

## INTRODUCCIÓ

Aquest edifici arquitectònic, construït entre 1928 i 1930, encara que projectat en 1916, és un dels més significatius del segle XX en la ciutat de Castelló. Encara que més endavant parlant dels seus estils, ha quedat englobat dins de l'anomenada arquitectura modernista valenciana, variant de l'Art Nouveau, que arriba al País Valencià de la mà d'arquitectes que assimilen l'estil modernista en els seus anys d'aprenentatge professional, la majoria en l'escola de Barcelona i Madrid, on estudiaven generalment, al manca en aquell moment el vell regne de València d'escola d'arquitectura. El valencià Demetri Ribes Marco, l'arquitecte projectista de Correus en col·laboració amb el castellanenc Joaquim Dicenta Vilaplana, anirà més enllà del moviment de moda, com tindrem ocasió de comprovar. Avança també que fos construït passat àmpliament un lustre de la mort de Ribes, i no per la qual va sofrir algunes variacions respecte de la seua primària concepció. Ha quedat considerat, no obstant això, com una de les millors mostres de modernisme de la capital de La Plana. Anticipem que l'edifici va ser remodelat l'any 1989, tant en la seua part interior, com pel que fa referència a l'agencament de les façanes (rehabilitació i neteja).

Tant per la seua majestuositat, com per ser un edifici exemplar de gran visibilitat, al quedar ubicat en l'encreuament de dos àmplies vies (carrer Saragoixa i avinguda Rei En Jaume) i flanquejat per una plaça, fan de Correus un enclavament simbòlic de la ciutat de Castelló. Amb això que s'ha exposat, he apuntat algunes de les raons que m'han portat a realitzar el present treball. En ell abundaré una sèrie d'aspectes rellevants per a comprendre, tan sols siga succinctament, el sentit de l'obra d'art arquitectònic que és la Casa de Correus i Telègraf de Castelló de la Plana que en avant anomenaré simplement Correus. Per a això he dividit el treball en tres parts: context històric, ambient i desenvolupament urbanístic; descripció de l'obra; i descripció de la seua obra, poètiques arquitectòniques, vicissituds del projecte; materials utilitzats; remodelatge, etc...

Així mateix faré referència tant a la bibliografia utilitzada com als arxius consultats. Finalment he aportat (veure apèndix documental) una sèrie de fotografies i dibuixos en perspectiva i de detall que, en part, m'han sigut facilitats per l'arquitecte de Correus i en concret pels senyors Meresès i Barrera, als que agraeix la seua col·laboració. També pel Col·legi d'Arquitectes de Castelló, als que agraeix igualment la col·laboració i la seua biblioteca Lledó Maicas. Igualment a l'arquitecte de Patrimoni Cultural de Castelló, als que agraeix la seua col·laboració i la seua biblioteca Lledó Maicas.

**JOSEP MIRALLES CLIMENT**

UNED

*La casa de correus i telègraf de Castelló.*

*Estil artístic i història*

«ESTUDIS CASTELLONENCS»

N.º 9 2000-2002, pp. 521-554

## INTRODUCCIÓ

Aquest edifici arquitectònic, construït entre 1928 i 1930, encara que projectat en 1916, és un dels més significatius del segle XX en la ciutat de Castelló. Encara que més endavant parlaré dels seus estils, ha quedat englobat dins de l'anomenada arquitectura modernista valenciana, variant de *l'Art Nouveau*, que arriba al País Valencià de la mà d'arquitectes que assimilen l'estil modernista en els seus anys d'aprenentatge professional, la majoria en l'escola de Barcelona i Madrid, on estudiaven generalment, al mancar en aquell moment el vell regne de València d'escola d'arquitectura. El valencià Demetri Ribes Marco, l'arquitecte projectista de Correus en col·laboració amb el castellanenc Joaquim Dicenta Vilaplana, anirà més enllà del moviment de moda, com tindrem ocasió de comprovar. Avanço també que fos construït passat àmpliament un lustre de la mort de Ribes, raó per la qual va sofrir algunes variacions respecte de la seua primària concepció. Ha quedat considerat, no obstant això, com una de les millors mostres de modernisme de la capital de La Plana. Anticipem que l'edifici va ser remodelat l'any 1989, tant en la seua part interior, com pel que fa referència a l'agençament de les façanes (rehabilitació i neteja).

Tant per la seua majestuositat, com per ser un edifici exempt de gran visibilitat, al quedar ubicat en l'encreuament de dos àmplies vies (carrer Saragossa i avinguda Rei En Jaume) i flanquejat per una plaça, fan de Correus un enclavament simbòlic de la ciutat de Castelló. Amb allò que s'ha exposat, he apuntat algunes de les raons que m'han portat a realitzar el present treball. En ell abordaré una sèrie d'aspectes rellevants per a comprendre, tan sols siga succintament, el sentit de l'obra d'art arquitectònic que és la Casa de Correus i Telègrafs de Castelló de la Plana que en avant anomenaré simplement Correus. Per a això he dividit el treball en diversos apartats que comprenen aspectes com: context històric, ambient i desenvolupament urbanístic del Castelló de l'època; l'autor i la seua obra; polèmica arquitectònica; vicissituds del projecte; estil i materials utilitzats; remodelatge; etc...

Així mateix faré referència tant a la bibliografia utilitzada com als arxius consultats. Finalment he aportat (veure apèndix documental) una sèrie de fotografies, plans i dibuixos en perspectiva i de detall que, en part, m'han sigut facilitats pel servei de manteniment de Correus i en concret pels senyors Meneses i Barrera, als que agraiïsc la seua col·laboració. També pel *Col·legi d'Arquitectes de Castelló*, als que agraiïsc igualment la col·laboració que m'han prestat, en particular a la seua bibliotecària Lledó Maicas. Igualment a l'arquitecte de Patrimoni Sr. Zaragoza.

## CONTEXT HISTÒRIC I DESENVOLUPAMENT URBÀ DE CASTELLÓ

Pot dir-se que és a partir del final de la Tercera Guerra Carlina quan, ja derrotat aquest moviment d'ampli suport popular en les comarques castellonenques, la burgesia capitalina decideix destruir definitivament les muralles (1884) que la protegien del seu enemic vençut, i procedeix a l'ampliació de la zona a l'empara del desenvolupament general i de les lleis desamortitzadores.

Amb anterioritat ja s'havien produït avançades desarrotllistes esperonades per la imposició de Castelló com a capital de província l'any 1833, així com per la construcció de la via fèrria de València a Barcelona en 1862. Així, l'any 1885 s'aprova un primer pla, el de Ros d'Ursinos, arquitecte municipal, al que seguiran altres basats en la típica quadrícula dels eixamples de mitjan del segle XIX, de realització lenta i que finalitzaran en 1940. Paral·lelament i potenciades per les desamortitzacions es porten a terme reformes del nucli antic. En 1914 s'inicia un pla d'eixample aprovat l'any 1911, la qual cosa va suposar que durant eixos anys es construïren a Castelló edificis privats de caràcter historicista i eclèctic així com edificis públics destacables. En 1925 s'aprovarà el pla d'ordenació i urbanització a Castelló de l'arquitecte Vicent Traver, que dividirà racionalment la ciutat en zona antiga i eixample, amb previsió de creixement per l'Oest.

Castelló com a cap de província havia d'escometre la construcció dels típics edificis públics que estigueren d'acord amb la seua condició de capital. L'inici de la seua primera expansió caldria situar-lo al començament del règim de la Restauració, en 1875, després del final de la I República i la consegüent derrota de republicans i carlins. Llavors és quan s'ubica el Parc de Ribalta –en honor al famós pintor de Solsona a qui se suposava castellonenc– pròxim a l'estació del ferrocarril, poderós pol d'atracció una miqueta més allunyat, que havia de marcar el límit de creixement per l'Oest: construcció de l'Hospital Provincial (1882); Plaça de Bous (1885); la Presó (1887); Església de la Sagrada Família (1890). Estes dos últimes ja més al Nord.

Es tractava també de "arredonar" un poc la ciutat, omplint els buits intramurs de l'Oest i contrarestar al mateix temps el seu allargament entorn de les carreteres de València al Sud, i Barcelona al Nord. En aquest eixample Oest apareix un eix de direcció Est-Oest que va, de la Plaça de Tetuán (on s'ubicarà Correus) fins al Parc de Ribalta, on va estar ubicat el cementeri (i la seua ampliació, el Parc de l'Obelisc), passant per la Plaça de la Independència. Un conjunt que forma, amb l'anteriorment exposat, una de les zones més representatives de la ciutat i al mateix temps objecte d'enaltiments heroico-mitològics propis també del caciquisme de la Restauració (un Ribalta no castellonenc, i un Obelisc a uns herois molt discutits). La seua configuració parteix també de l'últim terç del segle XIX, quan Castelló planta amb timidesa els primers fonaments d'una infraestructura econòmico-social de tipus agrari i, més tímidament encara, una indústria que a pesar de les bones condicions per a això, no arrelarà amb força.

La Plaça de la Independència, de configuració burgesa, amb edificis dels anys 20 de traços modernistes i historicistes, alberga en el seu centre la "Farola", un bell monument civil de ferro, alçat definitivament en 1928, però concebut l'any 1925 per a commemorar la coronació de la Mare de Déu del Lledó patrona de la ciutat.

La Plaça de Tetuán (el "Rabalet del Calvari") és un lloc de clar sabor popular on cohabituen estatges que van de l'Eclecticisme al casticisme passant pel Modernisme. Allí mateix, s'alça majestuós i exempt l'edifici de Correus que a primera vista ens retrotrau a temps de l'art Mudèjar. Però ja s'analitzarà el seu estil amb més deteniment. Correus va ser projectat en 1916 per Demetri Ribes amb la col·laboració del suposadament castellonenc Joaquim Dicenta, un arquitecte que havia acabat la carrera dos anys abans. Ribes va guanyar el primer premi en el concurs que s'havia convocat el mateix

any. Però la seua construcció no es portarà a terme fins a 1928 (set anys més tard de la mort del seu autor) i va sofrir molts retards i variacions respecte al projecte original. Finalment sembla que no es va inaugurar fins a l'agost del 1932 (al menys pel que fa als telègraf) ja en plena II República.

### L'AUTOR, LES SEUES OBRES I CULTURA ARTÍSTICA DE L'ÈPOCA

Demetri Ribes Marco va nàixer a València el 22 de desembre de 1875, ciutat on va viure fins al terme dels seus estudis de batxillerat, al acabar-lo, es va traslladar a la ciutat de Barcelona per a estudiar la carrera de Ciències Físiques i Matemàtiques i posteriorment, sens dubte influenciat per l'auge arquitectònic barceloní de la primera etapa modernista, es matricularà també per a fer la d'Arquitectura. Allí va romandre tres anys, fins a 1896. A Barcelona viurà els prolegòmens del catalanisme.

El Modernisme es produïx en l'encreuament de segles i el seu èxit va ser possible per l'auge econòmic de l'època. Bèlgica és el seu bressol i Henry Van de Velde el seu teoritzador. Aquest art rep diversos noms, però ofereix dos cares. Una basada en l'abundància d'elements decoratius inspirats en la naturalesa (estil "floreale" a Itàlia). Hi ha molt de colorit i una policromia ceràmica aconseguida amb residus aplicats com a mosaics. Una altra cara està representada pel moviment vienès (Estil Secessió), dirigit per Otto Wagner però el precursor de la qual va ser l'anglès Mackintosh. Ací es conserva el decoratiu separat de l'estructural els volums del qual es mantindran estrictament ortogonals. Wagner conceben els edificis nus amb plànols rígids i revestiments a base de plaques, anunciant l'arquitectura quasi cubista de la Bauhaus. Com veurem, a aquest Estil Secessió serà al què s'anirà adaptant Demetri Ribes.

Per aquells anys d'activitat avantguardista, Barcelona es compara a Viena tant per la seua gran proliferació constructiva com cultural. Allí apareix l'impressionisme, la filosofia de Nietzsche, Ibsen, l'estètica modernista i la música de Wagner de la que Ribes serà un gran admirador, així com de la pintura, sempre dins de la cultura modernista. Encara que va conèixer i va viure l'esperit modernista a Barcelona, les seues obres arquitectòniques, després de la seua llicenciatura a Madrid, són més d'influència centreeuropea, la qual cosa va suposar la seua adscripció al moviment Secessió vienès, el major esperit progressiu de la qual l'anirà conduint cap al racionalisme.

De Barcelona, Ribes e traslladarà a Madrid on acaba Arquitectura i es doctora en Ciències en el mateix any (1902). Després romandrà altres deu anys més. Ribes troba que l'Escola d'Arquitectura de Madrid estava dirigida per il·lustres arquitectes que no acceptaven de bon grat el Modernisme, impartint una ensenyança primordialment eclecticista. El Modernisme també era rebutjat per l'Acadèmia de Belles Arts. Cap a 1900 començava a prendre cos la idea de fer ressorgir una "Arquitectura Nacional" castissa que implicava una desconexió de l'avantguarda.

Però al marge d'eixa actitud oficial, es desenvolupen també altres opcions i activitats en que participarà Ribes, com el VI Congrés Internacional d'Arquitectura (1904), i especialment l'aparició de la revista *Pequeñas Monografías* on Ribes serà membre del consell de redacció durant més d'un lustre (1907-1913) En ella s'aborda sobretot el disseny industrial i la integració de les arts.

Esta etapa madrilenya de Ribes és de forta influència modernista reflectida tant en obres com en activitats: pren contacte amb la "*Compañía de Caminos de Hierro del Norte*" on comença a treballar ja abans d'acabar els seus estudis (Estació del "Príncipe Pio") i d'on més tard serà arquitecte, rebent l'encàrrec per al projecte de l'Estació del Nord de València; funda una acadèmia per a la preparació d'alumnes a l'Escola d'Arquitectura; es presenta a diverses oposicions en les que no obtindrà cap èxit. Però en 1906 serà nomenat subsecretari de la Societat Central d'Arquitectes de Madrid. A l'any següent comença a publicar-se la revista *Pequeñas Monografías*, ja mencionada, els principis de partida de la qual són la integració d'Arquitectura, Pintura i Escultura.

Al mateix temps que realitza estes activitats, es converteix en un assidu assistent als congressos d'arquitectura on actuarà moltes vegades com a ponent. En el IV Congrés Nacional d'Arquitectura (Bilbao, 1907) es presenta al concurs per a un projecte de colònies escolars en el que resulta medalla de plata.

Durant els deu primers anys de vida professional a Madrid, totes les seues obres tenen connotacions del modernisme d'influència vienesa. Allí projectarà en 1906, l'Estació de ferrocarril de València, que mostra la seua capacitat per adaptar a la tradició artesana valenciana les propostes formals vieneses que importarà a València, on en 1912 s'instal·larà fins a la seua mort. Més tard trencarà definitivament amb el Modernisme coincidint amb l'ocàs d'aquest estil en tota Espanya, però també a Europa des que en 1907 el Papa Pius X condemnara el Modernisme en les seues encícliques *Lamentabili* i *Pascendi*, i a Viena Adolf Loos arremetrà igualment contra la immoralitat que suposava l'excés d'ornamentació en l'arquitectura.

Paral·lelament, en 1910, començà a Madrid una reacció contra el colonialisme arquitectònic sobretot d'estil pseudo-francès, que suposà un gir de l'arquitectura cap al regionalisme i/o casticisme nacional de tipus tradicional, l'expressió de la qual fos el Saló d'Arquitectura organitzat per la Societat Espanyola d'amics de l'Art. Però a l'any següent, en el Congrés Internacional d'Arquitectes de Roma (1911) fou proclamada de cap nou la llibertat d'arquitectura. Açò suposà la separació de l'arquitectura europea, que s'orientarà envers el Racionalisme (simplicitat de formes i retorn a volums elementals), i l'espanyola que sota la batuta de Lampérez i Rucabado iniciarà una tornada a l'arquitectura tradicional hispànica, no copiada sinó adaptada, que tingué molts seguidors i a més, impregnà la normativa per a edificis públics que com veurem condicionarà l'estil de la Casa de Correus i Telègrafs de Castelló.

Instal·lat Ribes a València per causa d'una malaltia, dirigirà les obres de l'Estació del Nord (on s'emprarà per primera vegada en esta ciutat el formigó armat) que, al costat d'un magatzem en el carrer Fustes, serà l'última obra de caràcter modernista.

A partir d'ara, la seua obra oscil·larà entre un cert eclecticisme (Correus de Castelló) i unes primeres temptatives racionalistes entre les que es troben diversos magatzems i el seu propi xalet de la platja de les Arenes, on tendeix al funcionalisme i a l'eliminació progressiva d'elements decoratius superflus, assumint l'estètica del formigó armat que constituïx l'espina dorsal de les seues obres. Tant és així que en 1917 fundarà amb Joaquim Coloma, enginyer de la Companyia del Nord, una empresa constructora especialitzada en obres de formigó armat (Companyia Espanyola de Construccions). Per a Coloma realitzarà un xalet de formigó armat en les Vil·les de Benicàssim. En les obres de caràcter eclèctic el formigó apareix també com a solució estructural.

També en la seua ciutat es dedicarà, no sols a les obres, sinó que assumirà la presidència de l'Associació d'Arquitectes de València a la que representarà en assemblees i congressos postulant la col·legiació obligatòria.

Per estos anys va mantenir, quasi en solitari, una polèmica amb González Álvarez i Rucabado, cap de l'estil "Arquitectònic Nacional" i també contrari al racionalisme que començava a imperar. Igualment estaven en desacord amb l'art lliure que Ribes defenia basant-se, com ells, en la seua pròpia concepció de l'art nacional, on no s'oblida d'una constant en la seua obra: el problema de la integració de les arts. La polèmica amb Rucabado feta pública en les pàgines de la revista *Arquitectura y Construcción*, i en la que Ribes defensarà la llibertat en l'art, es va allargar durant quatre llargs anys que són dels de major confusió i contradicció de la història de l'arquitectura del segle XX. (Veure en apèndix documental la posició estètico-artística de Ribes).

Segons Trinidad Simó, Ribes s'oposava radicalment a tota arquitectura que no estiguera al servei de les necessitats socials de país. L'obra dels seus últims anys demostra l'evolució del llenguatge que, partint del modernisme de tipus secessionista, va a desembocar en l'aplicació directa d'aquell

racionalisme de principis defensat en els seus escrits; un racionalisme que, en realitat, sempre va influir en la seua obra. I cal tindre en compte que eixa postura és insòlita en el context general de la seua època. Separat per raons òbvies –geogràfiques– de les avantguardes racionalistes europees, el seu racionalisme continua en la línia del racionalisme clàssic del segle XIX.

De no haver mort tan prompte a l'edat de quaranta-cinc anys (1921), és probable que haguera arribat molt alt en el panorama arquitectònic de la generació racionalista que en els anys vint va irrompre en el panorama artístic espanyol.

Pel que es refereix al seu col·laborador, l'arquitecte suposadament castellanenc Joaquim Dicenta Vilaplana, sabem que va obtenir la llicenciatura a Barcelona en 1914. En 1915 realitza el projecte per a la façana d'una capella ubicada en la localitat de Poble Nou de Mar. Després de la mort de Ribes (1821) dirigirà les obres d'edificació de Correus que no van començar fins a 1928 per problemes administratius. Després es va haver de traslladar a Murcia on el veiem ubicat en 1933. En tot cas allí va tindre el seu domicili i va representar a eixa província en la Junta de Govern del "Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Zona de València"

## LA CASA DE CORREUS I TELÈGRAFS

### Condicionaments del projecte

Durant el govern del liberal-conservador Antonio Maura (1907-1909) es van prendre gran quantitat de mesures legislatives i iniciatives tendents a atraure's a la *massa neutra* davant la consciència governamental de la carència de vertader suport popular al règim. En aquest context es realitza el Pla de Reformes Postals i Telegràfiques vista la necessitat d'edificis adequats per a això, especialment per a les capitals de província. Però el Pla es portarà a terme després de la caiguda de Maura utilitzant-se el sistema de concursos tant per a solar, com per al projecte i les obres després.

Pel que es refereix al concurs del projecte cal tindre en compte un criteri, imposat pel jurat, que serà determinant per a condicionar l'estil definitiu de l'edifici. Així, un dels factors considerats era que fóra d'estil històric nacional i, més encara, típic de la regió, amb la finalitat de desterrar el "exotisme", és a dir, el colonialisme de l'arquitectura estrangera. Tot això va condicionar, a pesar de la defensa de llibertat de l'art que propugnava Ribes, que l'edifici s'aproximara als criteris del jurat, però no en una línia absolutament "nacional", sinó eclèctica, mesclant estils, com ja ho havien fet altres arquitectes en altres edificis anteriors de cases de correu en altres províncies. Així Ribes ho va plantejar amb traços neomudéjars pel que fa a façanes, però desterrant absolutament l'estrangitzant. El *revival* neomudéjar va ser molt utilitzat en aquells anys per la seua economia i simplicitat. En qualsevol cas la construcció no es va atedir a cap tradició regional.

### Vicissituds del projecte

Dels dotze projectes que es van presentar a concurs l'any 1916, van ser dos els que van quedar per a concurs en segon grau. Un d'ells va ser el de Demetri Ribes i Joaquim Dicenta. A l'any següent, després de reunir-se el jurat qualificador, va resultar adjudicat al projecte del duo Ribes-Dicenta.

Va haver de seguida problemes de realització per no haver-se presentat ningú a la subhasta per a la construcció del projecte de Correus, per la qual cosa va ser anul·lada l'adjudicació del concurs del projecte. Encara que en 1919 el jurat qualificador aprovaria novament el que ja havia aprovat en 1917.

No obstant l'edifici no va començar a construir-se fins a 1928, durant la dictadura de Primo de Rivera quan Ribes ja havia mort feia set anys. L'obra no queda molt clar quan va ser inaugurada degut

als continus retards, però es va obrir per fi al públic l'agost del 1932, durant la II República Espanyola, sent alcalde de Castelló l'industrial Manuel Peláez Edo del Partit Radical, i el president de la diputació Carlos Selma. El governador era Francisco Escola del partit Acció Republicana. l'Administrador Principal de Correus era aleshores El senyor Vicente Carrasco Vila, cap d'administració de tercera classe. La Plaça hui de Tetuán, on va quedar ubicat, va passar a anomenar-se, durant la República, Plaça de Fermín Galán.

### Generalitats i estil

Es tracta d'una edificació totalment simètrica, exempta, de volum prismàtic i de cantons arrodonits, que escapa a la tipologia arquitectònica pròpia del Castelló de l'època. En la façana principal i les dos laterals apareixen incrustades dos torretes que sobreixen lleugerament, coronades per sengles pronunciats ràfecs; en el projecte inicial i en la façana principal apareix un rellotge, centrat al capdamunt, que pareix no va arribar a instal·lar-se mai, quedant només set balustres de records neogòtics.

D'acord amb les directrius de "estil històric nacional" propugnat des d'estances oficials per als edificis públics, i degut a la desaparició del seu projectista, va haver-hi lleugers canvis que no van afectar a la concepció general. L'estil s'inscriu dins del neomodernisme molt ben executat, la qual cosa no impedirà la influència modernista: els canvis de textura per combinació de materials per a les distintes parts de la façana, que impliquen canvis de matís cromàtic dins del to general rogenc; la inclusió de la ceràmica amb motius iconogràfics propis del País; el tractament de la maçoneria acarada; el fisonat rematat de les façanes; igualment l'acurat tractament interior d'integració de les diferents arts, evidencien l'aire modernista de l'edifici. La distribució interior respon a un criteri de funcionalitat i en general d'un racionalisme ja apuntat sobre les preferències de Ribes. Com a elements gaudians trobem els buits allargats neogòtics dels cantons. Les rematades de les torretes, en canvi, pertanyerien al repertori de l'arquitectura *montanyesa*. Per tot el que s'ha dit quedaria determinada la tendència a l'eclecticisme ja apuntat anteriorment.

### Les façanes

La principal està flanquejada per dues torrasses, que sobreixen en relació a la línia de façana, coronats per casetassos de ràfecs molt pronunciats. El mateix ocorre en les dos façanes laterals, més llargues, que a més té, en els extrems, dos pilastres d'orde gegant, enterament de rajola, coronats per un capitell triangular. La façana posterior no té torrasses, però sí que té dos pilastres en els seus extrems. Els quatre vans d'entrada, en cada una de les façanes, disposen d'escalons per a aconseguir el nivell del pis davall i tenen arcs de mig punt. El de la porta principal es recolza sobre la línia d'impostes que divideix el canvi de textures. No té muntants. Sobre la clau de l'arc hi ha un fris corregut de taulellets amb l'anagrama i el rètol "Correos-Telégrafos". En la façana posterior el va d'entrada té una llinda que suporta l'arc. A partir de la imposta tota la textura serà de rajola fins a la coronació. Les façanes laterals són de característiques semblants a la principal excepte les diferències ja apuntades i la inexistència de vans de finestres amb arcs de mig punt (com en la posterior). No així en la principal, que té totes les seues finestres (incloses les de les torres) amb arcs de mig punt en l'última planta, i tres arcs fingits sobre els tres parells de finestres de la part central de la primera planta. En general la resta de les finestres tenen rematades de formes molt diverses amb adorns o motlures formats per la mateixa rajola o per taulellets. Tot l'edifici es troba coronat en tot el seu perímetre per un fisonat amb bandes geomètriques decorades per mitjà de triangles superposats de la mateixa rajola. A més, la façana principal està coronada, entre les torretes, per set balustres neogòtics.

## Materials utilitzats

### EXTERIOR

Hi ha en la façana quatre canvis de textures i de materials que formen el mur de l'edifici: un primer sòcol de carreus on queden allotjades les xicotetes finestres del semisoterrani. Un segon, sòcol d'encoixinat fins a la base dels vans de les primeres finestres de pisos. A continuació apareix un revestiment de pedra rústega amb pedres situades unes sobre altres de forma irregular a la manera *muntanyesa* que abraça la primera i segona plantes, encara que els vans sempre es troben vorejats amb rajola vista (al mode toledà). La rematada de l'edifici, o siga, l'última planta, està feta amb rajoles, així com també els cantons arrodonits en tota la seua alçària, excepte el primer sòcol de carreus. Esta és en línies generals la composició de les façanes (excepte la posterior), és a dir, un joc entre dos elements: pedra i rajoles, combinats de tal manera que aconseguen una bellesa difícilment abastable per si mateixos. Aquest concepte de canvi de textura és més remarcat en el projecte que en la realització posterior. L'encoixinat queda més relegat del que estava previst en el projecte inicial, i la rajola que havia de ser més fosca, per a ressaltar sobre la pedra, quedarà ara amb un menor contrast a l'haver utilitzada rajola clara.

En el capítol de la ceràmica, realitzada *exprofés* i firmada per JB Segarra Bernat, també va haver-hi variacions, ja que en el projecte tenia un paper més important del que va tindre al final, perquè, d'acord amb quasi tota l'obra més sobreeixint de Ribes i també amb la tradició valenciana, el taulellet és part essencial de la seua construcció aportant color i expressivitat al conjunt. Presenta diverses temàtiques: florejats, antropomorfs, geomètriques, símbols, lletres i l'escut de Castelló.

Un altre dels elements característics de l'obra és la utilització del ferro, especialment pel que es refereix a les portes, del tipus reixa de ferro forjat amb adorns florejats reblades, així com els fanals.

Pel que es refereix als vans de portes i finestres, els seus marcs són de fusta amb cristalleria en quarterons i persianes del mateix material adaptades a les diverses formes dels vans.

### INTERIOR

Si el racionalisme és evident en el ritme sorprenent, uniforme i rotund de les seues quatre façanes, és perquè segueixen la pauta marcada per la seua estructura interior a base de pilars, llindes i forjats de formigó armat (suposadament el primer en Castelló). Però és evident una contradicció entre l'exterior casticista i l'interior d'una gran riquesa espacial i disseny ornamental, una sàvia utilització de la llum i una distribució molt funcional.

Es percep una distribució clara irracional pensant en la circulació del personal i la separació entre funcions públiques i administratives. Disposa de quatre entrades, una en el centre de cada façana, sent la principal per al públic, que desemboca en un *hall* de fusta treballada i vidre translúcid, entre els pilars que ressalten, que s'alça a tot l'alt de l'edifici i que rep la llum natural per mitjà d'una gran claraboia de ferro i cristall amb motius decoratius en blanc i groc i un dibuix geomètric central en forma d'estrella. Esta llum zenital serveix igualment per a il·luminar les dependències que dels distints pisos comuniquen amb el mateix, al seu voltant. Unes incrustacions ceràmiques reflecteixen motius valencians.

En el davall i al voltant del *hall* o vestíbul s'obrin les finestretes de les diverses dependències d'atenció al públic. Totes les zones es troben delimitades segons les seues funcions: l'escala de la dreta estava destinada a telèfons; la de l'esquerra a correus; la classificació en la part posterior. Les portes d'entrada laterals són per al personal, i la posterior per a la recepció de paquets.



En l'interior no hi ha mescla d'estils com en l'exterior. Conjuguen, això sí, el vidre, el ferro, la fusta, i la ceràmica sota el concepte d'integració de les arts, típicament modernista també defès per Ribes.

### REMODELATGE I RESTAURACIÓ

Com ja ha quedat dit, en 1989 va haver-hi una reforma de l'edifici que va consistir en la rehabilitació i neteja de façanes, així com una redistribució en totes les seues plantes per a adaptar-les a les noves necessitats i utilitats tecnològiques. Lògicament es va mantenir l'estructura de formigó armat així com les façanes, que constitueixen part de la seua estructura al tractar-se de parets mestres i que a més són la part visible de valor artístic, és a dir el *revival* neomodèjar.

Segons consta en fitxes de l'arxiu del Col·legi d'Arquitectes, en 1977 va ser incoat un expedient per la Direcció General de Patrimoni Artístic. Més tard, en 1980, va quedar en règim de protecció com edifici singular de primer orde pel PGOU.

Així mateix en els estudis previs al remodelatge, pareix que va haver-hi una proposta perquè l'edifici es destinara a Biblioteca Provincial, Casa de la Cultura o Museu. El que finalment va ser desestimat.

La reforma va consistir, a part de la modernització de sistemes elèctrics, de seguretat, fontaneria i calefacció, en la col·locació de dos ascensors i una nova distribució de totes les plantes. També es van col·locar falsos sostres a fi de reduir l'altura de les distintes dependències. En l'entrada principal s'ha construït una rampa d'accés per a minusvàlids que sorteja els cinc escalons que conduïxen a l'entresol o planta baixa, i s'ha substituït la porta giratòria per una altra de fulles.

Pel que fa a la part més representativa i artística del seu interior, el *hall* i el seu entorn, amb la lluminària zenital multicolor, va quedar simplement adaptat a criteris moderns d'utilitat, respectant-se la bella fusteria de fusta i la ceràmica. Es va realitzar també una neteja i restauració de totes les façanes mitjançant tractament físico-químic i consolidació posterior. També es van fer desaparèixer els cartells i senyals que enlletgien l'edifici.

Al Costat de la reforma de Correus, es va realitzar igualment la reforma de la Plaça de Tetuán que va passar, de ser un jardí amb vegetació mediterrània prou densa, a ser un jardí de pedra. També es va canviar un quiosc-bar per una esvelta escultura abstracta. Així mateix es van anar rehabilitant les cases allí ubicades d'influència burgesa, modernista, casticista i racionalista. El major avantatge de la plaça, ara més aclarida, és que es veuen les belles cases i que permet veure més àmpliament, des d'esta perspectiva Oest, l'edifici de Correus.

### APÈNDIX

*(Treball llegit per l'Arquitecte el senyor Demetri Ribes. en una ponència presentada en el Congrés Nacional d'Arquitectes de Sant Sebastià de 1915.) Publicat en la revista Arquitectura y Construcción en 1918. Barcelona, ps. 21 i següents.*

Señores: Debo ante todo felicitar con el pobre valer de mi modesta personalidad a los ponentes del tema que se discute por el elevado espíritu con que se encuentra redactado su trabajo, el ansia de enaltecimiento del Arte patrio que se revela en sus elocuentes párrafos y la forma artística de su admirable redacción.

El trabajo de la ponencia podría sintetizarse del modo siguiente: No existe Arte arquitectónico nacional pero ha existido. Para su resurgimiento basta inspirarse en los estilos históricos nacionales con

las necesarias adaptaciones de lugar y época. Finalmente se examinan los medios para facilitar esta regresión al punto de partida, es decir, a los dichos estilos históricos.

La primera dificultad que se me ha presentado para comprender el referido trabajo depende de lo que se indica por sus autores en el último párrafo del proemio. ¿Existe realmente en la hora actual un arte arquitectónico nacional? Veámoslo: Consideremos ante todo que este Arte no es producto exclusivamente del arquitecto sino más bien de las costumbres, de los ideales, de la civilización de un pueblo en cada momento. El arquitecto como todo artista, sentimental, sincero y comprensivo, no hace más que crear la obra artística acomodada fatalmente a esta civilización en que se mueve y que queda en la misma reflejada. La enseñanza en las escuelas profesionales, la capacidad de éstos, la habilidad del obrero, la comprensión del público, el desarrollo de la Industria, la riqueza nacional. ...mil y mil factores actúan en la producción del objeto artístico. ¿Cómo podría representar el Arte una civilización si no estuviera encadenado servilmente a ella? Al considerar los factores que habrían de removerse para modificar la expresión artística de nuestra época y considerar también nuestra actuación (cuerpos que marchamos llevados por la corriente sin poder agruparnos para orientarnos en ella), no es extraño que asome una sonrisa a los labios al razonar sobre el tema que discutimos, el más inocente y candoroso de los que se han sometido a vuestra consideración.

El arte nacional existe, señores, y es inútil pensar en resurgirlo. ¿Cómo podría ser de otro modo? Este Arte nacional es el que ha creado esta hermosa Ciudad que hemos de dejar con tristeza; es el que ha edificado los ensanches de nuestras poblaciones, es aquel en el que trabajamos *todos* los arquitectos españoles; y será bueno o malo, pero no es mejor ni peor que el que en la hora actual corresponde a nuestra patria.

Los autores de la ponencia creen que es malo y por eso niegan (ellos que trabajan continuamente en él) y esperan su mejoramiento volviendo la vista atrás como si alguna vez hubiéramos perdido el hilo conductor, nos encontrásemos fuera de nuestro camino. No hay nada menos cierto: la senda por la que ha discurrido el Arte español pasando por todos los estilos del Renacimiento (recibiendo desde luego en la medida posible en cada época la influencia del Arte extranjero) nos ha conducido suavemente hasta aquí, hasta este Arte nacional que realizamos.

Lo que ocurre es que no vemos las características de nuestro Arte porque estamos demasiado cerca de nuestras obras y los detalles dominan al conjunto. Es necesario que los años transcurran, que los edificios envejecan, que las costumbres se modifiquen para que otros hombres que se crearán quizás también desorientados, miren desde lejos estas obras y encuentren los caracteres dominantes, los rasgos comunes, las obras maestras que lo serán por haber sintetizado el gusto de nuestra época. Ellos nos dirán donde hemos culminado y donde hemos caído mientras nosotros nos debatíamos afanosos buscando la belleza. Ellos clasificarán nuestras obras, fijarán los estilos y alabarán las maravillas de una arquitectura que dispone del hierro y del cemento, a cuya sombra florecen variadas industrias artísticas, para la cual todos los atrevimientos constructivos son posibles e innumerables recursos decorativos realizables.

Pero, señores, si no fuera así, si estuviera equivocado, si la continuidad se hubiese roto y hubiéramos de volver atrás para reanudar el camino ¿cuál sería el estilo de partida? ¿sería el plateresco o el neo-clásico? ¿El de la época de Crescenci o el de Churriguera? ¿A dónde nos conduciría ese sentido tradicionalista que explica la Ponencia?

La Arquitectura es en efecto un arte tradicionalista, nadie lo pondrá en duda según creo. No pudiendo tomar de la Naturaleza sus elementos de composición camina con la vista puesta atrás por modificaciones sucesivas de los ya creados. Estos elementos nacen formando cuerpo con las formas constructivas y se imponen como partes vivas de la edificación adquiriendo con ello personalidad (por eso todo nuevo sistema de construcción, trae aparejado un arte nuevo). Más tarde dichos elementos se

desligan de la función constructiva, ya no tienen vida propia y si persisten es por tradición. La Arquitectura entonces los modifica con absoluta libertad, los agranda, los achica, los decora, los alisa, los corta, los tuerce y los arroja de su lado cuando está cansada de estos muñecos de cartón. ¿Qué muñeco es el que se puede pretender que recogemos?

El grave peligro, en que se pone el que escudriña en el Arte pasado consiste en poder pensar que alguna época ha podido crear algo definitivo. Así pudo Semper preconizar el Arte griego y Ruskin las formas góticas. Exagerando estas ideas ataríamos el Arte con tales ligaduras que en lo sucesivo habría que limitarse a dar vueltas, como amarrado al brazo de una, noria procurando sacar agua de un pozo ya vacío. Crearíamos con ello una especie de Arte oficial con reglas más o menos elásticas que un artista genial como en "Los Maestros Cantores" la inmortal obra de Wagner, echaría fácilmente por los suelos con sólo seguir los dictados de su corazón.

Señores, voy a terminar, supongo que esta discusión ha nacido sencillamente porque no se mira más que el detalle. Si pensáis que en este particular los arquitectos españoles caminamos muy distanciados, yo os brindo una fórmula para remediarlo. Renunciemos en este Congreso al principio establecido en el de Valencia de que es censurable la copia, el plagio entre compañeros. Rechacemos este principio egoísta que no atiende más que al medro personal sin mirar los intereses supremos del Arte. Copiémonos unos a otros, estudiémonos unos a otros y dejemos en paz, guardados en el lugar sagrado de los recuerdos queridos, los estilos pasados. ¿Qué podríamos copiar de ellos más que detalles? ¿Cómo podríamos establecer la deseada continuidad como si el tiempo pasase en vano?

Los estilos pasados son como flores marchitas guardadas entre las hojas del libro de la historia que conserva para quien sabe olerlas el delicioso perfume de la época en que florecieron. Tocarlas es destruirlas. ¿Cómo hemos de gozar de estos perfumes si esparcimos sus pétalos al viento?

Conservemos el culto a las bellezas de otras épocas como se conserva el culto a un muerto querido, no le profanemos poniendo en él nuestras manos pecadoras y colgando sus despojos para mayor escarnio de las paredes de nuestras viviendas.

## LA TRADICIÓN EN LA ARQUITECTURA. DEMETRIO RIBES

*(Publicat en Arquitectura y Construcción en 1918)*

*(Escrit després de llegir el treball de D. Leonardo Rucabado tractant este tema.) Publicat en Arquitectura y Construcció, any 1918. Barcelona, ps. 21 i següents.*

Antes de exponer algunas de las reflexiones que me ha sugerido la lectura del trabajo del Sr. Rucabado debo (directamente aludido por tan distinguido compañero) hacer algunas aclaraciones refiriéndome a la opinión por mí sustentada en el Congreso de San Sebastián y al espíritu que informa este escrito.

Nada más apartado de mi carácter y de mi actuación en dicho Congreso que el producir la menor sombra de molestia a los compañeros que con tal elevación de miras redactaron la ponencia acerca de "Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura nacional". Ciertas frases que aparecen en la primera parte del trabajo leído por mí en el citado Congreso, que fue escrito el día anterior al de su lectura, responden al estado de mi ánimo en aquel momento, producido por discusiones habidas al tratar de otro "tema al que daba importancia capital para fortalecer nuestra actuación profesional. Al ocuparme nuevamente del asunto tratado por la indicada ponencia, he querido demostrar la importancia que le concedo.

No deseo, por otra parte, iniciar controversia alguna de la que no espero resultado práctico. Tratar de estas cuestiones de Arte es tratar de sentimientos que han crecido con nosotros y forman parte de nuestro propio ser en tal medida que ningún razonamiento sería capaz de desarraigar. Así estos razonamientos con los que pretendemos explicar nuestras convicciones, no suelen ser más que el ropaje con que encubrimos dichos sentimientos.

Lo que ha de seguir será, por lo tanto, afirmaciones de la convicción propia, sin ánimo alguno, que sería sobradamente pretencioso, de convencer a los que no sientan como yo, cuya opinión desde luego, merece todos mis respetos.

Ruskin en su apéndice a las conferencias de Edimburgo definía la Arquitectura como “el Arte de componer una escultura para un sitio determinado y de fijarla en él según los principios de una buena construcción”. La Arquitectura resulta según esto encerrada en el marco de las Artes decorativas, la construcción sería como un soporte de buenas esculturas y el principal objeto de este Bello Arte lo constituiría el ropaje ornamental de dicha construcción.

Como de estas ideas participan muchos y de ello se pueden sacar consecuencias que atañen a la finalidad de este escrito, bueno será añadir que se puede tener de la Arquitectura un concepto más amplio.

Según este concepto, así como la Música es el bello arte de los sonidos, la Arquitectura es el bello arte de las masas; entendiéndose que estas masas están en reposo y dotadas de sus propiedades físicas, con su forma, su peso y su colorido. Entendida así la Arquitectura parece englobe las restantes Artes plásticas, pero se diferencia de la Pintura y de la Escultura en que estas Artes toman de la Naturaleza sus formas elementales de composición y la Arquitectura crea ella misma, como la Música, los elementos que maneja. No se ha de entender por ello que en la composición arquitectónica queden proscritas las formas naturales, sino que no son esenciales a dicha composición, como en un poema sinfónico, aunque intervengan voces humanas, no son esenciales al artificio musical, estando tratadas como las emitidas por un instrumento cualquiera.

Debiendo el conjunto arquitectónico ser estable, los elementos arquitectónicos indispensables o fundamentales son los que concurren a producir dicha estabilidad. Si estos elementos en sí mismos son bellos, quedan creadas formas *expresivas* de su función constituyendo materiales de composición. A cada transformación del sistema mecánico constructivo corresponde una floración de estos elementos que determina un grande Arte nuevo. La incapacidad en que nos encontramos para crear un nuevo arte de esta naturaleza consiste en que nuestros techos son planos o abovedados y están sostenidos como ya lo han hecho otras Arquitecturas.

Las características que al Arte puede aportar el empleo de nuevos materiales no son tan fundamentales como las derivadas del problema mecánico. Así pudo Grecia, lógicamente, copiar en piedra estructuras de madera porque estos materiales, madera y piedra, se empleaban cumpliendo las mismas funciones mecánicas. Si apareciese un nuevo sistema mecánico constructivo, si, por ejemplo, llegase una época en que los techos de nuestras construcciones arquitectónicas se sostuviesen pendientes de lo alto como el tablero de un puente colgante, veríamos aparecer una nueva serie de formas funcionales y se iniciaría un gran Arte al igual del gótico o el griego.

Junto a los elementos creados por la función mecánica, caracterizados por las propiedades de los materiales, aparecen otros elementos dependientes del destino y finalidad de las construcciones, de las condiciones utilitarias o ideales que presiden su erección. Estos elementos también son esenciales al Arte Arquitectónico y evolucionan con la civilización en el curso de la Historia.

Todas estas formas creadas por el Arte constituyen el nervio de la Arquitectura. Sus dimensiones, sus disposiciones de conjunto y su importancia relativa, imprimen un carácter a las edificaciones que ya no puede desvirtuar ningún aditamento. Si estas formas son bellas en sí y lo es también

la agrupación con ellas realizada en la Obra Arquitectónica, se habrá alcanzado el ideal en el Arte al igual que lo realiza la Naturaleza con sus formas expresivas de la función propia de cada ser, de su existencia y constitución. No aparece aquí ningún elemento añadido, ni es necesario para la Obra de Arte, como no es necesario para la belleza del cuerpo humano adornarlo con tatuajes o vestiduras.

Para que queden aclarados los conceptos anteriores, importa consignar aquí que son parte integrante de las formas creadas por el Arte, los elementos decorativos que concurren a su fuerza de expresión y que pueden variarse en sus detalles sin que dicha expresión se resienta.

Resulta de aquí que estas formas tienen algo de abstractas, son el resultado de una generalización y el Arte se aprovecha de ello para crear ciertas modalidades o estilos dentro de la idea capital a que responde la elección y agrupamiento de las referidas formas o elementos funcionales.

Se podría llamar a este agrupamiento "esqueleto" de la Obra Arquitectónica, puesto que todas sus partes son necesarias para realizar su finalidad. Esta finalidad se puede conseguir de variados modos, y así este esqueleto no queda en absoluto determinado por su función; es un producto artístico que en las grandes divisiones del Arte ha respondido a ciertas ideas generales dentro de la mayor variedad.

Es inútil añadir que el concepto de este esqueleto es muy diferente del puramente constructivo que no cabe considerar aquí porque el Arte concurre desde el primer momento para crear la Obra Arquitectónica.

Cuando los elementos creados por la Arquitectura han alcanzado una forma expresiva afortunada, adquieren una personalidad representativa de su función que permite utilizarlos artísticamente desligados de la misma, aunque hayan con ello perdido su razón de existencia. Estos elementos utilizados en esta forma ya no aparecen como esenciales de la Obra Arquitectónica aunque, como se ha dicho, por la fuerza expresiva inherente a los mismos pueden contribuir al efecto artístico deseado. Aparece con ello aquí por primera vez el concepto de "ropaje" porque estos elementos están fijados sobre un soporte del modo como lo entendían Ruskin, en la definición que se ha indicado anteriormente, y en esencia no constituyen más que un revestimiento de dicho soporte.

Finalmente, en un plano inferior, desde el punto de vista Arquitectónico, se presenta ahora a nuestra consideración todo el otro ropaje ornamental aportado por la pintura y la escultura, así como por las llamadas Artes decorativas, de cuyos recursos se vale la Arquitectura para embellecer sus edificios.

Si en el momento actual las formas Arquitectónicas dependientes de la función mecánica se encuentran creadas, podrán sus caracteres expresivos modificarse de algún modo dependiendo del empleo cada vez en mayor escala de ciertos materiales, pero, en mi concepto, somos incapaces de producir con los sistemas estáticos que empleamos transformaciones tan profundas en nuestro Arte como se han producido en otras épocas históricas.

La fisonomía, el carácter de nuestras construcciones, depende por fuerza en primer lugar del desarrollo de nuestros conocimientos mecánicos y de la aplicación con arreglo a los mismos de los materiales de que disponemos; en segundo lugar de la acomodación de nuestras edificaciones a las necesidades que nos impone el progreso de nuestra civilización.

Se han producido así transformaciones esenciales en nuestro Arte suficientes para caracterizar nuestra época, y si esto es así ¿por qué empeñarnos, *por sistema*, en copiar lo accesorio de otros estilos, lo puramente ornamental, variable hasta lo infinito, desdeñando el camino siempre abierto en este terreno a las más fecundas iniciativas?

No es necesario esforzarse mucho para demostrar que no siendo los detalles decorativos, ni el ropaje ornamental, parte esencial de una Arquitectura, no estando determinados por el problema constructivo ni por el utilitario del edificio, han podido marchar, en las sucesivas evoluciones del Arte, desligados en cierto modo de dichos problemas. y tal vez en mayor relación de dependencia del desarrollo de las otras Artes plásticas.

Así en las grandes transformaciones del Arte se ha podido mostrar patente este desacuerdo y podemos ver, por ejemplo, produciendo un buen efecto artístico, detalles ornamentales clásicos sobre formas góticas.

Esto prueba que dichos detalles ornamentales, aunque adscritos a una fase Arquitectónica por su continuada repetición en la misma, no son esenciales a dicha Arquitectura, aunque por la asociación de sensaciones que su presencia produce en nosotros no podamos concebir la referida Arquitectura sin dichos ornamentos.

Nada se opone por lo dicho a que se vistan los edificios de nuestra época con ornamentos usados en otra distinta, como nada se opondría esencialmente y desde el punto de vista artístico a que fuésemos vestidos al igual que vestían los romanos. Pero esto no podrá ser nunca un ideal porque una depurada sensibilidad repudiará siempre este anacronismo, el desacuerdo entre el edificio y la idea que del mismo sugiere su ropaje; produciéndose ese sentimiento de incongruencia y desconcierto que invade el ánimo cuando se ve, por ejemplo, sentado aun hombre vestido de americana sobre un sillón Luis XV.

Finalmente también es posible proyectar un edificio con la idea fija en una envoltura determinada, subordinando el edificio a su ropaje; pero esto es construir muñecos. Un muñeco de esta clase puede ser bello pero su realización no puede tener trascendencia alguna en Arquitectura.

Estando condicionado el carácter de nuestras construcciones por los adelantos mecánicos y las necesidades de nuestra época, hemos de hacer Arte moderno a pesar nuestro. Parece por lo tanto natural que en aquello que es accesorio, en lo que está en nuestra mano tratar con la mayor libertad, nos orientemos en el sentido de que : queden en los edificios de la época presente muestras del nivel alcanzado por las restantes Artes plásticas y de los progresos que nuestra Civilización ha aportado al desarrollo de las Artes decorativas.

Naturalmente que, dado mi sentir, no encuentro justificación alguna para que se exija de estas Artes que produzcan imitando objetos antiguos ni que trabajen sobre motivos ornamentales de otras épocas; pero en esto, como en todo, debe el Artista guiarse por sus sentimientos.

Los defensores del criterio que llaman "tradicionalista" barajan las frases "inconsciente arqueológismo" o "progresivo tradicionalismo" cuyo sentido no alcanzo por completo a comprender.

Para mí, el Arte tiene siempre algo de inconsciente, algo de espontáneo, y es inútil que esté en nuestro cerebro si no reina en nuestro corazón. Sólo en este terreno, como un acto inconsistente y espontáneo, comprendo que un Artista que vive en una región determinada, influido por las Obras de Arte que ve diariamente, enamorado de aquellas que le emocionan más vivamente, refleje en sus producciones estas Obras. Cuán diferentes serán estas producciones de las de aquél que se propusiera de un modo consciente y deliberado producir una imitación!

Se dice que esta imitación es deseable siempre que siga un criterio "progresivo". Pero esta recomendación es inútil; de no hacer una copia absoluta, la evolución se mostraría patente, porque es inherente a toda obra humana. Así los que hablan de una "tradicción evolutiva" pretenden dar reglas para efectuar una cosa que no se puede realizar de otro modo.

Se pretende con la imitación de los estilos pasados producir lo que llaman un "Arte español".

Naturalmente estos estilos, a raíz de su producción se encontraban en las mejores condiciones para evolucionar influyendo sobre los estilos sucesivos. Pero al parecer los hombres de aquel tiempo no les dieron la importancia debida o no consiguieron producir evoluciones acertadas, y por eso, en nuestra época, nos hemos de esforzar en volver a comenzar el proceso evolutivo abriendo en nuestra Arquitectura la grande era de los "pastiches" castizos.

Al razonar así, no se piensa, como dice muy bien el señor Torres Balbas en el número 2 de la revista Arquitectura que el casticismo se reduce a imitar obras de Artistas que no fueron castizos; no

se considera que si en otras épocas se pudieron hacer obras admirables sujetas a la influencia extranjera y reputadas actualmente como castizas, no hay razón para que actualmente se desdeñe realizar lo mismo. No creo hayamos perdido esa propiedad, que es común de todo el género humano, de asimilarnos las obras de otros e imprimirlas un carácter propio al pasar por nuestra sensibilidad.

Cuando se preconiza recomenzar una evolución partiendo de estilos pasados es natural se pregunte cuál debe ser el estilo de partida. Se podrá contestar que el que emocione al Artista más profundamente, con lo cual se le da la libertad de elección. El artista puede elegir entre los estilos pasados pero no se le pregunta si dichos estilos encajan dentro de su personalidad y pueden servir de base a sus concepciones. Se supone que alguno habrá en que esto ocurra; el Artista al elegirlo tomará sitio en una especie de catálogo y la Arquitectura Española se nos aparecerá como un árbol mal podado cubierto de retoños.

La labor del arquitecto que tiene la obligación de producir ciertas remembranzas se reducirá en muchos casos a ir engarzando en sus construcciones elementos extraídos de los monumentos de la época cuyo estilo trata de imitar. Estos monumentos irán perdiendo una a una sus galas que nos encontraremos por doquier, y su personalidad se irá diluyendo en sus imitaciones... Respetemos los monumentos antiguos, no consintamos que se les robe el menor detalle; este es un criterio conservador al que me adhiero de todo corazón.

Pero no siempre el Arquitecto, en presencia de monumentos de otra época operará de este modo. Puede sentirse, como ya se ha dicho, de tal modo influido por los mismos, que de un modo inconsciente, dando libre curso a su imaginación, sus producciones encajen en un estilo dado. Estas producciones no responderán a un consejo, a una regla que se le haya impuesto, responderán a sus sentimientos más íntimos y pueden tener por ello un valor artístico elevado.

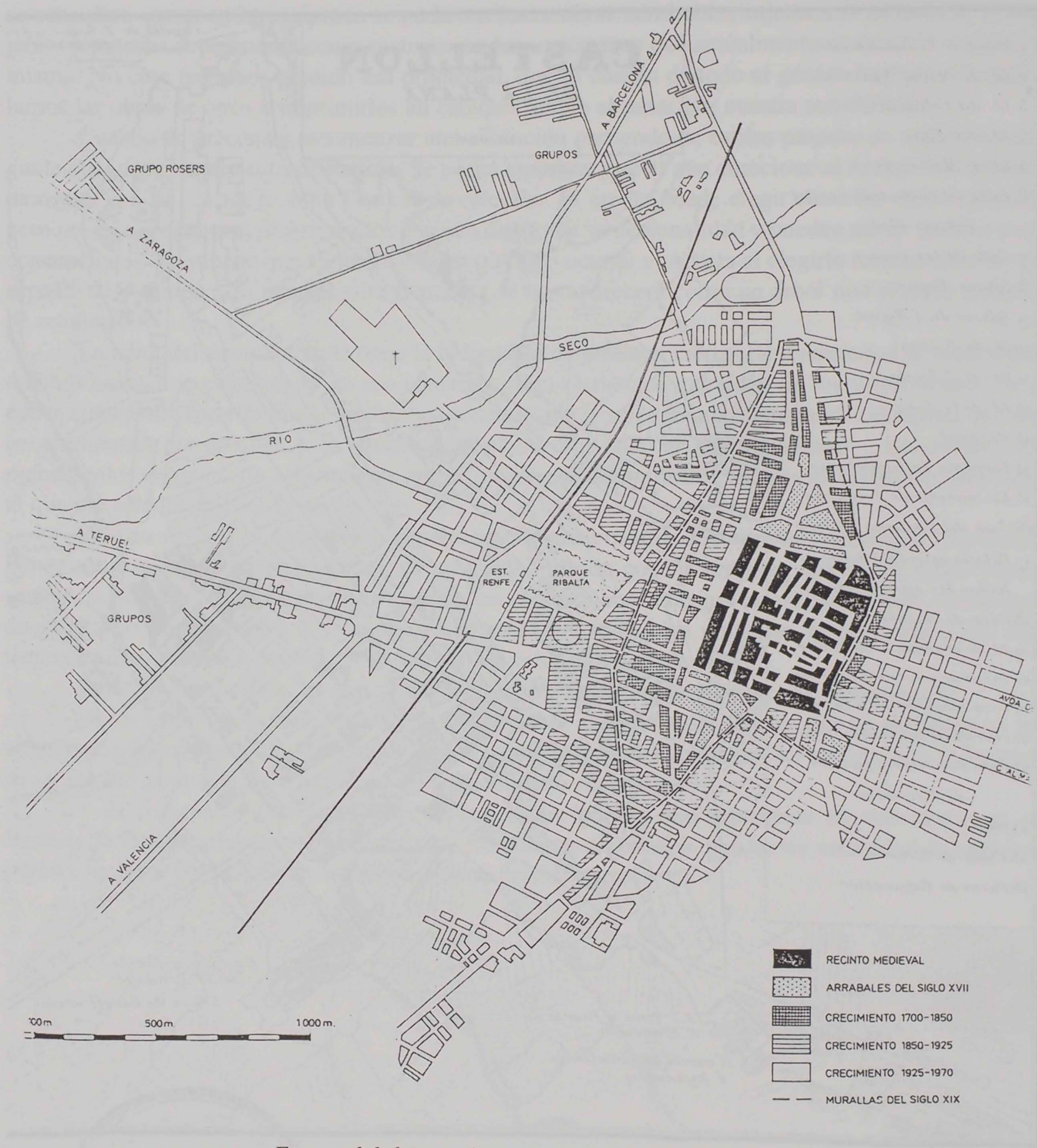
Dejad al Artista libre, enseñadle la técnica pero no pretendáis dirigir sus sentimientos.

No es extraño que un Congreso de Arquitectura al rechazar la idea de que se prefieran en los concursos públicos las obras inspiradas en los llamados estilos nacionales, levante en alto la bandera de la libertad porque el Arte se encuentra cobijado bajo sus pliegues.

Y es consolador la levanten los profesionales, porque ello representa en este caso que un Walther de Stolzing que aprendió a cantar de los pájaros del bosque, puede, sin necesidad de apelar al pueblo, ingresar libremente en la corporación de los Maestros.

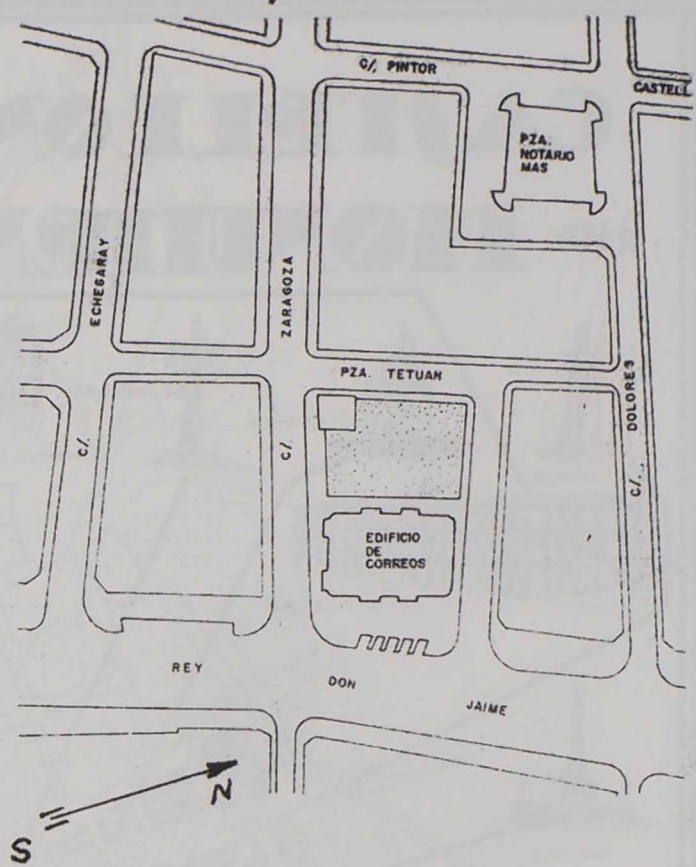
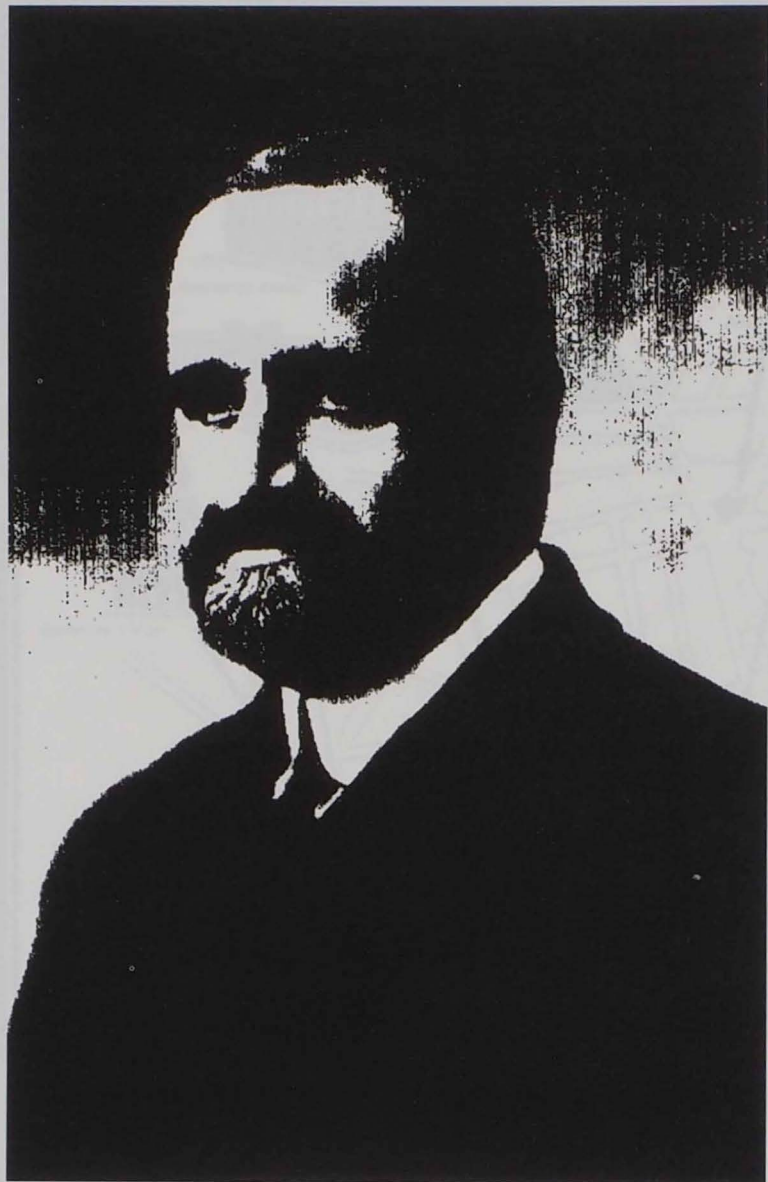




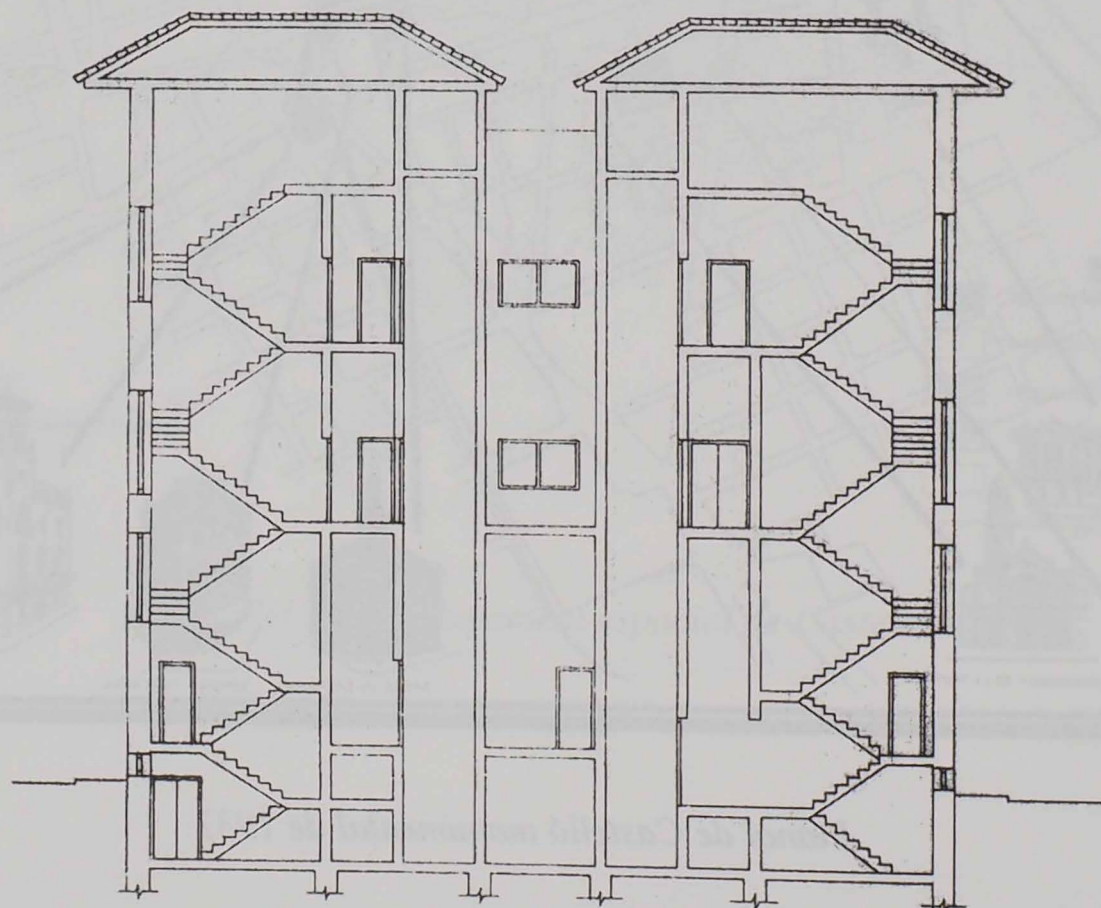


*Etapas del desenvolupament espacial de Castelló*



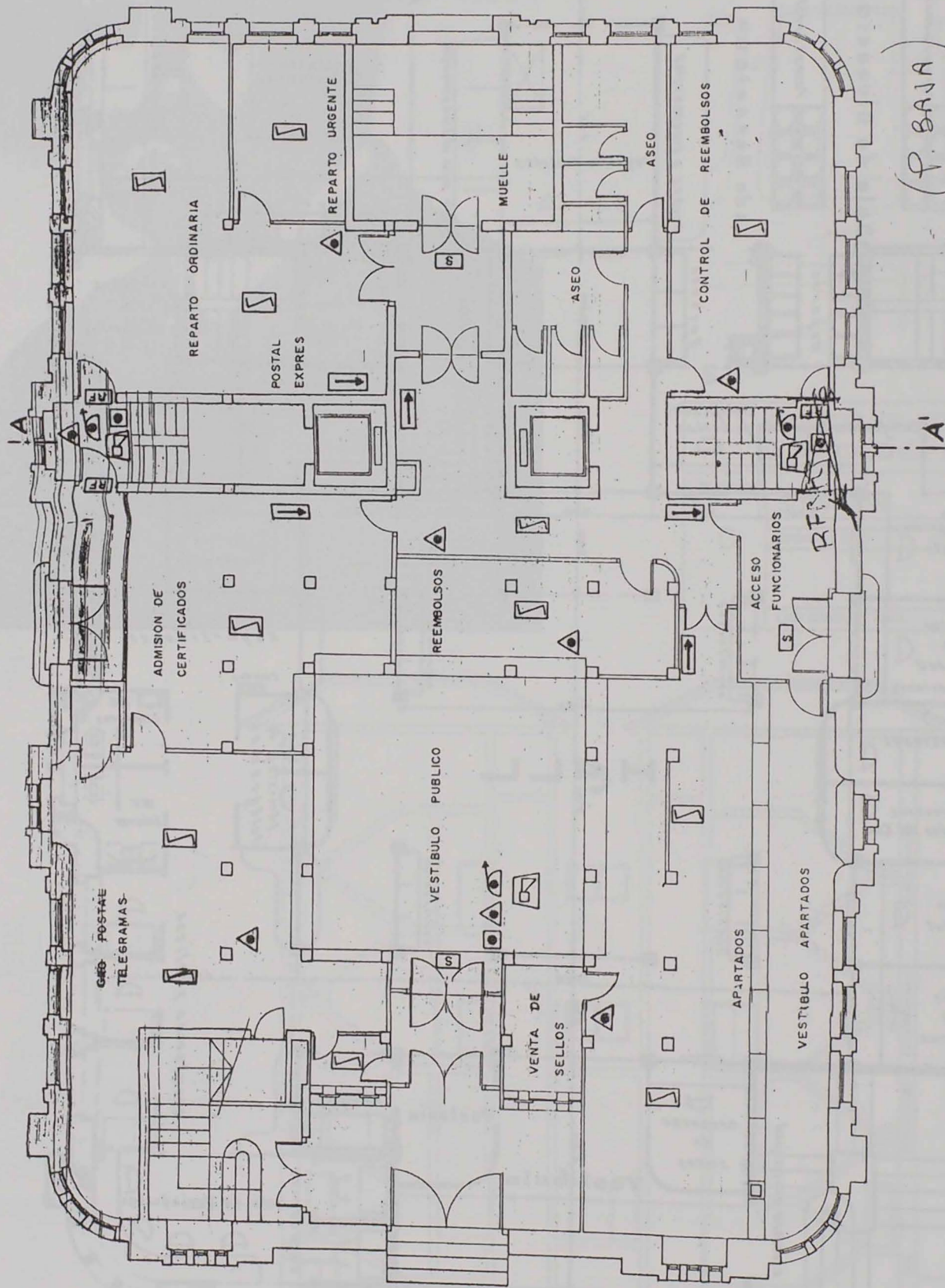


PROYECTO DE REFORMA DEL EDIFICIO DE COMUNICACIONES DE CASTELLON	
PLANO Nº	SITUACION
○	ESCALA 1:1.000
	MADRID, ABRIL 1.985
	<i>[Signature]</i>
LUIS GONZALEZ CRUZ.	ARQUITECTO.



Demetri Ribes Marco (1875-1921). Plànol de situació. Secció a-a' transversal per torretes posteriors (Veure indicació secció A-A' en plantes de distribució)

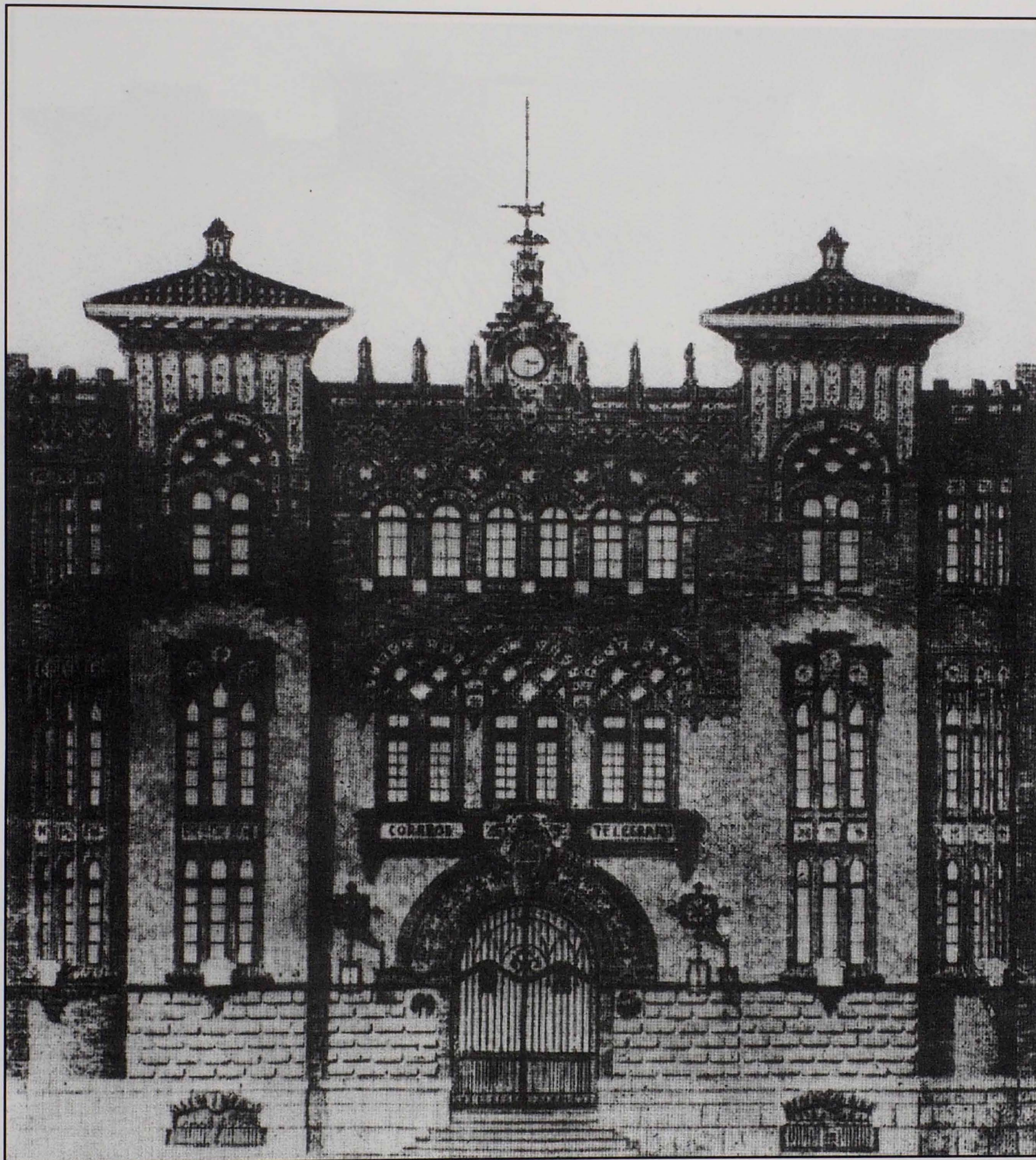




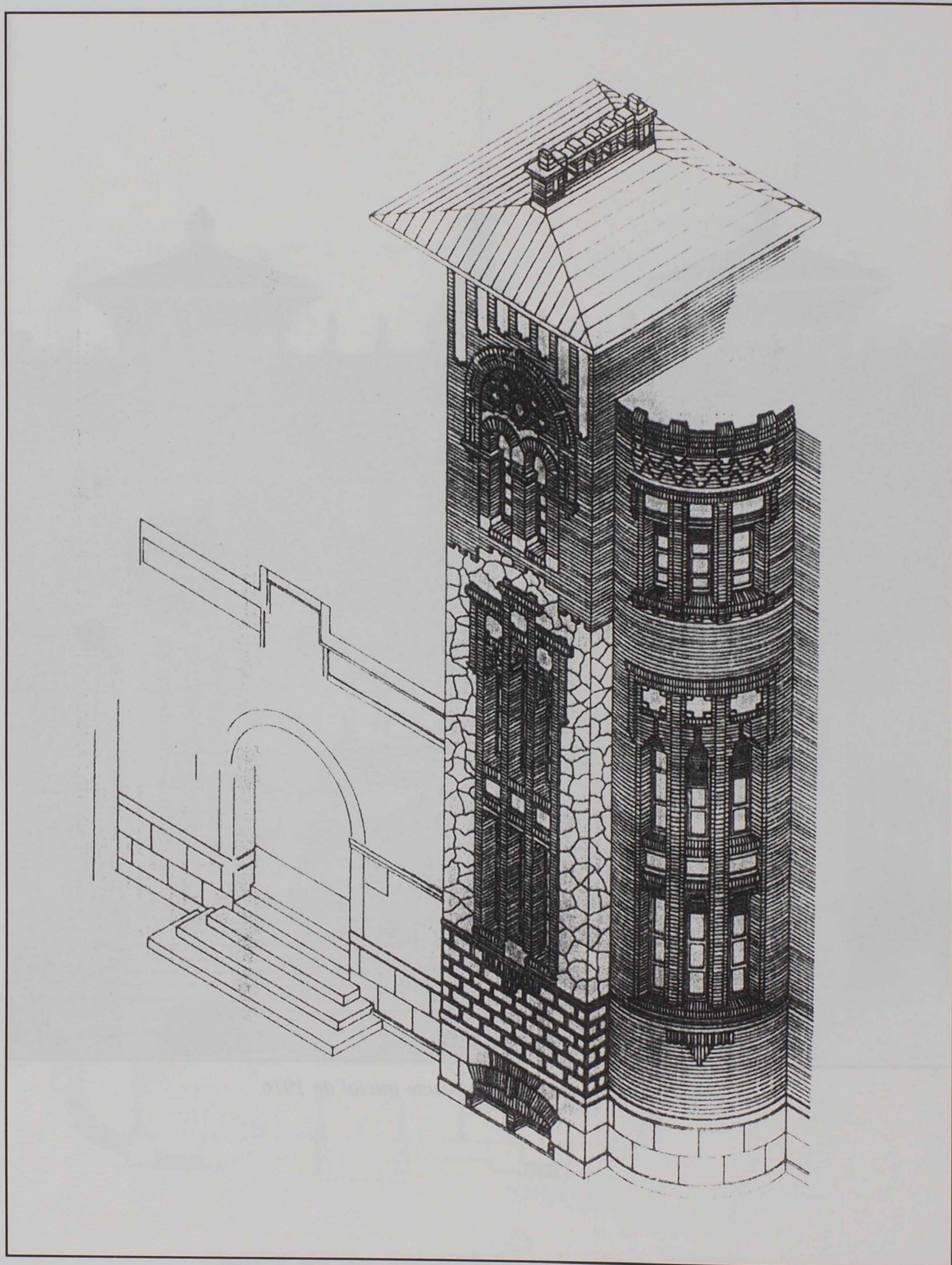
CLIENTE: 2780. A. CORREOS Y TELEGRAFOS			
AREA DE SEGURIDAD			
PROYECTO DE SEGURIDAD CONTRA INCENDIOS			
JEFATURA PROVINCIAL DE CASTELLON			
CODIGO	FECHA	ESCALA	PLANO Nº
31102	OCT.93	1:100	
EQUIPOS A INSTALAR			

(P. BAJA)

Plànol de distribució planta baixa en la reforma de 1989  
 (Amb indicació de l'eix de secció A-A' per escales davall torretes posteriors)

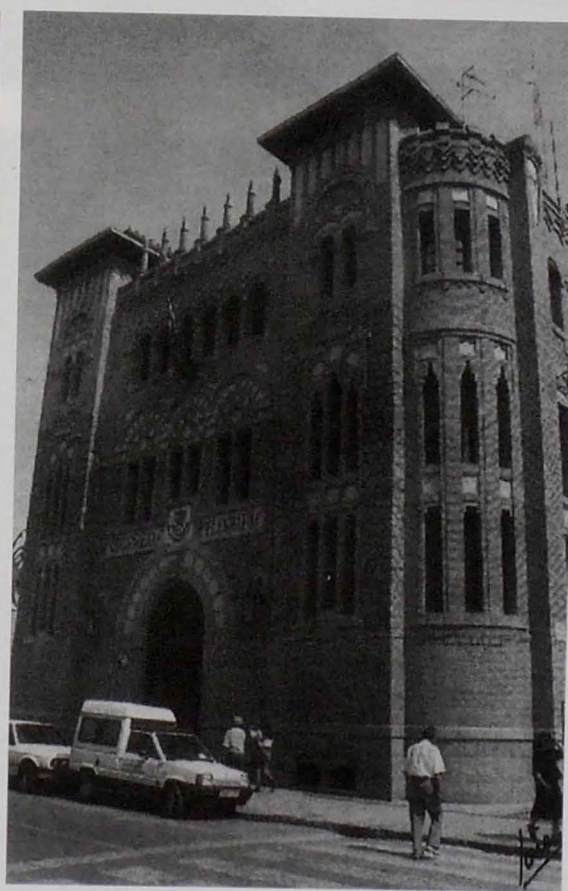
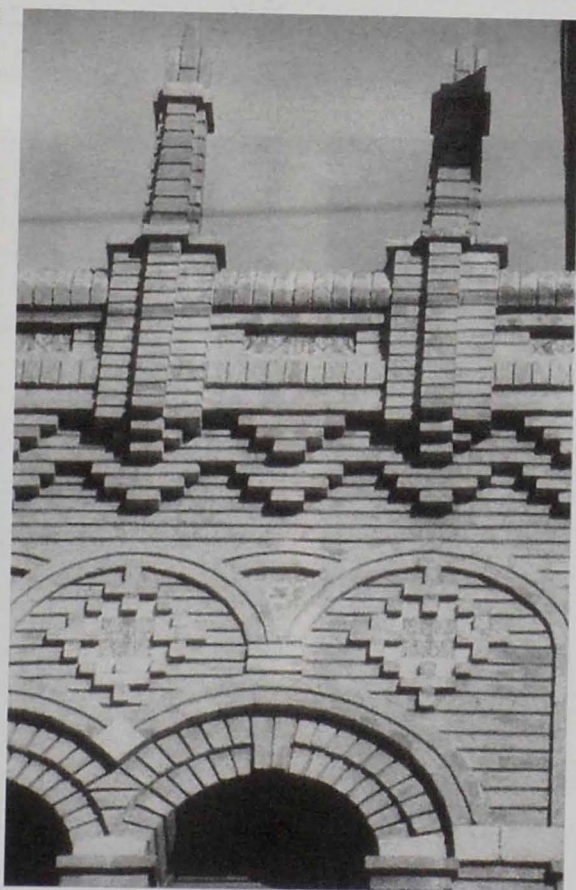


*Façana principal (sud) projecte inicial de 1916*



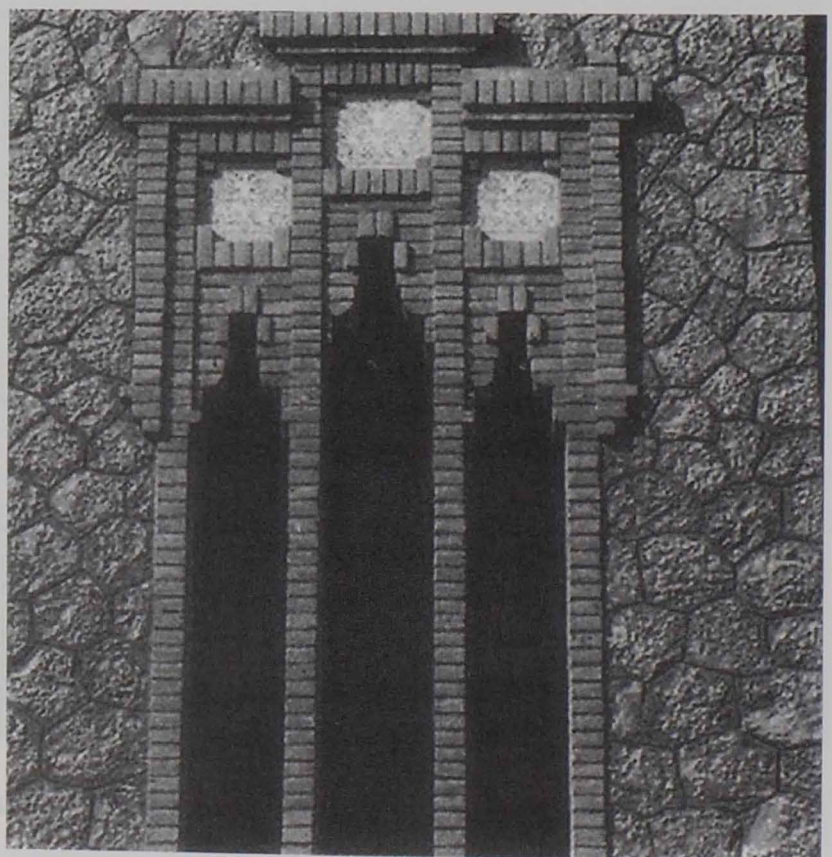
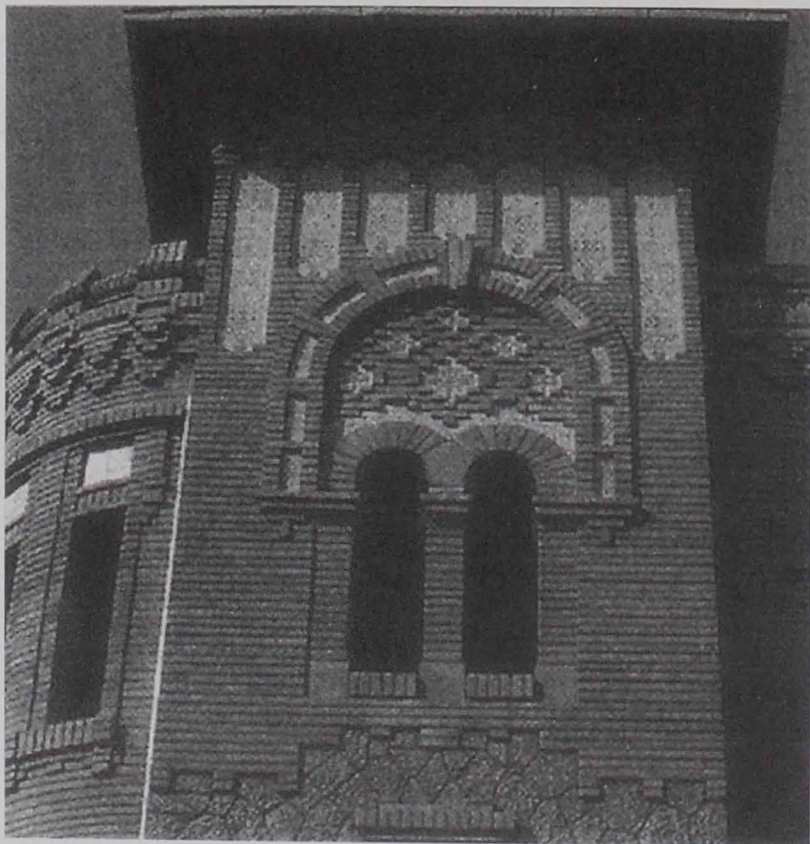
*Dibuix en perspectiva detall del cantó sud-est (reforma)*

LA CASA DE CORREUS I TELÈGRAF DE CASTELLÓ. ESTIL ARTÍSTIC I HISTÒRIA

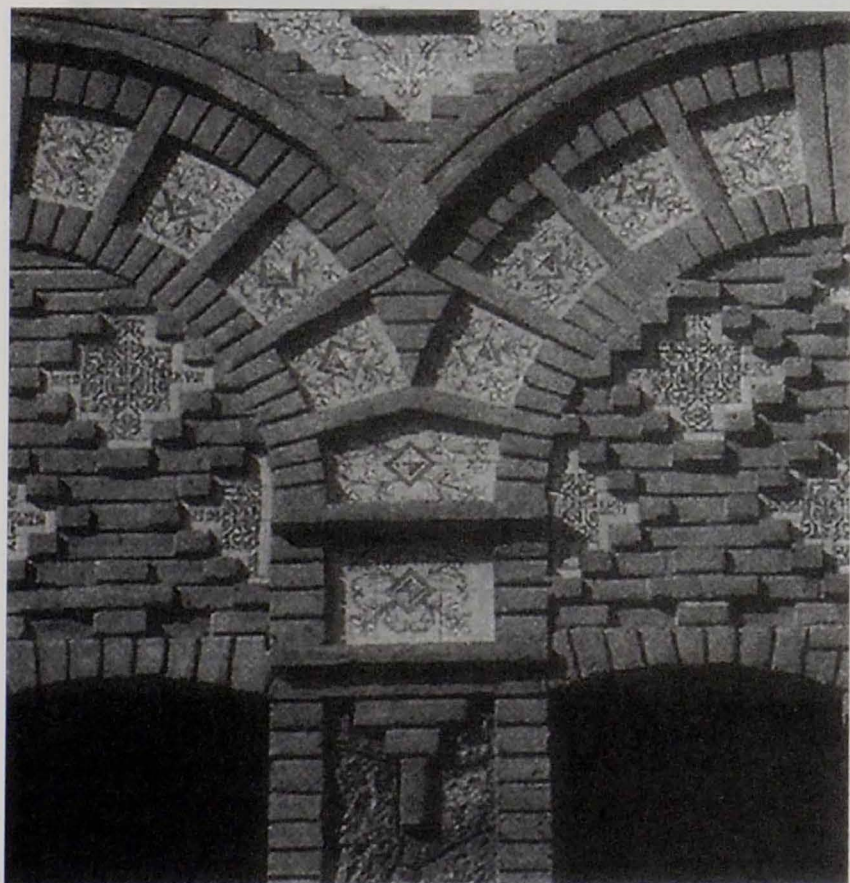
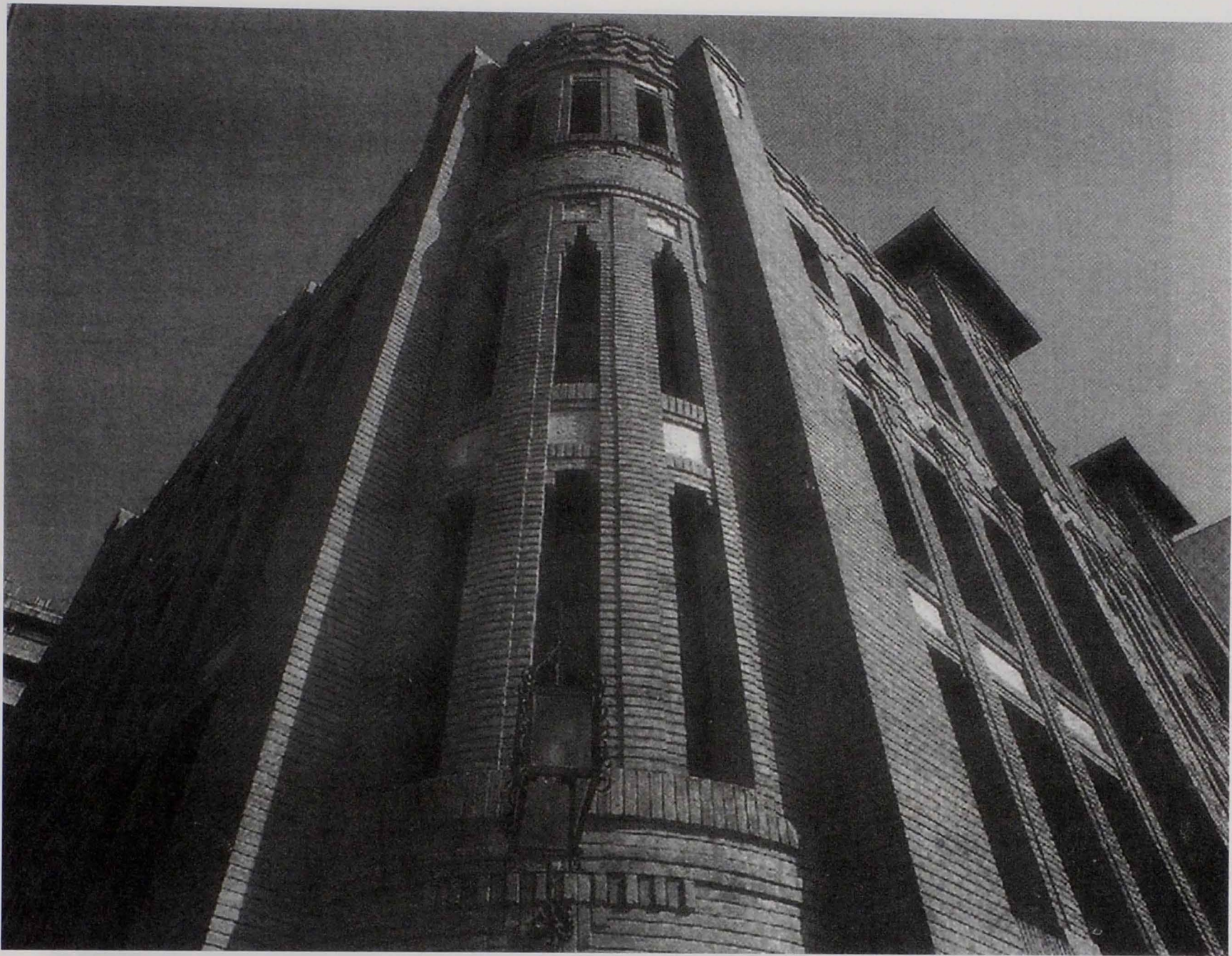


*Façana est vella. Façana est restaurada. Detall balustres neogòtics de façana i cantó sud-est*

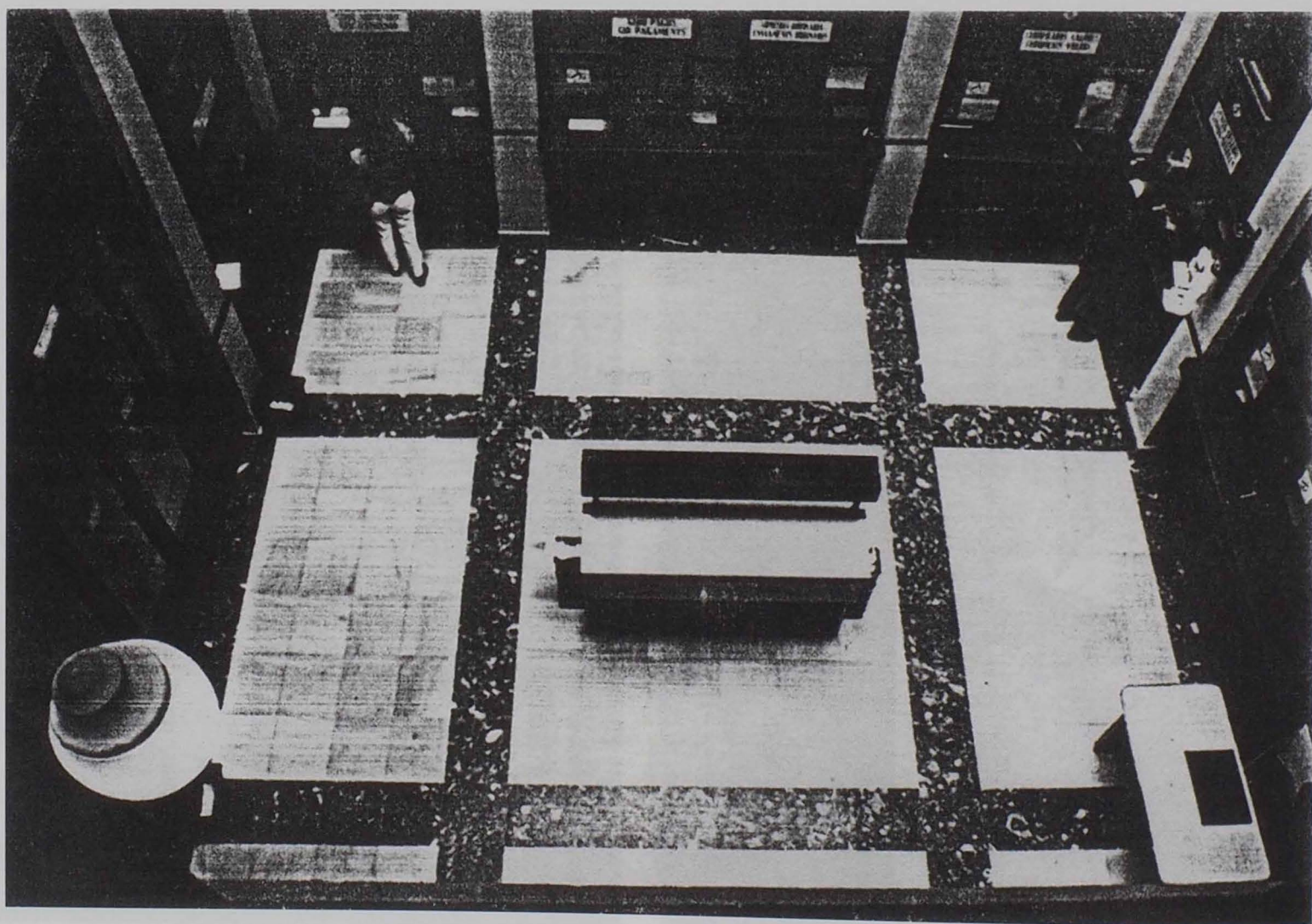




*Façana principal (sud). Detalls de vans en les torrasses*

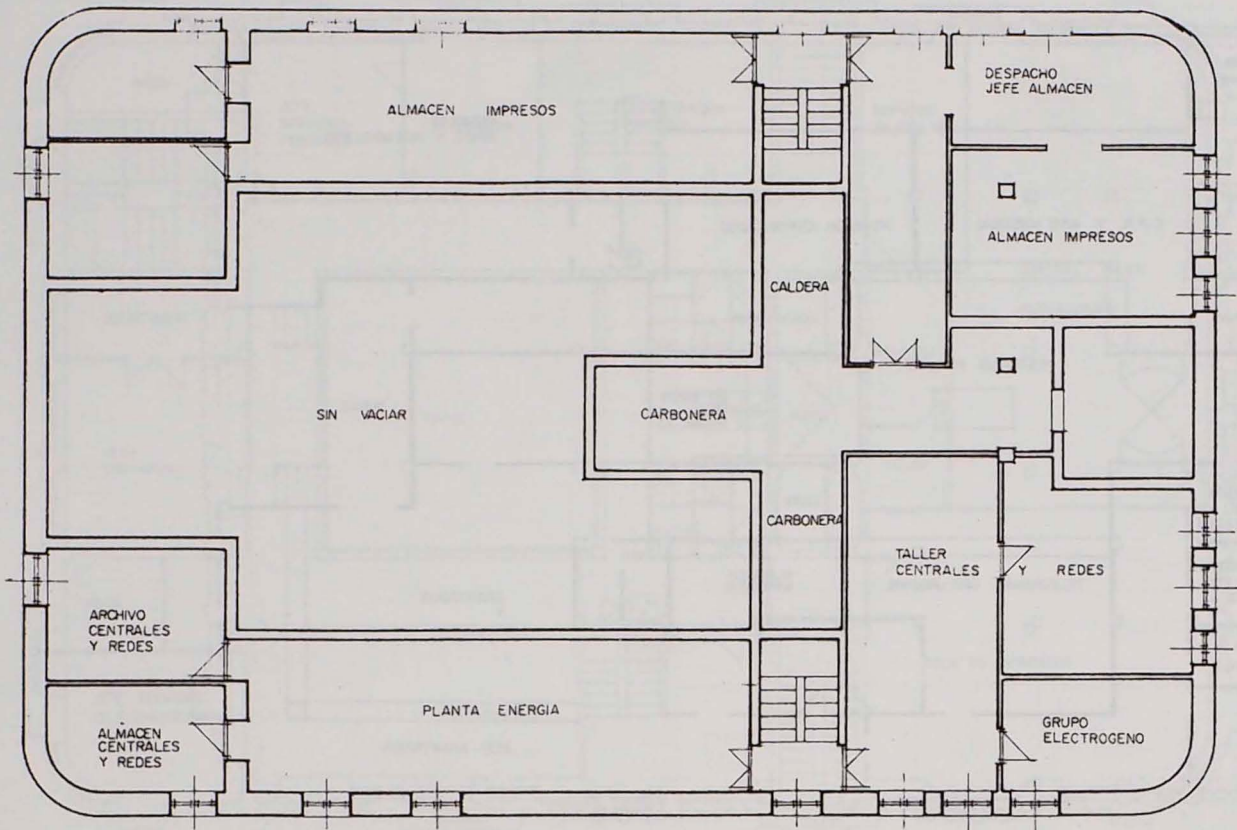


*Cantó de bústies del nord-oest. Detall d'arcs fingits de façana i detall de porta de ferro forjat amb reblades*

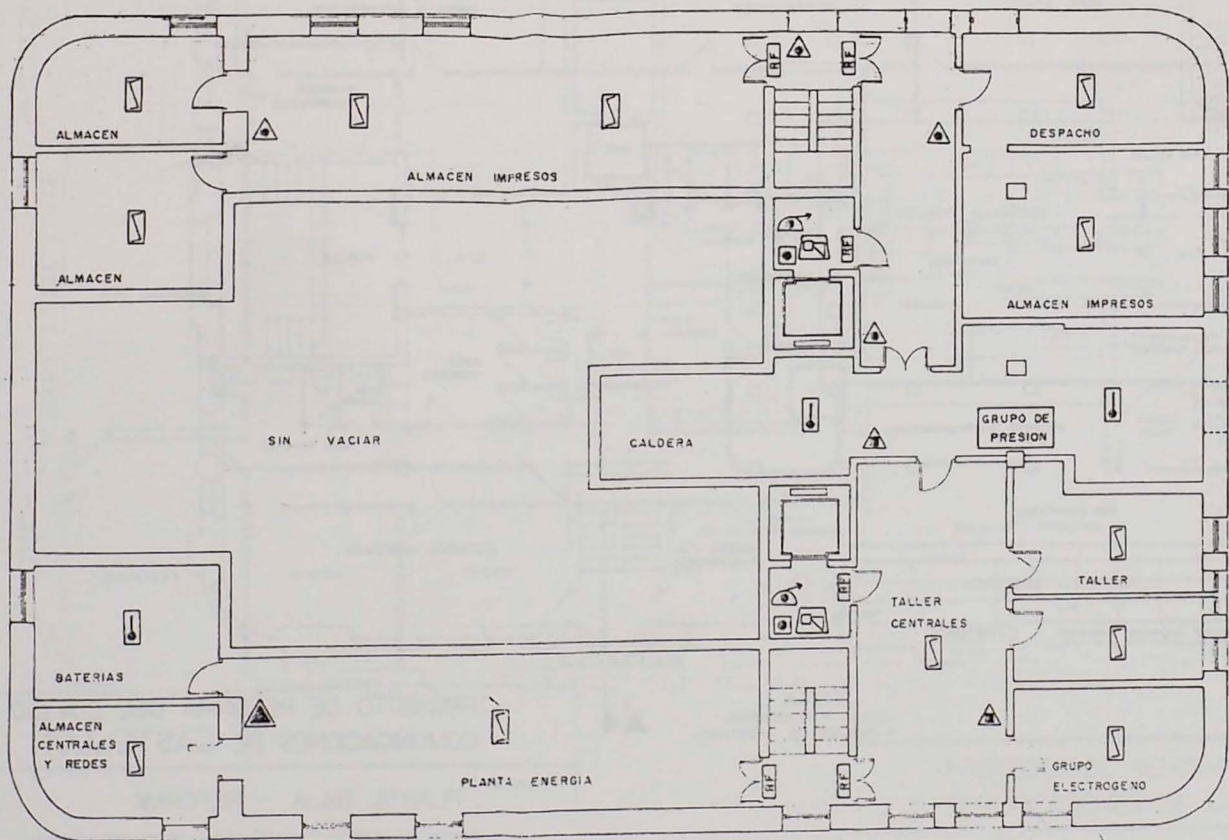


*'Hall' interior amb predomini del racionalisme*

LA CASA DE CORREOS I TELÈGRAF DE CASTELLÓ. ESTIL ARTÍSTIC I HISTÒRIA



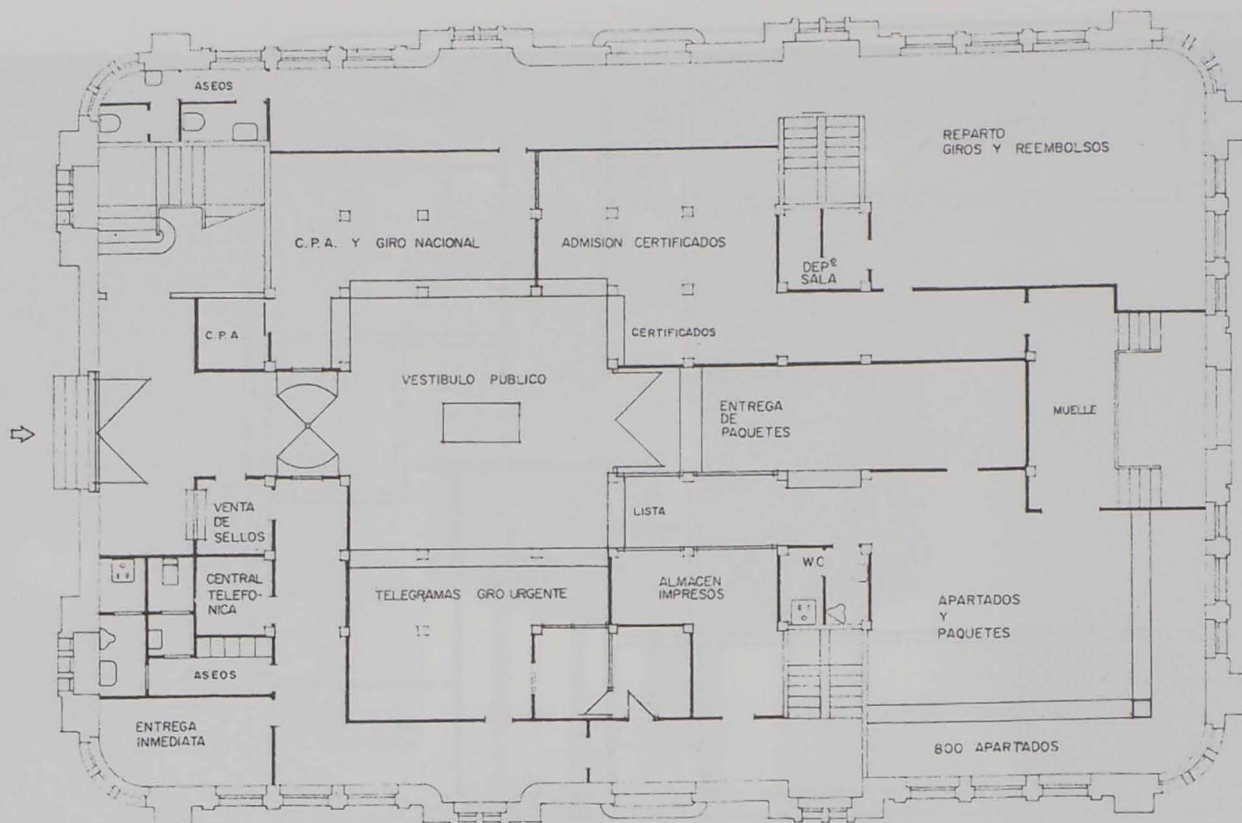
PROYECTO DE REFORMA DEL EDIFICIO DE COMUNICACIONES DE CASTELLÓN	
PLANO Nº	PLANTA SOTANO - ESTADO ACTUAL
1	ESCALA 1:100 MADRID, ABRIL 1.985
L. GONZALEZ CRUZ ARQUITECTO.	



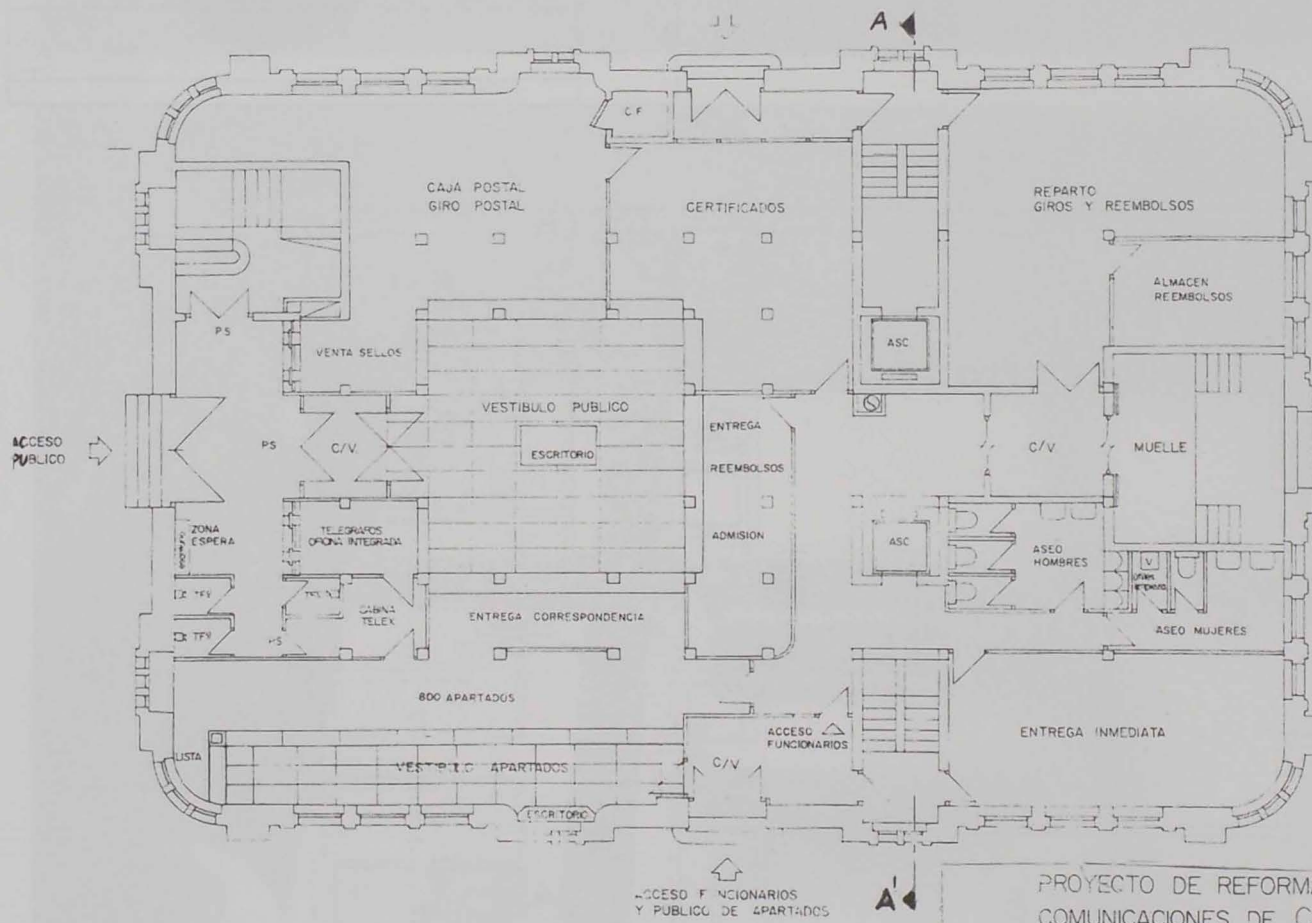
nº 2 (Sotano) Reforma


CLIENTE: 2780 A. CORREOS Y TELEGRAFOS AREA DE SEGURIDAD

Plànols de distribució planta soterrani abans i després de la reforma



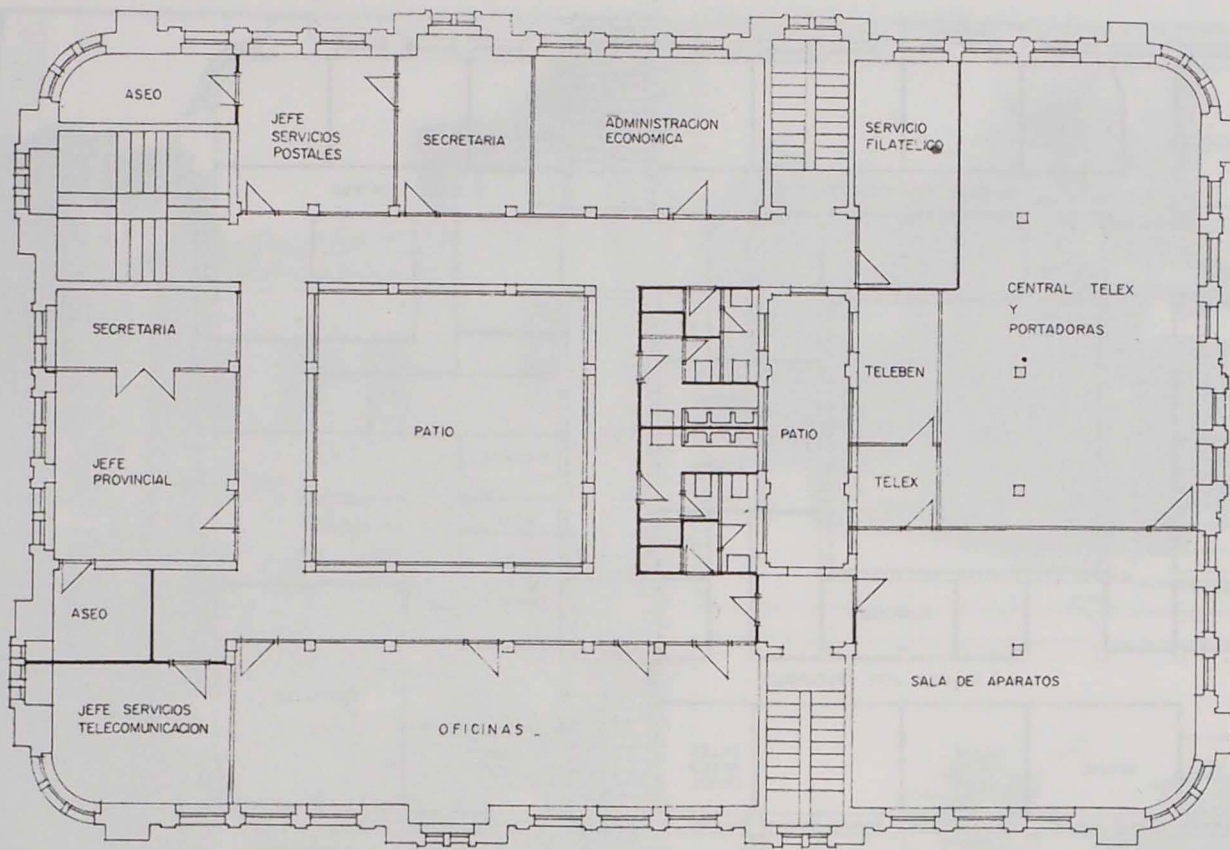
PLANO Nº 3 CASTELLON  
 PLANTA BAJA - ESTADO ACTUAL  
 ESCALA 1:100  
 MADRID - ABRIL 1.985



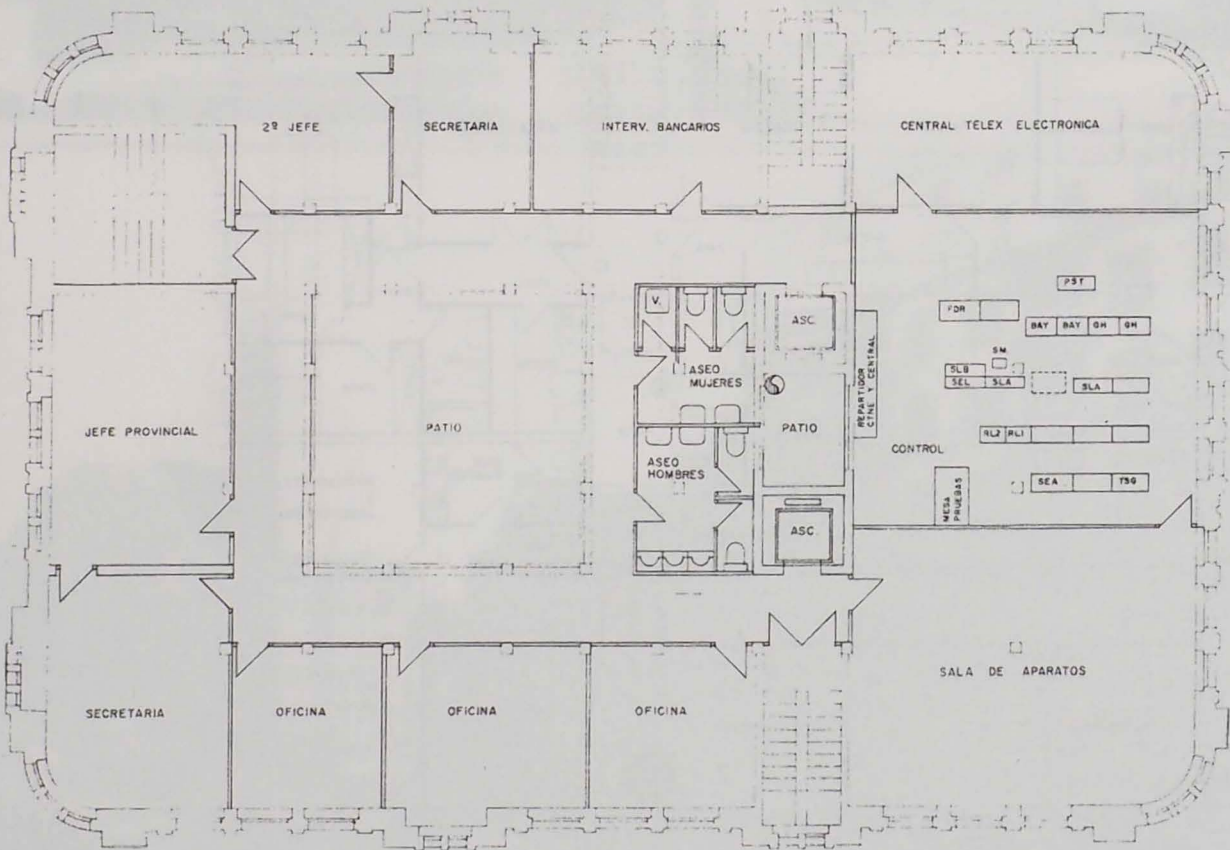
PROYECTO DE REFORMA DEL EDIFICIO DE COMUNICACIONES DE CASTELLON	
PLANO Nº	PLANTA BAJA - REFORMA
4	ESCALA 1:100 MADRID, ABRIL 1.985
	
LUIS GONZALEZ CRUZ	ARQUITECTO

*Plànols de distribució planta baixa abans i després de la reforma  
 (Amb indicació de l'eix de secció A-A' per escales davall torretes posteriors)*

LA CASA DE CORREUS I TELÈGRAF DE CASTELLÓ. ESTIL ARTÍSTIC I HISTÒRIA



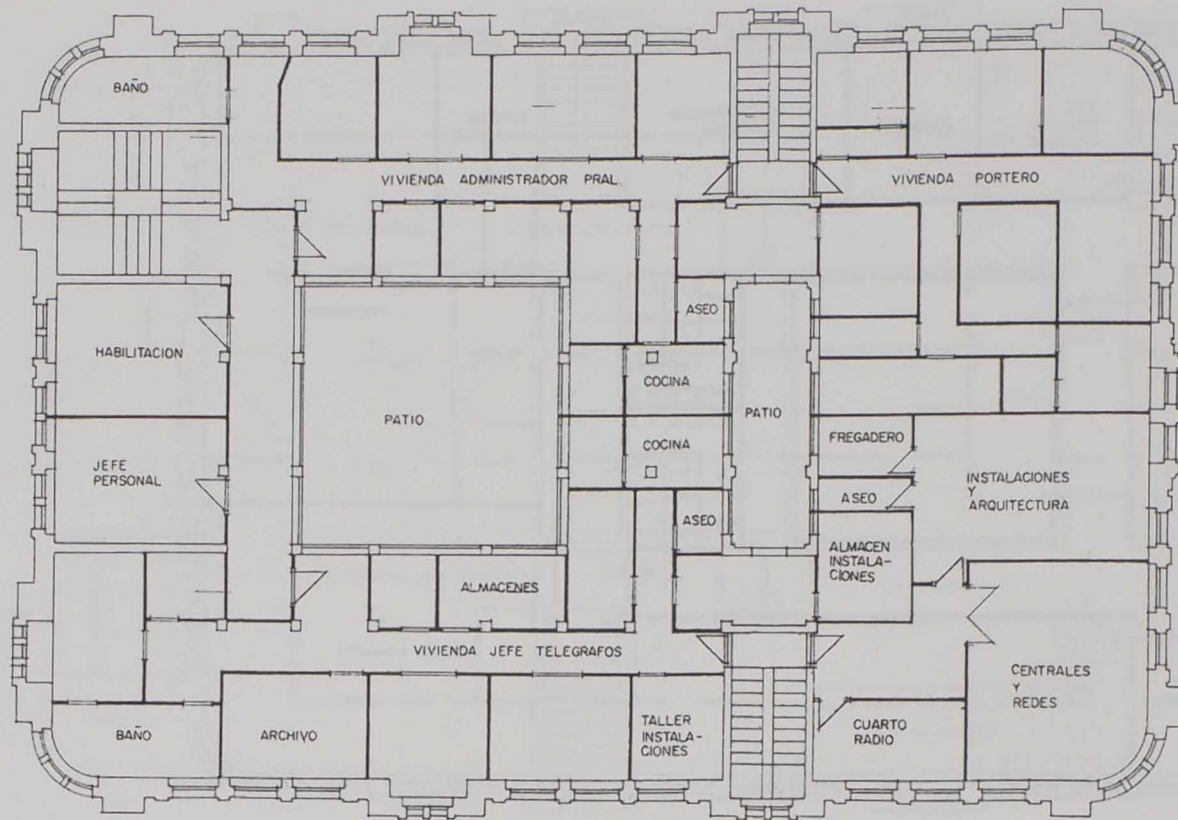
PLANO Nº 5 CASTELLON  
 PLANTA PRIMERA - ESTADO ACTUAL  
 ESCALA 1:100  
 MADRID ABRIL 1985



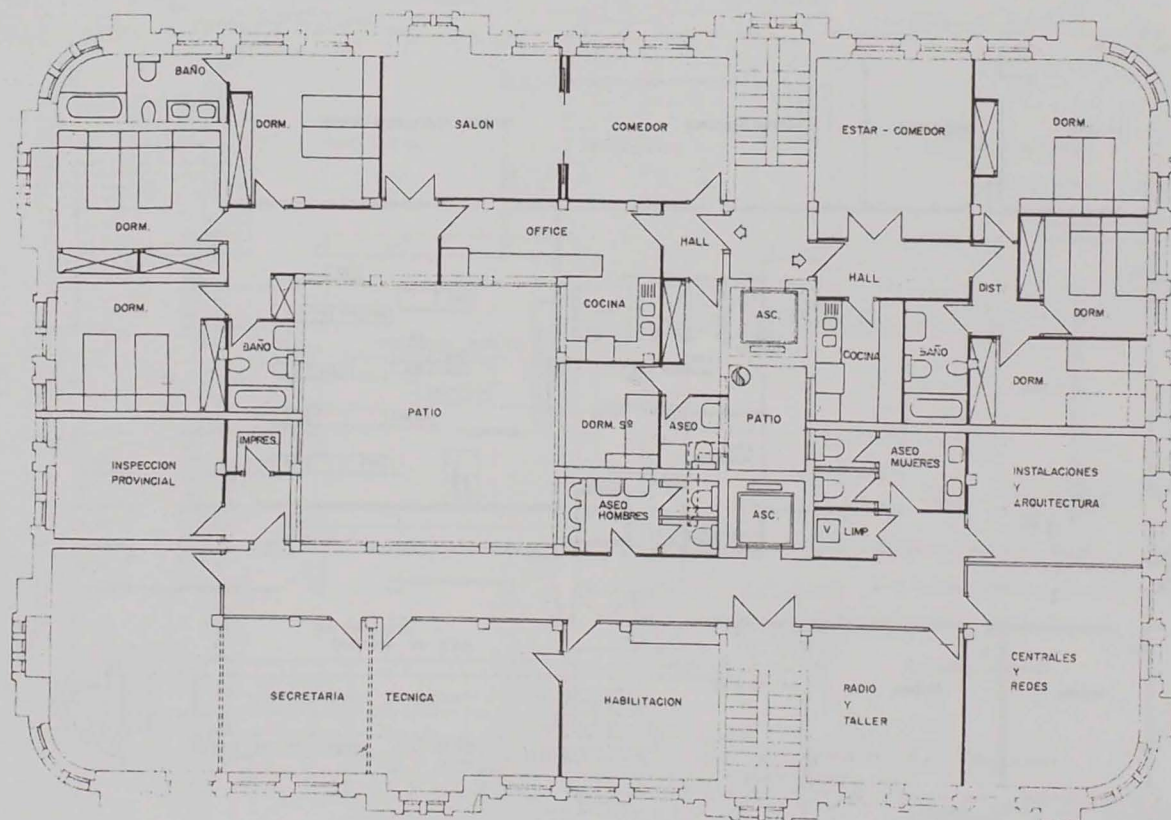
PROYECTO DE REFORMA DEL EDIFICIO DE  
 COMUNICACIONES DE CASTELLON

PLANO Nº	6	PLANTA PRIMERA - REFORMA
ESCALA	1:100	MADRID, ABRIL 1985
		<i>[Signature]</i>
		LUIS GONZALEZ CRUZ

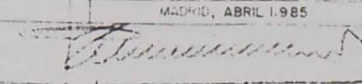
Plànols de distribució planta primera abans i després de la reforma



PLANO Nº 7 CASTELLON  
 PLANTA SEGUNDA ESTADO ACTUAL  
 ESCALA 1:100  
 MADRID ABRIL 1.985

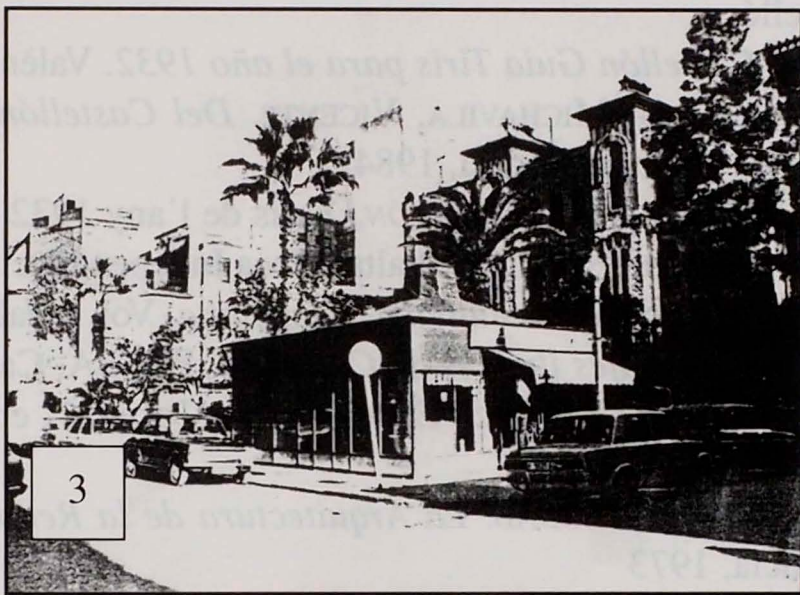
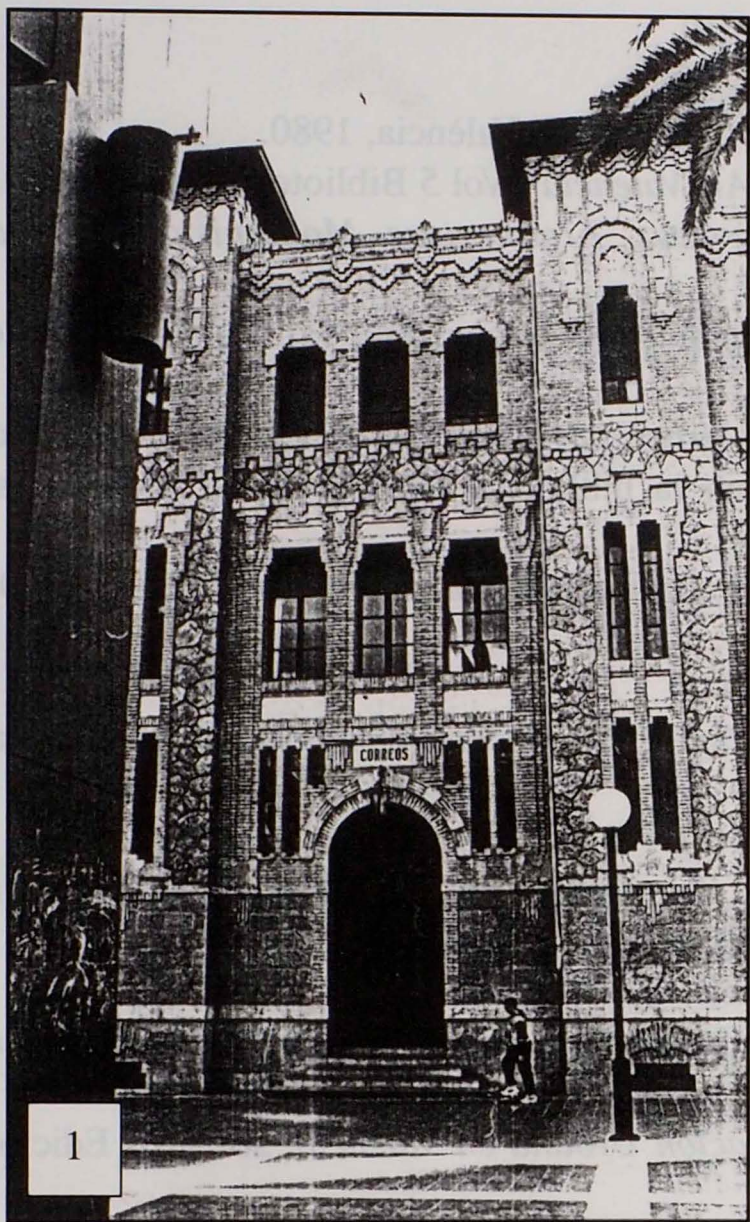


PROYECTO DE REFORMA DEL EDIFICIO DE  
 COMUNICACIONES DE CASTELLON

PLANO Nº	PLANTA SEGUNDA - REFORMA
8	ESCALA 1:100 MADRID, ABRIL 1.985
	
LUIS GONZALEZ CHUZ	

*Plànols de distribució planta segona abans i despres de la reforma*

LA CASA DE CORREUS I TELÈGRAF DE CASTELLÓ. ESTIL ARTÍSTIC I HISTÒRIA



*Tres vistes des de la Plaça de Tetuan: 1) plaça remodelada. 2-3) plaça abans de la remodelació.  
4) vista general des d'avinguda del Rei en Jaume*



## BIBLIOGRAFIA I PUBLICACIONS UTILITZADES

- AGUILAR, IMMACULADA. *Demetri Ribes*. Eliseu Climent Ed. València, 1980.
- AGUILERA CERNI, VICENTE (Dir.) *Història de l'Art Valencià*. Vol 5 Biblioteca Valenciana, 1987
- BENITO GOERNICH, DANIEL y JARQUE, FRANCESC. *Arquitectura Modernista Valenciana*. Bancaixa. València, 1992
- BOHIGAS, ORIOL. *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*. Ed. Lumen. Barcelona, 1993
- BURRIEL DE ORTUETA, EUGENIO L. *Desarrollo Urbano de Castellón de la Plana*. Facultad de Filosofía de Valencia (Fotocòpia enquadernada s/f en la biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Castelló)
- CAMPOS VILANOVA, XAVIER. "No hi va haver cap batalla" *Mediterráneo* (diari) 18-10-89. Castelló
- Castellón Guia Tiris para el año 1932*. València s/f
- GIMENO MICHAVILA, VICENTE. *Del Castellón Viejo*. Ed. Facsímil Confederación Española de Cajas de Ahorro. Madrid, 1984.
- HERALDO DE CASTELLÓN* Diaris de l'any 1932
- OLUCHA F. "Parc Ribalta, Plaça Independència i Plaça de Tetuán", en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Vol. I València, 1983. pp. 286-293.
- Personajes ilustres de Castellón*. PECSA. Castelló 1997
- RAMIA, CELIA H. "El edificio de Correos", en *Gregal. Estudios Históricos* N°1. Castelló, maig 1997.
- SIMÓ, TRINIDAD. *La Arquitectura de la Renovación Urbana en Valencia*. Albatros Ediciones. València, 1973
- VV.AA.. *Elenco de Fechas para la Historia Urbana de Castellón de la Plana*. Sociedad Castellonense de Cultura, 1993
- VV.AA. *Guia D'arquitectura Castelló*. Ed. Diputació de Castelló, 1996

## ARXIUS CONSULTATS

- Arxiu Col·legi d'Arquitectes de Castelló
- Arxiu Correus de Castelló (Manteniment)
- Arxiu municipal de Castelló
- Arxiu Patrimoni de la Generalitat. Castelló