación del Palacio del Marqués de Dos Aguas en Valencia, cuya importancia obliga a dedicarle un mayor espacio. Este edificio dieciochesco, que tiene la monumental portada de Ignacio Vergara e Hipólito Rovira, había perdido a mediados del XIX los adornos exteriores del pintor dieciochesco José Ferrer, que a su vez sustituyeron a las deterioradas pinturas de Rovira [Bérchez 1987: 92]. Fue en el XIX cuando se le añadieron todas las rocallas, estucados y restantes decoraciones exteriores que hoy presenta al exterior, que más de un autor han considerado como del XVIII. Con la profunda remodelación se perdieron los ambientes dieciochescos, aunque es un interesante ejemplo de interior decimonónico. La fase de transformación hay que entenderla dentro de una actitud bastante generalizada por parte de la burguesía y aristocracia de mediados del XIX, que gustan de una suntuosidad más de acuerdo con las modas internacionales y sobre todo francesas. A mediados del XIX fueron muchos los nobles que efectuaron remodelaciones de sus palacios reformando los salones y fachadas. Los nuevos palacios del Marqués de Salamanca de Pascual y Colomer (1846) o el del banquero Gaviria de Aníbal Álvarez (h. 1850) en Madrid se pueden considerar como exponentes neorrenacentistas del nuevo concepto de palacio, que en las décadas siguientes se afrancesa y que estimularon a otros nobles a actualizar sus residencias.

Dentro de esa evolución hacia códigos decorativos más barrocos o rococó el palacio Valenciano es una pieza fundamental, en la que se optó para transformación por la dirección que marcaba su deslumbrante portada. Dando con ello lugar a uno de los más importantes exteriores neorococó, cuando aún no habían cesado los insultos contra la arquitectura de los siglos XVII y XVIII. El nuevo Marqués encargó la renovación de la mansión a arquitectos, decoradores y escultores. Parece ser que la remodelación se llevó a efecto entre 1854 y 1873. Los decorados interiores fueron obra de Franchini y Nicolini, autor éste último de las decoraciones de las fachadas [San Petrillo 1944; Sarthou Carreres 1953: 105]. Pero especialmente importante fue la intervención de Ramón María Ximénez, que en 1863, como ha precisado Benito Goerlich [1983: 22] presentó un proyecto de remodelación que motivó ciertas polémicas, y que en la fachada al menos fue el que proporcio-

nó los modelos a los escultores. El barón de San Petrillo cita también el nombre del arquitecto Fornés, pero nada sabemos del alcance de su actividad.

No deja de sorprender que Ximénez, que en el texto anteriormente citado se declaraba poco amigo del barroco, intervenga en uno de los más llamativos procesos de barroquización de la arquitectura valenciana y española. De todas maneras las reticencias de éste al renacimiento y al barroco hay que tener en cuenta que estaban relacionadas con el uso de estos estilos en la arquitectura religiosa, se referían a la función del edificio. Ximénez es un arquitecto culto que plantea un discurso claramente ecléctico, relativizando la primacía de un estilo determinado, y que afronta la idoneidad del lenguaje en función del tipo arquitectónico. En la nueva fachada del palacio, Ximénez se enfrentaba a un problema, hasta cierto punto nuevo para la arquitectura del momento, pues viene desencadenado por el criterio de armonía y unidad estilística que se plantea al tratar de asumir las direcciones que la obra impone. Debía remodelar un edificio a partir de una portada concebida en el estilo que encarnaba todos los males que había superado el academicismo. El criterio de conservación y restitución historicista de un edificio barroco, obliga a operar sobre un estilo aún no suficientemente codificado ni analizado, que hasta el momento había suscitado más rechazos que comprensión. Se trata de un ejercicio extraño al medio hispano, que no pudo dejar de sorprender a más de un profesional. Inspirarse en la obra de Vergara y Rovira para completar la fachada del palacio de Dos Aguas equivalía a volver a Churriguera o a Tomé. Por ello cuando el proyecto se presente habrá quien vea resucitar viejos fantasmas que desatan la polémica en torno al adorno arquitectónico. Algo que había sido uno de los grandes caballos de batalla del medio arquitectónico y artístico valenciano desde mediados del XVIII.

La nueva obra del palacio del Marqués de Dos Aguas supone un ejercicio historicista, en el que prima el criterio de adecuación a la hora de realizar una restitución arquitectónica o estilística. Algo que con un edificio medieval o renacentista no hubiera despertado ninguna sospecha se torna polémico con el barroco. El arquitecto manifiesta una actitud ecléctica que recupera un estilo susceptible de ser integrado en el repertorio de opciones disponibles. El resultado, aunque brillante no se puede calificar de ortodoxo si se toma como referencia el barroco valenciano. Sin embargo, frente a la actitud de Diego de Villanueva en el palacio de Goyeneche de Churriguera, se ha andado un largo camino que refleja una mayor coherencia desde la premisa de la singularidad histórico artística del objeto sobre el



Figura 4: Ramón María Ximénez, Fachada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, Valencia.

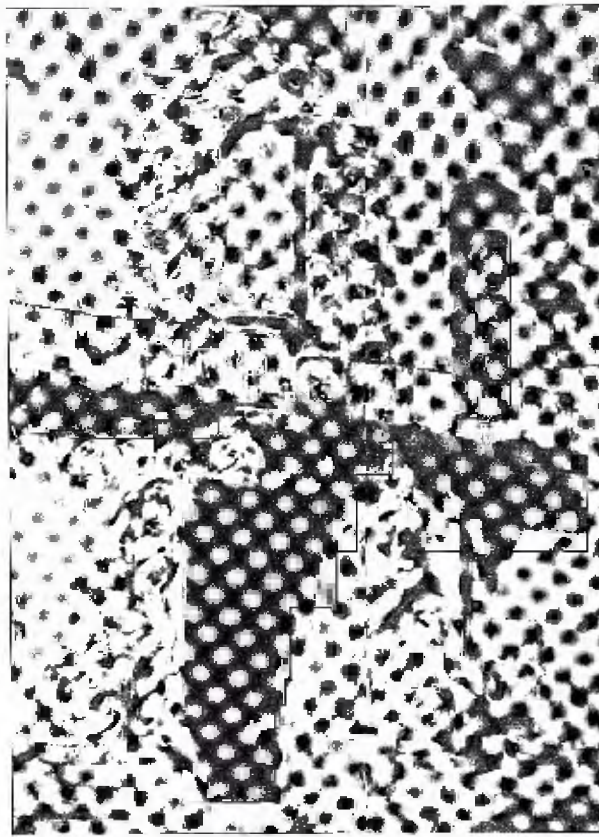


Figura 5: Palacio del Marqués de Dos Aguas, antes de la restauración

que se interviene. Ximénez valora por encima de prejuicios estilísticos el valor artístico y documental de la pieza.

Así lo especifica el arquitecto en la memoria del proyecto presentado para su aprobación cuando dice que con respecto al estilo se ha atendido: «al que ofrece la gran portada de piedra tallada que existe actualmente y cuya conservación recomienda no sólo el valor intrínseco y artístico que tiene, sino también el respeto con que debe mirarse la obra de otros siglos, cuyo carácter artístico es tan difícil reproducir actualmente»².

No era de la misma opinión el Arquitecto Inspector del Cuartel Jorge Gisbert, que incluye en el expediente de reforma presentado al municipio un largo informe que deja ver aún el arraigo de los prejuicios académicos contra el barroco a mediados del XIX. A Gisbert le causó sorpresa e inquietud tener que dar el visto bueno a un proyecto que pa-

recía desenterrar antiguos demonios. Y centra la polémica en la inconsistencia arquitectónica de la propuesta. La primacía de los valores plásticos, del adorno sobre lo arquitectónico, hacía bascular las bases del ideario clasicista en el que aún se encuentra inmerso este arquitecto. Pero su enfoque está desorientado desde el inicio, pues precisamente se trataba de una cuestión ornamental que pretendía potenciar la monumentalidad del exterior a partir de la realidad de la portada. Gisbert inicia su crítica remarcando la escasa consistencia arquitectónica de la creación de Rovira que se ha tomado como modelo:

«...sólo una composición exagerada de un escultor celebre que su fogosa imaginación le hizo colocar figuras gigantescas de cuerpo humano acompañadas con animales feroces y dañinos en primer cuerpo (...). De todas estas impropiedades de que adolece semejante portada no hacemos el menor caso, solo concretándonos a la parte artística y por lo que dejamos expuesto, no podemos conformarnos con ella bajo el caracter arquitectónico, ni menos el que a semejante tipo se sujete la moderna construcción, porque para ello es preciso que la nueva composición sea producto de un buen escultor, como se observa en la portada. Ahora bien, a qué género de arquitectura pertenece

² La memoria del proyecto se encuentra en el Archivo Histórico Municipal de Valencia: 1863, Reparaciones cuartel del Mar, expediente I. La existencia de este documento fue dada a conocer por Benito Goerlich (1981, p. 22). En las citas de los documentos se ha respetado la ortografía original.

ce la obra de que nos ocupamos, lo ignoro, pues no veo en ella presencia de buenas proporciones las cuales constituyen las reglas del arte y su estudio; sólo en ella se descubre el genio del escultor distribuyendo (...). La época de la construcción de esta obra nos dice que la ornamentación arquitectónica corría a cargo de los escultores y tallistas (...). No es de este lugar el describir la época del sistema churriguero, pero diremos de paso con un escritor contemporáneo que tuvo su origen en Italia el siglo diez y seis por los arquitectos Barroco y Bernini cuyo sistema se enseñoreó por Francia».

Gisbert, que manifiesta una débil información del barroco -repite varias veces el nombre del arquitecto Barroco, con el que quizá alude a Borromini- considera que afortunadamente el vicio de abusar de la escultura desordenadamente:

«...ha sido castigado particularmente en Valencia por las manos de los Rubios, Gilaberts, Ribelles, y más tarde por Gascó, Tomás, Sales y otros. Beneméritos profesores que tomaron a su cargo la restauración de los Vitruvios, Paladios, Escamocios y Baroccios. Confieso que si no viera al pie del dibujo la firma de mi amigo y compañero D. Ramón Giménez, diría que semejante proyecto se allá concebido y ejecutado por algún bastardo italiano descendiente de los Barroco y Bernini».

El proyecto le parece que tiene poca relación con el modelo original y está falto de carácter:

«la moderna decoración nada tiene del género de la portada más que la idea de imitar, sin que el nuevo dibujo manifieste su conformidad con el antiguo por ser todas sus formas de meznina concepción y de mal género sin carácter alguno de respeto que indique la ilustre parsona a que se halla destinado., por cuya razón puede V.S. si lo tiene a bien devolver el indicado proyecto a su autor para que arregle una buena decoración arquitectónica, que si no aparece en completa armonía con la portada, por ser esta en absoluto obra de un famoso escultor del siglo XVIII. Nos dé al menos a conocer que en el 19 hubo arquitecto que supo dar el carácter que merece a la fachada».

El Arquitecto Mayor Carlos Spain, acompaña otro informe a continuación del de Gisbert en el que manifiesta una posición ecléctica más tolerante y atenta a las circunstancias estilísticas del caso concreto. Spain niega cualquier exclusivismo artístico. Lo que convierte toda esta polémica en torno a la fachada del palacio del Marqués de Dos Aguas en un ejemplo de la crisis del academicismo. Para Spain la coherencia y unidad obligan a seguir una senda barroca para de esta manera evitar lamenta-

bles estridencias estilísticas. La sensibilidad historicista y el sentido ecléctico desaconseja la confrontación de estilos en una fachada, pero más que la reproducción estilística plantea la acertada elección. Spain es consciente de la dificultad que hay en la propuesta de Ximénez :

«no debemos sostener, ni dar preferencia á género alguno determinado de arquitectura, porque semejante exclusivismo no es propio de la época de tolerancia que atravesamos, en que hallan cabida todas las formas, con tal que tengan por objeto el mejorar las condiciones de cuanto ha existido y existe (...). En efecto, al que quiera juzgar ésta y otras obras de su índole según el espíritu de la escuela greco-romana, se propone sujetar las formas de aquella concepción á las que podrían tener lugar en otro caso. El sentimiento artístico protesta contra la costumbre y el espíritu de escuelas limitadas a describir y elogiar exclusivamente los edificios greco-romanos, y halla, por el contrario mucho que apreciar en los diferentes estilos de arquitectura empleados hasta el día para producir gratas impresiones sobre nuestros sentimientos, aplaudiendo su belleza y originalidad (...). De lo dicho se infiere que no puede juzgarse la presente obra con sujeción a los principios greco-romanos, sino con absoluta independencia de ellos y considerandose con relación a la época en que tuvo lugar su construcción (...). Que esta autorización obliga bajo el respeto artístico a decorar la fachada con el mismo estilo de la portada, a fin de obtener en el conjunto la mayor unidad posible, pues que por muy buena que fuera la arquitectura que se emplease en el resto, aún cuando fuera obra de Scamozzi, Alberti y demás hombres eminentes del arte sería altamente criticable, al amalgamarla con aquella formando un conjunto monstruoso y heterogéneo y que bajo este punto de vista y lo indicado en los párrafos anteriores, debe fijarse la cuestión para poder juzgar con algún acierto lo que se proyecta hacer en la fachada, si ahora se consigue (lo cual es difícil) concluir la fachada bajo el mismo estilo, se habrá conseguido la restauración de una casa de la cual una sola puerta tenía nombre, mientras que en adelante podrá aparecer toda como una obra suntuosa de antigüedad y de ampulosas formas, por lo cual se requiere un particular esmero en la ejecución, un estudio formal y concienzudo de las obras contemporáneas a las de la portada y un criterio exacto para elegir finalmente las formas de los detalles. Tomando por base el trabajo sometido a examen nuestro, pues que con estudio en gran tamaño, en la acertada elección de las molduras y decoración, consiste la más exacta reproducción del estilo».

La remodelación del edificio es un ejercicio tanto insólito que no tiene repercusiones inmediatas ni en la arquitectura valenciana ni en la española en general. Hasta el fin de siglo difícilmente se encontrarán obras de similar frenesí barroco, por lo general reservado a los salones pero no para fachadas. Prueba de que este barroquismo del palacio valenciano venía potenciado por la portada del XVIII es que en el interior triunfa una ambientación ecléctica más contenida de cierto signo neorrenacentista, como se aprecia en el salón principal y la escalera. Las dependencias interiores debieron ser acabadas en 1866, pues ésa es la fecha que aparece en las pinturas de José Brel, que junto con Plácido Francés y otros artistas colaboraron en las decoraciones. Pero ningún escorzo ni ilusionismo de estirpe barroca asoma en estas pinturas académicas con influencias ingrescas.

El neorococó de la nueva obra difícilmente podía reproducir con exactitud el estilo de Vergara, toma algunos detalles florales, pero denota una inspiración francesa con ingredientes italianos. Ximénez ha estudiado a fondo composiciones y repertorios de la arquitectura barroca intentando activar el exterior más allá de lo que proporciona la profusa ornamentación. Así lo manifiesta el contraste de las formas convexas de los balcones de la planta principal y las concavidades de los de la segunda planta: los torreones también contribuyen decisivamente a reforzar la plasticidad barroca del conjunto. Pero los detalles escultóricos y sobre todo el patio central, dejan patente que se trata de un ejercicio de barroquización realizado por manos educadas en el clasicismo ro-

mántico. Incluso se aprecia en las figuras de la fachada colocadas sobre los balcones. No obstante la importancia de esta obra decimonónica del palacio valenciano, en parte debido a la confusión de considerarlo todo obra del XVIII, es un edificio ausente en las historias de la arquitectura española del XIX. La polémica de esta restauración del XIX tiene hoy plena actualidad ante el retorno de intransigencias y prejuicios mas propios del academicismo del XVIII y XIX.

La remodelación del palacio de Dos Aguas hay que ponerla en paralelo con la que por similares fechas se realiza en Valencia en el Palacio del Marqués de Campo o de Berbedel, que fue en parte transformado por su propietario hacia 1857. Se trataba de un palacio de finales del XVII (h. 1690). Los datos que se manejan sobre su autoría y fechas parecen ser algo confusos, y la fecha de 1857 en que el maestro de obras Manuel Ferrando modificó parte de la fachada puede no ser la misma de las decoraciones interiores. En este palacio hay diferentes ambientes historicistas, gótico, imperio, Luis XVI, etc. Aquí interesa sobre todo destacar una voluntad barroquista en ciertos aspectos decorativos; en las molduras y relieves florales, así como en la ondulada enmarcación del techo del salón principal. Se trata de un barroquismo decorativo atenuado, con notas románticas. El palacio ha sido objeto de una intervención, en la que parece haber primado una escasa valoración y comprensión de la pieza que se dice restaurar, el resultado ha sido el falseamiento de los ambientes decimonónicos e incluso de los restos del XVIII, cuyos esgrafiados han sido anulados por las capas de pintura que los recubren.

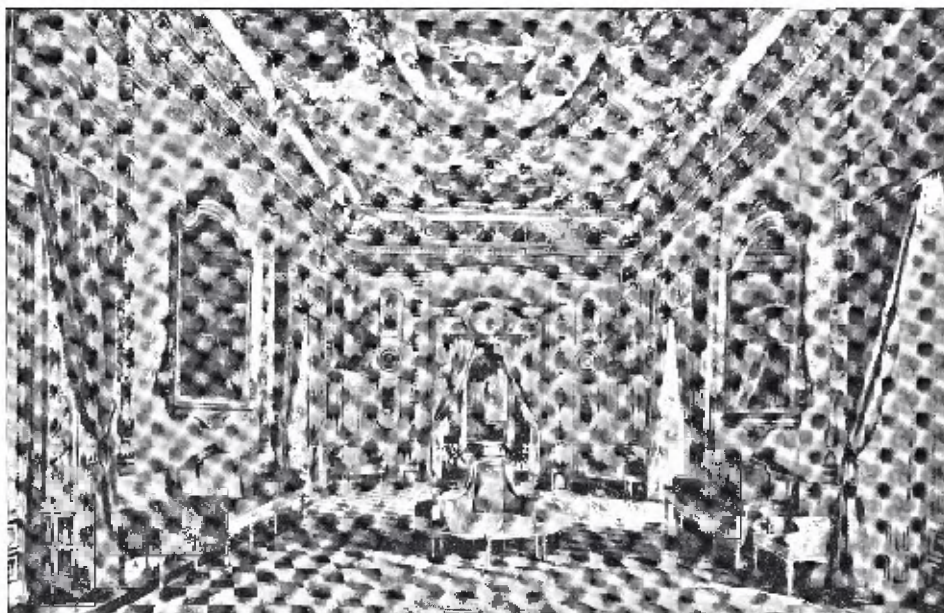


Figura 6: Interior del Palacio de Berbedel en Valencia.

También la arquitectura pública y estatal de mediados del XIX echa mano a ciertos recursos o motivos barrocos a la hora de afirmar su prestigio en los nuevos marcos urbanos producidos por una serie de reformas internas. En España el eclecticismo de la Restauración tiene en diversos ejemplos un componente barroquista que se expresa con mayor o menor énfasis, aunque los exteriores manifiesten estrictas ordenaciones académicas. Son buenos ejemplos el Casino de San Sebastián (1882-1887) de Luis Aladrén y Adolfo Morales de los Ríos o el Teatro Arriaga de Joaquín Rucoba en Bilbao (1885: 1890-1917). Este último con una interesante convexidad que saca al exterior la curva del patio de butacas. Uno de los teatros de mayor solera como el Liceo de Barcelona fue reconstruido en 1861 por José Oriol Mestres después del incendio de 1861, dentro de unos cánones neorrenacentistas. La remodelación de Pere Falques en 1881 y en especial las suntuosas y llamativas enmarcaciones doradas del techo de la sala de Marià Carreras dieron a este interior un mayor brillo y barroquismo que abandona la elegancia y contención renacentista en favor de una exuberancia más francesa.

La arquitectura de Velázquez y Bosco, recibe un fuerte tratamiento plástico y decorativo. En el edificio de la Escuela de Ingenieros de Minas de Madrid (1886-1893), se aprecia cierta influencia de la obra de Lefuel y Visconti en el Louvre. El antiguo Ministerio de Fomento (1893-1897) de Velázquez y Bosco figura entre las piezas más destacables de la arquitectura española de la segunda mitad del XIX. En la clasicista fachada es el grupo de Querol el que introduce las notas de dinamismo. En el interior, el, hoy transformado, salón de recepciones vendría a ser la pieza más decididamente neobarroca. El proceso de barroquización del eclecticismo, como ejercicio próximo al modernismo, se detecta en algunos arquitectos, varios de ellos influidos por Velázquez y Bosco y el eclecticismo francés, como puede ser el ejemplo del murciano Pedro Cerdán con la fachada del Casino de Murcia (1902).

La influencia de Garnier es patente en varias edificaciones de finales del XIX: en la memoria del Casino de San Sebastián sus autores citan entre los ejemplos conocidos el de Montecarlo [Rodríguez Sorondo 1985: 115; Gradio 1987:71]. El peso en la arquitectura española de lo francés, y de Garnier en concreto, se desprende de los comentarios del Marqués de Monistrol en la contestación al discurso académico de Rada cuando aconseja mayor atención a la arquitectura centroeuropea frente a la obsesión por el clasicismo francés o edificios como el Trocadero y la ópera, «Engendro monstruoso de mármoles» [Arrechea Miguel 1989: 122]. El eclecticismo ve en el barroco decorativo una dimensión

placentera y hedonista, pero a la vez mira la monumentalidad y persuasión barroca en las creaciones arquitectónicas oficiales.

La revalorización y definición histórica del barroco que tiene lugar en Europa, en las últimas décadas del XIX, por los historiadores Burckhardt, Gurlitt y sobre todo Wölfflin, es paralela a la aceptación de este estilo por artistas y público. Tanto el fenómeno revivalista como el historiográfico han de entenderse integrados en un mismo contexto cultural. Ya Wölfflin en su libro *Renaissance und Barock*, publicado en 1888, advertía ciertas presencias barrocas: «el parentesco de nuestra época con el barroco italiano se hace evidente. Al menos en algunas de sus manifestaciones». La relación del barroco, y sobre todo el rococó, con los movimientos artísticos fin de siglo, y en concreto con el llamado modernismo, es muy íntima, pudiéndose apreciar notables coincidencias en concepciones espaciales y decorativas: una tendencia hacia el movimiento, el delirio decorativo, las atmósferas fluctuantes, el tratamiento plástico etc. La reciente publicación de P. Portoghesi, L. Quatrocchi y F. Quilici (1986) analiza, a través de sugestivas imágenes, las analogías entre el barroco y el modernismo.

El rococó como estilo hedonista y festivo, es recreado en gran número de obras. Ya Huysmann en su célebre *Au rebours* (1884), ve en el ambiente dieciochesco lo placentero y sensual: «el estilo Luis XV se imponía a los delicados, sobre todo a las gentes agotadas por exaltaciones cerebrales. Efectivamente, sólo el siglo XVIII ha sabido envolver a la mujer en una atmósfera viciosa, contorneando con arreglo a la forma de sus encantos los muebles, imitando las contracciones de sus placeres y las volutas de sus espamos con las ondulaciones y los retorcimientos de la madera y del cobre». También el famoso artista inglés Beardsley ofrece visiones atrevidas y eróticas del mundo rococó, que tuvieron fuerte incidencia en artistas de la siguiente generación.

En la Exposición de París de 1900 los edificios oficiales acuden al arte de la época de Luis XV (Petit Palais de Ch. Guirault, Grand Palais de H. Deglane). Lo francés dieciochesco se convierte en la expresión más cosmopolita y refinada, que atrajo a la burguesía y aristocracia española y que también en Iberoamérica dejó una importantísima huella con creaciones que en muchos casos superan a los modelos europeos. Sin embargo este arte causaba una enorme irritación entre los defensores de corrientes más nacionalistas o entre los arquitectos académicos, pues veían en él la dependencia de un arte extranjero y el predominio de lo ornamental sobre lo puramente arquitectónico.

En la revista *Arquitectura y Construcción* hay decididos apoyos al modernismo junto a rechazos por sus excesos de barroquismo. Exotismo y barroquismo francés equivalía a modernismo en boca de sus detractores. No es raro leer críticas como la que Luis María Cabello hace de un proyecto de arco de triunfo que el arquitecto Joaquín Saldaña presenta en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897: «Es moderno, es decir, no pertenece a ningún estilo determinado, tiene reminiscencias de todos los conocidos siendo su tendencia el moderno *barroquismo francés*, o sea la decadencia del arte arquitectónico». Un documento, algo inusual, pero elocuente de cómo el modernismo se entendía como un amplio repertorio de formas entre las que tenía cabida el rococó es un chiste ilustrado por García Morellá, que localizamos en la revista valenciana *Impresiones* de 1909, titulado Los modernos decoradores, sus personajes hablan así: «—Ya sabe v., D. Ramón, que se puede adaptar cualquier estilo para decorar su choricería; existe el modernismo inglés, alemán, francés, el de los Luises desde el XIII a XVII, el trianón, el imperio. —Mira Regúlez, ya sabes que siendo tan aficionado como soy al arte pictórico quiero que lo hagas a tu gusto: sigue el estilo que te nazca, el que te indique tu temperamento. —D. Ramón, me es igual, tengo en mi casa libros para copiar todos los estilos hasta en sus detalles más insignificantes» [Pérez Rojas-Alcaide Delgado 1991: 21].

Paralelamente, por esas mismas fechas de finales de siglo, se escuchan ya decididas voces de defensa y comprensión hacia el arte barroco español, y en concreto el más castigado de todos, que era el de la arquitectura. En su conjunto las críticas anteriores que se hicieron a la arquitectura barroca española se basaban en la importancia que había adquirido en ella el adorno. Por ello cuando Arturo Mélida Alinari en su discurso académico [Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración, Madrid 1899], valora las creaciones del barroco en su faceta de arte decorativo, sitúa la cuestión en su justo punto y recupera en el seno de la Academia aquellos creadores del XVII y XVIII que habían sido marginados desde esta misma institución. Incluso habla de este estilo como “atrevido e innovador”: «Tan patente es el hecho de que el barroco no es propiamente un estilo de Arquitectura, sino una escuela de ornamentación, que casi todo el está hecho por pintores: la mejor obra de esa época que tenemos en Madrid es de Alonso Cano, y no hay otro arte más *pintoresco*, por la nota picante de claro-oscuro que siempre ofrece su accidentada forma (...). La arquitectura, que en el arte barroco había desarrollado un nervio decorativo que le hace acreedor á que se le perdonen todos sus extravíos, tuvo en los pintores y escultores intérpretes admirables» [1899: 15-17]. Mélida rompe al final de siglo

con el rosario de definiciones tópicas y negativas del barroco, y lo lleva al apartado de la vanguardia. Mélida fue uno de los pioneros europeos en la reivindicación del barroco. Ya en 1885 dió una conferencia en el Ateneo de Madrid en: «Donde quizá por primera vez se atrevió un artista español a defender en público y briosamente el arte barroco tan ultrajado por los academicistas» (Loredó 1925: 636). El neobarroco en un sentido más estricto que se basa en modelos hispanos, y no va a remolque de lo francés, comienza a manifestarse a partir de la primera década del XX, pero ambas tendencias, la francesa cosmopolita y la hispana, a veces más regionalista o casticista, conviven durante un tiempo e incluso se da la paradoja de que en más de un caso son practicadas por un mismo autor. Pero en realidad la dinámica cosmopolitismo casticismo es consustancial a todo el arte español del primer tercio del XX. No olvidemos que al otro lado del Atlántico la obra de Baxter “Spanish-Colonial architecture in Mexico”, publicada en Boston en 1901, es otro dato importante del interés por la arquitectura colonial que unos años más adelante también informará un amplio sector de la arquitectura mexicana.

Por las mismas fechas en que Mélida expone sus pensamientos, Gaudí lleva al terreno de la práctica una visión nueva del barroco desde el modernismo con la casa Calvet (1899) inspirándose en el barroco catalán del XVIII, al incorporar los típicos piñones recortados del barroco levantino, haciendo por tanto una interpretación personal del XVIII sin seguir modelos exclusivamente afrancesados. Mira a obras como la iglesia de San Cloni, la casa Dalmaes o las formas recortadas del barroco andaluz. La casa dejó una gran escuela en la arquitectura catalana e incluso española de esos años, que va desde obras de Puig i Cadafalch a construcciones de Sagnier.

En 1902, Grases Riera, que ya en obras anteriores había mostrado una evidente predilección por detalles dieciochescos franceses, realiza el Palacio Longoria de Madrid, una obra que bien puede incluirse entre lo mejor del modernismo europeo [Navascués 1976]. La jugosa y movida decoración ondulante que envuelve el edificio muestra una gran originalidad de diseño y desinhibida concepción ornamental. Hasta que Gaudí no realice las casas Batlló y Milà, con sus convulsionadas plantas, difícilmente se encontrará en España una obra modernista de similar plasticidad y abarrocamiento. A continuación en 1903 tuvo lugar el polémico concurso del Casino de Madrid. López Sallaberry dirigió las obras y Luis Esteve firmó el proyecto de la escalera. El exterior, un tanto contenido, da paso a un impresionante despliegue neorococó modernista. La escalera curva revive todo “el efectismo teatral de la fiesta barroca” [Navascués 1976] y un espíritu simi-

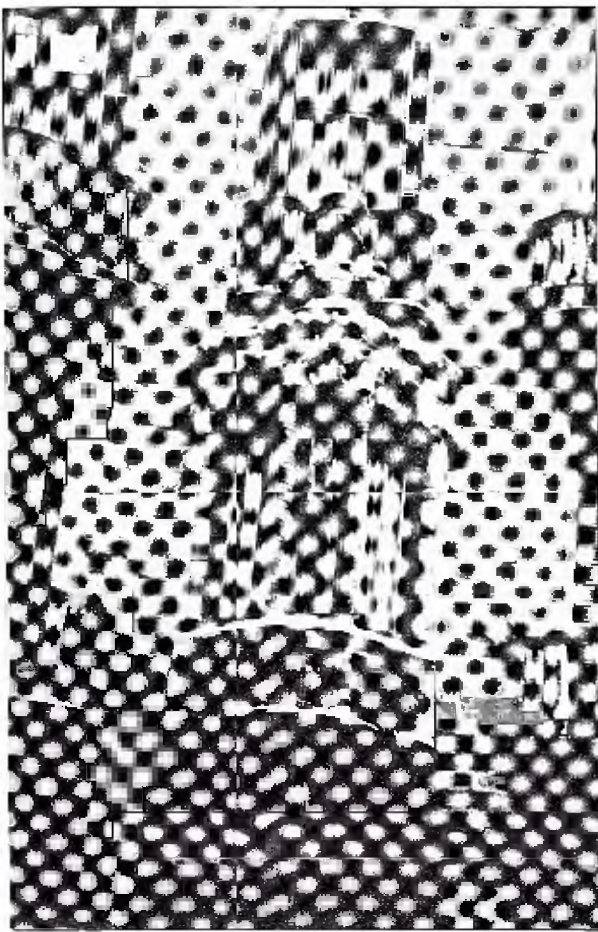


Figura 7: Gaudí, Casa Calvet, Barcelona.

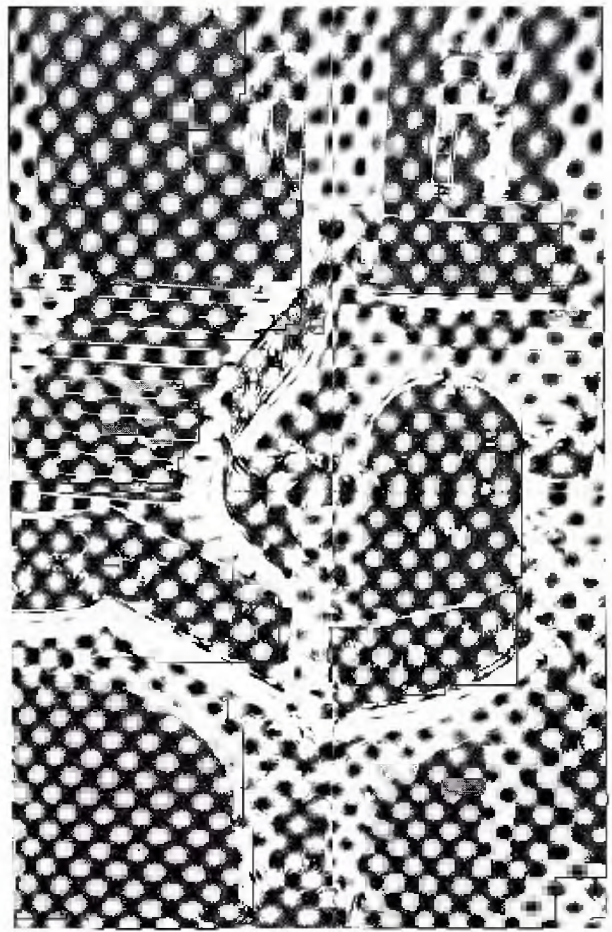


Figura 8: López Sallaberry, escalera de Casino de Madrid.

lar se puede ver en el salón de baile. Aunque en realidad la escalera de López Sallaberry, estaba inspirada en la del proyecto de Antonio Palacio y Joaquín Otamendi [Pérez Rojas 1987]. Al poco, en 1904, Antonio Palacios y Joaquín Otamendi proyectan el Palacio de Comunicaciones de Madrid, una de las grandes piezas de la historia de la arquitectura española, de gran énfasis y plasticidad, con gigantes pilares que pueden hacer pensar en Borromini. El edificio escapa a la mera etiquetación de modernista y de ahí que tampoco este todavía en el lugar que le corresponde en el conjunto de la arquitectura occidental. Palacios, al igual que otros muchos arquitectos de esos años en España, se dejó llevar por los sugestivos dibujos de O. Rieth [González Amezqueta 1967]. Unos años más tarde, cuando el arquitecto Amós Salvador se preguntaba sobre qué podían encontrar los arquitectos españoles en la obra de Rieth y Wagner, para la creación de un estilo español: en el primero era ver con menos prejuicios la obra de Churriguera, aunque Amós ve en Rieth lo ilógico, extravagante y barroco [Salvador Carreras 1908; Isac 1987: 237]. Los cosmopolitismos y barroquismos fin de siglo o modernistas coadyuvaban a la recuperación plena del barroco español.

Cuando Repullés critica la tendencia de los arquitectos españoles a copiar los estilos de otros países considera a Churriguera como el precursor de las nuevas tendencias: «y al barroco, en el cual es superior nuestro Churriguera, precursor del modernismo en España, a los artistas del rococó francés» [Repullés y Vargas 1908]. También en 1908 D'Ors escribe el artículo sobre Ghurriguera que luego abrirá su ya conocido libro *Lo Barroco* y que por tanto ha de entenderse en esta valoración general del arquitecto maldito. En 1908 se publica la edición alemana de la obra de Schubert sobre el barroco español. A partir de 1908-1910 el arte español mira al barroco de un modo diverso viendo en él la manifestación de una espiritualidad hispana. Pero tiene también lugar a partir de 1908 el desarrollo de una vertiente moderna con un punto de partida barroco que se desarrolla a la sombra de Gaudí, que alcanza un nivel extraordinario de libertad y potencia creadora en obras de Jujol, Valeri i Pupurull, Muncunill y Sayrach: autores de edificios de plantas y perfiles ondulados, que llevan a extremos límites el agitado mundo gaudiniano. Moldean y flexibilizan la arquitectura con un sentido plástico desconcertante. Lo barroco es para ellos libertad plástica y un encuentro

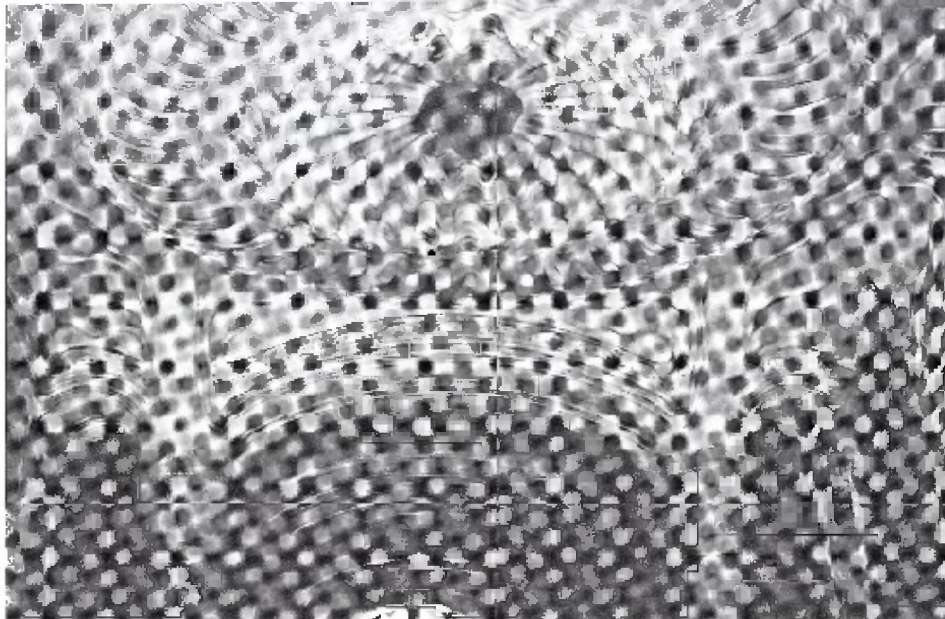


Figura 9: Sayrach, Vestíbulo del edificio Sayrach (1917) en Barcelona

extremo con la naturaleza y el mundo de la imaginación y el ensueño. La portada de la tienda Casa Mañach de Jujol (1911) es una extraordinaria muestra del vanguardismo de esta vertiente barroca. Igualmente, en las obras de Valeri i Pupurull y Sayrach se desarrollan fabulosos interiores que rayan lo onírico. La casa Sayrach (1917) de Barcelona, es una de las creaciones más inquietantes de lo que podría defenderse como “barroco gaudiniano”.

La introspección que produjo la crisis española del 98 despertó el interés por las manifestaciones culturales del XVII, un momento de decadencia política pero de esplendor cultural. En esta recuperación de periodos marginados del arte español es imprescindible recordar la labor de la Institución Libre de Enseñanza que mostró el arte de una manera diferente, rompiendo los prejuicios e ideas preconcebidas y ampliando las perspectivas de los jóvenes alumnos, como hizo Gutiérrez Morcno. No deja de ser revelador que una de las primeras monografías importantes sobre Velázquez sea la de Aureliano de Beruete (1898), un artista e intelectual vinculado a la Institución Libre de Enseñanza. Años más tarde Manuel Machado dedicó una hermosa poesía de sugerencias velazqueñas al rey Felipe IV. Es curiosa coincidencia destacar también la gran cantidad de retratos aristocráticos de tono velazqueño que simultáneamente salen de los pinceles de Sorolla, Larroque, López Mezquita... En esa fecha transicional de 1910 hay en el retrato burgués y aristocrático una iconografía mundana y cosmopolita que mira también al XVIII inglés y francés como puede verse en retratos de Ignacio Zuloaga, José María López Mezquita y Manuel Benedito. En una opción muy

diversa, que en los primeros años es radical y renovadora, Anglada Camarasa representa un barroquismo cosmopolita que no rechaza la temática castiza y sirve de modelo a diversos pintores españoles y americanos. Con relación a otros artistas, con los que compartía ese gusto por la recreación de la España castiza, Anglada «se diferenciaba, no obstante, de todos ellos por ese barroco decorativismo germánico, que convertía su pintura en una especie de muralismo camuflado» [Calvo Serraller 1990-81].

Ya no son sólo la pintura o la literatura las que interesan, es el conjunto de la época barroca. Se asiste incluso a una lectura casticista del barroco aunque la dinámica neobarroca supera los regionalismos o nacionalismos de fondo y se inserta en un contexto internacional que se siente complacido en recrear las delicias barrocas, dejando una huella que va desde el cine al diseño gráfico. El art déco gusta del barroco y lo incorpora como una de sus vertientes y aunque no todo el neobarroco está tocado por sus refinamientos y estilizaciones, se establece aquí una frontera difícil de delimitar. Lo barroco resulta tan misterioso e inquietante como lo maya, lo hindú o lo cretense. Los años veinte son el momento culminante de esa recreación barroca [Pérez Rojas 1990]. En consecuencia, se puede detectar en el arte del primer tercio desde un neobarroco regeneracionista y regionalista hasta otro defantástico y expresionista.

Zuloaga, con su arte apasionado, que busca una caracterización del alma española, encuentra en El Greco, Ribera o Velázquez modelos y orientación, pero tampoco se sustrae de la influencia de los retra-

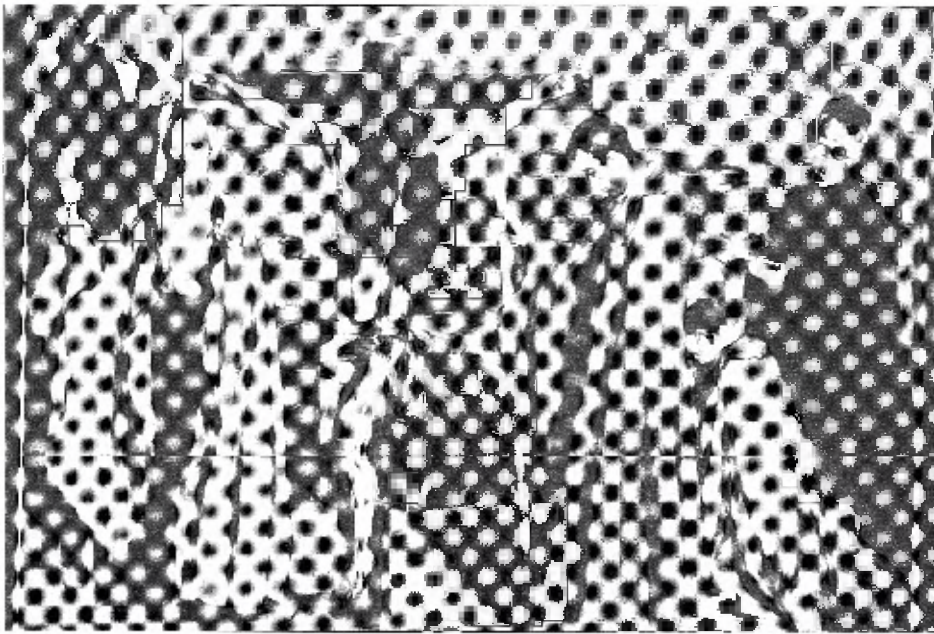


Figura 10: Zuloaga, *El Cristo de la Sangre*.

tistas ingleses. Cuadros aparentemente tan diferentes como "El Cristo de la Sangre" (1911) o el retrato de la Condesa de Noailles (1913) dan la medida de su casticismo y cosmopolitismo. El realismo escultórico del XVII también ofrece posibilidades de profundización y renovación a la moderna escultura. A Zuloaga le impresionó el fuerte españolismo de la obra de Julio Antonio en la que el escultor hacía renacer el espíritu de los imagineros nacionales. Se establece un abismo entre el barroquismo de Querol y Benlliure y la enseñanza que extrae del barroco Julio Antonio. Los trabajos de Orueta sobre la escultura de Pedro de Mena despertaron la curiosidad por este artista, incluso atrevidas bailarinas como Tórtola Valencia incorporan la iconografía de la Dolorosa a su repertorio [Pérez Sánchez 1990]. Hay una variada gama que va del realismo de penetración psicológica (Zuloaga, Chicharro, López Mezquita o los Zubiaurre) con antecedentes en la pintura del Siglo de Oro a un barroquismo más decorativo, pintoresco y suntuoso, afectado de cierto decadentismo y exaltación cromática. Tal es el arte del pintor canario Néstor Martín Fernández de la Torre con sus esteticistas cuadros de equívocos personajes. Néstor llegó incluso a diseñar objetos neobarrocos. En una onda muy próxima se sitúa el arte de Federico Beltrán Massés con su pasión por el lujo y la artificiosidad. Ortiz Echagüe remarca el brillo de unas vestimentas que denotan una evidente preferencia por lo dieciochesco. La obra de Gustavo Bacaristas discurre entre ensoñadores y románticas visiones de España. Al igual que Néstor, este artista versátil e inquieto lleva el barroquismo a otras áreas plásticas como la cerámica o el tapiz, siendo esplendidos ejemplos los tapices del viaje de Colón, sin

duda una de sus obras más barrocas. Como ya escribiera Ortega: «Cualquiera que sea el tema (...), el objeto que pinta Bacaristas es siempre un aire incendiado, un suntuoso tejido de reflejos, una joya impalpable y rutilante donde la retina encuentra su hora de fiesta y embriaguez». Romero de Torres a su vez gusta de los dorados marcos barrocos para sus lienzos.

Como apoteosis del triunfo del barroco está la pintura decorativa de los grandes lienzos de José María Sert, quintaesencia del barroco art déco, con su mundo de personajes en las más forzadas posiciones, desafiando las leyes de la gravedad y poblado por objetos y proporciones inverosímiles. Todo se agita y arremolina en ambientes de violencia y diversión en una continua exaltación de la desmesura. La España goyesca, la del Siglo de Oro, el Oriente, Occidente, África o Nueva York, se dan la mano en este particular mundo carnavalesco e hiperbólico. Tiépolo, Miguel Ángel, Bernini, Goya, e incluso Andrea Pozzo o el Bacciccio pueden evocarse a través del original arte decorativo de Sert.

La pintura abarrocada de influencia simbolista, oscilante entre la caracterización de tipos y el decorativismo de un mundo legendario nacional, informa el arte de artistas americanos que se pueden poner en paralelo con Zuloaga, Anglada o Chicharro, como sucede con el mexicano Saturnino Herrán.

Las visualizaciones del barroco más decididamente art déco son las de las ilustraciones gráficas y ex libris, que dan en bastantes casos una imagen estilizada, algo perversa e irónica, pero también extrema-

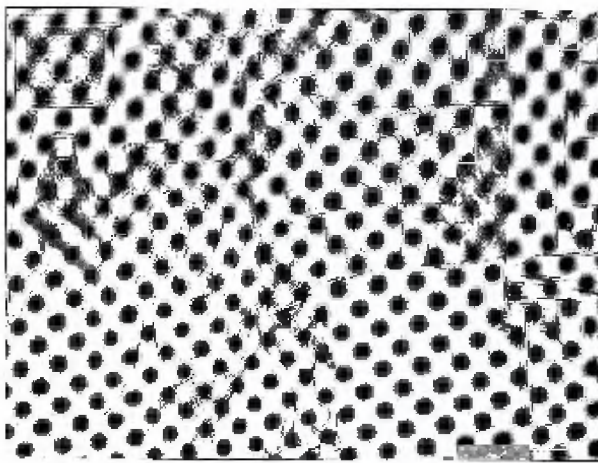


Figura 11: Ricardo Marín, ilustración para "El reloj y el claré" de Pedro de Kepide, 1917.

damente exquisita y preciosista: piénsese por ejemplo en algunas obras de Zamora, Sáez de Tejada, Bujados, Ochoa, García Falgás, Dubón, Ismael Smtih, Andreu, Aragay o el mexicano Montenegro. Ricardo Marín con su agil pluma traza bulliciosas escenas de la España del Siglo de Oro y dieciochescas en cientos de ilustraciones para las revistas de los años diez y veinte.

Hasta bien entrados los años veinte pueden verse orientaciones neobarrocas más tradicionales. Por ejemplo, en el campo de la decoración y el mobiliario se detecta un gusto ecléctico que entiende el barroco con un criterio excesivamente recargado y arqueologista como es el caso de la colección *Arte y Decoración en España* editada por Vicente Casellas Moncanut en Barcelona. Las laminas de *La decoración moderna en España* publicada por la Librería-Ediciones de Arte de Barcelona en 1929, puede dar también idea de hasta que punto configuran los interiores de la alta burguesía los objetos y muebles barrocos, algunos de ellos realizados por el decorador catalán Santiago Marco. Este decorador, conocido sobre todo por sus depurados y geométricos interiores art déco de los años treinta, dejó antes un considerable número de interiores neobarrocos en una línea menos estilizada, que indica como esa moda informa las creaciones de los años veinte.

Difícilmente se puede sintetizar en pocas líneas el aluvión de arquitecturas neobarrocas de espíritu regionalista que invaden los centros de las más importantes ciudades españolas [Pérez Rojas 1990: 315-360]. La idea del barroco como un estilo con personalidad propia, según los diferentes centros, va a potenciar una vertiente regionalista y nacionalista del neobarroco. En Cataluña se asiste a la recuperación de los tradicionales esgrafiados de los siglos XVII y XVIII, que ahora hacen suyos Goday, Ràfols, Puig i Cadafalch o Giralt Casadesús. El neo-

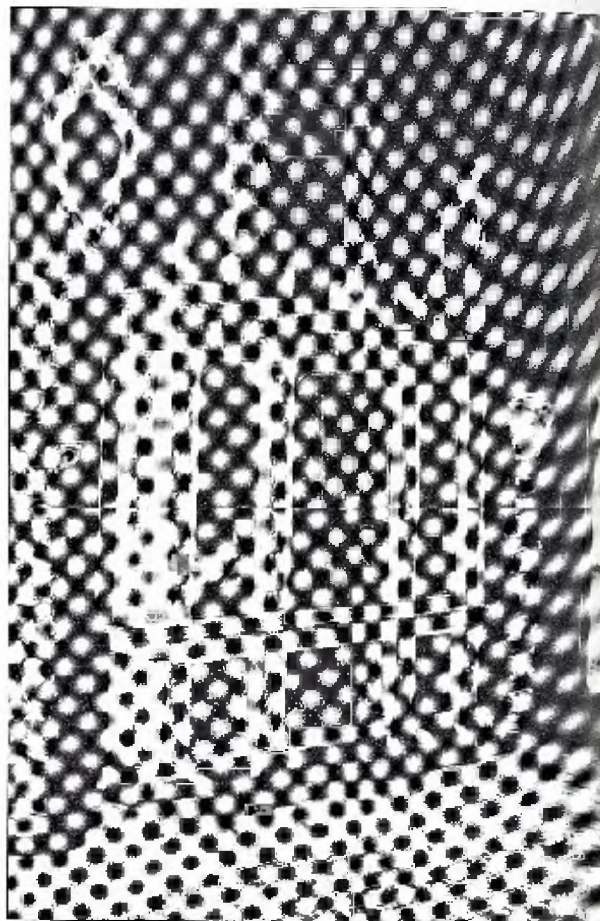


Figura 12: Santiago Marco. Decoración de interior

barroco académico con tintes Garnier y hasta borrominescos de Nebot llega a proyectos de puro delirio. Cada ciudad guarda un arquitecto o edificio del auténtico barroco que parece desvelar cuál es la impronta a seguir, en Barcelona uno de los modelos es el Palacio de la Virreina. Valencia, que es otra de las ciudades con abundante arquitectura neobarroca, mira en algunas edificaciones de Mora, Ribes, Goerlich, Gómez Davó y Traver, a la iglesia de los Santos Juanes, a la torre de Santa Catalina de Viñes, a la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas o a los casilicios del Puente del Mar. Cayetano Borso di Carminati, que luego realizará algunos de los más modernos edificios valencianos de los años treinta, proyecta en 1929 el edificio del Conde Torrefiel en la plaza de Castelar. Esta construcción se levanta sobre el solar del derribado palacio del Marqués de Jura del Real cuyas columnas le da la pauta para la nueva construcción e incluso coloca flanqueando la portada dos columnas originales del dieciochesco palacio.

Sevilla, que fue uno de los centros impulsores del regionalismo arquitectónico, tiene en los arquitectos Talavera, Traver, Epiau, Yaguas, López Sáez o Ricardo Magdalena, algunos de los más felices in-



Figura 13: Cayetano Borso,
edificio del Conde Torrefiel (1929), Valencia.

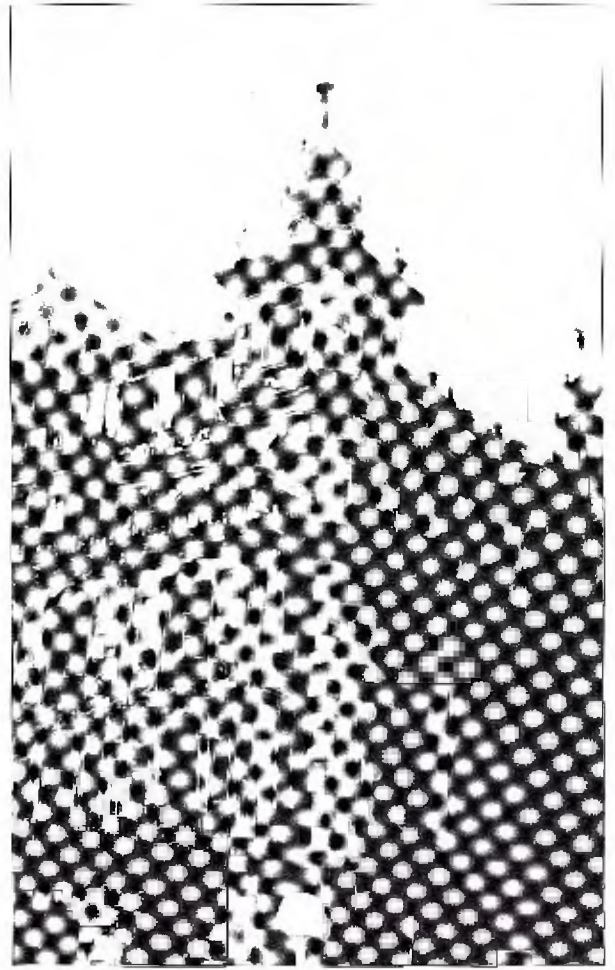


Figura 14: Gabrieli Lozano,
edificio en San Sebastián.

térpretes del neobarroco. El gusto por la policromía y la cerámica de Figueras es asimilado por arquitectos como Talavera o Espiau. El neobarroco genera en la ciudad del Betis un ciclo que rebasa el regionalismo [Villar Movellán 1979: 320]. En el País Vasco ciertas obras de Tomás Bilbao, Manuel María Smith, Ricardo Bastida o Rafael de Garamedi. En San Sebastián, el edificio firmado por Gabrieli Lozano (1927) en la calle General Prim, deja constancia de una neobarroco moderno que toma como modelos tanto la obra de Pedro de Ribera como el trabajo de Ibero en el exterior de la iglesia de Santa María en San Sebastián. La Coruña, Gijón, Oviedo o Santander, en el norte, conocen un similar despliegue, pasando del barroco regionalista a otro que incorpora y amalgama con absoluta libertad motivos de las más diversa procedencias. Como bien puede apreciarse en obras de González Villar, los Busto o D.M de Lastra. En cualquier ciudad española de mediana importancia, lo mismo que americana, se pueden encontrar muestras neobarrocas de los años veinte y treinta.

En la nueva arquitectura barroca puede trazarse

una trayectoria gradual o simultánea entre el seguimiento estricto de los modelos monumentales, codificado en láminas, junto a otras creaciones más libres, modernas y estilizadas que se insertan en el marco del gusto art déco, como sucede igualmente en América con el estilo Misión. Pero en cualquier caso gran parte de los edificios barroco-regionalistas más relevantes se define desde un coloquio monumental: asumen la imagen histórica de la ciudad, la imagen barroca (aunque en algunos casos no dudan en destruirla). Miran al monumento vecino estableciendo un diálogo que mantiene la armonía sin renunciar la nueva obra a ciertas dosis de modernidad y excentricidad. Es una arquitectura que opta por un esteticismo urbano en el que la influencia de Sitte y de otros teóricos de la época es considerable. Una de las obras primeras en este sentido, es la Casa del Cura (1910) en la calle de Alcalá de Madrid proyectada por Juan Moya y J.M. Fernández junto a la iglesia de San José de Pedro Ribera. La casa siguió tan textualmente el monumento que algunos la consideraron como un plagio, pero también se vio en ello una tabla de salvación con que superar el cosmopolitismo afrancesado. La semilla ribe-

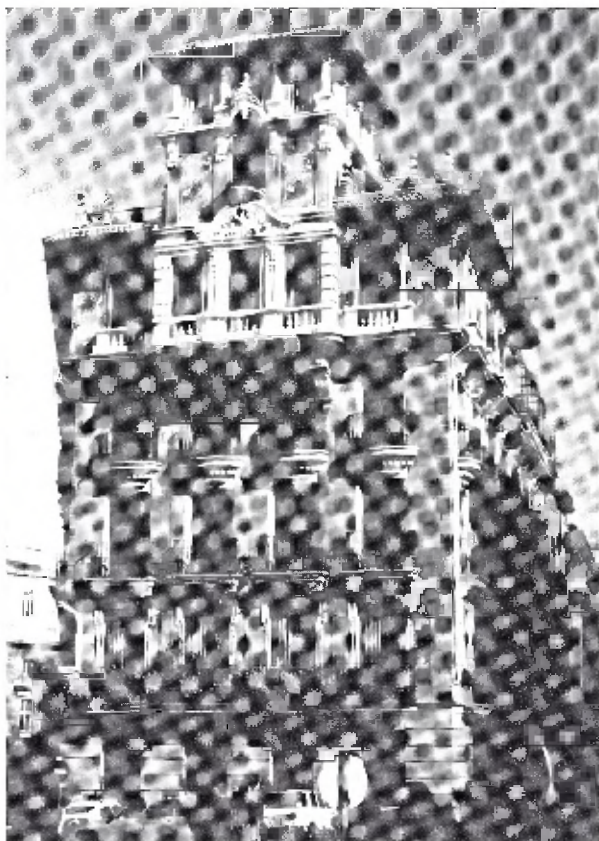


Figura 15: Cayo Redón, edificio en la Plaza Ramales de Madrid (1920-1922).

resca daría multitud de frutos e incluso se trasladó a los nuevos rascacielos (Yárnoz Larrosa, Cárdenas). De Cereceda llega a ver en el barroco múltiples posibilidades de aplicación tipológica: «Nuestro barroco se presta lo mismo a la monumentalidad del palacio que a la sencillez de las casas de pisos, sobre todo el barroco madrileño» [De Cereceda 1915: 17-21]. Una muestra singular de exaltación barroca es la reforma de Cayo Redón en la casa de la Plaza de Ramales (1920) de Madrid, con molduraciones y columnas salomónicas, pero además incorpora la pintura siguiendo la pauta de construcciones del XVII madrileño como la Casa de Panadería de Donoso.

Un edificio modélico que supone todo un alarde por las dificultades de su reducido y difícil solar, es el que proyectó Rucabado para Tomás Allende (1916-1918) en Madrid, en el que sintetiza de elementos que van desde el XVI al XVIII y entronca los remates con la tradición de Gómez de Mora. Este edificio fue una novedad en Madrid; marcó un rumbo para muchos arquitectos que sienten una notable atracción por el barroco pero a la vez desean seguir una línea de modernidad. La importancia que los artistas y arquitectos más cultos conceden al barroco está presente en la revista *Arquitectura* de Madrid a partir de 1918, en la que no faltan los artículos sobre al arte del XVII y XVIII. En 1920 vio

la luz un número dedicado al barroco con textos de Ortega y Gasset, Torres Balbás, Giralt Casadesús y Velázquez y Bosco.

Esa especie de hechizo por el barroco puede constatarse en el arquitecto Secundino Zuazo, más conocido por su filiación clasicista herreriana y villanoviana, sin embargo este arquitecto ha dejado un precioso comentario de la fascinación por el barroco en los años veinte como un arte vivo y con posibilidades de aplicación en la arquitectura moderna, que él mismo desarrolló en el interior del madrileño Palacio de la Música (1924-1928): «En el interior yo no tuve duda. Yo estaba absorbido por cuanto veía en Sevilla y la influencia sevillana me llegaba a llevar la decoración interior hacia esos elementos de composición que están visibles, pero he de decir que no tienen nada de pastiche (...) mis composiciones decorativas son mías, a mí me gustaban las cosas que veía en los interiores de las iglesias sevillanas». Claro que no hay que olvidar que la vanguardia literaria sintió por el barroco una admiración similar a la de los artistas y arquitectos: basta recordar a la denominada generación del 27 y el centenario de Góngora.

Al igual que el resto de las grandes ciudades españolas, Madrid reafirma su vocación de gran ciudad en el barroco riberesco. La construcción de la Telefónica en la Gran Vía (1925-1929) por los arquitectos Cárdenas y Weeks supone la culminación de ese proceso, con una portada riberesca colosal hermanada con los volúmenes escalonados del más americano de los edificios madrileños de entonces. Solamente la Gran Vía agrupa un conjunto impresionante de edificios de órdenes gigantes, enormes ménsulas y balcones, formas recortadas, abundantes cornucopias y ondulaciones que difícilmente encontraremos en la arquitectura del XVII y XVIII español. Todo fenómeno de travestimiento tienden a exagerar los rasgos del modelo y así el barroco español de los años veinte resulta casi más barroco que el de los siglos XVII y XVIII. Algunos arquitectos y creadores del momento lo entienden superficialmente como mero repertorio decorativo, pero un buen número de arquitectos dinamizan las plantas, ondulan las fachadas, desarrollan a un barroco estructural que supone la superación del punto en que había quedado nuestro barroco: las obras de Gaudí con sus convulsionados interiores; los arremolinamientos de ciertos interiores de Jujol; las interpretaciones borrominescas de los patios y cajas de escaleras de Palacios... Había además todo un fastuoso mobiliario urbano en plazas y alamedas con escaleras onduladas, balaustradas curvas, faroles con candelabros retorcidos y fuentes mixtilíneas. Ejemplos de ellos pueden ser la Plaza de Cataluña del arquitecto Nebot en Barcelona, y la Plaza de Castelar de

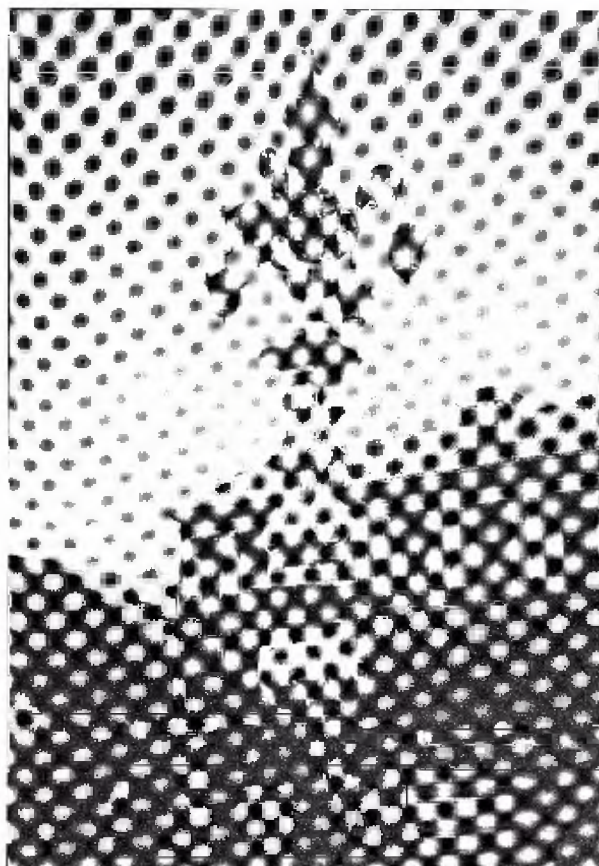


Figura 16: Laffita, farola-fuente, Sevilla.

Valencia con el desaparecido mercado de Flores (1931-1933) de Javier Goerlich. En Sevilla la farola fuente de José Laffita (1929) ostenta voluminosas molduraciones ante la Giralda y el barroco Palacio Arzobispal.

La exposición Internacional de Barcelona de 1929 y la Iberoamericana de Sevilla llevan a un punto álgido el neobarroco, que en Barcelona con el cinetismo lumínico de Buigas alcanza unas cotas de espectacularidad sorprendentes, envolviendo en un ambiente futurista todo el conjunto. En Sevilla la mayor parte de los pabellones se inclinan por el barroco como estilo capaz de asumir la singularidad regional y nacional. Entre algunos de los países americanos había una fusión de barroco colonial e indigenismo, como sucede en los pabellones de Colombia, Perú y Argentina. El primero del arquitecto español José Granados de la Vega [Villar Movellán 462] llega a una interesante hibridación entre los volúmenes de la arquitectura barroca colonial y los motivos decorativos chibchas y quimbayas. El de Perú, del arquitecto español establecido en el país andino, Manuel Piqueras Cotoli, es uno de los más bellos, relizado según lo que el arquitecto llamaba el estilo neoperuano, un cruce del barroco y las culturas aborígenes; el de Argentina obra

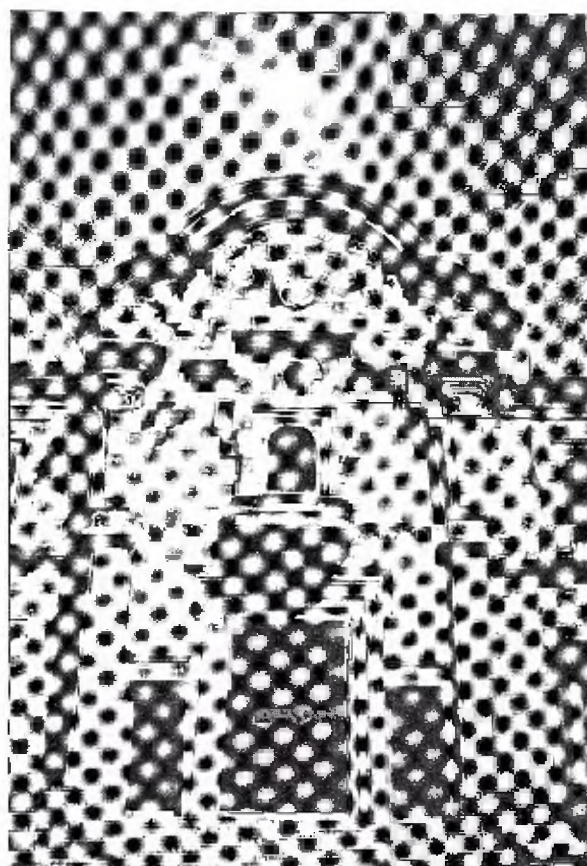


Figura 17: Manuel Piqueras Cotoli, pabellón de Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

de Martín S. Noel, un arquitecto culto y estudioso de la arquitectura colonial, deja sentir en la obra los “tres polos básicos: Sevilla, Argentina, Perú, unidos por el barroco” [Villar Movellán: 454].

Hay una serie de arquitecturas, en ocasiones más de ficción, situadas en el límite de la fantasía. Manejando referencias históricas muy heterodoxamente algunos arquitectos formados en el ambiente de pasión por el barroco dan exaltadas visiones metropolitanas entre futuristas y anacrónicas, como sucede con proyectos de Casto Fernández Shaw, Luis Lozano o Agustín Aguirre. Agustín Aguirre desarrolló una faceta de exquisito dibujante muy poco conocida, que le llevó a colaborar en prestigiosas publicaciones ilustradas con dibujos ensoñadores, en los que suele haber estilizadas arquitecturas con algún detalle barroco.

Otras artes y manifestaciones no escapan del ambiente general tan escindido entre clasicismo y barroco, es el caso de la cerámica y en concreto la azulejería, que pasa de los neoplaterecos a las composiciones barrocas en los importantes centros de Sevilla y Valencia. Pero donde el gusto barroco alcanza un mayor eco popular, asociado a las más vivas expresiones religiosas y festivas, es en la

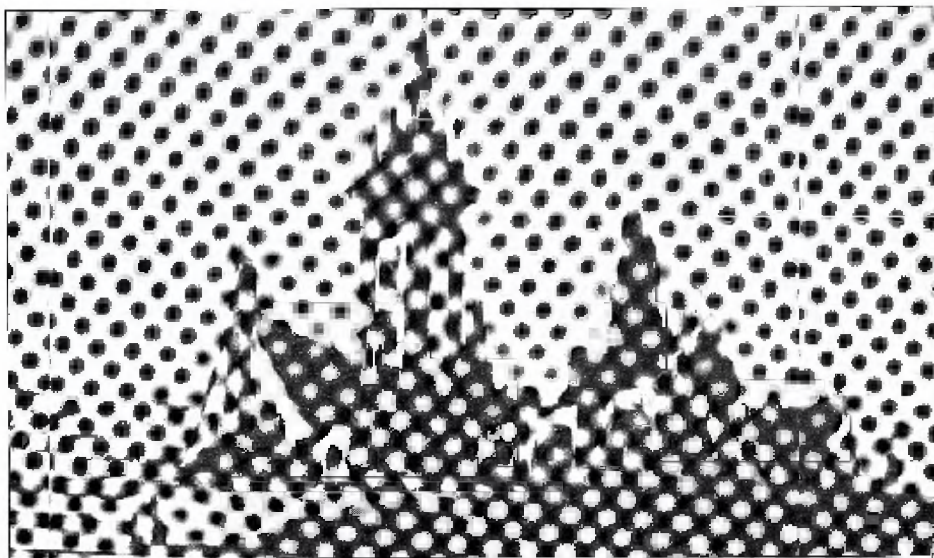


Figura 18: Agustín Aguirre, proyecto de villa castellana.

Semana Santa, que por lo general cobra un gran impulso a partir del último tercio del XIX. Sevilla puede ser el caso más arquetípico; aquí las vestimentas de las vírgenes, los palios, los bordados y los mismos candelabros remiten a una estética barroca con la que se identifica en lo sucesivo esos cortejos. Las fallas de Valencia tampoco quedan a la zaga, ya el mismo D'Ors las incluyó en su citado libro *Lo barroco*.

En ese ambiente tan heterogéneo del primer tercio del XX puede constatarse como el barroco informa un arte regionalista y conservador, pero también goza de no menor estima por parte de representantes de movimientos vanguardistas. Gómez de la Serna, con su peculiar humor, escribe: «El barroco es la franqueza, la originalidad como signo que da igual que sea hallado e inhallado, pues el propósito es ya grande y es marcar el vericuetto de la forma y la señal para reconocer la casa (...). Lo barroco descien- de a Churriguera y lo churrigueresco —¡qué faltan los cinco órdenes de la arquitectura!— y así caminó hacia el mueble cursi». Pero la revalorización del barroco literario por parte de la vanguardia no es equiparable a la actitud más historicista de algunos de los arquitectos y pintores. La vanguardia estima del barroco su libertad creativa y antiacademicismo, mientras que para no pocos arquitectos el barroco es la persistencia de una tradición.

A mediados de los años veinte el neobarroco convive con movimientos vanguardistas orientados a la ruptura y el rechazo al pasado, que tiene en los movimientos racionalistas a sus más beligerantes soldados contra la nostalgia y las exuberancias barrocas. Pero el neobarroco, sobre todo arquitectónico y decorativo, da aún bastantes coletazos. Al filo de los años treinta muchos de los arquitectos autores de

las mejores construcciones barrocas del XX abandonan las referencias textuales al XVII y XVIII pero desarrollan una arquitectura igualmente emotiva y aerodinámica que adopta formas inverosímiles y atrevidas de barcos, faros y aviones. Edificios que en multitud de ocasiones se ha definido como racionalista, cuando en realidad está más próxima de la última fase art déco y en sus concepciones dinámicas espaciales y en el manejo de la luz late un espíritu barroco.

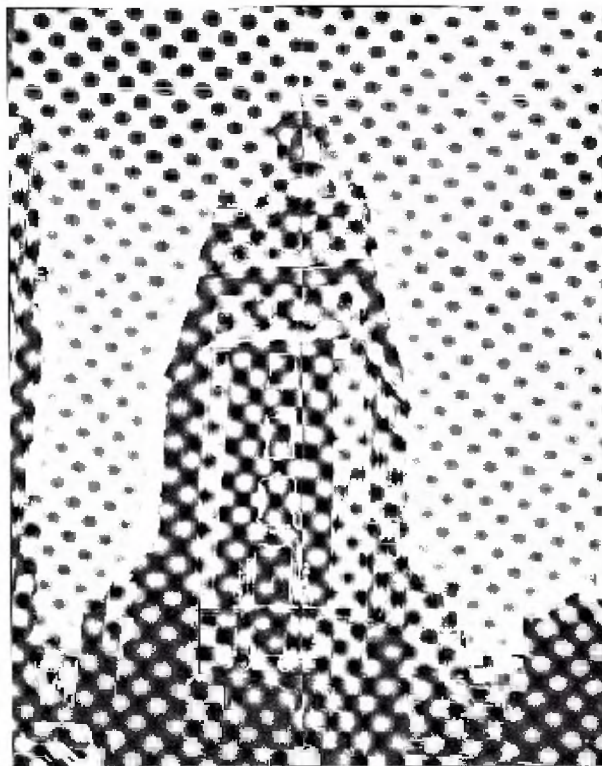


Figura 19: Gómez Davó, central en Ruzafa de la Caja de Ahorros de Valencia.

Paralelamente todavía se asiste en los años veinte y treinta a pantagrúelicos banquetes ornamentales y al juego de luces y espejos que de Hollywood pasan a las numerosas salas de fiestas que se realizan hasta los años cuarenta. Hibridaciones entre los espacios desnudos y resplandecientes de la vanguardia arquitectónica y el empleo de ciertos efectismos lumínicos y calcidoscópicos de espejos que en ocasiones acuden a molduraciones, encaracolamientos y ondulaciones. Son el último eslabón de un neobarroco que invita a la evasión y al divertimento, un neobarroco ya más hollywoodense [Ramírez 1986], que encuentra su marco idóneo en el musical, en salas de fiestas y comercios de modas.

También los edificios bancarios y de sociedades económicas siguen jugando con referencias barrocas en la mayoría de los casos de un modo

testimonial. El tipo de portada neoriberesca de la Telefónica de Madrid puede rastrearse en algunas de las construcciones de La Unión y el Fénix de los años cuarenta; los Otamendi la colocan en la gigantesca Torre de la Plaza de España en Madrid. Los bancos siguen empleando el neobarroco como imagen de empresa local, el Banco de Valencia de los arquitectos Mora, Traver, Goerlich y Gómez Davó, (1934-1940) crea una de las imágenes más exageradamente barrocas de la ciudad. Gómez Davó, que ya había asimilado el neobarroco en las construcciones de la Caja de Ahorros de Valencia (1932), construye la central de Ruzafa en los años cuarenta con una deslumbrante portada cuyos antecedentes habría que buscarlos en el Palacio del marqués de Dos Aguas, pero su disposición oblicua resulta desconcertante, planteando la duda de hasta qué punto ha mediado Caramuel.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA Y CITADA

- ALCAIDE: vid. Pérez Rojas 1991.
- ALONSO PEREIRA, J.R.: *Madrid 1898-1931 de corte a metrópoli*. Madrid, 1985.
- ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, 1989.
- BASSEGODA NONELL, J.: *El Círculo del Liceo. 125 aniversario 1847-1972*. Barcelona, 1973.
- BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia*. Valencia, 1983.
- BÉRCHEZ, J.: *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, 1987.
- BÉRCHEZ, J.: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, 1987.
- BONET CORREA, A.: "La arquitectura de la época porfiriana" en *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, núm. 7, México, enero 1980.
- BROTHERSTON, G.: *Manuel Machado*. Madrid, 1976.
- CALVO SERRALLER-GONZÁLEZ GARCÍA: "Estudio preliminar" a la edición facsímil de *El Artista*. Madrid, 1981.
- CALVO SERRALLER, F.: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid, 1990.
- CAVEDA, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos órdenes de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid, 1848.
- CERECEDA, I.M.: "Las nuevas construcciones de Madrid desde el punto de vista artístico" en *La Construcción Moderna*. 1915. pp. 17-21.
- COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MADRID: *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*. Madrid, 1983.
- D'ORS, E.: *Lo barroco*. Madrid, edición 1964.
- FERNÁNDEZ, J.: *El arte del siglo XIX en México*. México, 1983.
- FLORES, C.: *Gaudí Jujol y el modernismo catalán*. Madrid, 1982.
- FONTBONA-MIRALLES: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, 1981.
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Antonio María Esquivel*. Madrid, 1957.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: "La arquitectura de Antonio Palacios" en *Arquitectura*, núm. 106, 1967.
- GONZÁLEZ GARCÍA, vid CALVO SERRALLER 1981.
- GRADIO, Y.: *Urbanismo y arquitectura ecléctica en San Sebastián*. San Sebastián, 1987.
- HITCHCOCK, H.R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid, edición 1981.
- ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Granada, 1987.
- JORGE ARAGONESES, M.: *Pintura decorativa en Murcia de los siglos XIX y XX*. Murcia, 1964.
- KATZMAN, I.: *Arquitectura del siglo XIX en México*. México, 1973.
- LIPSCHUTZ, I.H.: *Spanish Painting and the French Romantics*. Cambridge, Massachusetts, 1972.
- LOREDO, R.: apéndice al v. VI de la *Historia del Arte* de K. Woerann. Madrid, 1925.
- MÉLIDA, A.: *Causas de la decadencia de la arquitectura española y medios para su regeneración*. Madrid, 1899.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid 1973.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: "Opciones modernistas en la arquitectura madrileña" en *Estudios Pro-Arte*, enero-marzo 1976, núm. 5.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Un palacio romántico. Madrid 1864-1858*. Madrid, 1983.
- NAVASCUÉS PALACIO-FERNANDEZ MUÑOZ: *El edificio de la telefónica*. Madrid, 1984.
- NORBERG-SCHULTZ, Ch.: *Arquitectura barroca tardía y rococó*. Madrid, edición 1989.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Joaquín Rucoba arquitecto (1844-1919)*. Santander, 1986.
- ORTIZ, F.: "Arquitectura 1880-1930" en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. V. Buenos Aires, 1988, pp. 207-438.
- PÉREZ ROJAS, J.: "Antonio Palacios y Joaquín Otamendi" en el catálogo de la exposición *Arquitectura madrileña de la primera mitad del XIX*. Museo Municipal, Madrid, 1987.
- PÉREZ ROJAS, J.: *Art Déco en España*. Madrid, 1990.
- PÉREZ ROJAS-ALCAIDE: Catálogo de la exposición *Del modernismo al art déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia-Madrid 1991.
- PÉREZ ROJAS, J.: "Regionalismo y neobarroco en la arquitectura valenciana" en *Homenaje al Dr. Antonio Bonet Correa*. Madrid (en prensa).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: "Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo" en *Pedro de Mena y su época*. Málaga, 1990, pp. 307-328.
- PORTOGHESI-QUATROCCHI-QUILICI: *Barrocco e Liberty. Lo specchio della metamorfosi*. Trento, 1986.
- REPULLÉS Y VARGAS, J.M.: "Actualidades" en *Arquitectura y Construcción*, núm. 189, 1908.
- RAMÍREZ, J.A.: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid, 1986.

- RIGALT, L.: *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*. Barcelona, 1857. Edición facsímil con introducción de I. Solà-Morales Rubio, Murcia, 1984.
- RODRÍGUEZ SORONDO, M. del C.: *Arquitectura pública en la ciudad de San Sebastián*. San Sebastián, 1985.
- ROS ANDREU, J.L.: "Palacio del Marqués de Dos Aguas. Museo de Cerámica" en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, 1983, II, pp. 711-721.
- SARTHOU CARRERES, C.: *Palacios monumentales de España*. Valencia, 1953.
- SAN PETRILLO, BARÓN DE: "El palacio de Dos Aguas" en la revista *Jáiva*, Valencia 1944.
- SANCIUS GUARNER, M.: *La ciutat de València*. Valencia, 1972.
- SCHAPELSON, D. (compilador): *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, 1988.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, I.: "Ricard Giral Casadesús, reformista ilustrado" en *Consejo Superior de Colegios de Arquitectos*, núm. 70, septiembre 1983.
- SOLÀ MORALES et al.: *Josep Maria Jujol, arquitecte. 1879-1949*, número especial de *Quaderns*, Barcelona, núms. 179-180, 1989.
- SCHUBERT, O.: *Historia del barroco en España*. Madrid, 1924.
- TORII, T.: *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid, 1983.
- TOVAR MARTÍN, V.: "Pintura decorativa neobarroca en los salones del palacio del marqués de Guadalcazar" en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, 1986, volumen 2, pp. 500-510.
- URQUIAGA-JIMENEZ-ESCUADERO: *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. México, 1984.
- VILLAR MOVELLAN, A.: *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla, 1979.
- XIMÉNEZ, R.M. "De la arquitectura religiosa en Valencia. De lo que fue, lo que es y lo que debe ser" en *El Eco de los Arquitectos*, núms. 2, 13, 16, 1870.

SUMMARY

The neoclassical opposition to the baroque art was extended during a great part of the XIX c., being greater the rejection to the architecture of the XVII and XVIII c. than to the rest of the visual arts. In the second half of the XIX c., the greatcoats paintings of Fortuny or the transformations made in the Marques de Dos Aguas Palace in Valencia, prove a greater attraction for the creations of the XVIII c. But it is at the end of the century when architect Melida makes a defense of the Baroque Art, this coincides with Gaudí's projects for some buildings of rococo inspiration. With the regionalist movements of the first two decades of the XX c. took place the recreation and recuperation of the spanish baroque assumed bay the Art Deco.