



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

José Doménech y Estapá (1858-1917)

Eclecticismo, arquitectura y modernidad

Sergio Fuentes Milà

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ (1858-1917)

Eclecticismo, arquitectura y modernidad

Sergio Fuentes Milà

Sept. 2015

Dirs. Isabel Coll Mirabent

Joan Molet i Petit

Programa de Doctorat Història de l'Art, H1801

Línia de recerca Art Modern i Contemporani

Universitat de Barcelona



JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ (1858-1917)

Eclecticismo, arquitectura y modernidad

CUESTIONES PREVIAS

I. Objeto de estudio y objetivos principales de la investigación.....	13
II. Estado de la cuestión.....	16
III. Marco teórico y metodológico.....	32
Abreviaturas	

BLOQUE I

Construyendo a José Doménech y Estapá. Su etapa formativa (1858-1881).....	51
I.I. De Tarragona a Barcelona: primeros años de formación (1858-1876).....	51
I.II. Doménech y Estapá en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1881).....	54

BLOQUE II

Afinidades, intereses y espacio social de José Doménech y Estapá.....	73
II.I. Doménech y Estapá al servicio de la docencia universitaria (1880-1917).....	75
II.II. “VTILE NON SVBTILE LEGIT”. La vinculación de Doménech y Estapá con la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1883-1917).....	80
II.III. “Mirando las estrellas”. Inclinaciones por la astronomía.....	88
II.IV. “¡Viva el Rey!”. Doménech y Estapá, defensor de la causa monárquica en Cataluña.....	102

BLOQUE III

Bases y consideraciones sobre la doctrina arquitectónica de José Doménech y Estapá.....	115
III.I. La revisión de los historicismos y la adopción de una arquitectura de progreso. Doménech y Estapá en los debates arquitectónicos nacionales.....	116
III.II. La “buena arquitectura” definida mediante antonimias: el estapismo.....	123
III.III. Tras la <i>Pascendi Dominici Gregis</i> : la analogía del “buen creador” con el “buen cristiano”	129
III.IV. El “proceso geometrizador” de Doménech y Estapá: la correcta observación de la naturaleza.....	134
III.IV.I. Línea recta <i>versus</i> línea curva.....	143
III.V. Del “fachadismo” y otros “extravíos” arquitectónicos:	

anatematizando a Gaudí.....	145
III.V.I. La columna “bastarda”.....	154
III.V.II. Farolas de “exagerado sabor modernista.....	157
III.V.III. La cuestión de los arcos.....	159
III.V.IV. Desencuentros gaudinianos: un botón de muestra.....	162
III.VI. Interferencias musicales: el diálogo entre el modernisme arquitectónico y la música wagneriana.....	166
III.VII. La estética de Torras i Bages, una referencia clave del estapismo.....	173
III.VIII. Doménech y Estapá y el orden social establecido en peligro: el binomio arquitectura-política.....	179
III.VIII.I. Teorías nietzscheanas en pro del catalanismo.....	184
III.VIII.II. La arquitectura como nación “pétrea”.....	189
III.IX. Las referencias del <i>Sezessionstil</i> y la arquitectura germánica contemporánea.....	193

BLOQUE IV

La producción arquitectónica de José Doménech y Estapá en clave tipológica (1881-1917).....201

IV.I. La tipología hospitalaria y el higienismo en arquitectura.....	201
IV.I.I. El caso del Hospital Clínico y Facultad de Medicina (1879-1906).....	202
IV.I.II. “Els dos Doménechs”: la polémica en torno al Hospital de Sant Pau (1900-1902).....	223
IV.I.III. El hospital para invidentes Asilo-Amparo de Santa Lucía (1900-1909).....	230
IV.II. El desarrollo de una arquitectura penitenciaria moderna junto a Salvador Viñals: la Prisión Modelo (1881, 1886-1904).....	236
IV.III. El Palacio de Justicia (1886-1908) y el equipo Doménech & Sagnier: el gran caso de arquitectura ecléctica para la administración pública.....	264
IV.IV. La arquitectura como difusión y materialización de la ciencia en Barcelona.....	286
IV.IV.I. La reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1883-1894).....	287
IV.IV.I.I. El triunfo de la propuesta de Doménech y la definición pública del estapismo como imagen de marca unipersonal.....	291
IV.IV.I.II. La Comisión del Programa Decorativo.....	311
IV.IV.II. Dos proyectos de Doménech y Estapá para la construcción de un observatorio en el Tibidabo.....	318
IV.IV.II.I. El <i>Observatorio Barcelona</i> : una primera propuesta	

junto a Eduard Fontseré (1894-1895).....	320
IV.IV.II.II. El <i>Observatorio Fabra</i> (1902-1904).....	331
IV.IV.III. Entre la Ciudadela y el edificio histórico de la Universidad: ideas y posibles proyectos inéditos de observatorio para la Sociedad Astronómica de Barcelona (1912, c.1914 y 1918-1919).....	340
IV.V. La arquitectura destinada a la enseñanza.....	350
IV.V.I. Las Escuelas Municipales para Santa Coloma de Gramenet, una obra inédita (1885 y 1887).....	350
IV.V.II. Una escuela para Montmaneu (1901).....	357
IV.V.III. La ampliación de las Escuelas Industriales de Terrassa (1912-1915).....	360
IV.VI. La arquitectura industrial y comercial, dos tipologías clave de la “vida moderna”	368
IV.VI.I. Doménech y Estapá y la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas.....	369
IV.VI.I.I. La erección de la sede central de Portal de l’Àngel, una de las <i>chef-d’oeuvres</i> del estapismo (1893-1895).....	372
IV.VI.I.II. La fábrica del gas de la Barceloneta (1904-1908): los “colosales templos industriales”	384
IV.VI.II. Los Talleres Vidal (1911-1912).....	394
IV.VI.III. La sede central de los almacenes El Águila (1914-1915), un ejemplo de adaptación estilística.....	400
IV.VI.IV. Un caso paradigmático de arquitectura ferroviaria: la estación terminal de Barcelona de la línea del Nordeste de España (1911-1912).....	408
IV.VI.V. La implicación de Doménech y Estapá en los debates sobre las líneas ferroviarias subterráneas (1912-1913).....	419
IV.VII. Entre dos proyectos de Exposición Universal para Barcelona (1886-1888): Doménech y Estapá y la arquitectura de pabellones.....	425
IV.VII.I. Revisitar el gótico: el Pabellón de León XIII (1886).....	428
IV.VII.II. Un nuevo diseño para el Palacio de la Industria y el Comercio (1887).....	439
IV.VII.III. Las oficinas administrativas de la Exposición (1887).....	446
IV.VIII. La arquitectura religiosa en la producción de Doménech y Estapá: dos iglesias de nueva planta.....	453
IV.VIII.I. La iglesia parroquial de Sant Esteve de Sesrovires, un proyecto peculiar y variable (1885-1891).....	455

IV.VIII.II. El convento y el templo de carmelitas descalzos de Barcelona (1909-1910 y 1912-1921).....	461
IV.IX. La arquitectura destinada al ocio y los espectáculos, una tipología insólita en la producción de Doménech.....	474
IV.IX.I. El nuevo teatro para el Casino Ceretano de Puigcerdà (1904-1906).....	475
IV.X. La arquitectura doméstica.....	485
IV.X.I. Reflexiones en torno a las viviendas unifamiliares.....	486
IV.X.II. A propósito de las viviendas plurifamiliares.....	507
IV.XI. “TEMPVS FVGIT”: el estapismo en la arquitectura funeraria.....	518
IV.XII. Doménech y Estapà, el último arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar (1883-1897).....	527
IV.XII.I. La consecución del cargo (1883): la herencia de Pere Falqués i Urpí.....	528
IV.XII.II. La consolidación de una arquitectura religiosa moderna: propuestas de Doménech para los templos andreuenses.....	542
IV.XII.II.I. Las reformas y conclusión de la iglesia parroquial de Sant Andreu apóstol (1883-1904).....	542
IV.XII.II.II. La nueva iglesia de Santa Eulalia de Vilapicina (1885-1896; 1910-1911).....	561
IV.XII.III. Nuevos ejemplos de arquitectura para la administración pública: la reforma de la casa consistorial de Sant Andreu (1892-1894).....	570
IV.XII.IV. Tradición y modernidad en la arquitectura metálica: el proyecto de pescadería para la plaza del Mercat Nou (1894).....	577
IV.XII.V. La problemática hidrográfica y la importante implicación de Doménech y Estapà.....	585
IV.XII.V.I. La Comisión Especial para la suministración de agua potable de Sant Andreu de Palomar (1890).....	589
IV.XII.V.II. Los pilares repartidores de agua: el pilar de la riera de Sant Andreu (1894-1895), un ejemplo de una tipología habitual.....	592
IV.XII.VI. Actuaciones urbanísticas diversas y la creación de la Oficina Topográfica en 1888.....	596
CONCLUSIONES.....	603
EPÍLOGO	
Una tumba para José Doménech y Estapà, por Josep Domènech i Mansana (1920-1921).....	629

VOLUMEN II

ANEXO I. Expediente académico completo de José Doménech y Estapá en la Universidad Central de Barcelona para la licenciatura de Ciencias Exactas (1873-1876).

ANEXO II. Expediente académico completo de José Doménech y Estapá en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1880)

ANEXO III. Expediente completo de José Doménech y Estapá como académico numerario de la Real Academia de Ciencias y Artes (1882-1917)

CATÁLOGO-REPERTORIO FORMAL DEL ESTAPISMO

CATÁLOGO COMPLETO DE OBRAS DE JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ (1881-1917)



1858

1917

DOMENACH

& STAPA

CUESTIONES PREVIAS

I. OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVOS PRINCIPALES DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación está enfocada en analizar y comprender uno de los casos más particulares de producción arquitectónica de finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata de José Doménech y Estapá (1858-1917), arquitecto, científico y teórico que hasta la fecha no ha sido objeto de estudio central de una investigación rigurosa. La importancia que tuvo dicho personaje en vida y la calidad y relevancia de sus proyectos y posicionamientos en torno a la creación arquitectónica, reclamaba un análisis en profundidad. Esta tesis doctoral pretende diseccionar la figura de este arquitecto, asimilar su propuesta artística y comprender la importancia de su obra dentro del panorama global del cambio de siglo. La complejidad de sus discursos creativos, ligados al eclecticismo decimonónico y presentados por él mismo como “antimodernistas”, es uno de los principales focos de interés de esta investigación. A partir del análisis monográfico de este arquitecto, el discurso de la tesis profundizará sobre un contexto mucho más diverso de lo que la historiografía ha planteado hasta la fecha: la Barcelona finisecular y sus producciones artísticas, así como las tensiones entre modernisme, eclecticismo y otras tendencias.

El principal objetivo es aportar luz a la comprensión de un personaje relevante pero que la historiografía, tal y como plantearémos en profundidad en el estado de la cuestión, ha relegado a un segundo o tercer nivel, por debajo de creadores mucho más estudiados como Antoni Gaudí i Cornet, Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch o Enric Sagnier i Villavecchia, entre otros. En ocasiones se ha llegado incluso a ocultar y silenciar su aportación. Analizar específicamente los criterios utilizados por Doménech y Estapá como uno de los grandes casos aislados y alejados de tendencias como el modernisme catalán y el *art nouveau*, es uno de los objetivos a destacar. Su posicionamiento conservador y su particular modo de comprender la proyección arquitectónica y la arquitectura en general, nos permitirá desarrollar su propuesta a partir del análisis ideológico y del corpus de obras, ejecutadas o no, a lo largo de su trayectoria profesional. Consideramos que esta investigación debe servir para salvar y/o superar gran parte de las lagunas que en la actualidad todavía tiene la historiografía de la arquitectura contemporánea en España. A partir de este caso concreto podremos comprender la relevancia histórica real que tuvo el eclecticismo en Cataluña mediante la figura de

Doménech y Estapá, tendencia que resistió y pervivió en las primeras décadas del siglo XX como oposición a otras líneas y discursos arquitectónicos, generando nuevas formas y composiciones que no permanecieron tan aisladas como se ha pretendido hacer creer hasta el momento. En este nuevo enfoque en torno a la cuestión y partiendo de un caso específico, radica una de las novedades de base de la presente tesis doctoral.

Nuestro discurso se centrará en el desarrollo de dos objetivos principales, de los cuales derivarán otros secundarios que irán planteándose con mayor especificidad durante el avance de la investigación.

El primero es el de realizar un seguimiento completo y un análisis detallado de la formación de José Doménech y Estapá en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, así como establecer las primeras relaciones de las otras formaciones del personaje, básicamente científicas, con la disciplina arquitectónica. Además, la vinculación del hecho arquitectónico con las estructuras y posicionamientos sociales del propio Doménech y su entorno, permitirán asimilar y comprender la estética propuesta por este creador. Plantearemos si su pertenencia a instituciones como la Real Academia de Ciencias y Artes, la Sociedad Astronómica de Barcelona o la Universidad Central de Barcelona, entre otros, generará vínculos o no con su propuesta artística. Es por ello que aspiramos a estudiar los ejemplos arquitectónicos a partir de la comprensión inicial del propio carácter y de la psique de Doménech y Estapá y, sobre todo, del espacio social que este ocupó. Así pues, el análisis arquitectónico redundará en comprender primero ciertos elementos sociológicos en relación al personaje estudiado, su época y los discursos artísticos coetáneos. Asimilar cómo Doménech se relacionó en su contexto y qué tipo de vínculos estableció con otros círculos de interés en los que participó como, por ejemplo, la ciencia, la política, la música y la docencia universitaria, entre otros, servirá para construir un discurso interdisciplinar, entrecruzando materias en torno al foco central de interés que es la arquitectura, ya sea respecto al hecho proyectivo (doctrina) o al objeto material (corpus de obras). Así pues, solamente mediante el cruce de todas esas disciplinas derivará la forma personal y diferenciadora de la arquitectura de Doménech y Estapá, generador de un estilo propio de carácter geometrizable y severo que, a diferencia de lo que se ha hecho creer, jamás será estático o poco imaginativo, sino que tendrá su propia evolución interna. Planteamos pues la hipótesis inicial de que a partir de la doctrina arquitectónica de Doménech y de su producción resultante, se pueda establecer una línea estilística nueva en la Barcelona de finales del XIX y principios del XX.

La comprensión definitiva de las obras, tanto las ejecutadas como las que no lo fueron, se planteará en un bloque exclusivo ordenado según tipologías arquitectónicas que especificaremos en el apartado metodológico de esta introducción. Esto servirá para lograr el objetivo mencionado al principio: comprender el porqué de las formas de Doménech y Estapá, establecer similitudes con otros creadores de la época mediante comparativas concretas (entre obras y autores nacionales e internacionales) y generales (entre tipologías); y, además, construir, si es posible, una evolutiva dentro de la obra del arquitecto tarraconense y una línea de influencias que su estilo cosechó durante su trayectoria profesional (1881-1917) y/o tras su muerte. Además este bloque de análisis y descripción del objeto arquitectónico servirá para, a partir de estudios monográficos de edificios, plantear cuestiones y problemáticas específicas de cada caso y tipología, así como redescubrir o estudiar por vez primera obras que habían pasado inadvertidas y otras que no se le conocían.

Este análisis por tipologías será esencial para conseguir el segundo objetivo principal que es el de realizar un catálogo completo de obras arquitectónicas de Doménech y Estapá, que estarán definidas a partir de los textos teóricos publicados por el propio personaje, así como de toda la documentación y fuentes primarias y secundarias consultadas. Esta será una de las contribuciones a destacar de la presente tesis doctoral, puesto que la mayoría de las obras de Doménech no se han estudiado en profundidad hasta la fecha y, además, siempre han sido infravaloradas a lo largo de la historiografía del arte catalán. Su clasificación tipológica (en el discurso) y cronológica (en el catálogo anexo), aspecto que especificaremos en el apartado que versa sobre la metodología utilizada, asegurará la comprensión global de su obra como conjunto tanto a nivel histórico como conceptual, estético y estilístico.

La utilidad última de ambos objetivos principales radica en que, con su cumplimiento, lograremos aportar luz a la comprensión de la esencia del eclecticismo, así como de una de sus derivaciones como opción alternativa al modernisme catalán de principios del siglo XX. En definitiva, partiremos de lo concreto (José Doménech y Estapá y su producción arquitectónica) a lo general (las tensiones entre las tendencias arquitectónicas de la Barcelona finisecular), y ello nos será realmente útil para asimilar un contexto mucho más amplio y complejo de lo que se ha venido estudiando. Así pues, no pretendemos tratar con exclusividad y de manera aislada al personaje y su obra, sino que el objetivo es analizar ambos elementos dentro del contexto social al que pertenecieron, puesto que sino no comprenderíamos correctamente la manifestación artística en cuestión. Por ello, vislumbraremos no solo la manera de concebir la arquitectura y la

creación arquitectónica por parte de Doménech, sino que también comprenderemos el modo en que éste concibe y comprende el mundo para definirse como individuo y artista creador, y cómo el contexto barcelonés asimila o menosprecia su propuesta. Solo de este modo, podremos valorar de manera objetiva la aportación real de Doménech y Estapá en la historia de la arquitectura.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN¹

En el planteamiento del objeto de estudio anunciamos algo que constatamos en el estado de la cuestión: los escasos estudios y publicaciones sobre Doménech y Estapá y su propuesta arquitectónica, la mayoría de los cuales se limitan a referencias puntuales casi marginales en títulos dedicados al modernisme catalán o pequeños artículos de prensa. Sin duda, la historiografía no se ha ocupado de las particularidades del arquitecto, relegándole injustamente a un lugar residual de la arquitectura contemporánea española. Esto es aún más alarmante si damos un vistazo a la cantidad y calidad de sus obras, así como si tenemos en cuenta que en vida fue uno de los profesionales mejor valorados a nivel intelectual, arquitectónico y social en el núcleo barcelonés e incluso a nivel estatal. La escasez mencionada y las malas interpretaciones respecto a la producción de Doménech y Estapá, así como, en ocasiones, la desconsideración o ridiculización de su persona y obra en detrimento de otros arquitectos coetáneos, representa, sin duda, el hilo conductor de este estado de la cuestión. En él apreciaremos gran cantidad de vacíos y lagunas que explican esa comprensión sesgada del objeto de estudio que nos ocupa y que generan muchas de las preguntas y objetivos que irán surgiendo a lo largo de nuestro discurso.

Hay que apuntar que no consideramos que debemos incluir en el estado de la cuestión publicaciones coetáneas al arquitecto. Así pues, la bibliografía y, sobre todo, hemerografía previa a 1917 (año de su muerte) no la contemplamos en este análisis sobre los enfoques que se le han dado a su obra y su figura. Este tipo de títulos los consideramos fuentes primarias de tercer tipo (véase el subapartado “Marco teórico y metodológico”) y, por ello, no tienen cabida en el estado de la cuestión.

¹ Este estado de la cuestión ha sido planteado a partir de los siguientes recursos: REBORATTI, C. y CASTRO, H., *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos: guía para su elaboración*. Buenos Aires: UBA, 1999; y LEÓN, A., *Cómo hacer un estado de la cuestión*. Universidad Internacional de La Rioja, 2013 [En línea. Consultado el 10/1/14: <http://reunir.unir.net/handle/123456789/1187>].

En primer lugar, destacamos las dos notas necrológicas que le dedicaron sus amigos y colegas de profesión, el arquitecto Ferran Romeu i Ribot (1862-1943) y el científico Eduard Fontseré i Riba (1870-1970), donde se recogen los logros y se define la dedicación absoluta de Doménech a las ciencias, la docencia universitaria y la arquitectura. No obstante, estos elogios post mórtem son casos aislados, puesto que la fortuna crítica de Doménech y Estapá tras su deceso fue enturbiada por los cada vez más profusos estudios dedicados al modernisme y, sobre todo, por la sombra de la figura de Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926).

El escrito de Romeu se publica en el *Anuario de Arquitectos de Cataluña* un año después de la muerte de Doménech y el objetivo principal, más allá de recordar al fallecido, es el de realizar una crónica fidedigna de su biografía.² Es un material básico del que podemos extraer numerosos datos. El hecho que esté realizado por uno de los amigos íntimos que tuvo el arquitecto al final de su vida y la fecha de aparición, sirve para certificar la autenticidad de los apuntes referenciados en el texto. Su cruce con las fuentes primarias así lo ha demostrado.

Por otro lado, años después y desde la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, Eduard Fontseré realizó una segunda necrológica.³ Leída en la sesión extraordinaria del 28 de febrero de 1923 y publicada en 1925, Fontseré realiza una larga nota biográfica donde, además de poner en valor la propuesta arquitectónica de Doménech, incide en su relevancia como persona entregada a la enseñanza y difusión de las ciencias en Barcelona, así como su rol determinante en la modernización de dicha academia y la importancia que tuvieron sus debates y ponencias a nivel estatal.

Ya sea centrándose más en el campo de la arquitectura (la nota de Romeu i Ribot) o en las disciplinas científicas (la nota de Fontseré i Riba), ambos trabajos son los únicos que ofrecen una visión positiva de Doménech y Estapá y su obra desde su muerte en 1917 hasta la década de los sesenta del siglo XX. Por contra, la valoración positiva de Gaudí aumentó considerablemente tras su muerte (acaecida en 1926) y las publicaciones cada vez más numerosas de sus defensores y seguidores. En este punto, la figura de Josep Francesc Ràfols i Fontanals (1889-1965) es esencial. Primero a partir de diversos artículos en la revista *Themis* entre 1915 y 1916, la obra y el arquitecto de Reus eran enaltecidos a la

² ROMEU i RIBOT, F., "Nota necrológica José Doménech y Estapá", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1918*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1918, pp.151-169.

³ FONTSERÉ i RIBA, E., "Nota necrológica. Ilustrísimo Señor Doctor Don José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 8, 1923-1924, pp.223-229; y "Real Academia de Ciencias y Artes", *La Vanguardia*, 2 de marzo de 1923, p.9.

dimensión de genio creativo sin parangone.⁴ Por aquel entonces trabajaba en el taller de la Sagrada Familia bajo las órdenes del propio Gaudí. Sin duda, estos primeros artículos, así como otros que les siguieron años después en diversas revistas,⁵ significaron la base de un título que consolidó la fortuna crítica de Gaudí y el gaudinismo en España. Nos referimos a *Gaudí*, editado por Canosa en 1928 en su versión catalana y en 1929 en castellano.⁶ Años después, el propio Ràfols reeditaría el mismo texto ampliando algunos de los capítulos y añadiendo nuevo material.⁷ Esta obra es importante porque en ella se recoge la biografía del arquitecto y se analiza de manera cronológica algunas de sus obras más destacadas, así como su propuesta constructiva global. El discurso se presenta de manera novelada y poco objetiva con ciertos tintes de idealización hacia el personaje. La definición de Gaudí como genio incomprendido de una época se erige como el principal objetivo y el autor lo consigue.

Si insistimos en este título y en la fortuna crítica de Gaudí en la década de los veinte y treinta del siglo XX en un estado de la cuestión dedicado a Domènech y Estapà no es porque sí. El motivo es contraponer la campaña gaudiniana tras la muerte del de Reus frente a las inexistentes referencias a Domènech como también ocurrió con otras figuras. Además, dicha contraposición la hallamos de un modo claro y contundente en el mencionado *Gaudí* de Ràfols. En el texto, el autor recoge un episodio un tanto pintoresco que le sirve para elevar a Gaudí a esa dimensión de genio de la modernidad arquitectónica en detrimento de un personaje que representa, según él, justo los valores opuestos.⁸ El antagonista de Gaudí recogido a partir de la anécdota puntual es José Domènech y Estapà.⁹ Cuando hablemos de la doctrina arquitectónica del personaje de este estudio, recuperaremos y analizaremos al detalle este episodio. Sin embargo,

⁴ RÀFOLS, J-F., "Abans de parlar de Gaudí, I", *Themis*, 1, 29 de junio de 1915, pp.3-4; RÀFOLS, J-F., "Abans de parlar de Gaudí, II, III, i darrer. Postfaci", *Themis*, 2, 15 de julio de 1915, pp.3-5; RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, I", *Themis*, 4, 20 de agosto de 1915, p.4; RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, II", *Themis*, 7, 5 de octubre de 1915, p.2; RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, III", *Themis*, 8, 20 de octubre de 1915, p.1; RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, IV", *Themis*, 13, 5 de enero de 1916, pp.3-4; RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, V", *Themis*, 16, 20 de febrero de 1916, pp.2-3.

⁵ Entre otros muchos, destacamos los que publicó en *La Revista*: RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Francesc Berenguer", *La Revista*, Año IV, 57, 1 de febrero de 1918, pp.45-46; RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Joan Rubió i J.Pericas", *La Revista*, Año IV, 62, 16 de abril de 1918, pp.126-127; RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Josep M. Jujol", *La Revista*, Año IV, 65, 1 de junio de 1918, pp.187-188; RÀFOLS, J-F., "Gaudí i el Modernisme arquitectònic", *La Revista*, Año XIII, enero-junio de 1927, pp.95-98.

⁶ RÀFOLS, J-F., *Gaudí*. Barcelona: Canosa, 1928; RÀFOLS, J-F., *Gaudí*. Barcelona: Canosa, 1929.

⁷ RÀFOLS, J-F., *Gaudí 1852-1926*. Barcelona: Aedos, 1952.

⁸ *Ibid.*, pp.76-78.

⁹ Este episodio novelado por Ràfols también es referenciado en BASSEGODA NONELL, J., "L'obra de Josep Domènech i Estapà, arquitecte de la Facultat de Medicina i Hospital Clínic de Barcelona", *Gimbernat*, 45, 2006, p.18; y BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989, p.286.

pensamos que es importante apuntarlo en el estado de la cuestión porque la ridiculización que se hace de Doménech, reforzada por las escasas referencias a su figura y su obra durante cuarenta años (1925-c.1965), consolidaron las malas críticas y la tendencia generalizada de ignorar o ningunear el fenómeno Doménech y Estapá en Cataluña. Según la anécdota, Gaudí deja en ridículo en público a Doménech y sus argumentaciones sobre la necesidad de respetar los estilos arquitectónicos del pasado y su correcta combinación en la proyección de nuevas obras. De hecho, a pesar de saber que se trata de Doménech y Estapá, Ràfols nombra al arquitecto tarraconense como “Senyor A.”, denominación que incluso queda recogida en el índice onomástico del mismo modo. Es casi un ejercicio de *damnatio memoriae*.

En esta línea, la ausencia de Doménech y Estapá en los primeros estudios que abordaron de un modo completo la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX en Cataluña, bajo el paraguas del modernisme como principal tendencia a analizar, es un hecho que se consolida en la década de los cuarenta y cincuenta. En ese momento Ràfols representa el autor que remarca la desaparición absoluta del personaje y su obra en *El Arte Modernista en Barcelona* (1943) y *Modernismo y modernistas* (1949). Se trata de un abandono buscado y consciente que seguía la estela de la anécdota relatada en *Gaudí*, generando una tendencia historiográfica que si lo valoramos de un modo objetivo carecía de lógica e imparcialidad.

En *El Arte Modernista en Barcelona*,¹⁰ Ràfols desarrolla temas puntuales sobre la considerada producción artística modernista (pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas) aunque sin tener en cuenta su contexto social. Los personajes se presentan aislados de su realidad coetánea y, por ejemplo, en los capítulos que aborda la arquitectura ignora por completo las propuestas triunfantes en la Barcelona de la época del modernisme, sin las cuales el propio modernisme carecería de sentido. El objetivo es laurear a personajes como Gaudí o Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), en detrimento de firmas como Pere Falqués i Urpí (1850-1916) o Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), que aparecen citados brevemente y sin un criterio objetivo. Por otro lado, de este tipo de arquitectos más oficiales que respondían a un corte conservadurista y línea ecléctica, ignora completamente a José Doménech y Estapá. No es ni tan solo mencionado, como ya hizo Ràfols en su *Gaudí* de 1928.

¹⁰ RÀFOLS, J-F., *El Arte Modernista en Barcelona*. Barcelona: Libr.Dalmau, 1943.

Por otro lado, el ignoro de Doménech y Estapá y su propuesta teórica y arquitectónica aparece de un modo más evidente en *Modernismo y modernistas* de 1949.¹¹ Ni en los capítulos dedicados a la arquitectura (entre ellos hay un largo capítulo protagonizado por Gaudí y su vida y obra) ni en los que aborda algunos aspectos teóricos del modernisme, se nombra ni una sola vez a Doménech, a diferencia de autores como Falqués, Sagnier, August Font i Carreras (1846-1924) o Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910). De hecho, uno de los apartados más interesantes de esta obra es el apéndice final, en el que Ràfols incluye, por primera vez, la biografía de muchos de los actores del modernisme y de la época en todos los ámbitos (artes plásticas, arquitectura, artes aplicadas, política, literatura, etc.). A pesar de sí aparecer personajes como los mencionados anteriormente, muchos de ellos en relación directa profesional y personal con Estapá y sus círculos, una vez más Doménech no está referenciado.

Un año antes de la reedición del *Gaudí* de Ràfols, en 1951, el mismo autor publicaba el *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*. Tras su ausencia en las obras anteriores, en el tomo primero se recoge la entrada referida a José Doménech y Estapá.¹² Esta referencia es la primera que aparece en la historiografía tras las necrológicas que comentábamos al principio del estado de la cuestión. En esta nota biográfica no se hace ningún juicio de valor sobre la propuesta general del arquitecto, tan solo un listado de obras de su producción y el comentario “su obra fué intensa” en el sentido cuantitativo.¹³ Más allá de que algunos datos recogidos en esta breve nota biográfica son erróneos, tal y como comprobaremos en la investigación, Ràfols admite que se trató de un personaje con cierta relevancia social, pero lejos de eso y del campo arquitectónico y a pesar de la importancia de algunas de sus obras, no insiste en ninguna cuestión específica que mereciese la pena destacar y pasar a la posteridad por su nivel cualitativo.

Consideramos que Ràfols consolidó el silencio respecto a Doménech y su obra debido a un posicionamiento totalmente subjetivo. Como comprobaremos al analizar en profundidad tanto el personaje como su doctrina arquitectónica, el hecho de tratarse de una de las personalidades que insistentemente mostraba en público una actitud absolutamente hostil hacia el modernisme y, en particular, a la obra de Gaudí, fue el detonante que explica ese silencio en los estudios que Ràfols dedica a la arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX, en las que el modernisme es la tendencia que

¹¹ RÀFOLS, J-F., *Modernismo y Modernistas*. Barcelona: Destino, 1949.

¹² RÀFOLS, J-F., *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Millá, 1951, vol.I: pp.329-330.

¹³ *Ibid.*, vol.I: p.329.

protagoniza los discursos y la que debe valorarse como seña de identidad barcelonesa y catalana.

La incorporación de Estapá en el diccionario de 1951, se produjo paralelamente a la aportación del historiador Alexandre Cirici i Pellicer (1914-1983), quien valoró su obra en *El arte modernista catalán* de 1951.¹⁴ En este estudio hallamos la primera consideración sobre Doménech y Estapá y algunos de sus textos teóricos. De hecho el discurso de 1911 “Modernismo arquitectónico”, leído en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, en el que demonizaba esa tendencia y, sobre todo, a Gaudí,¹⁵ es utilizado por Cirici para definir formal y estéticamente el modernisme arquitectónico.¹⁶ No obstante, hemos de considerar que Cirici tan solo lo presenta como crítico y jamás como un arquitecto cuya obra merezca la pena a nivel artístico. Al hablar de su participación con Sagnier en el Palacio de Justicia de Barcelona, lo define con desprecio como “un matemático y hombre mal dotado para el arte [...]”.¹⁷ No obstante, es interesante observar que el capítulo “De lo ciclópeo a lo lírico” es inaugurado por Doménech y Estapá como paradigma de la tradición y el inmovilismo arquitectónico. Este criterio lo defiende Cirici de manera un tanto maniquea, puesto que no se entretiene en definir la esencia de la obra de Doménech, tan solo describe algunas fórmulas que utiliza el arquitecto e insiste que, únicamente, “pretendió ser enemigo concienzudo del modernismo y no por ello escapó a su influjo”.¹⁸ Valoraremos esta concepción sobre el estilo de Doménech a lo largo del discurso de esta tesis doctoral. En definitiva, más allá del enfoque y el cierto desprecio con que el autor de *El arte modernista catalán* presenta a Doménech y Estapá, debemos insistir en que es el primer análisis que se realiza del personaje de esta investigación. Así pues, la ignorancia o *damnatio memoriae* iniciada por Ràfols (primera etapa historiográfica) se transforma en una incorporación de Doménech en los estudios sobre la arquitectura decimonónica en Cataluña pero infravalorando su aportación y sus propuestas artísticas.

A pesar del espejismo historiográfico que supuso la obra de Cirici de 1951, seguramente la valoración negativa en torno a las capacidades artísticas y creativas del arquitecto tarraconense condicionó a que durante casi veinte años encontremos otra laguna historiográfica. En ese periodo no hemos hallado ninguna referencia destacable.

¹⁴ CIRICI, A., *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá, 1951.

¹⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Modernismo arquitectónico”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.X, 4, 1912, pp.54-73.

¹⁶ CIRICI, A. (1951), *Op. cit.*, pp.75-76.

¹⁷ *Ibid.*, p.102.

¹⁸ *Ibid.*, p.139.

Debemos esperar a finales de la década de los sesenta para hallar unos primeros ejemplos que iniciarán una tercera etapa historiográfica. En este momento, el aspecto más curioso es que, a pesar de que el arquitecto insistió en mostrar en vida su repulsa hacia el modernisme arquitectónico para que la posteridad no le relacionase con lo que él concebía como un “microbio” que acabaría con la arquitectura,¹⁹ Domènech comenzó a ser reivindicado tímidamente bajo la denominación de “arquitecto modernista”. Este hecho es sumamente paradójico pero igualmente significativo, y queda constatado por las referencias que encontramos de los primeros estudiosos que generaron esta línea interpretativa sobre la producción de Domènech y Estapà.

Uno de los ejemplos tempranos es el de Oriol Bohigas (1925-....) en 1968 con su *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*.²⁰ Esta obra en dos volúmenes es el primer estudio conjunto que pretende clasificar la producción arquitectónica catalana de finales del siglo XIX y principios del XX que estuvo bajo el influjo del modernisme. En el primer volumen, Bohigas desarrolla diferentes temas de estudio en relación a este tipo de arquitectura, estableciendo etapas, evolutivas, etc. Así, Domènech y Estapà aparece como un modernista más. Aunque se indica que se declaraba antimodernista, se insiste siempre que su obra respondía a la tendencia. En una de las veces que aparece esta idea, se afirma lo siguiente:

“[...] firmes convicciones conservadoras de los arquitectos que presumían de antimodernistas a pesar de estar directamente influenciados por el estilo. J.Domènech i Estapà, por ejemplo, el hombre de los encargos oficiales, de las grandes construcciones y de la respetabilidad social establecida, a pesar de trabajar en un sentido más o menos acorde con ciertas intenciones del Modernismo [...]”²¹

Más adelante, Bohigas presenta a Domènech como un personaje marginado del grupo progresista catalanista y totalmente hostil al modernisme,²² aunque de algún modo lo incluye en la producción modernista constantemente a partir de obras como la reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes,²³ la estación de la Magoria o el

¹⁹ DOMÉNECH y ESTAPÀ, J. (1912A), Art. cit.

²⁰ BOHIGAS, O., *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, 2 vols. Barcelona: Lumen, 1983 (1968).

²¹ Ibid., vol.I: p.28.

²² Ibid., vol.I: p.167.

²³ Junto a la Editorial Montaner y Simón de Domènech i Montaner, la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes se utiliza como uno de los ejemplos paradigmáticos del primer modernisme de la década de los ochenta del siglo XIX, junto a edificios de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 como el Café-Restaurante de Domènech i Montaner y el Arco de Triunfo de Vilaseca. Con esos y otros ejemplos, la reforma iniciada por Estapà en 1883 forma parte del periodo que Alexandre Cirici definió como “Esteticismo”. Véanse, entre otros ejemplos: CIRICI, A., “Un periode poc estudiat: l’Esteticisme”, *Serra*

Observatorio Fabra.²⁴ Esa tensión demuestra la incompreensión del fenómeno Doménech y Estapá tanto a nivel sociológico como a nivel arquitectónico. De hecho este discurso ambiguo de etiquetar a Doménech como modernista pero, a la vez, insistir que se declaraba antimodernista será el que se repita a lo largo de los estudios de las siguientes décadas hasta fechas muy recientes. En el interesante capítulo “El monumento y la domesticidad”, Bohigas insiste en esa idea:

“[...] un arquitecto ambiguo, marginado en cierta manera del movimiento [...] hay que considerarlo totalmente incluido en él, aportando una de tantas contradicciones que de alguna manera resultaron positivas y fructificantes en su evolución. La contradicción fundamental radica en que su actitud y la procedencia de sus encargos no correspondían a ese tipo de burguesía barcelonesa que constituyó la base social del Modernismo”.²⁵

Tal y como corroboraremos a lo largo de los bloques de esta tesis doctoral, sin duda se trata de una simplificación debida al poco conocimiento de la personalidad de Doménech y Estapá como teórico, político y arquitecto, así como del espacio social que éste ocupó en vida. A pesar de ello, a la interpretación de la producción de Doménech en clave modernista se sumaron varios autores, destacando principalmente Joan Bassegoda Nonell (1930-2012), quien a lo largo de la década de los setenta publicó artículos en los que reclamaba la necesidad de conservar la arquitectura modernista catalana. Dentro del listado de obras y arquitectos a defender y rescatar del olvido, uno de los más nombrados en los textos de Bassegoda fue Doménech y Estapá.²⁶ En esta línea destaca el artículo publicado en *La Prensa* “Arquitectos catalanes del siglo XIX. José Doménech y

d’Or, 165, 1973, pp.49-51; BOHIGAS, O. (1983), *Op. cit.*, vol.I: p.16. También aparece esta idea en escritos de carácter más divulgativo como, por ejemplo, PERMANYER, LL., “La Editorial Montaner i Simon, una joya arquitectónica”, *La Vanguardia*, 2 de noviembre de 1986, p.47.

²⁴ En el volumen segundo de *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, se enumeran las obras que se conocían de Doménech y Estapá en esa época. Nosotros hemos utilizado la reedición de 1983 en las que aparecen un total de 27 arquitecturas referenciadas, la mayoría de ellas sin fechar o con fechas erróneas que subsanaremos con nuestro *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917) [C.DyE]*. Resulta curioso que obras como el Palacio de Justicia, la Prisión Modelo o el Hospital Clínico aparezcan referenciadas en el catálogo de Bohigas como modernistas desde el punto de vista estilístico. BOHIGAS, O. (1983), *Op. cit.*, vol.II: pp.83-84.

²⁵ *Ibid.*, vol.I: p.175.

²⁶ Entre otros artículos, destacan los siguientes: GICH, J., “Hay que respetar la arquitectura modernista”, *La Vanguardia*, 5 de julio de 1970, p.41; BASSEGODA NONELL, J., “El o los modernismos. Facetas y matices de un estilo”, *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.47; SECO, C., “El modernismo arquitectónico y su trasfondo social”, *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, pp.49-50; BASSEGODA NONELL, J., “La defensa del patrimonio modernista barcelonés”, *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.53; y BASSEGODA NONELL, J., “Es preciso restaurar el edificio del Hospital de San Pablo”, *La Vanguardia*, 1 de julio de 1973, p.27.

Estapá (1858-1917)”, en el que Bassegoda realiza una nota biográfica destacando algunos de los trabajos de Domènech y sus vinculaciones con el modernisme.²⁷ Años después, en *La Vanguardia*, dedicaba un texto al estudio de tres arquitectos que consideraba que el modernisme tan solo se presentaba en sus obras de un modo superficial: Eduard Ferrés i Puig (1873-1928), Eduard M. Balcells i Buigas (1877-1956) y Josep Domènech i Mansana (1886-1973). El último de estos nombres era el hijo de Domènech y Estapá, y al abordarlo, Bassegoda realiza una afirmación que consolida la interpretación de Estapá como modernista habitual en la década de los setenta y ochenta: “José Domènech Estapà ha sido considerado como uno de los pioneros del movimiento”, añadiendo después que a pesar de declararse antimodernista en vida, “por una de las muchas paradojas de la historia, ahora viene inscrito en el estilo que repudió”.²⁸

Así pues, el rescate de Domènech del olvido se realiza, en gran parte, gracias al modernisme, tendencia que en los setenta se consolidaría como un valor positivo para justificar la conservación o no de arquitecturas en Barcelona. Ser considerado modernista por los estudiosos, a pesar de no serlo, permitió que algunas de las obras de Estapá fuesen valoradas y restauradas, aunque no todas.²⁹

A pesar de que, como desarrollaremos en la tesis doctoral, la lectura de Domènech y Estapá como modernista carece de sentido, esta mala interpretación sirvió para recuperar la figura del arquitecto. A partir de las primeras referencias en artículos de divulgación como los mencionados de Bassegoda Nonell o Bohigas, Domènech se empezó a incorporar en los repertorios y catálogos de arquitectura modernista o arquitectura de finales del siglo XIX. Es así que durante las décadas de los ochenta y los noventa, con la multiplicación de este tipo de publicaciones, se inició una tímida revisión de lo que suponía Domènech y Estapá dentro del panorama del modernisme catalán. Por contra,

²⁷ BASSEGODA NONELL, J., “Arquitectos catalanes del siglo XIX. José Domènech y Estapá (1858-1917)”, *La Prensa*, 27 de julio de 1971, s/p.

²⁸ BASSEGODA NONELL, J., “Tres arquitectos modernistas catalanes”, *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1975, p.3.

²⁹ En la misma década de los setenta, Bassegoda se encargó de difundir la importancia y valores arquitectónicos de obras de Domènech que estaban en peligro como, por ejemplo, la Prisión Modelo: BASSEGODA NONELL, J., “Edificios carcelarios”, *La Vanguardia*, 23 de junio de 1976, p.55; BASSEGODA NONELL, J., “La Cárcel Modelo tiene indudables valores arquitectónicos”, *La Vanguardia*, 8 de enero de 1978, p.23; BASSEGODA NONELL, J., “Ha sido menospreciada la arquitectura de la ciudad. El derribo del Matadero”, *La Vanguardia*, 22 de julio de 1980, p.21. Como ejemplo, en la década de los ochenta fue restaurada la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes de La Rambla: BASSEGODA NONELL, J., “La Academia de Ciencias y Artes limpiará su fachada de las Ramblas”, *La Vanguardia*, 29 de junio de 1982, p.25; BASSEGODA NONELL, J., “Terminadas las obras de restauración de la Academia de Ciencias y Artes”, *La Vanguardia*, 14 de agosto de 1983, p.16. Algunas obras no corrieron la misma suerte, como fue el caso del convento de carmelitas, un interesante conjunto obra de Domènech y Estapá que fue derribado en 1973, tal y como veremos en el bloque cuarto.

su papel continuó siendo marginal y propio de un personaje poco comprendido por no haberse estudiado en profundidad. A partir de los ochenta la profusión de publicaciones sobre el fenómeno modernista se multiplica. Por ello tan solo recogemos una selección de casos que aportan algo interesante en torno a las visiones e interpretaciones de Doménech y su particular estilo.

Así, Barey en 1980 se refería a Doménech junto a Sagnier y Falqués como un grupo de arquitectos que destacaron “a l’interior de llur suposada prestació al moviment, per un monumentalisme exacerbat i per llur conservadurisme”.³⁰ Pero de nuevo Bassegoda en *Modernisme a Catalunya*, obra de 1976 y varias veces reeditada a lo largo de la década de los ochenta, comenzó a generar un discurso diferente sobre el fenómeno Doménech y Estapá, de quien dice que fue un arquitecto “d’acusada personalitat”.³¹ Si anteriormente encontramos a este autor afirmando con rotundidad incluso que Doménech fue uno de los padres del modernismo, en este estudio sobre arquitectura decimonónica se refería a él en otros términos más próximos a la realidad:

“La plenitud modernista coincideix amb l’executòria d’altres arquitectes insignes que van desenrotllar el seu *estil particular sense tenir amb el Modernisme res de comú*, llevat de la contemporaneïtat. [Doménech y Estapá] imprimí a les seves obres un aire solemne, personal i intencionadament antimodernista [...] les seves obres escapen per tant de la general classificació perquè *no són ni modernistes ni premodernistes*”.³²

A pesar de lo acertado de la nueva valoración de Bassegoda, parte de los historiadores tan solo destacarían la faceta de antimodernista de Doménech sin valorar su propuesta artística, rescatando la visión de Cirici de 1951 en que el arquitecto se presentaba como un matemático carente de creatividad. Estos posicionamientos los encontramos también en títulos de divulgación como, por ejemplo, *Barcelona modernista* de Eduardo y Cristina Mendoza, donde se cita brevemente a Doménech como “uno de los arquitectos más hostiles a la arquitectura modernista, fue probablemente quien proyectó el mayor número de los importantes edificios civiles realizados en Barcelona durante el periodo modernista”.³³

³⁰ BAREY, A., *Barcelona: de la ciutat preindustrial al fenòmen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència, 1980, p.41.

³¹ BASSEGODA NONELL, J., *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988 (1976), p.85.

³² Ibid., p.85. La cursiva es nuestra.

³³ MENDOZA, E. y MENDOZA, C., *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta, 1991 (1989), p.144.

En *El Modernismo en España* de Mireia Freixa de 1986 se sitúa a Doménech y Estapá, por primera vez, como un personaje mucho más complejo que merece ser estudiado en profundidad, superando el estigma de “arquitecto antimodernista” que tanto daño ha hecho para la comprensión de su obra a lo largo de la historiografía.³⁴ Una de las aportaciones interesantes de este trabajo es fijar una posible relación entre las propuestas arquitectónicas de Doménech (también de otros arquitectos como Vega i March, por ejemplo) y la moda Secesión en Barcelona.³⁵ En esta línea y en el mismo momento, Ana Belsa publicaba su tesis de licenciatura, en la que Doménech ocupa todo un capítulo, aunque no deja de ser una aproximación que pretende establecer la presencia de modelos secesionistas en parte de su producción.³⁶ Para ejemplificar dicha tendencia se tratan obras como la sede de la Catalana de Gas y Electricidad o la Casa Cucurella, a pesar de que algunas están mal documentadas e incluso mal fechadas.³⁷

A pesar de los estudios más serios en los que la obra de Doménech y Estapá ya parece desvinculada del movimiento modernista, en la década de los noventa a nivel popular se mantendrá la idea de que el personaje era uno de los arquitectos modernistas más particulares. En esta línea encontramos las restauraciones ejecutadas durante la campaña de *Barcelona, posa't guapa* a lo largo de toda la década. Entre ellas, destacaron obras de Doménech como la estación de La Magoria,³⁸ la Casa Doménech de la calle València 241 patrocinada por Pirelli,³⁹ la Real Academia de Ciencias y Artes patrocinada por Epsor⁴⁰ y la iglesia de carmelitas de la Diagonal por Sanitas.⁴¹

Este impulso y la trayectoria anterior propiciaron el análisis de arquitectos que, como Doménech y Estapá, habían sufrido a lo largo de la historiografía un alarmante abandono por parte de los estudiosos. Un ejemplo paradigmático fue el de Enric Sagnier, a quien Santi Barjau le dedicaría un primer estudio riguroso en formato de tesis de

³⁴ En la nota al pie número 35, Freixa apunta acertadamente lo siguiente al respecto: “La arquitectura de Domènech i Estapà merece una revisión ya que hasta el presente sólo se ha considerado su actitud antimodernista prescindiendo de la sólida revisión que realiza, dentro del eclecticismo, de la arquitectura alemana más vanguardista”. FREIXA, M., *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1986, p.78.

³⁵ Ibid., pp.78, 96 y 124.

³⁶ BELSA, A., *Viena: Introducció d'una estètica arquitectònica*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1983, pp.155-180.

³⁷ Un ejemplo de ello es la datación de la sede de oficinas de la Sociedad Catalana de Gas y Electricidad. Belsa sitúa la obra en 1908 cuando en realidad es un edificio muy anterior, proyectado en 1893. BELSA, A. (1983), Op. cit., pp.170, 171 y 174.

³⁸ “Los edificios modernistas de Barcelona abren sus puertas”, *La Vanguardia*, 13 de junio de 1997, p.38.

³⁹ “Barcelona, posa't guapa”, *La Vanguardia*, 18 de julio de 1990, p.54.

⁴⁰ “Barcelona, posa't guapa”, *La Vanguardia*, 19 de julio de 1995, p.38; y PERMANYER, LL., “La Academia de Ciencias, el reloj”, *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1996, p.4.

⁴¹ “Barcelona, posa't guapa”, *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 1994, p.20.

licenciatura en 1986,⁴² investigación que derivaría en aportaciones posteriores como *Enric Sagnier* de 1992 u otras más recientes.⁴³ Tanto en la tesis mencionada como en la obra de 1992, Barjau trata necesariamente la figura de Doménech, ya que junto a Sagnier se encargó de erigir el Palacio de Justicia de Barcelona desde 1886. Abordaremos esta cuestión en el apartado correspondiente del bloque cuarto, pero es significativo que Barjau insista en que, en líneas generales, la paternidad del edificio corresponde a Sagnier, dejando el mérito de Doménech únicamente a elementos puntuales ligados a la técnica y el uso del hierro.⁴⁴ Debemos cuestionar esta afirmación rotunda puesto que no es más que la recuperación del criterio de Cirici, sin el refuerzo de documentación que demuestre tal juego de atribuciones.⁴⁵ Nosotros aportaremos datos que quizás cambien este posicionamiento, a nuestro modo de ver, poco actualizado.

Esta línea de monografía fue impulsada por vez primera respecto a la figura de José Doménech y Estapá por Joan Bassegoda Nonell en 1999. Comisariada por miembros del COAC, se organizó una exposición que ponía en valor tanto a este arquitecto como a su hijo, Josep Doménech i Mansana.⁴⁶ La muestra y el catálogo resultante,⁴⁷ que llevaban por título *Doménech Estapà/Doménech Mansana*, se fundamentaban en el *Fons Doménech i Estapà/Doménech i Mansana* custodiado en el ACOACB tras la donación realizada por Bassegoda desde la Reial Càtedra Gaudí.⁴⁸ El objetivo de la muestra era el de comprender la ambigüedad estilística de Doménech y Estapá y sus interferencias con el modernisme catalán, así como realizar un primer catálogo aproximativo de su producción arquitectónica y bibliográfica. La publicación analiza en varios apartados el estilo de Doménech pero también su pensamiento e ideología y aporta algunos datos biográficos útiles para la comprensión del personaje. No obstante, consideramos que no se hace con la profundidad que debería al tratarse de una personalidad tan compleja

⁴² BARJAU, S., *Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931)*, 2 vols. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.

⁴³ BARJAU, S., *Enric Sagnier*. Barcelona: Labor, 1992; *Enric Sagnier i Villavecchia. Arquitecto, Barcelona 1858-1931*. Barcelona: A.Sagnier, 2007; y *Ruta Sagnier*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.

⁴⁴ BARJAU, S. (1986), Op. cit., vol.I: pp.43 y 77. Barjau define a Doménech y Estapá como un arquitecto que tras su participación con Sagnier en el Palacio de Justicia “continuà amb una carrera oficial fent altres grans edificis públics de menor refinament ornamental i espacial”. BARJAU, S. (1992), Op. cit., p.19.

⁴⁵ “[...] podemos atribuir a Sagnier la fisonomía artística del palacio”. CIRICI, A. (1951), Op. cit., p.102.

⁴⁶ La prensa se hizo eco de esta primera recuperación de Doménech y Estapá: PERMANYER, LL., “Doménech i Estapà lo merece”, *La Vanguardia*, 6 de junio de 1999, p.2; y PERMANYER, LL., “Doménech i Estapà, un respeto”, *La Vanguardia*, 29 de agosto de 1999, p.6.

⁴⁷ Esta muestra se celebró en la sala de exposiciones del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya del 6 de mayo al 12 de junio de 1999. El catálogo editado fue: *Doménech Estapà/Doménech Mansana*. Barcelona: COAC, 1999.

⁴⁸ Sobre el origen y movimiento de este importante fondo, véase el apartado “Marco teórico y metodológico” de esta tesis doctoral.

como la de Estapá. De este modo, este estudio es solamente una primera aproximación, acertada y necesaria en la época (1999-2000), al desatendido fenómeno Doménech y Estapá y a la espera de nuevos estudios mucho más rigurosos. Con la presente tesis doctoral pretendemos lograr la mayor profundidad y especificidad posibles, a sabiendas que es una ardua tarea y que siempre quedarán algunos temas abiertos en torno a la figura del arquitecto en cuestión para futuras investigaciones o estudios de obras puntuales. En el catálogo se recogen un total de 23 obras de Doménech y Estapá, aunque se indica que tan solo se trata de una selección que ilustra una pequeña parte de la producción total y del grueso del fondo documental custodiado en el ACOACB. Con ello insistimos de nuevo en que el catálogo de 1999 no fue suficiente para comprender en su totalidad a Doménech, puesto que se eludieron obras muy significativas del corpus del arquitecto. El catálogo completo de obras que presentaremos en el segundo volumen de esta investigación actualiza la aportación de 1999, incorporando un gran número de obras que no se contemplaron, así como otras muchas de carácter inédito.

Para finalizar este recorrido historiográfico, en la primera década del siglo XXI y hasta la actualidad (2015), deben mencionarse algunos estudios monográficos sobre edificios de Doménech y Estapá relevantes para la historia de Barcelona como, por ejemplo, la Prisión Modelo,⁴⁹ el Palacio de Justicia o la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes.⁵⁰ No entraremos a analizar estas aportaciones en el estado de la cuestión general, puesto que lo haremos cuando tratemos esas obras en el bloque cuarto. A nivel global, se trata de estudios sobre construcciones emblemáticas del corpus de Doménech en los que las reflexiones en torno a su autor no se desarrollan en profundidad y suelen limitarse a repetir los tópicos historiográficos que venimos apuntando en este apartado y en la línea de los comentarios de Cirici de 1951.

⁴⁹ Entre los muchos estudios monográficos, destacamos: *Història de la presó Model de Barcelona*. Lleida: Pagès, 2000; *La Model: Cent anys i 1 dia d'històries*. Barcelona: Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona / Departament de Justícia, 2004; FONTRÓVA, R., *La Model de Barcelona: Històries de la presó*. Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona / Departament de Justícia, 2010.

⁵⁰ Sobre el Palacio de Justicia han destacado los últimos estudios derivados de la restauración del edificio en 2008: MAS i SOLENCH, J.-M., *El Palau de Justícia de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de Justícia, 1990; y FONTRÓVA, R., *1908-2008: cent anys del Palau de Justícia de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de Justícia, 2008. Por lo que a la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, véanse, principalmente: PUIG-PEY, J. (ed.), *L'edifici de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: un testimoni viu de 250 anys d'història urbana*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts, 2014; AGULLÓ i BATLLE, J. (ed.), *La seu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014; y ROCA ROSELL, A., *Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (1764-2014): 250 anys d'història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014.

Por otro lado, la colección dirigida por Francesc Fontbona de Vallescar (1948-....) *El Modernisme*, editada entre 2002 y 2004, dedicaba un volumen al fenómeno arquitectónico, en el que aparece mencionado Doménech y Estapá al haber construido obras como el Palacio de Justicia y, sobre todo, la reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes, obra que sitúan los autores en la ya mencionada corriente del “esteticisme”.⁵¹ En líneas generales, en esta magna obra se sitúa a Doménech junto a Sagnier i Villavecchia, de manera muy acertada según nuestro criterio, como “figures senyeres de l’eclectisme català”.⁵² Pero más allá de esa mención, poco se aporta al respecto. Años antes, en su trabajo junto a Francesc Miralles (1940-....) en el volumen “Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)” de *Història de l’Art Català*, Fontbona apuntaba la línea interpretativa habitual de Estapá modernista: “L’esmentat Domènech i Estapà és un dels nous professionals més brillants de la generació modernista, si bé sempre ha quedat un tant menystingut per la seva ambigüetat: afeccionat a les grans construccions pètries, l’estil que sol utilitzar no segueix cànons eclecticistes, però tampoc es llança decididament a assatjar el Modernisme”.⁵³

Volviendo a los estudios recientes, consideramos destacable la aportación de Jordi Voltas Aguilar con su tesis doctoral leída en la Universitat Politècnica de Catalunya y titulada *Web 2.0 aplicat a la recuperació de patrimoni històric arquitectònic. Una aportació metodològica a la restitució virtual d’edificis històrics*.⁵⁴ Esta investigación no es una tesis sobre Doménech y Estapá y su obra y teoría arquitectónicas, sino que a partir del caso específico de la iglesia de Sant Esteve Sesrovires, Voltas desarrolla un estudio sobre la recuperación y restitución virtual de dicha obra (forma, materiales, etc.) a partir de las primeras versiones del proyecto de Estapá que jamás se llevaron a cabo. Se trata de un ejemplo de reconstrucción virtual que no va acompañado de un estudio meticuloso a nivel histórico. Si bien es cierto que ejecuta un catálogo de formas habituales de la producción del arquitecto tarraconense, tarea que nosotros realizábamos paralelamente en nuestra tesis y presentamos en 2015 tal y como justificaremos en el “Marco teórico y metodológico”, Voltas no se centra en el fenómeno Doménech y Estapá en un sentido amplio, limitándose únicamente al caso mencionado y a la cita puntual de las obras más conocidas de su corpus. Cabe insistir que el enfoque de Voltas no lo advertimos en este estado de la cuestión de un modo negativo, puesto que el objetivo del autor no era

⁵¹ FONTBONA, F., (ed.), *El Modernisme*. Barcelona: L’Isard, 2002, vol.I: p.310.

⁵² FONTBONA, F., (ed.) (2002), Op. cit., vol.II: p.22.

⁵³ FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *Història de l’Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1985, vol.VII: p.34.

⁵⁴ VOLTAS AGUILAR, J., *Web 2.0 aplicat a la recuperació de patrimoni històric arquitectònic. Una aportació metodològica a la restitució virtual d’edificis històrics*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.

realizar un estudio desde las disciplinas de la historia del arte o la historia de la arquitectura, sino una propuesta ligada a la intención de desarrollar una metodología telemática y virtual construida a partir de un ejemplo de patrimonio arquitectónico. Como complemento a las fuentes secundarias, resulta interesante, sobre todo, por la reconstrucción de los planos de algunas de las formas y de las obras de Estapà.

En cualquier caso, el posicionamiento que todavía rige en los discursos de los pocos concedores del fenómeno Doménech y Estapà es el de su vinculaci3n con la tendencia modernista, direcci3n que, como vimos, se haba comenzado a implantar en la d3cada de los setenta a partir de los casos de salvaguarda patrimonial a trav3s de Bohigas y Bassegoda y consolidado en los noventa y dos mil con Permanyer. Una buena muestra de ello, son los inventarios generales del modernisme realizados desde la Reial C3tedra Gaud3. Como ejemplo, observamos que en el de 2001 aparece Doménech y Estapà como un modernista m3s, as3 como una selecci3n de obras suyas que se enmarcan, seg3n los autores, dentro de esa tendencia.⁵⁵ En el *Inventari General del Modernisme* de 2004, sucede lo mismo, aumentando en uno el n3mero de obras de Doménech al corpus modernista, ascendiendo a un total de 27,⁵⁶ la mayor3a de ellas referenciadas ya en el cat3logo *Doménech Estapà/Doménech Mansana* de la exposici3n de 1999.

Otro ejemplo de lo mismo es la *Ruta del Modernisme* organizada en 2004 por el Insitut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida del ayuntamiento de Barcelona. De las 116 obras que conforman el itinerario de arquitectura modernista encontramos nueve construcciones paradigmáticas de Doménech y Estapà que alegremente est3n planteadas hacia el sector tur3stico y consumidas como obras modernistas sin serlo en realidad: el Asilo-Amparo de Santa Luc3a (n3m.106 de la ruta), el *Observatorio Fabra* (n3m.112 de la ruta), el Palacio Montaner (n3m.66 de la ruta), la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes (n3m.19 de la ruta), la Casa Doménech y Estapà de la calle València 241 (n3m.51 de la ruta), la sede de la Catalana de Gas (n3m.22 de la ruta), la estaci3n de la Magòria (n3m.36 de la ruta), y la Casa Doménech y Estapà denominada tambi3n Antoni Costa de Rambla de Catalunya 122 (n3m.70 de la ruta).⁵⁷ Incluso, de las 116 obras del itinerario, existe un recorrido corto de las 30 arquitecturas m3s emblemáticas y representativas consideradas “las obras maestras del Modernismo”, del que forman parte tres obras de Doménech.⁵⁸

⁵⁵ PONS i TOUJOUSE, V., *Inventari General del Modernisme*. Barcelona: Reial C3tedra Gaud3, 2001, p.188.

⁵⁶ PONS i TOUJOUSE, V., *Inventari General del Modernisme*. Barcelona: Reial C3tedra Gaud3, 2004, p.248.

⁵⁷ Véase *La Ruta del Modernisme* [En l3nea. Consultado el 10/1/14:

<http://www.rutadelmodernisme.com>].

⁵⁸ El *Observatorio Fabra* (n3m.112 de la ruta), el Palacio Montaner (n3m.66 de la ruta) y el Asilo-Amparo de Santa Luc3a (n3m.106 de la ruta).

Frente a ese posicionamiento que consideramos simplista, infundado y fruto del desconocimiento del verdadero espíritu creativo y artístico de Doménech y Estapá, es donde situamos esta tesis doctoral *José Doménech y Estapá (1858-1917). Eclecticismo, arquitectura y modernidad*, presentada en 2015-2016. Junto a ella, añadimos estudios puntuales, obra de quien escribe estas líneas, y que han ido presentándose en artículos y congresos internacionales durante el proceso de investigación de la propia tesis. Entre ellos, destacamos artículos que abordan la figura de Doménech desde un enfoque social en torno a los debates modernisme-antimodernismo de principios del siglo XX: “Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”.⁵⁹ En este texto, las críticas y afirmaciones categóricas realizadas en vida por Estapá sobre el modernisme arquitectónico y sus artistas, sirven de base para comprender los procesos creativos y la filosofía y direccionalidad de algunos de los sectores que convivían con el personaje central de la investigación y, a partir de los cuales, él mismo construía su propuesta artística e ideológica. Además, también hemos presentado otras problemáticas sobre tipologías concretas de la producción de Doménech en diversos congresos: “L’estació de La Magòria, un cas paradigmàtic de l’arquitectura industrial de Doménech i Estapà (1911-1912)”, presentado en las *IX Jornades d’Arqueologia Industrial* (Associació d’Enginyers de Catalunya y AMCTAIC, 12-14 de diciembre de 2013),⁶⁰ o “L’architecture ferroviaire de Doménech y Estapá: la problématique du style et les débats sur la modernité (1911-1913)”, ponencia enmarcada en la *Journée d’Études sur le Patrimoine Industriel Catalan* (Université de Perpignan-Via Domitia, 10 de abril de 2015) son dos ejemplos. En la actualidad, el investigador de la presente tesis doctoral ha colaborado con medios de comunicación de carácter divulgativo insistiendo en la necesidad de comprender correctamente y en su totalidad el fenómeno Doménech y Estapá.⁶¹ Además, algunos estudios, resultado del grueso de esta tesis, se han perfilado en pequeñas monografías que, en estos momentos, se hallan en prensa. Estas futuras publicaciones, junto a la tesis doctoral en cuestión, servirán para asimilar las nuevas lecturas gracias a documentación inédita y nuevas interpretaciones en torno a las problemáticas planteadas, al autor, a su época, a su obra y al concepto a desarrollar y que anunciamos ya aquí: el estapismo.

⁵⁹ FUENTES MILÀ, S., “Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”, *Haidé: Estudis Maragallians. Butlletí de l’Arxiu Joan Maragall*, 2, 2013, pp.135-151.

⁶⁰ FUENTES MILÀ, S., “L’estació de La Magòria. Una obra paradigmàtica de l’arquitectura industrial de Doménech i Estapà”, en *Actes de les IX Jornades d’Arqueologia Industrial*, 2015 [En línea. Consultado el 1/7/15: http://www.amctaic.org/?page_id=95&language=cat].

⁶¹ PALUMBO, A., “La torre árabe que domina la Bordeta”, *El Periódico de Catalunya*, 24 de diciembre de 2014, p.48; PALUMBO, A., “Gente de Sant Andreu: Sergio Fuentes, historiador del arte”, *El Periódico de Catalunya*, 3 de junio de 2015, p.45.

III. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Sin lugar a duda, el principal texto teórico que resulta la base para la comprensión de la doctrina arquitectónica de José Doménech y Estapá es el discurso titulado “Modernismo arquitectónico”, leído en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en la sesión del 22 de junio de 1911.⁶² En este material se insiste en las relaciones entre arquitectura y sociedad como base del hecho creativo. Apuntamos esta idea en la introducción porque dicha visión es la que define nuestro marco teórico y, por ende, la propuesta metodológica que regirá toda la investigación. Es así que queremos abordar el objeto de estudio (Doménech y Estapá y su obra) desde la red de relaciones que se establecen entre el artista creador, el producto generado, su contexto y realidad coetáneos y la interrelación de los diferentes espacios sociales que participan del hecho arquitectónico estapista.

El arte de proyectar y construir permite actuar sobre un espacio social determinado, repleto de particularidades e historias concretas. Se trata pues de una intervención artística que afecta y modifica directamente a los actores y su entorno, transformándose así la propia arquitectura en una experimentación espacio-tiempo más allá de lo material. Es así que consideramos que la arquitectura debe analizarse siempre en relación al contexto social en el que se construye (entendemos dentro del contexto social tanto la realidad histórica como la realidad topográfica), pero también en relación a la naturaleza o espacio social de los actores que intervienen en su erección y su vida: arquitecto-creador, comitente, terceros que se interrelacionan con el artista a lo largo del proceso proyectivo y constructivo, e incluso usuarios que simplemente experimentan ese espacio. Todos estos ingredientes deben tenerse en cuenta para comprender en profundidad y con garantías la propuesta arquitectónica a analizar, aspecto que en muchos estudios pasa a un segundo plano o, simplemente, se elude. Abandonar el interés e investigación de elementos como los mencionados, tan solo puede llevarnos a una comprensión sesgada y parcial de lo estudiado. Es por ello que, en esta tesis doctoral abordaremos el objeto de estudio desde este prisma multidisciplinar, en el que componentes como espacios y jerarquías sociales, disciplinas dispares no artísticas como política, religión, astronomía, geodesia y pedagogía, entre otras, y relaciones interprofesionales en la Barcelona decimonónica, afectarán y formarán parte de un

⁶² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912A), Art. cit.

corpus creativo como es la arquitectura de Doménech y el concepto de estapismo que desarrollaremos como una de las principales aportaciones.

Con ello pretendemos que el planteamiento, a partir de un caso histórico concreto del siglo XIX, responda a esta unión entre Arquitectura y Sociología, a fin de trazar lazos entre ambas disciplinas. La comprensión por parte del arquitecto que focaliza la investigación respecto a los grupos sociales para los que participa con su obra (teórica, docente, científica, bibliográfica, arquitectónica, de diseño, etc) será esencial. En muchas ocasiones estos productos formarán parte del espacio social que ocupó el personaje en vida, pero, en otras, serán ejemplos de la adaptación profesional del mismo. Las relaciones, tensiones, interferencias y debates generados entre los actores (entre ellos el propio personaje) que, de un u otro modo participarán de las actividades y propuestas de Doménech y del estapismo, son parte de la riqueza de nuestro discurso presentado a través de diversos bloques de examen.

El trabajo en torno a las problemáticas esbozadas se basa, principalmente, en la investigación y el análisis exhaustivo de las fuentes primarias, algunas de las cuales habían sido tratadas de manera parcial y sin ningún rigor analítico profundo hasta la fecha.⁶³ El estado de la cuestión nos indica que la escasez de trabajos relevantes sobre Doménech y Estapà obliga a dar todavía más importancia a la consulta y exhumación de documentación de época. Así pues, la gran cantidad de fuentes primarias localizadas, muchas de ellas inéditas, ya sean gráficas o escritas, acentúa la originalidad de los discursos resultantes que son abordados en los diversos apartados de la presente tesis doctoral. Sin duda, el cruce de dichas fuentes conforma el esqueleto de la investigación y define, de un modo objetivo, los resultados concluyentes que se desarrollan en los cinco bloques de trabajo. En esta tarea documental y de reconstrucción se basa la metodología global de la propia tesis.

Dentro de las fuentes primarias dividimos esta documentación en diferentes tipos. Lo especificamos a continuación ya que dicha clasificación ha sido de gran utilidad para establecer un orden de la información que ha permitido armar el discurso final:

- En primer lugar, diferenciamos las **fuentes primarias generadas por el propio personaje** a analizar: documentación escrita (epístolas, postales, documentación testamentaria, borradores de discursos y ponencias y anotaciones diversas) y

⁶³ Como principal ejemplo, en el estado de la cuestión advertíamos de la parcialidad y selección casi arbitraria del trato de las fuentes y de las obras de Doménech como el principal criterio para la exposición y el resultante catálogo *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit.

documentación gráfica (plantas, alzados, croquis, borradores de diseño de edificios y complementos de mobiliario, *marginalia*, etc). En este grupo incorporamos también documentos generados por otros arquitectos, comitentes y coetáneos diversos relacionados con los objetos de estudio centrales.

- En segundo nivel hemos situado las **publicaciones realizadas por Doménech y Estapá**. Además de textos ya mencionados en estudios previos como, por ejemplo, “Modernismo Arquitectónico” o *Justa interpretación que debe darse al cero y al infinito matemático*,⁶⁴ el arduo trabajo de investigación en busca de fuentes inéditas ha permitido localizar una gran cantidad de publicaciones que hasta la fecha no se le conocían: discursos, debates, ponencias, aportaciones puntuales mediante artículos de prensa, etc. Incluso han sido hallados textos que el propio Doménech publicó de manera anónima o compartida con otros autores.
- Finalmente, el tercer tipo de fuente primaria corresponde a las **publicaciones sobre Doménech y Estapá y sus edificios editadas durante su vida**. En este grupo distinguimos fotografías, publicaciones diversas y notas de prensa en diarios y revistas. De todos ellos, anunciamos aquí que la prensa escrita de época ha sido una herramienta muy relevante de la que se ha extraído muchísima información que ha servido para completar y/o complementar el discurso. Así lo demuestran tanto la bibliografía específica sobre el arquitecto, las citas constantes durante el texto y las referencias recogidas en las fichas del *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)* [C.DyE].

El criterio de jerarquización de los tres tipos es básico: el grado de importancia deriva de la credibilidad aportada por el origen del propio documento. Si bien apuntábamos que las publicaciones de prensa de la época han tenido cierta relevancia, el primer tipo de fuentes primarias (documentación generada por el propio personaje) ha sido la que más en cuenta se ha tenido durante la investigación. La fiabilidad del documento original generado por Doménech y Estapá (ya esté rubricado o no) es absoluta. Siempre le hemos dado prioridad a la información extraída de este tipo de fuentes primarias por encima de la que aparecía en la prensa y las publicaciones coetáneas. A lo largo de los bloques de esta investigación, se plantea esta problemática en algunos casos concretos de la producción del arquitecto. En segundo lugar de importancia tenemos las publicaciones redactadas por el propio personaje, sin duda más fidedignas que las de tercer tipo, pero sin tener la fiabilidad absoluta que sí que poseen las de primer tipo. De hecho, en las

⁶⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912A), Art. cit.; y DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Justa interpretación que debe darse al cero y al infinito matemático*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1898.

fuentes primarias de primer tipo encontramos ejemplos de documentos que modifican apreciaciones y postulados de publicaciones del propio arquitecto (segundo tipo). Generalmente, se trata de borradores de Doménech que hacen referencia a textos propios publicados con anterioridad y que ejemplifican una evolución constante de criterios a lo largo de su trayectoria.

El interés de la clasificación anterior también radica en el cruce de los diferentes archivos que custodian las fuentes primarias. Entre los centros consultados, consideramos que deben mencionarse en esta introducción los más relevantes por tratarse de los que más información aglutinan y han ofrecido.

En primer lugar destaca el *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana* del Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya demarcació Barcelona. La importancia de este fondo es absoluta, puesto que en él se halla toda la documentación conservada del despacho de Doménech y Estapá y del de Josep Domènech i Mansana (1885-1973), hijo del personaje central de esta investigación y también arquitecto reputadísimo en la Barcelona del siglo XX. La historia de esta documentación la apuntaba Joan Bassegoda Nonell en un breve artículo dedicado al Hospital Clínico y Facultad de Medicina.⁶⁵ En él se especifica que el grueso del fondo se dividía en diversas cajas custodiadas por Enric Domènech i Casanovas, nieto de Doménech y Estapá que se dedicaba al negocio del anticuariado en la barcelonesa calle de Banys Nous.⁶⁶ Antes de morir en 1990, Enric Doménech, tras vaciar un almacén que tenía en la Baixada de Viladecols de Barcelona, donó toda esa documentación a la Reial Càtedra Gaudí. Joan Bassegoda, entonces presidente de dicha institución, a finales de la década de los noventa trasladó la mayoría de los documentos

⁶⁵ BASSEGODA NONELL, J. (2006), Art. cit., p.17.

⁶⁶ Las escasas referencias al oficio de Enric Domènech las encontramos relatadas por el también anticuario Juan Sánchez: “[...] Al final se las quedó el anticuario Enrique Doménech por 6.500 pts, a pagar tarde y mal (como era su costumbre), y se las tuvimos que subir a su piso”. Con unas duras palabras, más adelante se refiere a él de la siguiente manera: “El rey de los malos pagadores era Enrique Doménech. Chico de buena familia y especialista en patearse en juergas y francachelas todo el dinero que pasara por sus manos.... Hasta que conoció al que fue su último y definitivo amor, que le hizo disfrutar unos últimos años de vida familiar tranquila y sin sobresaltos, debido a una herencia [...]”. SÁNCHEZ, J.J., *Aventuras y experiencias vividas en el desempeño del noble arte del anticuario*. Barcelona: M.S.Editor, 2013, pp.9 y 25. Enric Domènech i Casanovas falleció el 5 de febrero de 1990. *La Vanguardia*, 3 de febrero de 1991, p.34. Para conseguir más información sobre el personaje considerando que quizás podría darnos alguna pista sobre más documentación relativa a Doménech y Estapá, el anticuario Juan Sánchez, autor citado en esta nota al pie, nos relataba por conversación telefónica algunas anécdotas de su manera de actuar como comprador-vendedor, así como de su modo de vida. Más allá de esto, ninguna información interesante complementaria.

al ACOACB, donde hoy son custodiados y consultables.⁶⁷ Recoger en este apartado la procedencia y la historia del movimiento de este importante fondo es interesante para corroborar la fiabilidad del mismo, puesto que provienen directamente del despacho del arquitecto a estudiar. Se trata pues de un legado familiar generado por el propio Doménech y Estapà que, a través del hijo primero y el nieto después, ha llegado casi intacto, aunque muy desordenado, a la actualidad. A pesar de su importancia, más allá de consultas puntuales y específicas para analizar alguna de las obras más conocidas del arquitecto como, por ejemplo, el Palacio de Justicia o el mencionado Hospital Clínico y Facultad de Medicina, la mayoría de los legajos poseían hasta hoy un carácter inédito. Así pues, sin duda, estos son una base esencial y potente sobre la que construimos nuestro discurso y, en definitiva, la presente tesis doctoral.

En segundo lugar, por cantidad de documentos e interés de los mismos, destacamos el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. En él se conservan numerosos expedientes sobre gran parte de la producción arquitectónica de Doménech y Estapà en la ciudad de Barcelona. Más allá de fincas privadas, son relevantes las carpetas que albergan legajos sobre obras públicas o institucionales del arquitecto. En este sentido, como ejemplo podemos citar los documentos pertenecientes a la participación de Doménech en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, o la gran cantidad de legajos referentes al Palacio de Justicia, así como a fincas particulares, tanto unifamiliares como plurifamiliares, que conforman el corpus arquitectónico de Estapà.

Siguiendo el orden de importancia, hallamos el Arxiu Històric de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. Como veremos de un modo pormenorizado, esta institución fue uno de los núcleos privilegiados de la cultura barcelonesa a la que perteneció Doménech y Estapà, desarrollando importantes cargos del organigrama interno hasta su muerte acaecida en 1917. Por ello, dicha academia conserva una gran cantidad de documentos generados por el propio arquitecto o referentes a él. Además destaca su interés por el hecho de tratarse de un centro de estudio y difusión de las ciencias y, por este motivo, gran parte de los legajos referidos a lo largo de la tesis están en relación a la implicación del personaje en el gran número de disciplinas científicas a

⁶⁷ En el Arxiu de la Reial Càtedra Gaudí encontramos algunos documentos que especifican el traslado del *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*. La fecha concreta de la entrega fue junio de 2001, y la clasificación de toda la documentación del fondo se finalizó en julio del mismo año: *Carta de David Ferrer Bastida a Joan Bassegoda Nonell*, Barcelona, 31 de julio de 2001; y *Carta de Joan Bassegoda Nonell a David Ferrer Bastida*, Barcelona, 21 de agosto de 2001 [ARCG: *Josep Domènech i Estapà*, Caja 18.A.17]. Algunos de los documentos que respondían a obras que fueron financiadas por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, como la sede de Las Ramblas o el *Observatorio Fabra*, los donó al archivo histórico de esta otra institución, de la que Joan Bassegoda Nonell fue académico numerario.

las que se dedicaba paralelamente a la producción arquitectónica. Finalmente, es un centro de documentación básico para comprender y estudiar con garantías obras paradigmáticas de la marca Estapá como la reforma de la propia institución de 1883 o el *Observatorio Fabra* de 1902, entre otras.

Más allá de estos tres principales núcleos de fuentes primarias de primer tipo, no hay que olvidar otros que han sido exhumados con detenimiento. A pesar de no conservar una gran cantidad de documentos, su utilidad es también esencial para abordar cuestiones más específicas de las diferentes problemáticas planteadas en torno a Doménech y su casuística arquitectónica. Además, su complementariedad con los tres grandes archivos mencionados, así como el cruce de su información con los mismos, enriquece mucho más el resultado final de la investigación. Por citar tan solo algunos, incluimos en este grupo de archivos secundarios los siguientes: el Arxiu Històric de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectes de Barcelona y el Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona para tratar la formación del arquitecto y su faceta profesional como docente universitario; el Arxiu Municipal del Districte de Sant Andreu de Palomar para analizar y comprender la actividad de Doménech como arquitecto municipal de Sant Andreu entre 1883 y 1897; o el Arxiu de la Sociedad Astronómica de Barcelona para tratar la implicación del arquitecto en cuestiones astronómicas e instituciones culturales aparentemente ajenas a la arquitectura. Insistimos en que tan solo citamos en este apartado los más destacados, pero podríamos mencionar un largo listado de archivos trabajados: Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Arxiu Històric de la Diòcesi de Barcelona, Arxiu de la Reial Càtedra Gaudí, Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès, Archivo General de la Administración, etc. Muchos de estos núcleos de información no habían sido utilizados en los escasos y poco profundos análisis sobre Doménech y Estapá. De hecho, en algunos de ellos como el de la Sociedad Astronómica de Barcelona o el Arxiu Nacional de Catalunya hemos localizado documentación inédita y referencias sorprendentes a Doménech en relación a disciplinas paralelas al fenómeno arquitectónico.

Los tres tipos de fuentes primarias especificados, y toda la información extraída de los archivos referenciados, han sido complementados con las escasas fuentes secundarias que ya citamos en el estado de la cuestión. En comparación entre ambos tipos de fuentes (primarias y secundarias) la gran cantidad y la credibilidad de las primeras, contrasta con la escasez y la gran cantidad de errores que conforman las segundas.

A continuación, merece la pena presentar la división por apartados que proponemos para la estructura general de la investigación, puesto que la misma orienta y construye nuestro discurso y, en definitiva, la tesis final planteada en torno a la arquitectura de Doménech y la importancia de esta en el contexto barcelonés, en los debates estapismo *versus* modernisme, la cuestión de la prolongación del eclecticismo y la asimilación de la modernidad en la producción de Estapá como elemento clave en la definición de un estilo propio. Dicha estructura remarca el planteamiento que presentábamos anteriormente y sobre el que se desarrolla la investigación: a partir de un corpus específico de objetos arquitectónicos, comprender la desatendida propuesta de Doménech y generar el concepto de estapismo como doctrina y estilo unipersonal para introducirlo en la historiografía de la arquitectura contemporánea.

Tras las cuestiones previas que constituyen la introducción al trabajo, desarrollamos un primer bloque donde se tratan los aspectos más destacados de la etapa formativa de Doménech y Estapá, sus orígenes y qué espacio social ocupaba el futuro arquitecto durante este periodo. Es de gran utilidad para comprender el éxito cosechado posteriormente tras sus primeros encargos arquitectónicos y logros académicos dentro del ámbito universitario y científico, además de para analizar el ascenso en el escalafón social que muchos arquitectos de su generación experimentaron, hasta convertirse en un referente de la vida cultural barcelonesa y española ligada a la nueva burguesía finisecular. Como tratamos a lo largo de la investigación, Doménech conformó una de las dinastías de arquitectos más reputadas del nuevo siglo, tal y como hicieron también personajes como Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) o la familia Bassegoda, por citar tres ejemplos paradigmáticos.

Precisamente y ligado a ese proceso de ascensión social, desarrollamos un segundo bloque de carácter más sociológico y/o complementario a la arquitectura. En él especificamos y analizamos la importancia de las principales afinidades del personaje, puesto que éstas definen mucho más tanto su perfil como sus verdaderos intereses. La relevancia de este punto radica en la necesidad de reconstruir el tejido relacional de Doménech y el espacio social al que perteneció, ya que la buena y completa comprensión del mismo nos hará asimilar las relaciones personales del arquitecto así como su clientela. Es por ello que se analizan los principales intereses complementarios a la disciplina arquitectónica (ciencia, docencia y política), pero siempre en relación con esta, ya que así el discurso posterior para diseccionar el corpus de la producción constructiva será mucho más rico y clarificador. Además, este punto es de suma importancia porque

se presenta como la base del apartado siguiente y ayuda a introducir aspectos ideológicos y referencias que serán esenciales para generar el concepto de estapismo.

Una vez definido el perfil del personaje que centraliza la investigación, se aborda la cuestión arquitectónica de un modo pormenorizado y específico a lo largo de dos bloques. En el primero de ellos, construido principalmente a partir de las publicaciones del propio Doménech cruzadas con otros textos teóricos de época y fuentes primarias diversas, nos encargamos de establecer las bases y consideraciones sobre la doctrina arquitectónica de Estapá. Este punto tiene una relevancia esencial para la tesis doctoral, ya que en él no solo se define su propuesta artística sino también su posicionamiento frente a otras tendencias constructivas de la época. Su vinculación a los estilos del pasado reciclados en pro de la modernidad y el eclecticismo como resultado de la mezcla armónica y la asimilación de los mismos, la aplicación de postulados científicos en su producción, así como su oposición absoluta al modernisme. Este bloque es, sin duda, el más importante de la investigación. Por primera vez en la historiografía se analiza la doctrina arquitectónica de José Doménech y Estapá y se construye el concepto de estapismo y, además, se consigue comprender su propuesta artística a partir de la disección de los elementos clave que la conforman. La reconstrucción de estapismo se consigue a partir de un trabajo multidisciplinar en que la arquitectura como protagonista dialoga con disciplinas diversas como la geometría, el diseño, la música, la geodesia, la literatura, la política o la astronomía entre otras. He aquí uno de los puntos más interesantes del discurso general de la investigación al servicio de esa relación Arquitectura-Sociología que presentábamos al comienzo de este subapartado.

El bloque tercero y su situación en la estructura general de la investigación queda justificado porque sirve de introducción teórica al desarrollo del cuarto punto, el más extenso: el análisis completo del corpus arquitectónico de Doménech y Estapá desde su titulación como arquitecto en 1881 hasta la fecha de su muerte (1917). Este bloque se ordena a partir de una clasificación tipológica creada *ex professo* para la presente investigación y basada en el trabajo de Nikolaus Pevsner.⁶⁸ Dicha ordenación taxonómica se erige como el segundo aspecto principal en clave metodológica que genera y sustenta el discurso de la tesis y la construcción y desarrollo del concepto estapismo. El criterio que define los tipos arquitectónicos planteados es el de la función a la que están destinadas las obras proyectadas por Doménech y Estapá. Así pues, la función de las construcciones perfila los tipos y sirve para agruparlas y ordenarlas objetivamente. En

⁶⁸ PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 (1976).

este sentido, el concepto de “tipo arquitectónico” como abstracción académica es fundamental para facilitar la explicación y comprensión de los diferentes grupos de obras del personaje. Desde el principio, debe tenerse en cuenta que utilizar el parámetro funcional, no implica que las obras de un mismo tipo respondan a las mismas soluciones organizativas y/o espaciales entre sí, así como tampoco tienen porque obedecer a morfologías específicas y cerradas. En este sentido, veremos que el cruce de los elementos formales en casos de diferentes tipologías, será una de las complejidades más interesantes de la propuesta arquitectónica global de Doménech. Este aspecto servirá también para fijar la imagen de marca personalísima del arquitecto tarraconense y un corpus arquitectónico repleto de reciclajes formales, citas y autocitas, que permiten una lectura amplia en la producción general como unidad homogénea que responde a un estilo y una doctrina arquitectónica compleja y cerrada: el estapismo. Finalmente, hay que tener en cuenta que la vasta producción a la que nos enfrentamos, nos ha obligado a definir algunas subtipologías que permiten especificar y ordenar todavía más todos los casos.

De este modo, según el largo listado de obras hemos establecido las siguientes tipologías y subtipologías para lograr comprender, de una manera lógica y ordenada, la propuesta constructiva que abordamos:

- En los cuatro primeros puntos se analiza la producción de Doménech a la que pertenecen algunas de sus obras más representativas. Se trata de la proyección de obras, generalmente monumentales y de financiación pública, destinada a servicios específicos para la ciudadanía que, según el propio arquitecto, representaban la consolidación del orden y las jerarquías tanto a nivel social como urbanístico. En este grupo, que la historiografía tradicional tildaría de “arquitectura civil”, analizamos casos concretos del corpus de Doménech que forman parte de las siguientes tipologías, esenciales para comprender la evolución arquitectónica del siglo XIX: en el primer punto la **“Arquitectura Hospitalaria”**; en el segundo la **“Arquitectura Penitenciaria”**; en el tercero se aborda un caso importantísimo como es el Palacio de Justicia (1886-1908) que lo hemos definido tipológicamente en **“Arquitectura de la Administración Pública”**; y, finalmente, la **“Arquitectura de Escuelas”** o **“para la Enseñanza”**.
- A continuación, se abordará la segunda agrupación de obras que definieron la marca personal de Doménech y Estapá y el estapismo y que está ligada a uno de los intereses predilectos del arquitecto: las Ciencias. Nos referiremos a esta tipología como **“Arquitectura al servicio de las Ciencias”**, dentro de la cual encontramos la subtipología específica de **“Observatorio”**. Sin duda, los ejemplos

del corpus de Doménech que forman parte de esta tipología son algunos de los más notables de su propuesta creativa general y, además, muchos de ellos son ejemplos de casuística inédita hasta esta investigación.

- Destinamos un punto a analizar las tipologías y las problemáticas que giran en torno a la **“Arquitectura Industrial”** y la **“Arquitectura Comercial”**, puesto que, en más de una ocasión en la producción de Estapá, ambas mantienen estrechos vínculos que consideramos relevante remarcar. De ahí, el tratamiento cruzado propuesto. Del discurso y la clasificación interna de este punto secundario, derivan subtipologías como la **“Arquitectura Ferroviaria”**.
- Otro punto importante de este bloque se ocupa de la **“Arquitectura de Exposiciones / Palacios de Exposiciones”**. A pesar de la escasa casuística perteneciente a esta tipología, la relevancia del rol de Doménech y Estapá en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 ha hecho que le dediquemos un extenso apartado que ligaremos a interesantes soluciones arquitectónicas que propuso el personaje y la relación de éstas a postulados teóricos específicos vinculados al eclecticismo decimonónico. Tanto las obras escogidas del corpus como las ideas y comitencia que las generan nos permiten proponer un interesante discurso en el que se abordan las complejas relaciones del arquitecto y su producción con ciertos núcleos de poder de la Barcelona finisecular.
- Debe destacarse igualmente la **“Arquitectura Religiosa”**, por tratarse de una parte interesante de las propuestas arquitectónicas de la producción de Doménech, con casos realmente paradigmáticos que serán analizados al detalle para una mayor comprensión tanto particular de la obra como general de la propia tipología.
- Pese a ocupar un lugar marginal dentro de la obra de Estapá, puesto que tan solo hemos localizado un caso, se abordan también las soluciones por las que opta para la tipología de **“Arquitectura del Ocio y Espectáculos”**. A partir de un ejemplo, asimilaremos las propuestas del arquitecto para dicha tipología, así como los modelos sobre los que éstas se proyectan.
- Para comprender mejor las obras y debido al gran número de ejemplos localizados, la tipología de **“Arquitectura Doméstica”** está subdividida en **“Vivienda Unifamiliar”** y **“Vivienda Plurifamiliar”**. Cada una de estas dos subtipologías se desarrollan por separado, aunque no aisladas, debido a la particularidad de las soluciones planteadas por Doménech para cada una de ellas.
- Del mismo modo, a la cuestión de la **“Arquitectura Funeraria”** se le dedica un apartado específico para tratar de analizar una evolución dentro de esta tipología tan relevante en la época que nos ocupa. Además, observaremos que las

propuestas funerarias de Doménech constituyen un elemento clave a partir del cual se forja la fisonomía y la estética del estapismo.

- Otras tipologías menores derivan de las principales. Nos referimos a casos más específicos que hemos denominado del siguiente modo, según su naturaleza, en ocasiones, no arquitectónica: **“Urbanismo”**, **“Accesorios de Uso Urbano”**, **“Accesorios de Uso Litúrgico”** y **“Mobiliario”**. Los casos del corpus que forman parte de estas tipologías menores irán apareciendo a lo largo del discurso general de la tesis, sobre todo en el bloque cuarto, puesto que será mucho más útil su tratamiento para ayudar a definir tipologías más relevantes del conjunto productivo que no como elementos aislados. Por poner un ejemplo de ello, podemos anunciar el tratamiento cruzado necesario de la tipología menor **“Accesorios de Uso Litúrgico”** dentro de la **“Arquitectura Religiosa”**. En la obra de Estapá, la primera no se comprende sin la existencia de la segunda y su forma debe asimilarse como un ejercicio de conjunto en la mayoría de los casos.
- Rompiendo, en parte, la ordenación tipológica planteada en los puntos anteriores pertenecientes al bloque cuarto, hemos considerado muy interesante dedicar un apartado concreto a la faceta de Doménech y Estapá como arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar (1883-1897). Dentro de este hallaremos ejemplos diversos, tanto de **“Arquitectura de la Administración Pública”** como de **“Arquitectura Comercial”** y **“Arquitectura Religiosa”** entre otras tipologías. La motivación de este punto se fundamenta en la importancia de este cargo desarrollado por el personaje en un término municipal concreto fuera de la ciudad de Barcelona y en un periodo clave: tras conseguir el título de arquitecto. Y es que fue un episodio que sirve para cruzar tipologías que, en muchas ocasiones, Doménech planteaba como parte de un conjunto. Su análisis por separado nos llevará también a asimilar el grado de popularidad y la aceptación o no que tenía el arquitecto en núcleos todavía independientes de Barcelona, concretamente en el caso andreuense. Lo particular de los casos proyectados para Sant Andreu justifican la inclusión de este apartado un tanto especial dentro del bloque cuarto.

La división establecida fija una ordenación racional y lógica al discurso general de la propia tesis doctoral. Las tipologías planteadas y su tratamiento grupal y no cronológico aseguran la comprensión de la evolución de la obra de Doménech y, lo que es más importante, sirven para valorar la verdadera importancia, o no, de las soluciones propuestas por el arquitecto. No obstante, no debe concebirse el discurso resultante de la ordenación taxonómica planteada como un conjunto de análisis independientes a los diferentes tipos, puesto que si fuese de esta manera las obras del arquitecto serían

desvinculadas de su entorno cultural y arquitectónico y, además, el concepto de estapismo carecería de sentido desde el inicio. Nuestro objetivo es precisamente el contrario, ya que, como se observará en el desarrollo de cada uno de los puntos, acentuamos la existencia de interrelaciones tanto con su mundo externo (contexto artístico y sociopolítico general y referencias internacionales) como con su mundo interno (la producción total de Doménech y Estapá y el cruce de las tipologías).

El desarrollo de la investigación queda reforzado por tres anexos complementarios que presentan material específico de algunas de las cuestiones tratadas a lo largo de los bloques. El primero de ellos recoge el expediente académico completo de José Doménech y Estapá en la Universidad Central de Barcelona referente a su formación en Ciencias Exactas (1873-1876) [ANEXO I], mientras que el segundo se ocupa de especificar el expediente completo de Doménech como alumno en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1881) [ANEXO II]. En tercer lugar, transcribimos el expediente de Estapá como académico numerario de la Real Academia de Ciencias y Artes (1882-1917), por la relevancia que tendrá para muchos de los apartados de la tesis [ANEXO III]. Estos tres casos son realmente importantes porque aportan datos biográficos del personaje, tanto para su etapa formativa como para su trayectoria profesional a nivel arquitectónico, universitario y científico. Por la cantidad y detalle de dichos datos, no todos son referenciados en el discurso, y precisamente por su importancia, son recopilados a modo de apéndice complementario.

Una de las principales aportaciones de esta investigación es el *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)* [C.DyE], presentado en el segundo volumen. Por primera vez, se realiza en profundidad un catálogo de la obra del arquitecto tarraconense, acabando con una de las principales lagunas que tenía la arquitectura española de finales del siglo XIX y principios del XX. La importancia del personaje en su época a nivel estatal hacía inadmisibles la inexistencia de este catálogo. Con el mismo se consigue comprender realmente la propuesta arquitectónica de Doménech, además de hacer oficiales muchas obras inéditas que hemos descubierto a partir de la propia investigación y exhumación de las fuentes primarias. Además, su planteamiento y su organización hacen que se convierta en una herramienta complementaria al discurso de la tesis doctoral desarrollado en el volumen primero. Y es que si ya habíamos argumentado la clasificación tipológica para el análisis de la casuística arquitectónica de Doménech y Estapá, el catálogo está estructurado siguiendo otro criterio: la fecha de las obras en cuestión. A partir de una ordenación cronológica se puede observar la evolución de la obra global del personaje. Es así que la investigación plantea dos

maneras de enfocar la totalidad de la producción de Estapá (la cronológica en el catálogo y la tipológica en el discurso), dos modos que siempre deben ser complementarios para enriquecer los análisis presentados a lo largo de la investigación. Esta bidireccionalidad nos asegura una aportación más compleja y completa en todos los aspectos. Una vez más es otro ejemplo del tratamiento cruzado de los datos y los casos de estudio del fenómeno Doménech y Estapá.

Los puntos de cada una de las fichas que conforman el *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)* serán definidos y planteados en el apartado explicativo que lo precede. En esa introducción se argumentan los diferentes aspectos que sirven para definir cada ficha y, por consiguiente, cada obra creada por Doménech. A partir de este momento, para citar el catálogo durante el desarrollo de la investigación, nos referiremos a él con las siglas “C.DyE” (Catálogo Doménech y Estapá) y, seguidamente, aparecerá, dependiendo del caso específico que se menciona en el discurso, “Núm. --” (Número --, en alusión al lugar que ocupa dentro del catálogo). De este modo, el lector podrá localizar rápidamente la obra que se está referenciando y ver qué lugar ocupa dentro del *Catálogo* y, por ende, el momento cronológico dentro de la obra total del arquitecto. Así, nos aseguramos la asimilación de los conceptos y problemáticas planteadas y, además, materializamos la bidireccionalidad mencionada a lo largo de la lectura de la investigación (tipológica y cronológica). Por ejemplo, cuando hablemos de la reforma realizada por Doménech en la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona lo haremos entre corchetes con la siguiente fórmula: [C.DyE, Núm. VIII].

Junto al *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)*, presentaremos también un *Catálogo-Repertorio formal del estapismo*. Este apéndice que precederá el catálogo completo de obras, tiene el objetivo de recoger las principales fórmulas que utilizó Doménech y Estapá en sus obras y ver cómo esta amalgama de soluciones materializó su doctrina arquitectónica y, por ende, constituyó su estilo unipersonal. En muchos aspectos se planteará como el que presentó Jordi Voltas en su tesis de 2012 y que ya habíamos referenciado: las formas por separado con su definición arquitectónica.⁶⁹ Y ya dentro del *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)*, en uno de los puntos de cada ficha-obra se reunirán las formas y formatos del *Catálogo-Repertorio formal del estapismo* que aparecen en esa obra en cuestión. Este ejercicio nos permite cruzar los dos catálogos y comprender de un modo más completo la unidad que supone el estilo de Doménech y Estapá dentro de su propia obra. A su vez, servirá, como veremos, para justificar y reforzar el sentido del concepto “estapismo” a partir de la repetición de soluciones formales y sus derivaciones, así como elementos arquitectónicos

⁶⁹ VOLTAS AGUILAR, J. (2012), Op. cit.

diversos, comprendiendo el tipo de uso de cada forma: puntual, regular o abusivo. Estos tres ritmos establecidos por el número de utilización de cada elemento en relación al número de obras del catálogo, nos dará pistas de las evolutivas internas dentro de la trayectoria arquitectónica de Doménech. A lo largo del discurso, cuando analicemos las obras del corpus de Doménech y aparezcan las formas que conforman este *Catálogo-Repertorio formal del estapismo*, se referenciarán con las siglas “**C.Rep.**” (Catálogo-Repertorio) y, seguidamente, aparecerá, dependiendo de la solución específica que se mencione, el código de dicha forma. Por ejemplo, cuando citemos el arco peraltado lo haremos entre corchetes con la siguiente fórmula: [**C.Rep. C1**].

Para finalizar con los aspectos introductorios, debemos apuntar algunas especificidades más como que cada bloque irá precedido por un logotipo, diseñado ex profeso por el autor de esta tesis doctoral a partir de las formas más recurrentes del repertorio de Doménech y Estapá. Este elemento servirá para indicar el inicio de cada uno de los cinco bloques. Mencionamos este detalle aquí, porque es una muestra de que cada bloque se presentará de manera separada para ordenar mucho mejor el discurso general de la tesis, tal y como se mostraba en la tabla del sumario. Ello afectará igualmente a elementos como las referencias de las obras y formas de Doménech citadas dentro del discurso (en cada apartado y subapartado se volverá a indicar [**C.DyE, Núm.--**] o [**C.Rep. --**] cada vez que aparezca por primera vez una arquitectura o una fórmula estapista concreta), o la numeración de las imágenes. En cuanto a las figuras serán referenciadas también en el texto, utilizando la fórmula **Fig. --.--**. Así, para citar la figura tercera del bloque segundo utilizaremos la codificación siguiente: **Fig. II.III**. No obstante, las notas al pie mantendrán un orden correlativo glonal para facilitar la valoración del tribunal y la identificación de las mismas en el discurso general.

Finalmente, cabe señalar que los textos extraídos tanto de las fuentes primarias como secundarias y reproducidos a lo largo de este estudio han sido transcritos sin ninguna modificación, respetando el idioma, la ortografía y la gramática de la época en la que fueron escritos, con la finalidad de no desvirtuar la originalidad, así como para poder analizar con mayor fidelidad los aspectos que se comentarán durante la tesis doctoral.

En cuanto a los nombres propios de personalidades, artistas, arquitectos y otros personajes que van apareciendo a través del discurso de esta investigación, hemos optado por mantener el nombre en que aparece citado en la historiografía actual. Es así que la mayoría de los nombres aparecerán referenciados en catalán como por ejemplo, Enric Sagnier i Villavecchia o Antoni Gaudí i Cornet. Esto se debe a que la mayoría de

los estudios en torno a estos personajes están realizados en catalán y, los que no, utilizan esta fórmula. El motivo de esta opción es facilitar la búsqueda de estos particulares e incorporar nuevos discursos en torno a ellos dentro de la historiografía más importante de las temáticas y problemáticas abordadas. No obstante, hemos considerado oportuno mantener en castellano el nombre de José Doménech y Estapá. El motivo de especificar este criterio distinto se debe a la propia naturaleza del personaje a nivel político, a la insistencia de sus discursos ideológicos que irán apareciendo en la investigación y a su firma original en toda la documentación primaria (tanto escrita como gráfica). El hecho de tener que cambiar el nombre real del personaje protagonista de la investigación nos parecía poco serio y, en parte, considerábamos que sería faltar a la realidad histórica que pretendemos rescatar o reconstruir con esta tesis doctoral.

Abreviaturas

ABMVB: Arxiu Biblioteca-Museu Víctor Balaguer

ACB: Arxiu Comarcal Berguedà

ACEII: Arxiu Centre d'Estudis Ignasi Iglesias

ACOACB: Arxiu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació Barcelona

AEPSJBT: Arxiu Església Parroquial Sant Joan Baptista de Tarragona

AFB: Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AGA: Archivo General de la Administración

AHAB: Arxiu Històric de l'Ateneu Barcelonès

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHCViG: Arxiu Històric Comarcal de Vilanova i la Geltrú

AHDB: Arxiu Històric de la Diòcesi de Barcelona

AHDipB: Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona

AHETSAB: Arxiu Històric de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectes de Barcelona

AHP: Arxiu Històric de Puigcerdà

AHPB: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AHUB: Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona
AMCB: Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
AMDG: Arxiu Municipal del Districte de Gràcia (Barcelona)
AMDSA: Arxiu Municipal del Districte de Sant Andreu (Barcelona)
AMDSSG: Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi (Barcelona)
AMEC: Archivo Ministerio de Educación y Ciencia
ANC: Arxiu Nacional de Catalunya
ANP: Archivo Nacional de Palacio
APCDCB: Arxiu Provincial de Carmelites Descalços de Catalunya i Balears
APSES: Arxiu Parroquial Sant Esteve de Sesrovires
ARACAB: Arxiu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona
ARCG: Arxiu de la Reial Càtedra Gaudí
ASAB: Arxiu de la Sociedad Astronómica de Barcelona
BUB: Biblioteca d'Urbanisme de Barcelona
R&B A-L AICH: Ryerson & Burnham Archives –Libraries, The Art Institute of Chicago

c.: Circa

C.DyE: Catálogo Doménech y Estapá (vol. II)

Calif.Urb.: Calificación Urbanística

Carp.: Carpeta

Cpt.: Concepto

Doc. / Docs.: Documento / Documentos

dch.: derecha

Exp.: Expediente

Identif.: Identificador

inf.: inferior

izq.: izquierda

Núm.: Número

p. / pp.: página / páginas

rv.: reverso

s/f: sin fecha

s/n: sin número

s/p: sin página

s/r: sin rúbrica o firma

s/reg.: sin registro

Sig.: Signatura

ss.: siguientes

sup.: superior

t.: tomo

Top.: Topográfico

v.: verso

vol. / vols.: Volumen / Volúmenes



DOMENACH

ESTAPA

BLOQUE I

CONSTRUYENDO A JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ. SU ETAPA FORMATIVA (1858-1881)

Antes de analizar la obra de Doménech y Estapá para comprender el grado de relevancia que consiguió su propuesta en la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX, resulta interesante presentar, aunque sea brevemente, la formación del personaje en cuestión. Comprendiendo sus orígenes y el éxito académico en su etapa formativa tanto en la Universidad Central de Barcelona (Ciencias Exactas: 1873-1876) como en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (Arquitectura: 1875-1881), asimilaremos las inquietudes del alumno, intereses que, en muchos casos, reaparecerán constantemente a lo largo de su producción teórica, bibliográfica y arquitectónica. Lo mismo ocurre con otros elementos como las estructuras compositivas, el uso y, en ocasiones, abuso de elementos ornamentales concretos y de fisionomías y estéticas específicas. La cantidad de ejercicios de clase conservados por el propio Doménech en su despacho,⁷⁰ muestra el reciclaje de formas, composiciones y conceptos del que hará uso en muchas de sus etapas como profesional. Como comprobaremos, en su periodo formativo Estapá comenzó a plantear la arquitectura que deseaba ejecutar como profesional, codificando un repertorio que no abandonaría hasta la primera década del siglo XX, es decir, un repertorio único y personal del que haría uso durante veinte años y que incorporaría en sus principales obras. A nivel conceptual se producirá un proceso similar, tanto en las disciplinas científicas (geometría, geodesia o astronomía, entre otras) como en la formación de su doctrina arquitectónica y sus posicionamientos políticos. Sin duda, tratar la etapa formativa también es sumamente útil para comprender el espacio social que ocupó Doménech y Estapá a lo largo de su trayectoria profesional, así como sus planteamientos estéticos y creativos desde que se tituló arquitecto (1881) hasta su fallecimiento (1917).

I.I. DE TARRAGONA A BARCELONA: PRIMEROS AÑOS DE FORMACIÓN (1858-1876)

El 7 de octubre de 1858 a las once y media de la mañana, en la ciudad de Tarragona, nacía José Marcelino Marcos Doménech y Estapá, hijo de Francisco Antonio Doménech y Salvat y Carmen Estapá y Vilá.⁷¹ A pesar de que sus abuelos eran originariamente de

⁷⁰ La mayoría de ellos se hallan en el ACOACB, dentro del *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*.

⁷¹ *Certificado de Bautismo de José Doménech y Estapá*, 8 de octubre de 1858 [AEPSJBT: *Partidas de bautismos*, libro II, folio 14, núm.130]. Este certificado fue consultado mediante la copia fechada el 14 de junio de

Reus,⁷² los padres de Doménech y Estapà debieron instalarse en Tarragona entre la década de los cuarenta y los cincuenta del siglo XIX por motivos laborales, puesto que allí Francisco Antonio Doménech y Salvat se dedicaba a la profesión de corredor.⁷³

A mediados de los sesenta, la familia Doménech y Estapà se trasladó a la ciudad condal para prosperar y ofrecer más posibilidades profesionales a sus tres hijos: Antonio, José y Carmen. Tal y como indican diferentes documentos, desde 1870 José Doménech y Estapà estudió el bachiller en el Instituto de Segunda Enseñanza en Barcelona,⁷⁴ concluyéndolo en 1873 y seguidamente se matriculó en la facultad de ciencias de la Universidad Central de Barcelona a la edad de catorce años. En los documentos que forman parte de la matrícula, con fecha de 29 de septiembre de 1873, aparece como fiador su padre y se indica que la familia habitaba en la calle Ataulfo, 19 entresuelo, vivienda alquilada que ocuparon hasta 1875.⁷⁵ A partir de esa fecha, la familia Doménech y Estapà cambiaría de residencia a menudo hasta la década de los ochenta, siempre por la zona de passeig de Sant Joan con Provença.⁷⁶ Este dato indica ciertamente la naturaleza del núcleo familiar y su ascensión social, de clase media y cuyo movimiento se debía, en parte, a la dedicación laboral de Francisco Antonio Doménech y Salvat.

1876, conservado en el Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona [AHUB: Exp. Acadèmic de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.01.1688].

⁷² Se especifica como abuelos maternos a Marcelino Estapà y Rita Vilá, y como abuelos paternos a José Doménech y Matrona Salvat. *Certificado de Bautismo de José Doménech y Estapà*, 8 de octubre de 1858 [AEPSJBT: *Partidas de bautismos*, libro II, folio 14, núm.130].

⁷³ La documentación consultada poco especifica al respecto. De todas maneras tampoco consideramos que sean datos realmente relevantes para nuestro discurso y, es por ello que, tan solo recogemos los principales que nos sirven para introducir el personaje que centraliza la presente investigación.

⁷⁴ “Certifico que dicho interesado en nueve de junio de mil ochocientos setenta y tres verificó el primer ejercicio para el grado de Bachiller y en trece del mismo el segundo, habiendo obtenido en ambos las certificación de aprobado”. *Certificado de Don Antonio Fórnes y Bon, catedrático y secretario del Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona*, Barcelona, 26 de abril de 1875 [AHUB: Exp. Acadèmic de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.01.1688]. En el expediente académico de la Escuela de Arquitectura se indica que en el curso 1770-1771, José Doménech y Estapà estaba matriculado en el Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona y, entre otros, realizaba el curso de francés. *Resumen del Expediente Académico de José Doménech y Estapà, 1875-1881*, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapà, 1875-1881*].

⁷⁵ *Matrícula a la Facultad de Ciencias. Primer curso: 1873-1874*, 29 de septiembre de 1873, s/p. [AHUB: Exp. Acadèmic de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.01.1688].

⁷⁶ A partir de las matrículas académicas de Doménech y Estapà pertenecientes a los cursos de la facultad de ciencias y a los de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, podemos recomponer el movimiento de la familia Doménech y Estapà por la ciudad de Barcelona en lo que a residencia se refiere. Así, tras el alquiler de la vivienda de la calle Ataulfo 19 entresuelo, se trasladaron a calle Provença 343 3º (Gracia) en el año 1875-1876. Después, se instalarían en passeig de Sant Joan 138 (entre calle Còrsega i calle Rosselló), donde vivirían de 1876 a 1879. El curso de 1879-1880, cuando José Doménech y Estapà ya estaba concluyendo su formación arquitectónica, la familia se instaló en el barrio del Born, cerca del mercado (calle Fusina 13, 3º). Al año siguiente fijaban definitivamente su residencia en el mismo barrio (calle Comerç 60 3º), última vivienda que el personaje de esta investigación compartió con su familia.

La consulta del expediente de la formación de Doménech y Estapá en la facultad de ciencias de la Universidad Central de Barcelona muestra una evolución positiva del alumno [véase ANEXO I]. En este sentido, las asignaturas cursadas en primero (Complemento de Álgebra, Química General, Geometría Analítica y Ampliación a la Física)⁷⁷ tan solo son superadas con la calificación de “Aprobado”. Sin embargo, una vez en segundo sus valoraciones ascienden a una media de “Notable” (Historia Natural, Cálculo Diferencial é Integral y Geometría Descriptiva),⁷⁸ mientras que en el tercer y último curso de Ciencias Exactas consigue sus primeros sobresalientes (Mecánica Racional, Geodesia y Geografía).⁷⁹ A pesar de haber conseguido ya un Premio Ordinario en la asignatura de Complemento de Álgebra del primer curso, el broche de oro a su formación científica llegaría en el examen final de Ciencias Exactas del 27 de junio de 1876, ejercicio que versó sobre el siguiente tema: *Hallar las condiciones de equilibrio del polígono funicular expresándolas en un polígono auxiliar y determinar la ecuación de la curva que forman os vértices*.⁸⁰ Dicho examen fue superado con una calificación de “Sobresaliente” y le valió el Premio Extraordinario de Licenciatura. En el mismo mes de junio, un documento certifica la superación de Doménech y Estapá de esta primera etapa formativa:

“Certifico que Don José Doménech y Estapá natural de Tarragona, de edad de diez y siete años, tiene hechos los estudios que á tenor de la actual legislación se exigen para aspirar á los egercicios del grado de licenciado en la Facultad de Ciencias, sección de las Exactas [...] En trece de junio de 1873 recibió en el Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona el grado de Bachiller con la calificación de Aprobado [...] Ha justificado por medio de certificación poseer los conocimientos de dibujo que se exigen por el decreto de veinte y cinco de octubre de mil ocho ciento sesenta y ocho”.⁸¹

La certificación mencionada en última instancia de la cita recogida anteriormente se refiere a la que demostraba que el alumno también había recibido formación complementaria en dibujo y diseño por su cuenta, requisito necesario para poder acceder a los estudios de arquitectura. El profesor de Doménech y Estapá en dibujo de adornos,

⁷⁷ *Matrícula a la Facultad de Ciencias. Primer curso: 1873-1874*, 29 de septiembre de 1873, s/p. [AHUB: Exp. Acadèmic de Domènech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

⁷⁸ *Matrícula a la Facultad de Ciencias. Segundo curso: 1874-1875*, 30 de septiembre de 1874, s/p. [AHUB: Exp. Acadèmic de Domènech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

⁷⁹ *Matrícula a la Facultad de Ciencias. Tercer curso: 1875-1876*, septiembre de 1875, s/p. [AHUB: Exp. Acadèmic de Domènech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

⁸⁰ *Aprobación del Expediente para obtener el grado de Licenciado en Ciencias Exactas de José Doménech y Estapá*, Barcelona, 22 de junio de 1876; *Ejercicios finales para la obtención del grado de Licenciado en Ciencias Exactas de José Doménech y Estapá*, Barcelona, 27 de junio de 1876; *Acta del Examen Final para la obtención del grado de Licenciado en Ciencias Exactas de José Doménech y Estapá*, Barcelona, 27 de junio de 1876; y *Certificación del Acta del grado de Licenciado en Ciencias Exactas de José Doménech y Estapá*, Barcelona, 27 de junio de 1876 [AHUB: Exp. Acadèmic de Domènech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

⁸¹ *Certificación del Secretario de la Universidad Central de Barcelona*, Barcelona, 22 de junio de 1876 [AHUB: Exp. Acadèmic de Domènech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

copia de fragmentos y modelos de arquitectura y delineación en esta etapa previa a la Escuela de Arquitectura de Barcelona fue el arquitecto August Font i Carreras, quien ejercía de maestro de estas materias en su academia particular, además de ser ya entonces profesor en la de Arquitectura de Barcelona.⁸² Así lo indica un escrito firmado por el propio Font y fechado el 22 de junio de 1876: “certifico que por espacio de algún tiempo he tenido como alumno en mi academia particular de Dibujo a Don José Doménech y Estapá, notándose durante el periodo los adelantos suficientes para considerarle apto y enterado en el Dibujo de Adorno y copia de fragmentos de Arquitectura, delinear y lavado”.⁸³ Pero además de esta formación complementaria con Font, durante el último curso de Ciencias Exactas (1875-1876) y deducimos que por el mes de junio de 1876, el propio Doménech superó las pruebas extraordinarias de ingreso a la Escuela de Arquitectura de Barcelona, todas ellas con “Aprobado”: Dibujo Lineal, Figura y Copia del yeso.⁸⁴

I.II. DOMÉNECH Y ESTAPÁ EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BARCELONA (1875-1881)

Tras superar esa fase preparatoria, Doménech y Estapá solicitó al director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona que “deseando ingresar en esta Escuela V.S. se sirva admitirle en su correspondiente examen de dibujo”.⁸⁵ La respuesta fue afirmativa y, tras la superación de la nueva prueba, Estapá reunió toda la documentación y certificados necesarios referentes a su formación previa (Instituto de Segunda Enseñanza y Ciencias Exactas)⁸⁶ e hizo efectiva la matrícula del primer curso.⁸⁷ Las asignaturas sueltas

⁸² August Font i Carreras aparecerá, además de en la etapa formativa, en más de una ocasión a lo largo de la carrera profesional de Doménech, sobre todo en relación a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona como veremos.

⁸³ *Certificación de Augusto Font y Carreras*, Barcelona, 22 de junio de 1876 [AHUB: Exp. Acadèmic de Doménech i Estapà, Josep, Reg.01.1688].

⁸⁴ *Resumen del Expediente Académico de José Doménech y Estapá, 1875-1881*, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*]. Estas pruebas requerían unos cursos preparatorios que Doménech y Estapá realizó en el curso 1875-1876, el mismo curso que le sirvió para concluir sus estudios en Ciencias Exactas. Véase, *Matrícula a la Escuela Oficial Provincial de Arquitectura de Barcelona. Curso preparatorio: 1875-1876*, 15 de octubre de 1875, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

⁸⁵ *Carta de José Doménech y Estapá a Elies Rogent i Amat*, Barcelona, 5 de septiembre de 1876 s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

⁸⁶ *Certificado de José Blanxart y Camps, abogado y secretario general de la Universidad Central de Barcelona*, Barcelona, 26 de septiembre de 1876, s/p.; *Certificado de Manuel Mir y Navarro, secretario del Instituto de Segunda Enseñanza de Barcelona*, Barcelona, 3 de octubre de 1876, s/p.; *Carta de August Font i Carreras a José Blanxart y Camps*, Barcelona, 27 de septiembre de 1876, s/p.; *Carta de August Font i Carreras a Manuel Mir y Navarro*, Barcelona, 7 de junio de 1877, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

⁸⁷ *Matrícula a la Escuela Oficial Provincial de Arquitectura de Barcelona. Primer curso: 1876-1877*, 29 de septiembre de 1876, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

escogidas se limitaron a cinco: Dibujo de Conjuntos, impartida por Josep Vilaseca i Casanovas; Estereotomía dirigida por Antoni Rovira i Rabassa; Máquinas y motores con Adrià Casademunt i Vidal; y dos de las asignaturas predilectas por Doménech como fueron Resistencia de Materiales y Hidráulica, ambas impartidas por el ingeniero Joan Torras i Guardiola. Las calificaciones de este primer bloque cursado por Estapá muestran la clara preferencia hacia materias ligadas a la ingeniería y el estudio matemático de las fuerzas y resistencias, todas ellas superadas con “Sobresaliente”. Es el primer contacto del personaje con Torras i Guardiola, un punto de partida de muchas colaboraciones a nivel práctico y/o conceptual entre el andreuense y el joven arquitecto durante toda la carrera profesional de este.⁸⁸ Para Doménech, Torras siempre fue uno de sus profesores predilectos, “un maestro y estimadísimo compañero” y “el gran artista del cálculo” al que todos los arquitectos acudían a pedir consejo cuando se enfrentaban a alguna proyección compleja, afirmaba en la necrológica que le dedicó en 1910.⁸⁹

Además, en este primer curso Doménech también conoció al que sería una de sus principales referencias para la composición arquitectónica y la utilización de las artes aplicadas al hecho arquitectónico: Josep Vilaseca i Casanovas. A pesar de superar con dificultades la asignatura de Dibujo de Conjuntos, como veremos en algunos de sus ejercicios conservados, Doménech aprendería a dibujar con Vilaseca y, sobre todo, a dar protagonismo a la volumetría de los elementos ornamentales y plásticos que incorporaría en los alzados de sus obras para aportar suntuosidad y dinamismo visual. El juego de sombreados generado a partir del capricho ornamental absolutamente ecléctico, así como la incorporación de composiciones grandilocuentes a sus proyectos una vez conseguido el título de arquitecto, responden claramente a la concepción de Vilaseca, quien, sin duda, dejó huella en el joven Doménech. Esta admiración no la ocultaría jamás Estapá a lo largo de su trayectoria profesional y siempre sería habitual citar a Vilaseca como referente y punto de partida. Así lo remarcaba y reclamaba el año en que uno de sus primeros profesores fallecía (1910).⁹⁰ En 1918, el también arquitecto y amigo de Doménech y Estapá, Romeu i Ribot, en la necrológica que le dedicó al personaje que centra la investigación, se refería a esta admiración constante hacia Vilaseca: “En su trazo más que en su composición sigue las huellas de su maestro, el

⁸⁸ A lo largo del bloque tercero y del bloque cuarto estableceremos relaciones constantes entre Torras i Guardiola y Doménech y Estapá, tanto a nivel conceptual en torno a la concepción del hierro como a nivel de participaciones directas. A modo de primera aproximación podemos citar algunos casos de la presencia de Torras en obras de Doménech como, por ejemplo, el Palacio de Justicia de Barcelona [C.DyE, Núm. X], la nueva cúpula de la iglesia de Sant Andreu Apóstol [C.DyE, Núm. X] o la Prisión Modelo [C.DyE, Núm. X], entre otros.

⁸⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Discurso necrológico sobre Juan Torras Guardiola”, en *Anuario de 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich Cia, 1911, pp.212 y 219. Esta necrológica ha servido de base para comprender la faceta docente de Joan Torras i Guardiola en los últimos estudios. Véase, principalmente, FELIU, A., y VILANOVA, A., *La Barcelona del ferro. A propòsit de Joan Torras i Guardiola*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, pp.28-31.

⁹⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911A), Op. cit., p.212.

inolvidable don José Vilaseca, sobre todo en las obras de sus primeros tiempos”.⁹¹ La relación Vilaseca-Doménech comenzaría a estrecharse en el curso 1878-1879 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona a partir de la asignatura Segundo Curso de Proyectos. En esta, se conserva un ejercicio de Doménech que está en consonancia formal y compositiva con algunas obras del maestro como, por ejemplo, la primera versión del proyecto de edificio para las Instituciones Provinciales de 1877 (1880-1882), diseñado junto a Lluís Doménech i Montaner (no realizado).⁹² En la primera década del siglo XX, cuando Doménech era ya un arquitecto de renombre, recuperaría, como veremos, algunas de las soluciones de obras de primera época de Vilaseca como, por ejemplo, el Arco de Triunfo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En esta línea, en obras de Estapá como la estación de La Magoria de 1911 [C.DyE, Núm.LXXXVIII] o el Asilo-Amparo Santa Lucía [C.DyE, Núm.LXX], entre otras muchas, se aprecia la utilización similar de la incorporación de la cerámica y otros elementos ornamentales extraídos del repertorio de Vilaseca.

Así pues, los dos primeros profesionales que marcarían la formación y consecuente evolución del joven Doménech y Estapá desde el primer curso de arquitectura fueron Torras i Guardiola y Vilaseca i Casanovas. Muestra de ello es que Doménech, una vez constituido su despacho de arquitectura, tan solo conservó los ejercicios y parte de los apuntes que había realizado en las asignaturas de ambos maestros, tal y como se aprecia claramente en el *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*.⁹³ La manera de proyectar, de incorporar ornamentos codificados en busca de una marca personal y las tipologías compositivas, sobre todo en alzados de fachada, respondían a Vilaseca. Por otro lado, la afición casi obsesiva por la incorporación del hierro en las estructuras y la defensa que de la triple dimensión de este material (económica, estructural-funcional y estética) realizará en congresos de arquitectura y en sus propias obras, como veremos, deriva de la admiración absoluta hacia Torras i Guardiola.

De la primera fase de Doménech y Estapá en la Escuela de Arquitectura de Barcelona es de la que más ejercicios encontramos, básicamente algunos de los que realizó en la asignatura Detalles Arquitectónicos, tutorizada por Vilaseca y correspondiente al curso 1876-1877 [C.DyE, Núm.I]. Estos trabajos son interesantes porque muestran la formación ecléctica que ofrecía la Escuela y en la que se construyó Doménech como profesional. La asignatura consistía en la copia en tinta china o acuarela de detalles arquitectónicos de

⁹¹ ROMEU i RIBOT, F., “Nota necrológica José Doménech y Estapá”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1918*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1918, p.159.

⁹² *Fachada principal de edificio destinado a las Instituciones Provinciales de Instrucción Pública*, Josep Vilaseca i Casanovas y Lluís Doménech i Montaner, 1877-1879 (Catalan Archive of Columbian University). BLETTER, R., *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*. Barcelona: COAC, 1977, pp.72-73.

⁹³ En este fondo se aprecia que Doménech y Estapá conservó sus apuntes de temas que dependían de las asignaturas impartidas por Torras i Guardiola como fueron Resistencia de Materiales e Hidráulica. Algunos de los temas de estos apuntes son: Centros de Gravedad, Centros de Percusión, Momentos de Inercia, Resistencias que ofrecen los prismas, Núcleos Centrales, Biga apoyada por sus dos extremos y Curvas equilibradas [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H105N/2/215].

diferentes estilos extraídos de monumentos célebres de la historia de la arquitectura. El ACOACB custodia algunos de ellos que el propio Doménech se encargó de conservar en su despacho. Los primeros, fechados en septiembre de 1876, es decir en el primer curso oficial del alumno en la Escuela de Arquitectura, corresponden a acuarelas en las que Estapá debía copiar detalles arquitectónicos góticos: un ventanal con tracerías pétreas y un portal que pensamos que deriva, con alguna modificación, de la puerta de la fachada gótica de la antigua casa consistorial de Barcelona [Figs. I.I. y I.II].

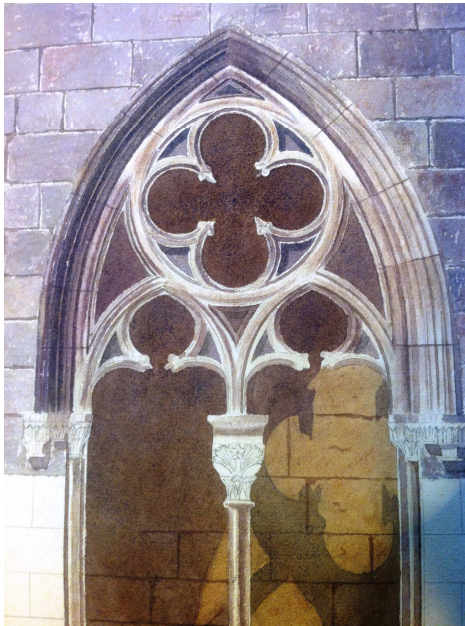


Fig. I.I. Ventana gótica, José Doménech y Estapá, septiembre de 1876 (ejercicio para Detalles Arquitectónicos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H106K/4/40.5].



Fig. I.II. Portal gótico, esc.1:10, José Doménech y Estapá, septiembre de 1876 (ejercicio para Detalles Arquitectónicos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H106K/4/40.6].

Ambos ejercicios fueron valorados con un “Suspenso 5” por parte de Vilaseca, seguramente por los detalles de los capiteles del primero, mal resueltos, así como los volúmenes y formas de las tracerías de las oberturas, todo ello no muy bien definido. Además, en el primer caso observamos la poca destreza del futuro arquitecto en la consecución del efecto de sombreado generado por las propias molduras y aperturas, aspecto que pulirá y conseguirá ejecutar a la perfección con el paso de los años y que en sus proyectos, ya como profesional, será uno de los detalles definitorios de su firma y fisonomía arquitectónicas.

En otros ejercicios de febrero de 1877, Doménech muestra una rápida evolución en el dominio del dibujo y la consecución de un mayor detallismo en los ornatos copiados en tinta y pasados a la acuarela. Así lo indican los dos ejemplos en los que el estudiante reprodujo detalles decorativos del Erecteo de Atenas, así como otro en el que aparece un

alzado completo de este edificio con paisaje incorporado.⁹⁴ Las valoraciones de Vilaseca son cada vez mejores, detalle que certifica esa evolución. En el caso del Erecteo ateniense, el juego de sombras aparece ya muy bien definido y perfilado, superando el poco cuidado que apreciábamos en el sombreado de *Ventana gótica* de septiembre de 1876. Un excelente ejercicio de aula que ejemplifica este perfeccionamiento del sombreado y del detalle ornamental a partir del estudio de monumentos de la historia de la arquitectura es un *Detalle del mirador de la Lindaraja* de la Alhambra [Fig. I.III].



Fig. I.III. *Detalle del mirador de la Lindaraja*, José Doménech y Estapà, 1877 (ejercicio para Detalles Arquitectónicos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Doménech Estapà / Doménech Mansana, H106K/4/40.2].

En esta acuarela se aprecia ya el virtuosismo que caracterizará el ornamento del estilo Estapà, un preciosismo en ocasiones exuberante en obras de su primera etapa profesional como, por ejemplo, la decoración interior del Salón de Sesiones de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII] o los trabajos de diseño del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII]. A pesar que la estética arabizante no la incorporará Doménech hasta principios del siglo XX, el arquitecto adoptaría en los ochenta formatos compositivos como el cruce y entrecruce de elementos ornamentales, las composiciones radiales como foco central del programa completo o la composición tripartida de arcos en ascensión, todas ellas modificadas y pasadas por el filtro del eclecticismo decimonónico en pro de la creación de un estilo propio que definiremos en el bloque III como estapismo.

Tras superar el primer curso, la matrícula del segundo incluyó asignaturas de corte mucho más teórico como fueron: Conocimiento de Materiales impartida por Torras i Guardiola; Historia de la Arquitectura por el maestro Josep Artigas i Ramoneda; y Teoría

⁹⁴ *Detalles Erecteo Atenas*, José Doménech y Estapà, febrero de 1877 (ejercicio para Detalles Arquitectónicos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106K/4/40.3]; y *Erecteo Atenas con paisaje*, José Doménech y Estapà, 19 de febrero de 1877 (ejercicio para Detalles Arquitectónicos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106K/4/40.4].

del Arte, a cargo del director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Elies Rogent i Amat.⁹⁵ De todas ellas, la que más dificultades le supuso fue la última, teniendo que presentarse al examen extraordinario para poder superarla con tan solo un “Aprobado”.⁹⁶ En las otras dos consiguió la valoración de “Sobresaliente”.⁹⁷ Pero en esta matrícula de segundo completaban el bloque de materias dos de carácter práctico: Aplicación de los Materiales á la Construcción, impartida por Leandre Serrallach i Mas; y el Primer Curso de Proyectos, a cargo del mismo profesor junto a August Font i Carreras. Es una lástima que no se conserve nada de esta última asignatura, pues es en la que, por vez primera, el alumno comenzó a proyectar obras propias a modo de ejercicio. De haber sido así, hubiésemos podido establecer una evolutiva de Doménech a lo largo de su proceso formativo en la Escuela. Para encontrar algún ejemplo de las primeras composiciones arquitectónicas de Estapá debemos esperar al tercer curso (1878-1879),⁹⁸ concretamente a la asignatura Segundo Curso de Proyectos, impartida por el admirado Vilaseca. Nos referimos a un ejercicio que consistía en que el alumno proyectase un *Salón de Sesiones*, actividad que superó con la calificación de “Notable” [C.DyE, Núm.II; Fig. I.IV].⁹⁹

Esta propuesta para Congreso de los Diputados es sumamente interesante porque, de la documentación conservada, es el primer plano que nos muestra muchos de los detalles compositivos y también ornamentales que Doménech utilizará constantemente en su producción arquitectónica como profesional a partir de 1881 y hasta finales de la década de los noventa del siglo XIX. Estapá plantea un edificio circular que responde a la tipología habitual de hemiciclo, presidido por un estrado en el extremo derecho del que se generan las graderías en semicírculo (hasta un total de ocho). A partir del formato y la distribución funcional de este Salón de Sesiones, el arquitecto eleva un interesante alzado en el que el ornamento ecléctico invade el muro, generando ritmos horizontales en consonancia con la forma circular de la planta pero también ritmos verticales que concluyen en una enorme cúpula con claristorio.

⁹⁵ *Matrícula a la Escuela Oficial Provincial de Arquitectura de Barcelona. Segundo curso: 1877-1878*, 29 de septiembre de 1877, s/p.; y *Carta de petición de matrícula de José Doménech y Estapá a Elies Rogent i Amat*, Barcelona, 29 de septiembre de 1877, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

⁹⁶ *Carta de petición de examen extraordinario de José Doménech y Estapá a Elies Rogent i Amat*, Barcelona, 11 de septiembre de 1878, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

⁹⁷ *Resumen del Expediente Académico de José Doménech y Estapá*, 1875-1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

⁹⁸ La matrícula del tercer curso (1878-1879) nos indica que Doménech y Estapá cursó las asignaturas: Tecnología, impartida por Artigas i Ramoneda; Estudio de los Edificios bajo el punto de vista de su fin social; Aplicación de las Ciencias físico-naturales á la Arquitectura; y Segundo Curso de Proyecto, bajo las órdenes de Vilaseca. *Matrícula a la Escuela Oficial Provincial de Arquitectura de Barcelona. Tercer curso: 1878-1879*, 25 de septiembre de 1878, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

⁹⁹ *Salón de Sesiones*, José Doménech y Estapá, 31 de mayo de 1879 (ejercicio para Segundo Curso de Proyectos de Josep Vilaseca) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H106K/4/40.1]. Véase también *Resumen del Expediente Académico de José Doménech y Estapá*, 1875-1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881], reproducido en ANEXO II.

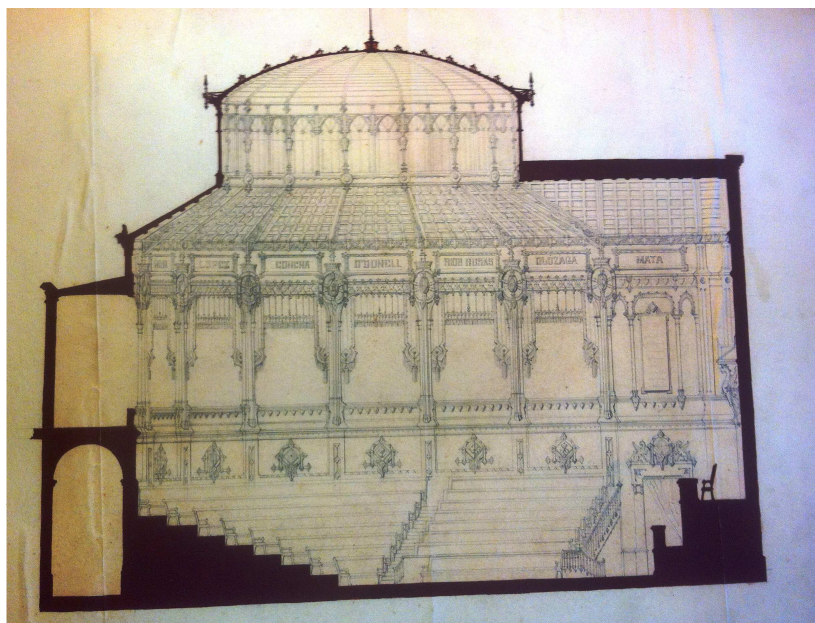


Fig. I.IV. Alzado de Salón de Sesiones, José Doménech y Estapà, 31 de mayo de 1879 (ejercicio para Segundo Curso de Proyectos de Josep Vilaseca) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106K/4/40.1].

Del repertorio utilizado queremos destacar la dedicación de Doménech por detallar elementos concretos que buscan la tridimensionalidad a partir del relieve y la sombra. En este sentido, en cada tramo se establece un juego dinámico consecuencia de la combinación de ornatos recargados y volumétricos: algunos meros detalles que aportan suntuosidad al conjunto; otros elementos específicos que responden al objetivo de significar el monumento aportando información que referencie la función global del edificio [Fig. I.V]. De los de primer tipo merecen la pena destacarse la utilización de las ruedas dentadas que encontramos en cada uno de los tramos inferiores y que son el resultado de la combinación de molduras diversas, ovas y dardos que se disponen y complican alrededor de un tondo para aportarle mayor riqueza visual. Lo mismo ocurre con las molduras verticales que aparecen tras las columnas de hierro que sostienen la cúpula central de la Sala de Sesiones. Para el tramo inferior de estas molduras, Doménech diseña una nueva rueda dentada o tondo incorporado con dientes que emergen hacia fuera de la circunferencia [C.Rep. C1]. La redefinición de estos elementos será habitual en la producción de los ochenta de Estapà. La rueda dentada se erigirá como un ornato definitorio del primer estapismo, tal y como muestran obras como la reforma de la Real Academia de Ciencias y Artes de 1883, el Pabellón de León XIII de 1886 [C.DyE, Núm.XXIV], el primer diseño del Palacio de Justicia de 1886, las Oficinas Administrativas de la Exposición Universal de 1888 [C.DyE, Núm.XXVIII] y la cúpula de Sant Andreu Apóstol concluida en 1885 [C.DyE, Núm.XI], entre otras.

En cuanto al segundo tipo de decoración que incorpora el alumno Doménech, es decir aquella que además de vistosidad pretende significar el monumento, destacamos las composiciones que coronan las columnas de hierro que recorren todo el hemisiciclo.

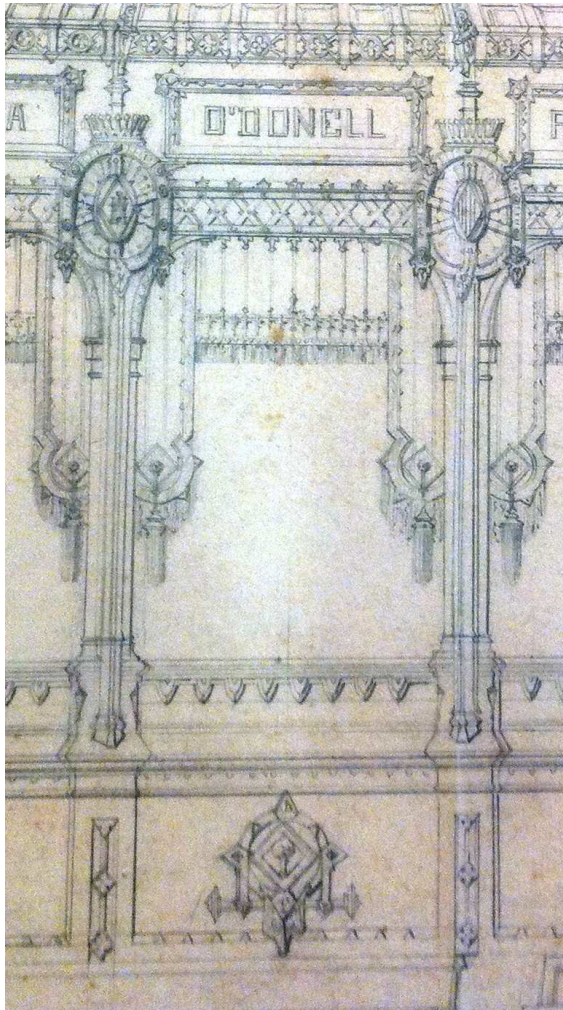


Fig. I.V. Fragmento del *Alzado de Salón de Sesiones*, José Doménech y Estapá, 31 de mayo de 1879 (ejercicio para Segundo Curso de Proyectos de Josep Vilaseca) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106K/4/40.1].

Podemos deducir que estos ornamentos también eran en hierro. Estapá las concibió como enormes cartelas férreas que en su interior mostrasen los diferentes escudos de los reinos de España, regiones que debían regirse desde el hipotético Congreso diseñado. En la **Fig. I.V** observamos los casos de los emblemas de Castilla y de Aragón, rematados con sendas coronas en hierro. Merece mencionarse la composición de las propias cartelas puesto que será una de las formas más definitorias del estapismo en la obra de Doménech, en este caso durante toda su producción. Se trata del arco peraltado [C.Rep. A1] que tanto defenderá y utilizará el arquitecto en su obra, tal y como comprobaremos en los bloques tercero y cuarto. En este caso son pequeños arcos peraltados en hierro que en su luz muestran los escudos mencionados. Por último, el joven Doménech incorpora como remate del alzado justo antes del arranque de la cúpula con claristorio perimetral, pequeñas cartelas horizontales en los que incorpora nombres ilustres de la política española y que sirven para ilustrar la función del edificio diseñado: "LÓPEZ", "CONCHA", "O'DONELL", "RÍOS ROSAS", "OLÓZAGA" y "MATA".

En líneas generales, el conjunto es recargado y busca la suntuosidad a partir de la complicación de los ornamentos que, casi todos, son el resultado de la modificación de la rueda dentada. Además, un elemento que no se puede pasar por alto de este proyecto valorado positivamente por Vilaseca es la incorporación del hierro en todas sus posibilidades. Doménech plantea una estructura circular con un esqueleto metálico: las columnas de hierro que cierran el hemisiciclo permanecen unidas en su punto superior a partir de los capiteles que se entrelazan con una jácena en celosía que recorre todo el perímetro. A partir de esta jácena y las columnas de hierro se permite sostener la cobertura cupular en dos tramos que corona el conjunto: un primer cuerpo decorado con

casetones decrecientes, y un segundo cuerpo que emerge del primero y que consiste en un claristorio que permite la iluminación cenital a toda la estancia y que en su cierre se concluye con una cúpula rebajada toda ella en hierro. Es pues la aplicación de los preceptos de Torras i Guardiola incorporados de un modo moderno en la que el hierro es estructura pero también forma y estética definitoria del conjunto. Tanto la fisionomía como la funcionalidad son logradas por el uso de este material. Esta cuestión la desarrollaremos al detalle en el primer apartado del bloque tercero en que se analizará las aportaciones teóricas de Doménech en los congresos nacionales de arquitectura. En estos encuentros sus reflexiones siempre girarán en torno al hierro y al interés de difundir los postulados de Torras como signo de modernidad arquitectónica y su incorporación a los repertorios eclécticos.

Con este proyecto comprobamos las líneas estéticas que seguía Doménech y Estapá en su etapa formativa, así como los criterios que más le interesaban para la composición arquitectónica. En su último curso (1879-1880) se limitó a superar tres asignaturas: Topografía, impartida por Casademunt i Vidal; Arquitectura legal, a cargo de Francisco de Paula del Villar y Lozano; y el Tercer Curso de Proyectos, con el director de la Escuela, Rogent i Amat.¹⁰⁰ Las dos primeras con “Sobresaliente”, mientras que en los Proyectos con Rogent tan solo consiguió un “Aprobado”.

A lo largo de la carrera y a pesar de algún problema en las asignaturas de dibujo, si observamos el expediente académico completo con todas las calificaciones, Doménech y Estapá aparece como uno de los alumnos más aventajados de su generación con un total de once sobresalientes, siete aprobados y un notable. Estos logros le llevaron a que, tal y como relataba Romeu i Ribot en 1918, “el Claustro de Profesores, mediante concurso, le propuso como el alumno más distinguido, para que le fuera otorgado el título que costó la Diputación Provincial, según acuerdo tomado para memorar el regio enlace de don Alfonso XII”.¹⁰¹ La documentación confirma este dato ofrecido por el arquitecto y amigo de Doménech.¹⁰² El examen de reválida para obtener el título de arquitecto lo realizó el 23 de diciembre de 1880 con un nuevo “Sobresaliente”, tal y como indica el propio Estapá en una carta enviada a Elies Rogent el 21 de enero de 1881 para solicitar el título libre de gastos.¹⁰³ Los ejercicios de reválida también le sirvieron, según Romeu i Ribot,

¹⁰⁰ *Matrícula a la Escuela Oficial Provincial de Arquitectura de Barcelona. Cuarto curso: 1879-1880*, 29 de septiembre de 1879, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

¹⁰¹ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Art. cit., p.152.

¹⁰² En enero de 1881, Elies Rogent como director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona envió una carta al presidente de la Diputación Provincial de Barcelona para concretar este efecto, “informando del aspirante Don José Doménech y Estapá, en la cual solicita se le conceda el título de Arquitecto libre de gastos”. *Carta de Elies Rogent i Amat al presidente de la Diputación Provincial de Barcelona*, Barcelona, 28 de enero de 1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*].

¹⁰³ *Carta de petición del título de arquitecto de José Doménech y Estapá a Elies Rogent i Amat*, Barcelona, 21 de enero de 1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá, 1875-1881*]. Meses después, Doménech volvía a dirigirse a Rogent para conseguir un certificado en el que se indicara que aprobó los ejercicios de

para conseguir el título de agrimensor.¹⁰⁴ Finalmente, el de arquitecto le fue expedido en Madrid el 29 de enero de 1881.¹⁰⁵

A continuación, para cerrar este primer bloque sobre la formación de Doménech en ciencias y arquitectura, rescatamos un par de proyectos más procedentes de esta etapa en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. El primero de ellos, es una propuesta que realizó el alumno junto a su compañero Alfredo López Alcrudo, posiblemente dentro de la asignatura impartida por Rogent, Tercer Curso de Proyectos del curso 1879-1880 o como un ejercicio alternativo que ambos estudiantes presentaron a sus profesores. En este sentido, la copia conservada en el ARCG está firmada y dedicada a Lluís Domènech i Montaner,¹⁰⁶ mientras que, recientemente gracias a Joan Molet i Petit, localizamos otra copia que va dirigida al admiradísimo Josep Vilaseca, conservada en el *Collins Archive of Catalan Art and Architecture*.¹⁰⁷ Está fechado en septiembre de 1879 y se trata de un *Monumento-Biblioteca en honor a Francisco Vicente García*, el denominado “Rector de Vallfogona” [C.DyE, Núm.III]. Este ejemplo nos sirve para comprender el siguiente proyecto que será el de final de carrera: un cementerio general para Barcelona. Ambos responden a una estética similar por tratarse de arquitectura funeraria o de homenaje.

Si vamos al proyecto compartido con López Alcrudo, destaca la estaticidad general del alzado principal [Fig. I.VI]. El cuerpo arquitectónico se fundamenta en la horizontalidad, únicamente truncada por la incorporación de un enorme obelisco en el eje central que aporta verticalidad al conjunto. El aspecto general del monumento responde a una estética austera con apenas ornamento, de carácter sobrio y contundente. Así el ritmo de fachada recupera soluciones habituales en la Barcelona de la época: pórtico central con

reválida con “Sobresaliente” tras el título. *Carta de José Doménech y Estapá a Elies Rogent i Amat*, Barcelona, 28 de octubre de 1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

¹⁰⁴ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Art. cit., p.152.

¹⁰⁵ *Resumen del Expediente Académico de José Doménech y Estapá*, 1875-1881, s/p. [AHETSAB: *Expediente de José Doménech y Estapá*, 1875-1881].

¹⁰⁶ Al fijar esta fecha compartimos la postura que propone Joan Bassegoda Nonell en *El Gran Gaudí*, libro en que cita este proyecto de Doménech y López afirmando que “cuando firmaron el dibujo eran solamente estudiantes pues el título del primero es de 1881 y el del segundo de 1882”. BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989, p.151. BASSEGODA NONELL, J., “Homenaje a un poeta. El rector de Vallfogona”, *La Vanguardia*, 7 de agosto de 1975, p.51. No obstante, el mismo Bassegoda Nonell, en un artículo publicado en *La Vanguardia* en 1982 parece situar el proyecto en 1882 aunque sin ningún motivo aparente: “En 1882 el Ayuntamiento de Barcelona mandó colocar su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres y los arquitectos José Domènech Estapà y Alfredo López Alcrudo [...] dibujaron un proyecto de monumento no realizado [...]”. BASSEGODA NONELL, J., “Dibujos de Gaudí. Homenaje al rector de Vallfogona”, *La Vanguardia*, 29 de agosto de 1982, p.27. En internet hemos encontrado el proyecto mencionado con la fecha de 1882, aunque también apunta a que fue presentado el 3 de septiembre de 1879, dato que estaría en consonancia a nuestra propuesta de datación: septiembre de 1879. Véase “Efemèrides. Esdeveniments en rememrança del Rector de Vallfogona” [En línea. Consultado el 16/3/15: <http://vallfogona.usuaris.net/comme.htm>].

¹⁰⁷ *Alzado de fachada principal*, José Doménech y Estapá y Alfredo López Alcrudo, s/f. (Septiembre de 1879) [R&B A-L AICH: *Collins Archive of Catalan Art and Architecture*; Series IX Josep Vilaseca Papers, Box FF98].

columnario y a cada costado un cuerpo con ventanales bigeminados por columnitas en el tramo superior del muro [C.Rep. E1]. Por citar un par de referentes que bien seguro que sirvieron de punto de partida para la proyección a Doménech y López Alcrudo, debemos mencionar el Palacio de Exposiciones, construcción del maestro de obras Jeroni Granell i Mundet de 1869 para la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, o el Museo Martorell de la Ciudadela (1878-1882) de Antoni Rovira i Trias. Igualmente, responde a la misma línea compositiva la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (1882-1884), obra del mencionado Granell.



Fig. I.VI. Alzado de fachada principal, José Doménech y Estapá y Alfredo López Alcrudo, s/f. (Septiembre de 1879) [R&B A-L AICH: Collins Archive of Catalan Art and Architecture; Series IX Josep Vilaseca Papers, Box FF98].

El aspecto liso y pesante del cuerpo arquitectónico general queda interrumpido por el nivel de los ventanales y un doble friso de carácter geométrico. Los únicos volúmenes que sobresalen del cuerpo principal del conjunto son los ángulos que cierran el espacio, en los que ya observamos la importancia del sombreado para definir un juego de molduras con perfiles quebrados [C.Rep. D1], que años después Doménech y Estapá impondrá a sus proyectos de un modo mucho más exuberante y lúcido, con combinaciones caprichosas casi imposibles de toros, escocias, doveles, collarines, etc. El enorme obelisco es concebido en tres tramos. El primero que alberga la escultura del personaje homenajeado (el poeta Francisco Vicente García) dispuesta en un interesante juego compositivo de columnas en voladizo a modo de pórtico ciego que duplica el pórtico del acceso principal, y rematado por un enorme arco peraltado con molduras dentadas en el extradós para acentuar el volumen de este elemento [C.Rep. J, A1 y C1].

Este último detalle (arco peraltado dentado) ya lo advertíamos en el proyecto de Salón de Sesiones de mayo de 1879, meses antes, y será el aspecto básico que genere el proyecto final de carrera de Doménech. El segundo tramo del obelisco es el fuste cuadrangular decreciente en el que se lee la dedicación “AL DOCTOR FRANCESCH VICENS GARCIA”, un fuste al que los arquitectos deciden recortar sus ángulos para que adquiriera un mayor dinamismo [C.Rep. O]. Esta supresión de los ángulos en fachadas y ornamentos será esencial en la obra de Doménech y Estapá durante los ochenta del siglo XIX, como veremos en el bloque cuarto. Finalmente, el tercer y último tramo del obelisco es el coronamiento en el que una moldura volumétrica con un juego de cóncavos-convexos muy remarcado, sirve de base para un pedestal a cuatro faldones rematado por una esfera que sostiene una victoria alada en consonancia con el Estilo Segundo Imperio y los repertorios eclécticos europeos.

Pero el proyecto más completo de esta primera etapa (formativa) es, sin duda, el de *Cementerio General para Barcelona*, fechado en 31 de mayo de 1880 [C.DyE, Núm.IV]. Conservado por el propio Doménech y Estapá junto a los apuntes de la Escuela, corresponde o bien a un ejercicio del Tercer Curso de Proyecto impartido por Rogent o bien al proyecto de final de carrera. En cualquiera de los casos, está corregido por el director de la Escuela y el detalle y cantidad de planos y alzados del propio proyecto hacen que nos decantemos hacia la segunda posibilidad (se conserva un total de siete documentos).

Para la planta, Doménech y Estapá realiza un ejercicio en el que función, simbolismo formal y jerarquización de espacios se combinan magistralmente para conseguir un interesante resultado. El croquis que hemos generado a partir de los documentos originales referentes al formato de planta nos sirve para comprender la creación de Doménech [Fig. I.VII].¹⁰⁸ El recinto que propone en cuanto a planta es un arco peraltado en cuya “luz” se distribuyen los espacios funerarios [C.Rep. A1]. El eje central asciende desde el acceso principal de carácter monumental que deriva del formato del Cimetière du Père-Lachaise de París (1803), obra de Alexandre Théodore Brogniart (1739-1813). Como en el caso parisino, en planta, el arquitecto proyecta una *cour d'honneur* exterior de base elíptica para permitir el fácil acceso y la circulación de carruajes y, a la vez, monumentalizar la fachada. Debe añadirse que el eje central se acentúa tanto en planta como alzado en forma de boulevard arbolado y se presenta a modo de lugar de tránsito hacia el espacio de privilegio en el que se dispondrán la mayor parte de los nichos, capillas y panteones. El centro del arco peraltado de la planta sirve para situar la gran iglesia del cementerio sobre un montículo compuesto de siete terrazas para aludir a la sacralidad del lugar y referenciar el Monte Calvario. De este centro neurálgico emergen, desde la imposta cinco enormes brazos a modo de nuevos bulevares arbolados en los

¹⁰⁸ *Plano de la planta general*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; y *Plano de la planta general*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106L/4/74].

que se suceden los nichos. Cada uno de estos cinco brazos se concluye en el extremo con un juego de tres semicírculos que sirven para generar la imagen de la cruz latina como símbolo de la fe “verdadera”. El crucero de cada “cruz-boulevard” queda acentuado en alzado en forma de monítuclo con un crucifijo pétreo que, como en el centro del arco peraltado general, alude iconográficamente al Monte Calvario. Así pues, el arco peraltado de todo el recinto se convierte, por el sistema de comunicaciones, en una enorme cruz cristiana que, a su vez y en su interior, presenta cinco nuevas cruces latinas. Todos estas “cruces-boulevards” se sitúan así en la parte superior de la planta (desde la línea de arranque y presentados a modo de abanico en el lugar de la luz del propio arco). La asociación entre función y forma es interesante y se liga al concepto de *architecturte parlante*, que desarrollaremos más adelante con motivo de obras como el Pabellón de León XIII de 1886.

Por otro lado, en la parte inferior de la planta general (en las rectas que peraltan el arco de medio punto), Doménech incorpora dos espacios cuadrangulares. Estos dos patios con nichos, uno a cada costado del eje central del conjunto, sirven para acoger el cementerio hebreo (dch.) y el cementerio protestante (izq.), y un dato que sirve para redundar en la situación estratégica es que se hallan inmersos en un espacio ajardinado en el que Doménech dispone “naturaleza domesticada”. He aquí la jerarquización de los espacios: en el lugar de privilegio con un semblante monumental, la capilla central y en la forma semicircular del arco como espacio sagrado, hallamos los nichos, bulevares y panteones destinados a los fallecidos católicos; por otro lado, en un espacio pseudomarginal y emergiendo entre la “naturaleza domesticada” otras dos doctrinas religiosas que guardan estrecha relación con el catolicismo (judaísmo y protestantismo). Así pues, el espacio ordena y establece jerarquías entre el tipo de difuntos. En este sentido, es significativo que Doménech proyectase también un pequeño espacio cuadrangular que está totalmente fuera del recinto de cementerio de arco peraltado y que él denomina espacio para “Increyentes”. La ordenación y separación de los difuntos según su religión era habitual en los cementerios del siglo XIX. La novedad en la propuesta de Doménech se halla en la forma en que dispone los espacios, así como la propuesta vegetal que utiliza para cada uno de ellos. El lugar que ocupan los diferentes espacios se traduce al grado de importancia que tienen los posicionamientos religiosos en la época. Este aspecto queda remarcado por la aplicación de los postulados de André Le Nôtre (1613-1700) incorporados a la tipología funeraria en este proyecto de 1880 y que se aprecian a la perfección: la “naturaleza geometrizada” (grado de perfección y primer rango) para los recintos de enterramiento católico; la “naturaleza domesticada” (segundo nivel) para los espacios de enterramientos protestantes y judíos; y, finalmente, “naturaleza salvaje” y fuera del recinto (último rango y fuera de la religiosidad) para enterramientos de ateos.

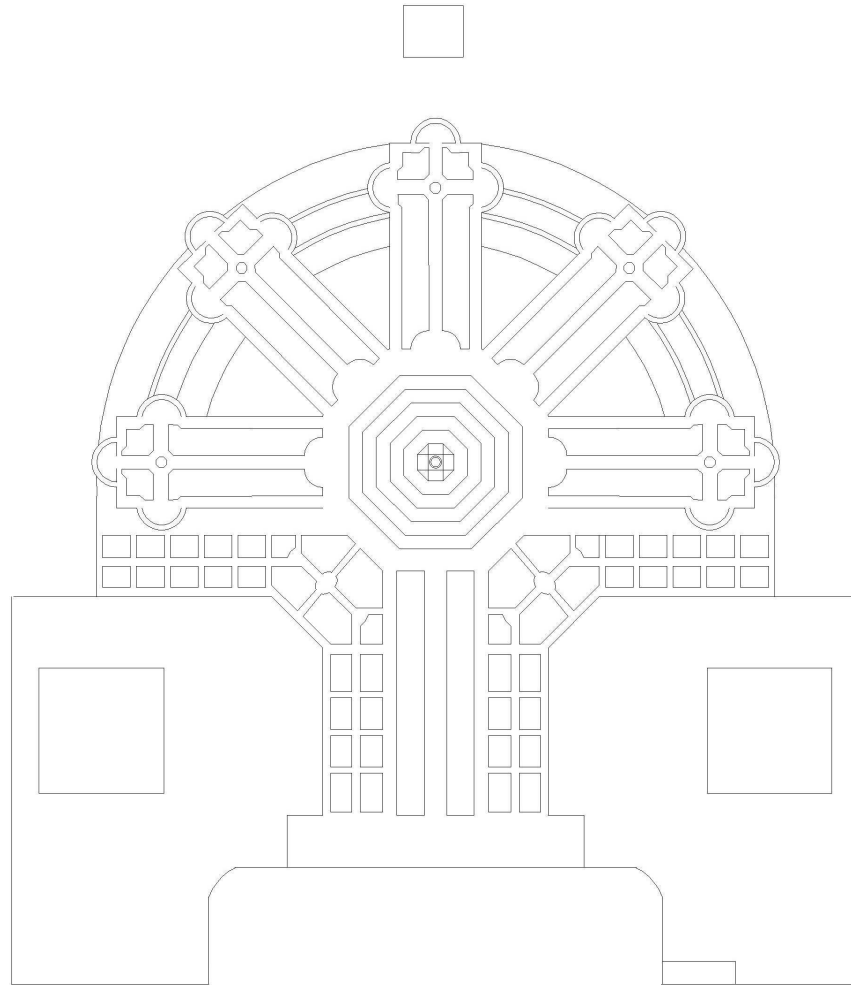


Fig. I.VII. Recreación de la planta de cementerio general para Barcelona a partir de la documentación original: *Plano de la planta general*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; y *Plano de la planta general*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H106L/4/74]. S.Santaeugenia, 2015.

En cuanto a los alzados, debe destacarse la continuación del repertorio que ya observábamos en el *Salón de Sesiones* de mayo de 1879. Una vez más, las ruedas dentadas y los arcos peraltados [**C.Rep. C1 y A1**], así como las variaciones de estas figuras, se presentan como los principales elementos que pueblan unos muros y pilares generalmente austeros.¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Plano del alzado de entrada principal*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; *Plano de sección del cuerpo central del Cementerio*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; *Plano de sección del espacio para las capillas de panteones de primera clase*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; *Plano de detalles*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880; *Plano de detalles*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H106L/4/74].

Un buen ejemplo de este uso de ornatos, que en estos ejercicios académicos ya se erigen como la firma del repertorio Estapá, es el doble arco peraltado en relieve que Doménech utiliza para decorar los pilares del gran portal de acceso al cementerio [Fig. I.VIII]. En el primero de estos arcos peraltados se inscribe la cruz latina indicando el uso del recinto y su intradós adopta volumetría a partir de una cenefa dentada [C.Rep. M]. El que corona el primero adopta la forma circular en la que, en bajo relieve, aparece una estrella enmarcada en una nueva cenefa, esta vez en rosario o perlada [C.Rep. P]. En la misma línea, el muro del edificio de portería del cementerio, incorpora nuevos arcos peraltados ciegos con el intradós dentado para conseguir dinamismo en la figura y un sugerente juego de sombreado [Fig. I.IX].

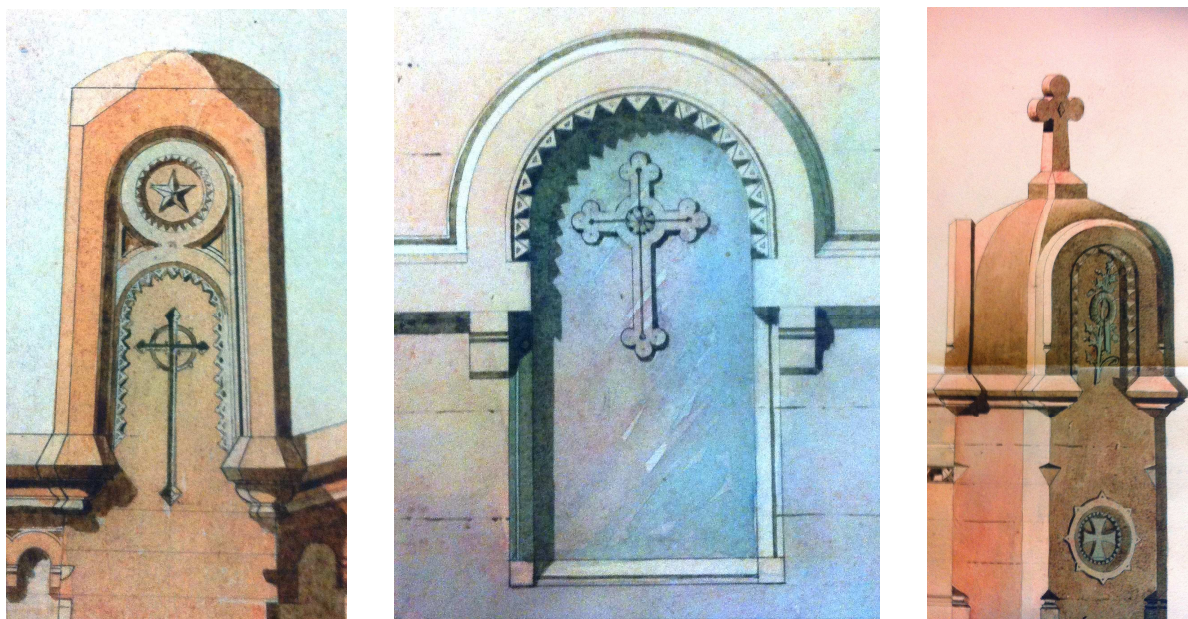


Fig. I.VIII. (izq.) Detalle del pilar *Plano del alzado de entrada principal*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 / **Fig. I.IX.** (centro) Detalle *Plano de detalles*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 / **Fig. I.X.** (drch.) Detalle *Plano de detalles*, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106K/4/40.1].

En el muro que tapia el arco en cuestión, el arquitecto diseña una cruz con los brazos trilobulados que responde a la planta general de los “brazos-boulevards” del interior del recinto. En la torre de la misma portería, Doménech realiza una nueva derivación ornamental: el arco peraltado con el intradós dentado en el que se acoge un bajorelieve de una corona de laurel y otros detalles florales que forman parte de la codificación iconográfica de los cementerios decimonónicos [Fig. I.X]. En este mismo elemento arquitectónico destacamos también la presencia de la rueda dentada inferior [C.Rep. C1], generada a partir de un juego de relieves en tres niveles que penetran la superficie del muro. Como ocurría en el *Monumento-Biblioteca en honor a Francisco Vicente García*, los

ángulos generados por los cuerpos arquitectónicos que forman el conjunto son aligerados mediante su supresión y recorte, aportando también nuevos ritmos verticales [C.Rep. O].

Estapá dedica más dibujos al pórtico principal de entrada, un acceso que busca la monumentalidad mediante las masas arquitectónicas y la rotundidad a partir de una fisonomía general austera salpicada con las soluciones anteriores [Fig. I.XI]. Del pórtico son interesantes resaltar tres fórmulas que serán habituales en la composición estapista de los grandes proyectos de la década de los ochenta. La primera de ellas es la solución de las dovelas del arco de medio punto [C.Rep. A4]: cada una de ellas corresponde a una letra de "REQUIES--- IN PACE", presentadas con una tipografía propia que supone la primera versión de la tipografía Doménech y Estapá.

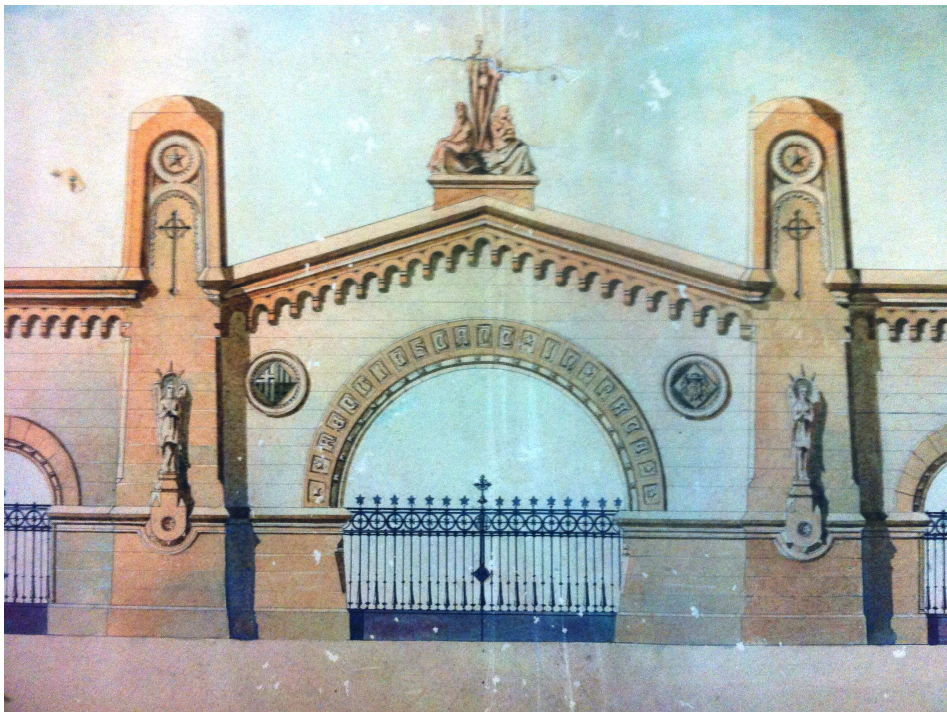


Fig. I.XI. Plano del alzado de entrada principal, José Doménech y Estapá, acuarela, 31 de mayo de 1880 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106K/4/40.1].

Esta fórmula la adoptará el arquitecto en obras tan importantes como el pórtico principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina o el del Palacio de Justicia. En segundo lugar, destacan las dos soluciones escultóricas del conjunto: por un lado los ángeles del apocalipsis que flanquean el acceso sobre un pedestal de rueda dentada investida; y, por el otro, el grupo central que corona el hastial triangular con la Muerte triunfante. Estas fórmulas serán recuperados para algunos de los casos más paradigmáticos del corpus de Doménech: la fisonomía y disposición de los ángeles con diadema de rayos se materializarán en la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, ejecutados por Rafael Atché y como genios de las ciencias y las artes; mientras que el

grupo escultórico con disposición similar aparece en el Moisés que remata del pórtico del Palacio de Justicia, obra de Agustí Querol.

En definitiva, concluimos este primer bloque indicando que la etapa formativa de Doménech supone el punto de partida de la configuración de un repertorio personal en el que formas concretas irán variándose para lograr un léxico que hará de la producción del arquitecto una propuesta única e inconfundible. Las fisonomías arquitectónicas y los planteamientos conceptuales de la década de los ochenta y los noventa se sustentarán en este repertorio de la etapa formativa (extraído de la base de Vilaseca i Casanovas y de Torras i Guardiola), que estará presente en todas las tipologías ejecutadas por Estapá. Cuando en el bloque tercero desgranemos la doctrina arquitectónica y las ideas que arman la concepción artística y creativa del personaje para desarrollar la noción de estapismo, apreciaremos qué grado de importancia real adquirieron los planteamientos de Doménech de la época en que tan solo era estudiante de arquitectura.



DOMENECHE

ESTAPA

BLOQUE II

AFINIDADES, INTERESES Y ESPACIO SOCIAL DE JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ

Para comprender con garantías la arquitectura de Doménech y Estapá, consideramos realmente importante que, en primer lugar, nos aproximemos al personaje en todas sus facetas. De este modo, nos aseguramos la asimilación de una gran cantidad de conceptos que giran alrededor de los principales intereses de Doménech, muchos de los cuales aparecerán y se aplicarán e interrelacionarán dentro de su doctrina arquitectónica y, por consiguiente, también en su producción constructiva.

Si excluimos la ligada a la arquitectura, debido a que esta faceta será estudiada en profundidad a lo largo de la investigación, Doménech y Estapá cosechó, a través de un tejido relacional complejo y elitista, otros tres intereses principales que definen a la perfección el perfil del personaje y sus posicionamientos sociales. De entrada y en el lugar más destacado, hallamos su dedicación hacia las disciplinas científicas, especialmente la geometría proyectiva, las matemáticas y la astronomía. Tras esta, la docencia como una de sus profesiones predilectas se sitúa en segundo nivel en grado de importancia. Finalmente y en último lugar, hay que considerar el ideario político de Doménech y su implicación activa en un momento histórico realmente complejo. En todos los casos, mediante documentación inédita recomponemos el perfil del arquitecto, sus afinidades e implicaciones reales en vida, así como el espacio social que ocupó en la Barcelona finisecular.

Queremos insistir en la relevancia de este bloque y para ello, presentamos un Diagrama de Venn en el que se recoge el grado de importancia de los cuatro principales intereses y actividades de Doménech y Estapá desde el momento en que se constituye como profesional en el campo de la ciencias y de la arquitectura hasta 1917, año de su muerte [Diagrama II.I].

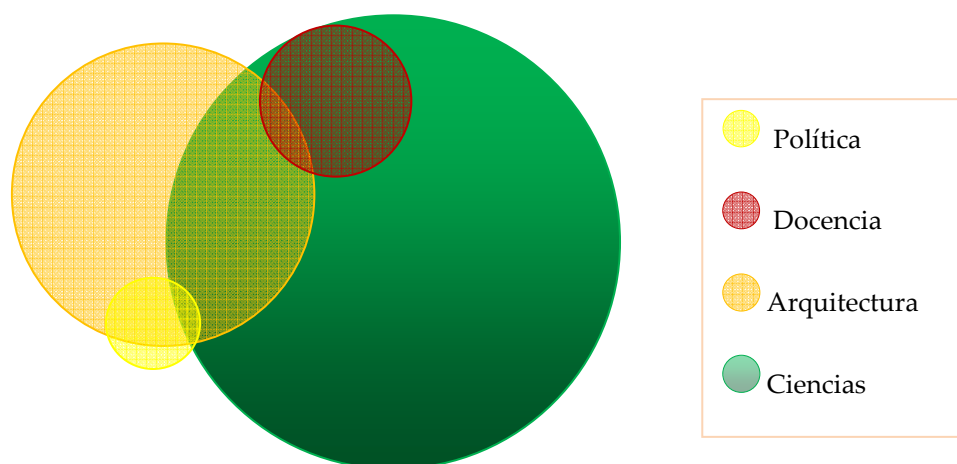


Diagrama II.I. Principales actividades profesionales e intereses de José Doménech y Estapá según implicación e importancia (1880-1917).

El presente diagrama está realizado a partir de la documentación exhumada y la bibliografía escrita por el propio Doménech, así como de la repetición de cada uno de los cuatro ítems a lo largo de nuestro discurso completo: ciencia, arquitectura, docencia y política. De este modo, observamos la jerarquía de intereses en la vida del personaje, en la que claramente la ciencia encarna el rol protagonista, dejando a la arquitectura en una segunda posición y a la docencia como un complemento muy relacionado con el primer globo. Finalmente, encontramos el perfil político, en ocasiones relacionado con las instituciones científicas y con su concepción de la producción arquitectónica, y que, en comparación al resto de globos, ocupa un lugar casi residual. Sin duda, consideramos que este diagrama define casi por completo a Doménech y jerarquiza sus implicaciones profesionales dentro del espacio social que ocupó. No obstante, cada uno de los globos debe analizarse con cierto detenimiento según su grado de importancia, recuperando ejemplos y casos concretos ya conocidos pero, sobre todo, otros que engrosan la investigación y se recogen por vez primera.

II.I. DOMÉNECH Y ESTAPÁ AL SERVICIO DE LA DOCENCIA UNIVERSITARIA (1880-1917)

La primera de las cuestiones relevantes a abordar en este bloque está ligada a la tercera de las actividades profesionales de Doménech y Estapá en importancia según el diagrama anterior: la docencia. La tratamos en primer lugar debido a que fue la que inició la vida profesional del personaje. De entrada, señalar que, a diferencia de la mayoría de arquitectos de renombre de la época, Doménech jamás formó parte de la plantilla de profesores de la Escuela de Arquitectura. Su actividad docente se concentró en la Universidad Central de Barcelona, donde ejerció como maestro en diversas disciplinas científicas y matemáticas. Para analizar su faceta en este campo es absolutamente necesario consultar la documentación del expediente personal y profesional de Doménech custodiado en el Archivo Histórico de la Universidad de Barcelona que, como ocurre con otras fuentes primarias referentes al personaje, ha pasado inadvertido hasta la fecha. Además, hay que valorar la profusa bibliografía generada por el arquitecto en este campo. De hecho, algunos de los escritos incluso se convirtieron en textos docentes consultados por generaciones y generaciones, siendo reeditados en innumerables ocasiones. El caso más evidente es el de *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática* de 1904 y publicado por última vez en 2001.¹¹⁰

De entrada hay que recordar que José Doménech y Estapá, antes de su formación arquitectónica, se había licenciado en ciencias exactas en la Universidad de Barcelona consiguiendo un sobresaliente final e incluso el premio extraordinario de licenciatura en 1876. En el apartado de formación recogimos y comentamos su expediente académico. Nada más finalizar el periodo de estudios en la Escuela de Arquitectura barcelonesa (concluidos en 1880; el título oficial le fue entregado en 1881), comenzó su carrera profesional como docente en ciencias exactas y matemáticas en la Universidad.

Aunque la fecha oficial de acceso a la docencia universitaria que recoge su expediente profesional es la de 1 de julio de 1883,¹¹¹ tras haber superado con éxito las oposiciones, en un documento-borrador se hace referencia a que Doménech entró como profesor auxiliar

¹¹⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1904-1905 ante el Claustro de la Universidad de Barcelona*. Barcelona: Tip. La Académica, 1904. En 2001 fue seleccionado para formar parte de la "Col·lecció de 21 Discursos Inaugurals de la Universitat de Barcelona": DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática*, Col·lecció de 21 Discursos Inaugurals de la Universitat de Barcelona, vol.XV. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001. Nosotros hemos consultado ambas ediciones (1904 y 2001), pero citaremos la de 2001 con prólogo de J. Plá i Carrera.

¹¹¹ *Hoja de Méritos del Catedrático Don José Doménech y Estapá*, 27 de enero de 1913 [AHUB: Exp. Profesional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688].

en la sección de físico-matemáticas en el curso 1880-1881.¹¹² Una carta sin fecha escrita por el propio arquitecto y dirigida a la secretaría de la Universidad certifica que Doménech ejercía de profesor antes de la fecha oficial recogida. En ella solicita un certificado que demostrase y oficializase sus trabajos como docente auxiliar previos a 1883.¹¹³ En esta misma línea, Doménech insistía en que la Universidad le gratificase estos primeros servicios como maestro sustituto accidental en cálculos,¹¹⁴ aunque la respuesta del director general fue negativa alegando que “no puede otorgarse la gratificación solicitada por ley”.¹¹⁵ Todas estas fuentes primarias resultantes de la insistencia del arquitecto por conseguir sus primeros méritos como profesor de enseñanza superior, nos permiten en la actualidad fechar los inicios de Doménech en la profesión en 1880, cuando ya estaba a punto de finalizar los estudios en arquitectura y contaba con tan sólo veintidós años.¹¹⁶ Al consultar los fondos del Archivo General de la Administración, confirmamos la fecha de incorporación al cuerpo docente universitario en el curso 1880-1881.¹¹⁷

Desde esa fecha, Estapà ejerció como profesor auxiliar y en el curso de 1883 solicitó la plaza vacante en la cátedra de geodesia, de la que se encargó durante los dos cursos siguientes (1883-1884 y 1884-1885), además de la cátedra de geometría descriptiva (de febrero a marzo de 1883).¹¹⁸ Aparecen pues las dos disciplinas científicas predilectas del arquitecto en el campo de la docencia, las cuales siempre vinculará al resto de sus actividades profesionales. En este sentido, como veremos en el apartado que analizará al personaje como arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar (1883-1897), la consecución por oposición de la vacante en geodesia fue la principal motivación para fundar la Oficina Topográfica en el municipio andreuense. Sus logros en la enseñanza universitaria fueron unas de las mejores credenciales para justificar y llevar a cabo

¹¹² Anotación en borrador, s/f. [AHUB: Exp. Professional de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.P.D.01.1688]. También en la necrológica realizada por Eduard Fontseré i Riba se indica que en octubre de 1880 entró como auxiliar interino. FONTSERÉ i RIBA, E., “Ilmo. Sr. Dr. D. José Doménech y Estapà”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 8, 1923-1925, p.228.

¹¹³ *Carta de José Doménech y Estapà a la Secretaría de la Universidad de Barcelona*, s/f. [AHUB: Exp. Professional de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.P.D.01.1688].

¹¹⁴ *Carta de José Doménech y Estapà al Director General de la Universidad de Barcelona*, 3 de marzo de 1881 [AHUB: Exp. Professional de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.P.D.01.1688].

¹¹⁵ *Carta del Director General de la Universidad de Barcelona a José Doménech y Estapà*, s/f. [AHUB: Exp. Professional de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.P.D.01.1688].

¹¹⁶ También se recoge esta fecha como inicio de las actividades docentes de Doménech en FONTSERÉ i RIBA, E. (1923-25), Art. cit., p.228.

¹¹⁷ *Expediente de oposición para proveer una plaza de profesor auxiliar, vacante en la Universidad de Barcelona – Años 1881-1882* [AGA: IDD(05)019.001, Caja 32/7433, Exp.54]. Véase también, *Expediente personal de José Doménech y Estapà, catedrático numerario de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona* [AGA: IDD(05)001.019, Caja 31/15645, Exp.423-6].

¹¹⁸ *Carta de José Doménech y Estapà al Rector de la Universidad de Barcelona*, 18 de julio de 1886; *Solicitud de José Doménech y Estapà al Rector para presentarse a las oposiciones de la vacante de Geodesia de la Universidad de Barcelona*, 8 de marzo de 1884 [AHUB: Exp. Professional de *Domènech i Estapà, Josep*, Reg.P.D.01.1688].

proyectos arquitectónicos, así como para conseguir cargos en relación al mundo de la construcción y el diseño.

Así pues, Doménech y Estapá alternaba la docencia en esas dos disciplinas de la facultad de ciencias de la sección de físico-matemáticas: geometría descriptiva y geodesia. A finales de 1888 superaba nuevas oposiciones y conseguía la plaza de catedrático numerario de dicha sección con destino a la cátedra de geodesia de manera definitiva, puesto que comenzó a ejercer el 29 de diciembre de 1889.¹¹⁹ Con este título se consolidaba como maestro en la enseñanza superior, haciéndolo todavía mucho más en mayo de 1895 al conseguir ser catedrático numerario permanente de geometría descriptiva.¹²⁰ En aquel momento, Doménech ya había logrado sus disciplinas deseadas y desde entonces se dedicó a ascender en el escalafón de estatus del profesorado de la Universidad, aspecto que le aseguraba un aumento progresivo de unos ingresos cada vez más suculentos.¹²¹ Su insistencia en los ascensos es remarcable, sobre todo en el caso de 1898, cuando solicitó al rector “obtener una de las categorías de ascenso que se hallan vacantes en la Facultad de Ciencias”.¹²² Se había erigido como uno de las personalidades de más prestigio en el mundo universitario, tal y como demuestra la descripción que hace el rector de Doménech en esa misma fecha:

¹¹⁹ *Hoja de Méritos del Catedrático Don José Doménech y Estapá*, 27 de enero de 1913 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688]. Véase también, *Expediente de oposición a la Cátedra de Geodesia, vacante en la Universidad de Barcelona – Años 1882-1888* [AGA: IDD(05)019.001, Caja 32/7433, Exp.54]. Así queda indicado también en la sección de fomento de las guías oficiales del Estado como por ejemplo: *Guía Oficial de España*. Madrid, 1891, p.634; *Guía Oficial de España*. Madrid, 1894, p.622.

¹²⁰ *Hoja de Méritos del Catedrático Don José Doménech y Estapá*, 27 de enero de 1913 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688]. Véase también, *Expediente de oposición a la Cátedra de Geometría Descriptiva, vacante en la Universidad de Barcelona – Años 1890-1895* [AGA: IDD(05)019.001, Caja 32/7438, Exp.60]. En la prensa periódica se recogía esta Real Orden: “que el Catedrático en Geodesia de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona D. José Doménech y Estapá, pase á la de Geometría Descriptiva del mismo establecimiento, con el sueldo y carácter de numerario que actualmente disfruta” [*El Día*, 5380, 21 de abril de 1895, p.3; también aparece en *La Gaceta de Madrid*, 111, 21 de abril de 1895, p.265].

¹²¹ El 2 de agosto de 1897 ascendía al número 280 del escalafón por antigüedad, con un importante incremento del sueldo anual que ciframos en 4.000 pesetas. En 20 de julio de 1902, conseguía el puesto 210 del escalafón y un sueldo anual de 5.000 pesetas. En enero de 1909, 500 pesetas se sumaban a su sueldo de 5.000, y el 6 de octubre de 1910 ascendía al puesto número 145 con un total de 6.000 pesetas. Tras otros ascensos, el último que hemos localizado en el Expediente Profesional de Doménech y Estapá es el de enero de 1912, cinco años antes de su muerte, donde consigue el puesto 135 y un sueldo fijo de 8.000 pesetas que mantendrá hasta su defunción. *Hoja de Méritos del Catedrático Don José Doménech y Estapá*, 27 de enero de 1913 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688]. Los tres últimos ascensos fueron publicados en gran parte de la prensa periódica especializada: “Informaciones. Ascensos de catedráticos”, *La Época*, Año LXII, 21522, 23 de septiembre de 1910, p.1; “Universidades”, *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XXII, 1036, 28 de septiembre de 1910, p.405; “Universidades”, *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XXII, 1039, 10 de octubre de 1910, p.428; *La Educación*, Año XVI, 141, 29 de febrero de 1912, p.6.

¹²² *Carta de José Doménech y Estapá al Rector de la Universidad de Barcelona*, agosto de 1898 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688].

“dicho profesor goza de gran reputación entre los que profesan las ciencias exactas y en tal concepto pertenece á la Real Academia de Ciencias Naturales de esta ciudad, así como á otras varias corporaciones científicas, llamando la atención sus explicaciones que da en cátedra y en sus conferencias públicas, un rol que los alumnos y también sus compañeros de profesión valoran”.¹²³

Además, según la *Gaceta de Instrucción Pública*, en 1897 fue nombrado decano de la facultad de ciencias de la Universidad.¹²⁴ Todos estos reconocimientos le llevaron a fundar una nueva cátedra denominada geometría de la posición,¹²⁵ donde ejerció la enseñanza hasta su fallecimiento. Como colofón, en 1913 recibía el título de “Catedrático Numerario de Facultad, en categoría honorífica de término”.¹²⁶ Estas menciones habían alcanzado mucha más relevancia social en 1908, cuando el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes le concedió el título de Caballero de la Orden Civil de Alfonso XII. Un año después, en 1909, fue el elegido por la Real Academia de Ciencias y Artes y a petición del ayuntamiento de Barcelona para ser uno de los miembros importantes del tribunal de oposiciones que aprovisionaba las plazas de profesorado de las nuevas escuelas de artes de los distritos quinto y séptimo de la ciudad condal.¹²⁷

Pero además del breve pero intenso recorrido por la vida de una de las profesiones predilectas de Doménech y Estapà, es necesario recurrir a uno de sus textos para comprender bien esta faceta y comenzar a estrechar vínculos con la producción arquitectónica. Nos referimos al célebre y ya mencionado discurso que sirvió para la inauguración del curso 1904-1905 en la Universidad de Barcelona y que fue titulado *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática*.

¹²³ *Escrito del Rector de la Universidad de Barcelona a respuesta de la petición de José Doménech y Estapà para ascenso*, 8 de agosto de 1898 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688].

¹²⁴ “Facultades”, *Gaceta de Instrucción Pública*, Año IX, 319, 23 de mayo de 1897, p.859.

¹²⁵ Según una carta de Doménech y Estapà en la que reclama parte de su sueldo, se indica que la cátedra de geometría de la posición fue creada por él y “por vez primera”. *Carta de José Doménech y Estapà al Rector de la Universidad de Barcelona*, 8 de octubre de 1900 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688]. Confirmamos esta información porque fue publicada en el diario oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a finales de 1900: “Facultades”, *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XII, 481, 15 de diciembre de 1900, p.728. En 1909, Doménech continúa apareciendo en esta disciplina dentro de la sección de ciencias naturales de la facultad de ciencias de la Universidad de Barcelona: “Instrucción Pública y Bellas Artes”, *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Barcelona, 1909, p.1188.

¹²⁶ *Certificación del título de Catedrático Numerario de Facultad, categoría honorífica de término*, 16 de julio de 1913 [AHUB: Exp. Professional de Doménech i Estapà, Josep, Reg.P.D.01.1688].

¹²⁷ Doménech y Estapà ejerció en el tribunal para el cargo de profesor de mecánica y construcción, profesor de técnica e interpretación del dibujo industrial, profesor de dibujo lineal y profesor de dibujo artístico. *Carta del Presidente de la Real Academia de Ciencias y Artes a José Doménech y Estapà*, Barcelona, 23 de febrero de 1909 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapà; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, 430]. Véase también *Expediente del Académico Numerario José Doménech y Estapà*, p.3v. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapà].

Una de las máximas de Doménech en la transmisión del conocimiento científico era la necesidad y vital importancia de éste para el buen desarrollo de la sociedad. En especial las ciencias matemáticas y geométricas eran concebidas como un lenguaje abstracto que permitía al ser humano explicar la realidad en la que habitaba. La transmisión de sus leyes entre los ciudadanos, y no sólo entre los especialistas en la materia, aseguraba un futuro próspero y la modernización de la sociedad. En este sentido, Doménech introduce en su discurso claves del pensamiento cartesiano, e incluso algunas citas directas del propio Descartes, con el fin de redundar en la necesidad de las matemáticas para la comprensión de la realidad. Esto es útil para asimilar el tipo de enseñanza científica que propugnaba el arquitecto, quien la comprendía como una práctica obligada para la salud y un orden social racional. Estos datos son útiles para definir el perfil del creador en cuestión, y volveremos a ellos de un modo más específico al analizar su doctrina arquitectónica. Es por ello que la base teórica en este tipo de formación es sumamente relevante. Para él, sin un buen y escrupuloso conocimiento de las realidades matemáticas y geométricas no podrá desarrollarse una práctica vital y/o creativa, cual sea, con garantías. En este aspecto, Estapá promulgaba que las ciencias matemáticas como elemento inmutable donde la filosofía, la imaginación y la subjetividad no podían incidir, debían de ser difundidas en la sociedad, rompiendo con el secretismo elitista de los antiguos y haciendo de ellas un instrumento popular al servicio del orden y la evolución del hombre del nuevo siglo.

En la nota necrológica en honor al arquitecto tarraconense redactada por su amigo el científico y meteorólogo Eduard Fontseré, se insiste en el carácter teórico de sus sesiones como profesor, aunque, del mismo modo, se destaca que ilustraba los conceptos expuestos con ejemplos prácticos que mucho clarificaban a los estudiantes.¹²⁸ El caso de la arquitectura es, con toda seguridad, esa aplicación práctica de la teoría científica pura que Doménech insistía en defender y difundir. Al respecto, sentencia que “el arquitecto falto de educación matemática, no es tal arquitecto, será un decorador, si queréis, será un más o menos afortunado copista de arquitecturas que fueron, pero nunca sembrará semilla que luego fructifique en alguna manifestación de arte”.¹²⁹ Así pues, bajo su criterio, la enseñanza de las matemáticas y la geometría y el concienzudo conocimiento por parte del arquitecto de estos campos, hacen que su producción sea “verdadera y buena”. Insistiremos y comprenderemos estos aspectos más teóricos cuando diseccionemos su doctrina arquitectónica a lo largo del tercer bloque de la investigación.

¹²⁸ FONTSERÉ i RIBA, E. (1923-25), Art. cit., p.228.

¹²⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904B), Op. cit., p.44.

II.II. “VTILE NON SVBTILE LEGIT”. LA VINCULACIÓN DE DOMÉNECH Y ESTAPÁ CON LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS Y ARTES DE BARCELONA (1883-1917)

No puede comprenderse la producción arquitectónica y el resto de actividades profesionales de José Doménech y Estapá si quedan desvinculadas de uno de los círculos predilectos del personaje. Nos referimos a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, verdadero núcleo de poder y de difusión de Doménech a nivel teórico, artístico, científico e incluso político. Esta institución se convirtió en el centro de la vida social del arquitecto, y, junto a su trabajo como docente en la Universidad de Barcelona, fue el espacio en el que se implicó durante toda su vida profesional (1883-1917). Dicha implicación queda recogida en su expediente de académico numerario, custodiado en el Archivo Histórico de la Real Academia de Ciencias y Artes [véase ANEXO III], y que utilizaremos como base de nuestro discurso en el presente apartado. A partir de éste y otros documentos inéditos, desarrollaremos diversas teorías y puntualizaciones sobre las actividades de Estapá en el seno del lugar de privilegio que vertebró su tejido relacional y su espacio social, definiendo sus afinidades y posicionamientos.

La aventura de Doménech en la Academia se remonta al momento de conclusión de sus estudios en arquitectura, cuando ya ejercía de profesor auxiliar en la Universidad, concretamente a finales de 1881. Un primer documento al respecto, nos muestra que el primer académico que apadrinó al tarraconense fue Santiago Mundi y Giró (1842-1915), doctor en ciencias y licenciado en farmacia que ocupaba la sección de físico-matemáticas.¹³⁰ En la carta enviada al Presidente y fechada en el mes de Diciembre de 1881, Mundi propone a Doménech como nuevo académico para ocupar la plaza vacante del físico e ingeniero industrial Federico Pérez de Nueros y Lewerfeld (1830-1917).¹³¹ Para justificar la importancia del joven arquitecto, se seleccionan algunos de sus títulos y oficios, además de datos que indican que Doménech era socio del Ateneo Barcelonés y de la Academia de Taquigrafía de Barcelona, entre otros.¹³² El hecho de que Mundi mantuviese una estrecha relación con Doménech en el ámbito científico universitario (era catedrático de la facultad de ciencias de la Universidad Central), además de ser ambos socios de los Amigos de la Instrucción, facilitó la propuesta como nuevo académico. Por

¹³⁰ *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*, Real Academia de Ciencias y Artes, Barcelona, 1915-1916, pp.55-59.

¹³¹ *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*, Real Academia de Ciencias y Artes, Barcelona, 1917-1918, pp.55-61.

¹³² *Carta de Santiago Mundi y Giró a Federico Trémols y Borrell*, Barcelona, 11 de diciembre de 1881 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Elección del Académico; Doc.: s/n.].

otro lado, los méritos arquitectónicos de Doménech en esta etapa prematura se limitaban a su título y a su trabajo como delegado por la Asociación de Arquitectos de Barcelona para el Congreso Nacional de Arquitectura celebrado en Madrid en 1881.

No obstante, la entrada de Doménech se demoró casi un año. El 19 de abril de 1882 se aceptaba su elección en la junta general de la Real Academia, a la espera de la toma de posesión que se celebró en la sesión del 22 de noviembre del mismo año bajo el apadrinamiento del académico y arquitecto Francisco de Paula del Villar y Lozano,¹³³ y tras la lectura de “La Geometría Proyectiva en el Arte Arquitectónico” por parte de Doménech.¹³⁴ Fue nombrado académico numerario correspondiéndole la medalla número 53.¹³⁵ El hecho en sí fue difundido a nivel social y más allá del núcleo de la Academia, puesto que era considerado como una de las jóvenes promesas dentro del ámbito científico y arquitectónico. El eco de la prensa periódica constata lo señalado. En *La Il·lustració Catalana* se recoge la noticia afirmando que la elección de Doménech es uno de los escasos acontecimientos científicos de relevancia en la ciudad condal, y hacía que “la vida del mon sabi comensa á renaixer en Barcelona, despres del ensopiment, en que ha permanescut sumit tot l’estiu, per diferenciarse potser del altre ensopiment qu’experimentan alguns reptils en la estació del hivern”.¹³⁶

Además, precisamente el éxito profesional y social que suponía para Doménech el nombramiento como miembro de la reputada institución, resultó la principal carta de presentación que comenzó a asegurarle nuevos cargos y proyectos importantes en el campo de la arquitectura barcelonesa, así como el ascenso meteórico en el ámbito de la docencia universitaria. Así pues, su nombramiento como arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar se sitúa en el mismo momento y, como veremos, en parte se sustenta en la popularidad dentro del ámbito científico y constructivo no solo local, sino también estatal. Incluso el célebre arquitecto Enrique María de Repullés y Vargas (1845-1922) presentó una reseña de la ponencia de Doménech a través de la Sociedad Central de Arquitectos desde Madrid, de quien valoraba la interesante y correcta reunión de los

¹³³ *Carta de Vicesecretario General de la Real Academia de Ciencias y Artes para Francisco de Paula del Villar y Lozano*, Barcelona, 17 de noviembre de 1882, s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Elección del Académico; Doc.: s/n.].

¹³⁴ A principios de octubre, Doménech escribe al presidente de la Academia para indicar el título y el trabajo que leerá en el acto público de su elección como nuevo académico numerario. También indica “tengo también el gusto de manifestar á V.S. que el socio numerario Sr. D. Francisco de P. Del Villar me ha concedido el señalado obsequio de presentarme á la Academia en tan solemne acto”. *Carta de José Doménech y Estapá a Federico Trémols y Borrell*, Barcelona, 7 de octubre de 1882, s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Elección del Académico; Doc.: 4]; *Expediente del Académico Numerario José Doménech y Estapá*, p. 1 rv. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá].

¹³⁵ *Expediente del Académico Numerario José Doménech y Estapá*, p.1v. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá].

¹³⁶ BASSEGODA, R-E., “Crònica general”, *La Il·lustració Catalana*, Año III, 75, 30 de noviembre de 1882, p.338.

principios de la ciencia y su aplicación a la representación de las concepciones artísticas, en especial, del lenguaje arquitectónico, augurándole muchos logros futuros.¹³⁷

El hecho de que Doménech y Estapá formase parte de la Real Academia de Ciencias y Artes durante toda su vida profesional y hasta su muerte es relevante porque, a partir de su evolución y ascenso en el organigrama interno de la institución científica, establecemos vínculos con su trayectoria como profesor y con la evolución de su obra arquitectónica. Desde su nombramiento como académico en 1882, comenzó a ocupar diversos cargos de cada vez mayor responsabilidad (secretario de la sección de ciencias físico-matemáticas en 1883 y director de la misma desde 1886, entre otros).¹³⁸ Pero de todos los cargos que consiguió destacamos primeramente el de conservador, puesto bianual para el que fue elegido por vez primera en 1892 y que, debido a su implicación, ocupó hasta 1909 tras siete reelecciones (1894, 1896, 1898, 1900, 1902, 1906 y 1908). El abandono del cargo de conservador en 1909 queda justificado por su nombramiento como vicepresidente (11 de octubre de 1909). Consideramos que el puesto fue asumido tras la conclusión de las reformas de la sede de la Academia [C.DyE, Núm.VIII]. Independientemente de los estudios científicos y de la reputación de Doménech cosechada en la Universidad Central, el éxito del resultado de las obras mencionadas, así como la dirección de la suntuosa decoración para los interiores del edificio, fueron decisivos. Esto le permitió conseguir gran popularidad entre el resto de académicos, así como innumerables favores y reconocimientos. En este sentido, pocos años antes de conseguir el puesto de conservador, la cúpula directiva de la Academia aprobaba por unanimidad “que se coloque en un lugar del edificio una lápida de mármol donde se hagan constar sus especiales y singularísimos servicios como Arquitecto de la restauración del edificio, entregándole al propio tiempo un pergamino en que se cite lo arriba mencionado”.¹³⁹ La lápida referida es la que se conserva en el primer tramo de las escaleras a la imperial que dan acceso a la Academia. Diseñada por el propio Doménech para la gloria y la dignificación de la institución, este elemento que puede parecer nimio y accesorio, en la época sirvió para consolidar el éxito del arquitecto tanto en la academia como en la sociedad barcelonesa, asegurándole un ascenso progresivo en el organigrama interno de la institución. Con este reconocimiento que nos sirve para introducir el binomio Arquitectura-Ciencia en el universo Estapá, como veremos indisoluble en su doctrina arquitectónica y en la mayoría de su producción, se disipaba cualquier duda en relación a la valía y la dedicación de Doménech.

Todo ello explica la consecución del cargo de conservador, desde el cual desarrolló una serie de intervenciones y propuestas de modernización de la Academia y sus fondos

¹³⁷ REPULLÉS y VARGAS, E-M., “La Geometría Proyectiva en el Arte Arquitectónico”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de junio de 1883, pp.151-152.

¹³⁸ La totalidad de cargos ocupados en la institución pueden apreciarse de manera cronológica en el **ANEXO III**, donde reproducimos el *Expediente de Académico Numerario* de Doménech y Estapá.

¹³⁹ *Expediente del Académico Numerario José Doménech y Estapá*, p.1rv. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá].

museísticos y bibliográficos. Estas arduas tareas, ligadas al proceso de refundación de la imagen de la Real Academia tras las reformas arquitectónicas y el *Observatorio Fabra* del Tibidabo [C.DyE, Núm.LXXIII], las llevó a cabo de un modo más activo cuando ocupó la presidencia (del 10 de octubre de 1912 al 14 de noviembre de 1914). Las políticas que ejecutó con el objetivo de otorgar a la asociación una dimensión nueva mucho más relacionada a la vida de la sociedad barcelonesa, seguían la estela de las políticas del expresidente Ángel del Romero y Walsh, bajo cuyo mandato se reformó la sede. Para apreciar las intervenciones de Estapá deben conocerse los legajos que hacen referencia a este periodo de presidencia, tanto los documentos oficiales como las anotaciones, croquis y borradores conservados en el Archivo Histórico de la Real Academia de Ciencias y Artes. De suma importancia es uno de estos papeles sueltos en que el arquitecto recoge sus principales líneas de actuación como nuevo presidente en 1912:

“1º La organización del Observatorio en la sucedida cada dia más urgente de obtener una subvención del gobierno de S.M. para poder realizar desahogadamente todos los servicios.

2º El arreglo definitivo de los Museos, decidiendo lo que con ellos tenga que hacerse si no podemos colocarlos a la altura que corresponde a esta corporación y claro que con ello va ligado íntimamente la organización del personal.

3º Creo que es preciso que se pase de una vida algo lánguida y pacífica que tiene hace algún tiempo la Academia á otra de mayor actividad, dando periódicas conferencias, anunciando concursos con premios correspondientes y creando una biblioteca científico-artística digna de Barcelona y que sea el punto donde pueda acudir la juventud estudiosa y los científicos de veras para nutrir su inteligencia [...]”¹⁴⁰

De los tres puntos destacamos, principalmente, el último y dedicado a la biblioteca, puesto que ésta debía de convertirse, según Doménech, en el eje central de la vida científica barcelonesa y en el nexo entre la élite académica y la ciudadanía. Se reclama una actividad intensa en torno al estudio de las ciencias y las artes generada a partir de la nueva biblioteca, actividad de la que carecía la Academia en 1912. A partir de este mecanismo se consolidaría la unión entre ciencia y sociedad que permitiría el avance de la segunda como consecuencia del estudio y divulgación de la primera. En la misma dirección encontramos el segundo objetivo que se propuso Doménech sobre el arreglo definitivo de los museos de la institución. Estos deberían ampliarse, ad decentarse y abrirse al público para consolidar el criterio pedagógico que caracterizó su mandato.

¹⁴⁰ *Notas de José Doménech y Estapá como nuevo Presidente para el curso 1912-1913, s/r., pp.1-2 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, 21].*



Fig. II.I. José Doménech y Estapá. Carlos Vázquez, c.1914 [RACAB: despacho presidencial].

Para definir esta propuesta de estudio profesional y a la vez de difusión popular de las ciencias y las artes, Doménech tenía muy claro que el modelo a seguir era el de las asociaciones científicas de Madrid que, en aquel momento, fomentaban ese intercambio e interrelación entre clases y espacios sociales. El arquitecto conocía muy bien el contexto científico madrileño para el que colaboraba con frecuencia mediante la publicación de estudios específicos.¹⁴¹ En sus notas establece una comparativa entre la tipología de

¹⁴¹ Buen ejemplo de ello son los artículos publicados por Doménech y Estapá en la revista *Crónica científica: revista internacional de ciencias* en 1890 [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Más sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 297, 25 de marzo de 1890, pp.121-124; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Caso particular de la curva de intersección de dos cilindros", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 299, 25 de abril de 1890, pp.178-180; HERRERA, M., "Réplica sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 301, 25 de mayo de 1890, pp.217-219; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Algo más sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 301, 25 de mayo de 1890, pp.220-222]. Destaca también, el largo e intenso debate científico que mantuvo con A.Krahe a través de las páginas de varios números de *Madrid Científico* [GALDEANO, Z.G., "Observaciones al folleto del Sr.Doménech acerca del cero y del infinito matemático", *Madrid Científico*, Año VI, 228, 1899, pp.71-73; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Justa interpretación que debe darse al cero y al infinito matemático II", *Madrid Científico*, Año VI, 229, 1899, pp.81-82; KRAHE, A., "La definición de foco", *Madrid Científico*, Año VI, 229, 1899, pp.83-84; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 231, 1899, pp.101-103; KRAHE, A., "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 232, 1899, pp.111-112; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 234, 1899, pp.131-132; KRAHE, A., "Elipses

biblioteca barcelonesa y la de biblioteca madrileña. Apunta que en Madrid las bibliotecas tenían mayor facilidad para conseguir todas las publicaciones científicas y artísticas editadas tanto a nivel nacional como internacional. Además, y en este rasgo insiste mucho Estapá, las bibliotecas de la capital de España eran de fácil acceso para todo el público y fomentaban el intercambio cultural entre clases y enfoques analíticos, mientras que las de Barcelona conservaban un acceso restringido al ser privadas, impidiendo que se estableciese la divulgación de las disciplinas y las investigaciones. El arquitecto pretendía abolir este tipo de centro de estudio reservado únicamente a las élites, “bibliotecas que no están al alcance del público”.¹⁴² Así pues, el modelo madrileño se convirtió en el elegido para iniciar un nuevo formato de biblioteca en Barcelona que tendría en la Real Academia de Ciencias y Artes el punto de partida, “una biblioteca científica y artística moderna”.¹⁴³ Además del carácter público de la nueva biblioteca, ésta se concebiría como un centro de estudios y se nutriría con nuevos títulos que actualizaran los fondos bibliográficos y documentales. En su seno se organizarían conferencias y cursos específicos que asegurarían y consolidarían la interrelación de las élites académicas con el pueblo interesado en el estudio más amateur de todas las disciplinas promovidas desde la institución barcelonesa. Debe añadirse también que, con la intervención de Doménech, la biblioteca comenzaría a incorporar gran número de títulos relacionados con las disciplinas artísticas que, hasta el momento, habían ocupado un lugar marginal en la Academia.

Del mismo modo, tras su reelección como presidente en 1914, Doménech insistió en la consolidación de este macroproyecto pedagógico y de divulgación científica a partir de los museos y, sobre todo, de la biblioteca pública. Así lo demuestran las principales líneas de actuación del curso en cuestión:

“Al tomar posesión de este cargo hice constar que dedicaría más esfuerzos á tres objetos principales: uno el del ensanche de la Biblioteca con objeto de disponer de todas las obras de mayor alcance dentro de todos los ramos del saber; el segundo la inauguración de cursos de alta ciencia y concursos numerosos para ejercitar la emulación de inteligencias juveniles de nuestra patria; el tercero el establecimiento de una red meteorológica catalana; el cuarto la organización del Observatorio”.¹⁴⁴

homotéticas y concéntricas”, *Madrid Científico*, Año VI, 235, 1899, pp.141-142; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Cónicas homotéticas y concéntricas”, *Madrid Científico*, Año VI, 236, 1899, pp.153-154; KRAHE, A., “Elipses homotéticas y concéntricas”, *Madrid Científico*, Año VI, 237, 1899, pp.167-168; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Cónicas homotéticas y concéntricas”, *Madrid Científico*, Año VI, 238, 1899, p.177.; KRAHE, A., “Entre matemáticos”, *Madrid Científico*, Año VI, 239, 1899, p.191].

¹⁴² *Notas de José Doménech y Estapá como nuevo Presidente para el curso 1912-1913*, s/r., p.2 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, 21].

¹⁴³ *Notas de José Doménech y Estapá como nuevo Presidente para el curso 1912-1913*, s/r., p.3 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, 21].

¹⁴⁴ *Notas de José Doménech y Estapá para comenzar la temporada 1914-1915 como Presidente*, s/r., s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, s/n.]. En la misma línea véanse los siguientes legajos: *Notas de José Doménech y Estapá para el discurso como Presidente*,

Hay que anunciar que seguirá el mismo criterio paralelamente para la constitución de una biblioteca pública especializada en investigaciones astronómicas desde el cargo de presidente de la Sociedad Astronómica de Barcelona entre 1913 y 1914. Lo veremos en el subapartado siguiente, dedicado al interés de Doménech por la astronomía.

A lo largo de este bloque venimos abordando la relevancia de la docencia y la ciencia como focos relevantes que definen el tejido relacional y el espacio social de Doménech y Estapá. Tanto los cargos que ocupó en la Real Academia de Ciencias y Artes como en otras instituciones científicas quedan justificados y sustentados en esa red de relaciones personales y profesionales del arquitecto, las cuales eran ampliadas y consolidadas a través de las publicaciones de los estudios que realizaba a nivel local y nacional. En este aspecto, es sumamente interesante observar qué líneas temáticas son las preferentes o habituales en la bibliografía generada por él como autor, puesto que esto nos sirve para reafirmar la preeminencia del mundo científico por encima de las cuestiones arquitectónicas que ya apuntábamos mediante el **Diagrama II.I**. El vaciado y descubrimiento de gran número de textos redactados y publicados por Doménech y Estapá confirma este aspecto. Podemos reducir la temática de estos escritos a tres de las cuatro actividades principales del personaje. El orden de importancia por número es el siguiente, tal y como recogemos en el **Diagrama II.II**: en primer lugar, las publicaciones científicas con un total de 32; en segunda posición, las publicaciones referidas a arquitectura y urbanismo con un número de 26 ejemplares; y, finalmente, las publicaciones sobre docencia que siempre están ligadas al ámbito científico (5). Como podemos observar, no existe ningún caso de publicación política que aparezca bajo la autoría de Doménech, confirmando la hipótesis que desarrollaremos en el subapartado II.IV de que las actividades políticas del personaje se reducían a un complemento identitario, pero del que no se ocupaba de un modo profesional a diferencia de sus otras tres actividades predilectas. Otro aspecto a tener en cuenta que visualizamos en el diagrama en cuestión es el cruce de muchas de estas publicaciones entre las dos principales disciplinas de Doménech y que ejemplifican el binomio Ciencia-Arquitectura. La conexión entre ambas, para el personaje indisolubles la una de la otra, se plasma tanto en el contenido de los textos como en la cantidad de temas tratados que ejemplifican esa unión. Esto se traduce en el significativo espectro que deriva del cruce de las dos burbujas protagonistas en el diagrama.

18 de enero de 1914., s/r., s/p.; *Notas de José Doménech y Estapá como nuevo Presidente para el curso 1913-1914*, s/r., s/p.; *Notas sobre el discurso de José Doménech y Estapá como nuevo Presidente para el curso 1913-1914*, 30 de octubre de 1913, s/r., s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; Subcpt.: Docs. referentes al Académico, 19, 25 y 24 respectivamente].

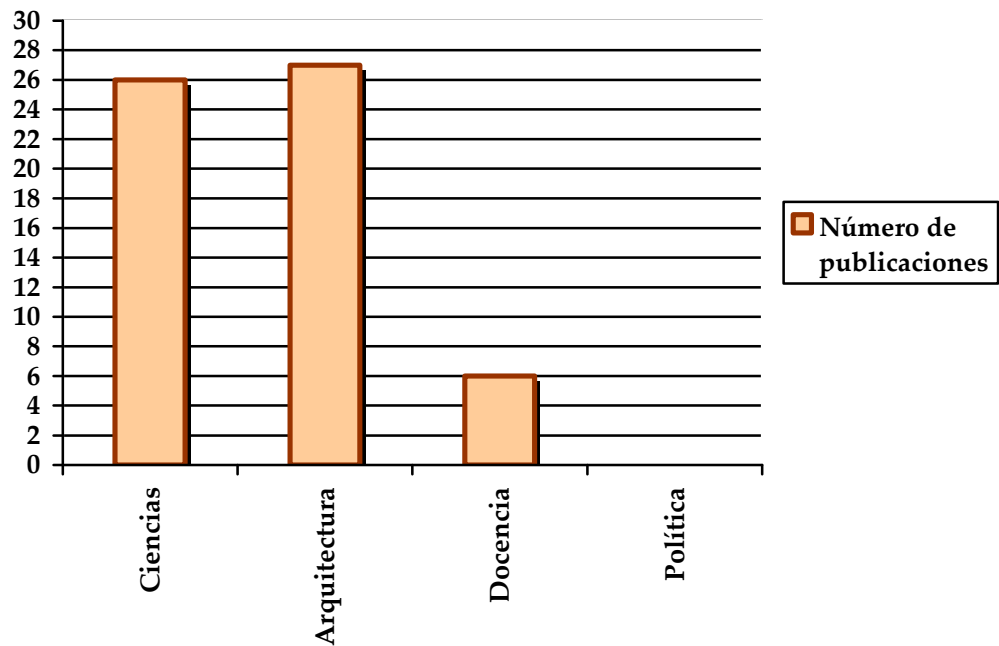


Diagrama II.II. Publicaciones realizadas por José Doménech y Estapà a lo largo de su trayectoria profesional por temáticas (1881-1917).

A su vez, el asunto de las publicaciones sirve para remarcar de qué manera la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona se convirtió en el verdadero núcleo de poder de Doménech, así como en el centro de difusión de sus teorías tanto científicas como arquitectónicas y, aunque de manera un tanto sutil, también políticas.¹⁴⁵ Tanto la naturaleza como la cantidad de los textos del arquitecto editados desde la institución científica así lo indican [**Diagrama II.III**]. De las 55 publicaciones contabilizadas, un total de 13 son editadas y difundidas desde la Academia barcelonesa, además de 4 que, pese a editarse en imprentas privadas, derivan de estudios realizados desde ese núcleo. De los 19 textos de Doménech y Estapà que aparecen en las páginas de *La Vanguardia*, para la que colabora desde 1897, 5 de ellos también surgen de investigaciones ligadas a la Academia, como por ejemplo “La forma de la Tierra”, “La cuadratura del círculo” o el texto “Un observatorio más”, este último redactado junto a Eduard Fontseré.¹⁴⁶ Es así que podemos fijar en 22 los textos dependientes de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, más de la mitad del total de títulos de la trayectoria de Doménech.

¹⁴⁵ El principal ejemplo de la difusión de su ideología política a través de la Real Academia de Ciencias y Artes es, sin duda, el CL Aniversario de la institución, celebrado bajo el mandato de Doménech como presidente en 1914.

¹⁴⁶ DOMÉNECH y ESTAPÀ, J., “La forma de la tierra”, *La Vanguardia*, 28 de agosto de 1897, p.5; DOMÉNECH y ESTAPÀ, J., “La cuadratura del círculo”, *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1897, p.4; y [DOMÉNECH y ESTAPÀ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.], “Un observatorio más”, *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1895, p.4, respectivamente.

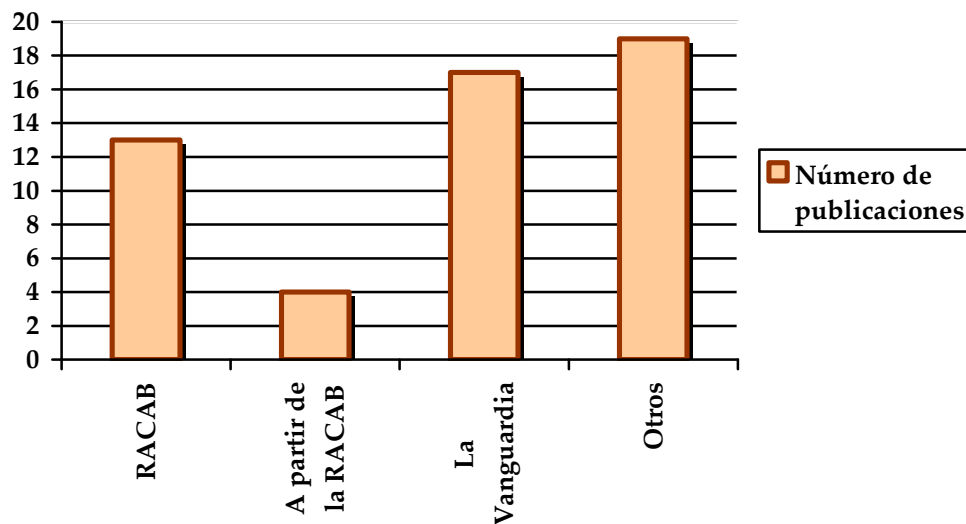


Diagrama II.III. Número de publicaciones realizadas por José Doménech y Estapá a lo largo de su trayectoria profesional clasificadas según los editores (1881-1917).

Para finalizar este subapartado, debemos anunciar que se tratará de manera pormenorizada la participación de Doménech y Estapá en la Real Academia de Ciencias y Artes a nivel arquitectónico en el bloque cuarto. La importancia de esta implicación profesional con la propuesta de proyectos constructivos, que servirán para definir la imagen institucional de la Academia y también la “marca Doménech y Estapá”, obliga a la creación de un punto específico para abordar la cuestión, la cual servirá para acabar de fijar la relación entre el arquitecto y la asociación, así como para perfilar el lugar de privilegio del personaje dentro de la élite científica barcelonesa. Sus servicios como arquitecto institucional de la Academia generan identidades compartidas que confluyen en su principal teoría de Arquitectura-Ciencia, encargada de importar tipologías constructivas de la modernidad finisecular en el núcleo catalán. Las arquitecturas de la Academia se convierten en la materialización de la imagen del propio Doménech, generando una interesante simbiosis: Real Academia de Ciencias y Artes-Doménech y Estapá. El uno depende del otro y viceversa, estableciendo una unión indisoluble en el tejido social y urbano barcelonés de la época que, todavía en la actualidad, pervive.

II.III. “MIRANDO LAS ESTRELLAS”. INCLINACIONES POR LA ASTRONOMÍA

Sin duda, uno de los principales intereses de José Doménech y Estapá fue el de la astronomía, aspecto que más adelante veremos cómo se tradujo en su producción arquitectónica a partir de proyectos relevantes como el *Observatorio Fabra* para la cima

del Tibidabo [C.DyE, Núm.LVI y Núm.LXXIII], e incluso en sus repertorios ornamentales que definieron un estilo propio. Su participación en sociedades dedicadas al estudio de los astros y la meteorología y su relación con personalidades importantes en la materia, nos confirman estas inquietudes. Además, en la profusa bibliografía producida por el arquitecto, hallamos algunos casos que están dirigidos a tratar cuestiones específicas ligadas a esta disciplina.

Es así que los estrechos vínculos de Doménech con las ciencias se consolidan aún más cuando estudiamos su relación con la astronomía. Sin duda, junto a la geometría descriptiva y las matemáticas, fue el campo que, tras la arquitectura, más seducía al personaje. El contacto diario con la Real Academia de Ciencias y Artes y sus numerarios no hizo más que reafirmar esta inclinación. No obstante, no debemos entender este interés como algo profesional. A diferencia de la arquitectura, las matemáticas o la geometría, la astronomía fue para Doménech y Estapá una afición que formaba parte de una moda entre las élites culturales del momento y que, pese a encararla siempre con el mayor rigor posible, no la desarrollaba de manera profesional. Para él siempre fue una disciplina a tratar desde los campos que dominaba, de ahí la importancia de los observatorios en su producción. Este caso lo recogeremos más adelante, cuando desarrollemos el apartado de la arquitectura al servicio de las ciencias, puesto que veremos diversos ejemplos, algunos de ellos inéditos, con más detalle. Ahora pretendemos ver otro tipo de dedicación, de carácter más institucional y ligada a entidades barcelonesas y a personalidades de prestigio relacionadas al ámbito astronómico.

Seguramente unos de los materiales más sorprendentes e inéditos hasta la fecha son las publicaciones que Doménech y Estapá dedicó a tratar una de las problemáticas habituales de la última década del siglo XIX: la forma de la Tierra. Esta cuestión le permitía hablar de astronomía desde el campo de las matemáticas aplicadas y de la geodesia. A partir de un artículo escrito por el célebre astrónomo José Comas y Solá, Doménech se dedica a analizar la cuestión respondiendo a los argumentos del primero y generando un arduo debate. Estos textos fueron publicados en 1897 en *La Vanguardia*, donde tanto Comas como Doménech colaboraban habitualmente.

El primero de los escritos, redactado por el astrónomo en la sección “Notas Científicas”, es la génesis de este breve pero intenso debate. En él, Comas y Solá nos indica que en la cuestión siempre se parte de la premisa de que la forma que más se relaciona a la Tierra es la esférica. Después de sintetizar la evolución histórica de cómo se ha medido la forma y dimensiones del globo hasta su época, alega que en aquel momento se utilizaba “una nueva Ciencia, la Geodesia, que en nuestros días tanto vuelo y extensión ha adquirido”.¹⁴⁷ En este punto, debemos recordar que una de las especialidades de Doménech y Estapá era la geodesia precisamente, pues era catedrático de esta disciplina

¹⁴⁷ COMAS y SOLÁ, J., “La forma de la Tierra”, *La Vanguardia*, 20 de agosto de 1897, p.4.

en la Universidad de Barcelona, y pensamos que éste dato, unido a su interés por el estudio de los planetas y los astros, le llevó a tomar parte del asunto. De hecho, el astrónomo afirma que obviamente la Tierra no se trata de un cuerpo esférico sino de un elipsoide de revolución muy poco aplastado o poco excéntrico, es decir, la de la figura engendrada por una elipse de muy poca excentricidad, casi circular, que gira alrededor de su eje menor. Esto le lleva a uno de los postulados más interesantes y en los que entra en confrontación directa con las teorías de Doménech. Nos referimos a que, según Comas “su superficie [la de la Tierra] no parece obedecer á ninguna ley geométrica, que no tiene, en pocas palabras, ninguna ecuación ó representación algébrica”.¹⁴⁸ Tal y como él mismo afirma, reforzado por la **Fig. II.II**, Comas y Solá define la Tierra como “algo así parecida á un corazón, ó si se quiere á un trompo”.¹⁴⁹

Ante tal fisonomía, Doménech y Estapá no puede más que tildarla de una “caprichosa forma” resultado de la confusión de datos geológicos y geodésicos, entre la consideración de la corteza terrestre sólida y la litosfera. En un artículo escrito el 21 de agosto y publicado días después en *La Vanguardia*, el arquitecto concibe la forma de la Tierra como “la de una superficie de revolución algo achatada por ambos polos y siendo la elipsoidal la que teniendo ecuación analítica se aproxima más a ella” [**Fig. II.III**].¹⁵⁰ Tras esa definición, disecciona y enumera, con la mayor rotundidad posible, las que considera equivocaciones cometidas por Comas y Solá al presentar la cuestión en el artículo anterior, insistiendo en que se fundamentó en gran número de contradicciones.

Cabe apuntar que el posicionamiento de Comas está en consonancia con los avances que en aquel momento se estaban realizando en ese campo a partir de las teorías de Albert-Auguste Cochon de Lapparent (1839-1908).¹⁵¹ De hecho, Doménech y Estapá, muy bien documentado en todos estos temas, localiza el artículo en que Lapparent desarrolla las ideas que después recogía Comas para *La Vanguardia*, e incluso indica que es allí donde aparece el dibujo citado que después copia el astrónomo catalán.¹⁵² Además, ambos conocían perfectamente las teorías científicas de Lapparent a partir de publicaciones

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ Id.

¹⁵⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897B), Art. cit., p.5.

¹⁵¹ A-A. Cochon de Lapparent fue uno de los geólogos franceses con mayor reputación internacional por sus teorías y sus tratados sobre geografía terrestre. Miembro de la Académie des Sciences y Presidente de la Société Géologique de France a partir de 1880, gozó de gran prestigio a partir de la publicación de su *Traité de géographie* en 1883 y consiguió ser condecorado con la Légion d'Honneur. Fue, sin duda, uno de los principales referentes para los científicos y expertos en Geografía y Geodesia de la Cataluña finisecular.

¹⁵² Gracias a las indicaciones de Doménech y Estapá hemos podido localizar el artículo al que hace referencia, donde se halla el dibujo que copia Comas y Solá para *La Vanguardia*: LAPPARENT, A-A., “La mer du pôle et ses conséquences”, *La Nature*, 1243, 27 de marzo de 1897, p.258. Pese a no citarlos, Doménech y Estapá también tiene en cuenta otros dos textos de Lapparent que tratan sobre la cuestión y que también fueron publicados en la misma revista de divulgación científica francesa el mismo año: LAPPARENT, A-A., “La rivalité de l'eau”, *La Nature*, 1233, 30 de enero de 1897, pp.133-134; y LAPPARENT, A-A., “Observations à propos de la forme de l'écorce terrestre”, *La Nature*, 1247, 24 de abril de 1897, p.323.

como *La Nature* o la *Revue Scientifique* que, tal y como hemos podido comprobar, se conservaban y eran consultables en la biblioteca de la Real Academia de Ciencias y Artes. Este centro contaba con ejemplares de estudios del geólogo francés como, entre otros, el célebre *Traité de géographie*, las *Leçons de géographie physique* o las *Notions générales sur l'écorce terrestre* del mismo año 1897.¹⁵³

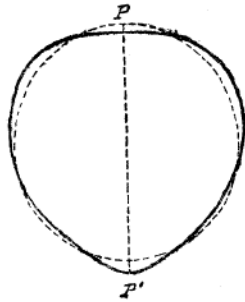


Fig. II.II. La forma de la Tierra según José Comas y Solá [*La Vanguardia*, 20 de agosto de 1897, p.4].

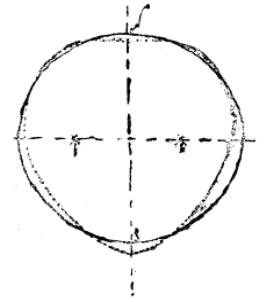


Fig. II.III. La forma de la Tierra según José Doménech y Estapá [*La Vanguardia*, 28 de agosto de 1897, p.5].

Mientras que las descripciones de Comas sobre la forma de la Tierra derivan de las teorías expuestas por Lapparent, hemos podido comprobar que Doménech y Estapá estaba mucho más de acuerdo con las de Stanislas Meunier (1843-1925).¹⁵⁴ De hecho, la cuestión de la forma de la Tierra generó un considerable debate en el núcleo parisino, en este caso entre los mencionados Lapparent y Meunier. Es así que la cuestión abordada en Francia como uno de los centros más importantes de estudios científicos del mundo de

¹⁵³ LAPPARENT, A-A., *Traité de géographie avec 610 gravures dans le texte*. París: Libr. F. Savy, 1883; LAPPARENT, A-A., *Leçons de géographie physique*. París: Masson, 1896; LAPPARENT, A-A., *Notions générales sur l'écorce terrestre*. París: Masson, 1897. Sobre la misma cuestión de la forma de la Tierra y aunque después del debate científico entre Comas y Solá y Doménech y Estapá, Lapparent publicará una de sus principales obras en tres volúmenes: LAPPARENT, A-A., *Le Globe terrestre*, 3 vols. París: Bloud et Barral, 1899.

¹⁵⁴ Stanislas Étienne Meunier era un reputado geólogo, mineralista y periodista científico francés. Había conseguido ser uno de los profesores más prestigiosos del Musée National d'Histoire Naturelle de París, desde donde difundía sus teorías y estudios de geología y física del globo. Del mismo modo que en la Biblioteca de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona se podían consultar los estudios de Lapparent, los textos de Meunier también formaban parte del catálogo bibliográfico del momento en que se generó la disputa Comas-Doménech. Por citar algunos ejemplos relevantes, se encontraban títulos como: MEUNIER, S., *Sur la théorie des tremblements de terre*. París: Gauthier-Villars, 1886; o MEUNIER, S., *Sur un procédé naturel qui permet aux eaux superficielles de pénétrer dans les régions chaudes des profondeurs terrestres*. París, 1889, entre otros. Del mismo modo, aunque no lo cita con especificidad en sus respuestas de *La Vanguardia*, hemos comprobado que, para responder a Comas y Solá, Doménech y Estapá tiene en cuenta las teorías de Meunier expuestas en dos artículos publicados en *La Nature* en los que el geólogo francés criticaba el discurso de Lapparent: MEUNIER, S., "Le mer du pôle nord", *La Nature*, 1246, 17 de abril de 1897, p.306; y MEUNIER, S., "Un dernier mot sur les anciens glaciers", *La Nature*, 1251, 22 de mayo de 1897, p.398.

finales del siglo XIX, se trasladó a Barcelona a partir de la confrontación Comas-Doménech.

Tras las críticas de Doménech asistimos a una respuesta por parte de Comas y Solá con el fin de defenderse y justificar sus teorías y posicionamiento.¹⁵⁵ No entraremos a analizar al detalle estas “contradicciones” aludidas por Doménech ni tampoco las defensas que realiza Comas tras la respuesta del arquitecto, puesto que nos perderíamos en teorías de otras cuestiones que se alejan de nuestro objeto de estudio. Lo que aquí pretendemos es recoger, a modo de ejemplo, este caso para mostrar cómo Doménech participaba activamente de la vida y los debates astrofísicos del momento, enfrentándose a verdaderos especialistas en el campo de la astronomía como era Comas y Solá. Además, sus conocimientos en geodesia y su estatus sociocultural le permitían formar parte de estas disputas, fuera del alcance del resto de personalidades de la disciplina de la construcción, haciéndole un arquitecto inusual con gran número de intereses diversos. También queremos insistir en ello porque, de algún modo, también es útil para definir la personalidad del personaje, vehemente y escrupuloso en sus razonamientos. En este sentido, días después, Doménech volvía a escribir otro texto defendiéndose de las acusaciones vertidas por Comas con cierto resentimiento: “como quiera que el señor Comas desea hacer resaltar, aunque no lo logre, que yo interpreté mal los conceptos expuestos en su primer artículo”.¹⁵⁶

Más allá de estas participaciones esporádicas en la prensa periódica de la Barcelona finisecular y de sus propuestas arquitectónicas destinadas al estudio de la astronomía y la meteorología, es importante recoger a continuación una de las ocupaciones que más gozo produjo a Doménech y Estapá en relación con esas disciplinas. Debemos situarnos en la última década de su vida, concretamente en 1911 cuando entró a formar parte de la junta directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona.

Para estudiar la cuestión, hemos localizado fuentes primarias hasta el momento inéditas que especifican la gran cantidad de actividades y propuestas planteadas por el arquitecto dentro de dicha institución. Diversos legajos, *Libro de Actas*, material fotográfico y otros objetos originales que pertenecieron a la asociación se conservan en un total de cinco cajas en lo que se ha denominado recientemente Archivo de la Sociedad Astronómica de Barcelona, dependiente del Fondo Bosch y Gimpera depositado en la biblioteca de la facultad de geografía e historia de la Universidad de Barcelona. Hasta el momento, este material no había sido utilizado para tratar cuestiones relacionadas con Doménech. De hecho, ningún investigador que se hubiese ocupado aunque brevemente de la figura del arquitecto había ni siquiera advertido esta faceta que resultó ser tan remarcable en la vida y las relaciones humanas de nuestro protagonista.

¹⁵⁵ COMAS y SOLÁ, J., “La forma de la Tierra”, *La Vanguardia*, 4 de septiembre de 1897, pp.4-5.

¹⁵⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “La forma de la Tierra”, *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1897, p.4.



Fig. II.IV. Medalla conmemorativa de la Sociedad Astronómica de Barcelona, realizada en 1910 por el escultor y astrónomo Dionís Renart i Garcia (1878-1919). En el anverso (izq.), la personificación de la astronomía moderna sobre un fondo en el que se representa el zodíaco. En el reverso (dch.), el nombre de la Sociedad con un pergamino sobre laurel para inscribir el nombre del destinatario [ASAB: Caja 84, 5.1.3/2].

La Sociedad Astronómica de Barcelona se constituyó el 30 de enero de 1910 en el Salón Doctoral de la Universidad de Barcelona y tenía como principal objetivo “reunir personas que se ocupan práctica ó teóricamente en Astronomía, Meteorología, Física del globo y Ciencias afines, ó que se interesen en el desarrollo de estas Ciencias para el bien de la cultura en general”.¹⁵⁷ Otra de las premisas era que, mediante una cuota simbólica de dos pesetas mensuales para los socios titulares o una peseta para los socios protectores, se facilitase el ingreso a un público más amplio. Es así, que esta sociedad pretendía divulgar los conocimientos científicos y acabar con el estigma, habitual en la época, que marcaba que el conocimiento de las ciencias era cosa exclusiva de una élite social. Es una sociedad, pues, con un fuerte componente popularizador.¹⁵⁸

En este sentido, la Sociedad Astronómica de Barcelona era el resultado de los intereses de algunos de los miembros de la Real Academia de Ciencias y Artes y de la Universidad que pretendían que la astronomía adquiriese mucha más importancia social.¹⁵⁹ De hecho,

¹⁵⁷ *Estatutos fundacionales de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, s/p., panfleto desplegable en JARDÍ, R., *Conferencia Experimental acerca del péndulo de Foucault*, 14 de mayo de 1911. Barcelona: Impr. Moderna de Guinart y Pujolar, 1911.

¹⁵⁸ Para más información sobre el nacimiento, desarrollo y disolución de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923), véase PROHOM DURAN, M-J., “La contribución de la Sociedad Astronómica de Barcelona en la difusión de las observaciones meteorológicas en Catalunya (1910-1923)”, *Investigaciones Geográficas*, 40, 2006, pp.141-155.

¹⁵⁹ La Sociedad Astronómica comenzó teniendo la sede y la Secretaría en el principal primero de la calle Simón Oller. La implicación de la Universidad de Barcelona respecto a esta institución se hace aún más evidente con la cesión de un espacio del edificio histórico a partir del 1 de diciembre de 1911: “[la Sociedad Astronómica] ha pasado á ocupar una hermosa sala de lo que fué local de la Escuela Normal de Maestros”.

ya desde el principio estuvo vinculada directamente a estas otras dos instituciones. Es por ello que encontramos a personalidades relevantes como el recién mencionado José Comas y Solá, seguramente uno de los socios fundadores más activos en los primeros años, quien se ofrecía a dar conferencias como, por ejemplo, la de febrero de 1910 sobre *El Cometa 1910*, o a realizar excursiones y observaciones populares para los socios al *Observatorio Fabra* o a su observatorio particular denominado *Villa Urania* y sito en la Calle Zaragoza.

Otra muestra de ello es el caso de Eduard Fontseré i Riba (1870-1970), uno de los rivales naturales de Comas y Solá, tal y como veremos en el apartado dedicado a la construcción del *Observatorio Barcelona* [C.DyE, Núm.LVI], y lo que más nos interesa, íntimo amigo de José Doménech y Estapá. Como los otros dos, también era un personaje importante en la Real Academia de Ciencias y Artes, concretamente en el campo de la astronomía matemática, y catedrático en la Universidad de Barcelona. A él se debieron muchos de los avances en el estudio de la meteorología y los análisis sobre el Sol realizados en Barcelona durante la última década del siglo XIX y primeras décadas del XX.¹⁶⁰ Como Comas y Solá, Fontseré insistía en la importancia de difundir entre la sociedad los estudios científicos y por ello formó parte también de los primeros programas de conferencias de la asociación, con temas célebres como el abordado en Febrero de 1910 sobre *La observación solar*.

La relevancia de Eduard Fontseré en la vinculación de Doménech y Estapá con la Sociedad Astronómica de Barcelona es absoluta. De entrada, e insistimos en su amistad y sus colaboraciones que se llevaban a cabo desde el primer proyecto de observatorio para el Tibidabo de 1894, fue él quien recomendó al arquitecto en la junta directiva para que fuese aceptado, siendo su padrino en la entidad. Así pues, pese a que Doménech aparece como uno de los socios fundadores,¹⁶¹ entró a formar parte del núcleo importante de la institución a finales de 1911, concretamente el 16 de octubre, puesto que Fontseré era en aquel año el presidente y le recomendó para ejercer de miembro del comité ejecutivo.¹⁶² En diciembre de 1911¹⁶³ fue admitido en calidad de “Socio Protector”.¹⁶⁴

Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona, 15, diciembre de 1911, p.351. La inauguración del nuevo espacio se celebró el sábado 17 de febrero de 1912. *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1912, p.4.

¹⁶⁰ Véase ROCA i ROSELL, A., *Biografía del doctor Eduard Fontseré i Riba (1870-1970): promotor de la meteorología profesional catalana*. Barcelona: Associació Catalana de Meteorologia, 2004; IGLÉSIES i FORT, J., *Eduard Fontseré: relació de fets*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983; ROCA, A., BATLLÓ, J. y ARÚS, J., “Eduard Fontseré i Riba. Promotor de la meteorología profesional Catalana”, en *X Jornades de Meteorologia Eduard Fontseré*. Barcelona: ACAM, pp.11-63; ROCA i ROSELL, A., *La Física en la Catalunya finisecular: el joven Fontseré y su época*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

¹⁶¹ “Lista de socios en 1910”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 6, enero de 1911, p.124.

¹⁶² “Acta de la sesión presidencial del 16 de octubre de 1911”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, p.65 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁶³ “Acta de la sesión presidencial del 4 de diciembre de 1911”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.71-72 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

Durante la etapa previa a la presidencia de Doménech, el rol del arquitecto se limitó a apoyar las propuestas de la junta directiva de Fontseré, y a alguna participación puntual. Un ejemplo de ello es que fue uno de los vocales del comité ejecutivo que organizó el montaje de la importante *Exposición General de Estudios Lunares* celebrada en el Paraninfo y el Salón Doctoral del edificio histórico de la Universidad de Barcelona entre el 15 de mayo y el 15 de junio de 1912 [Fig. IV.XLIV].¹⁶⁵

Más allá de la amistad entre Fontseré y Doménech, el astrónomo y matemático conocía muy bien las virtudes del arquitecto, así como las interesantes ideas que proponía ligadas a la consecución de una imagen institucional digna y que, como vimos, aplicaba para la Real Academia de Ciencias y Artes. Seguramente estos fueron algunos de los motivos de base para incluir a Doménech como miembro del comité ejecutivo primero y socio importante después. De hecho, cuando la junta directiva liderada por Fontseré abandonó el cargo a finales de 1912, éste y su equipo propusieron una nueva y encabezada por José Doménech y Estapá, con Manuel Font y Torné, doctor en medicina, como tesorero.¹⁶⁶ La elección se hizo efectiva y Doménech y Estapá, como flamante presidente durante 1913 y 1914, ideó un programa de modernización y consolidación de la Sociedad Astronómica que, en la medida de lo posible y en algunos de los puntos, pudo llevar a cabo. Este caso nos ilustra una vez más la importancia del arquitecto en estos procesos de cambio y dignificación de la imagen de las instituciones científicas y su divulgación.

La primera actuación bajo este prisma fue la de la modificación del *visage* del *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, puesto que era el principal medio de difusión de los resultados de la Sociedad así como de los avances científicos a nivel general. Es así que en la primera Junta Directiva que lideró Doménech, en Enero de 1913, se recogía lo

¹⁶⁴ La Sociedad Astronómica de Barcelona tenía diferentes tipos de socios, según las tarifas que éstos pagaban y el rango social y científico que tenían. Se componía de las siguientes tipologías: “Socios Fundadores”, “Socios Perpetuos”, “Socios Titulares”, “Socios Honorarios” y “Socios Protectores”.

¹⁶⁵ *Catálogo de la Exposición General de Estudios Lunares*. Barcelona: Impr. Moderna de Guinart y Pujolar, 1912. El comité ejecutivo completo de la Exposición de Estudios Lunares, con Doménech y Estapá como vocal, aparece en *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 14, noviembre de 1911, p.333. Sobre la exposición, véase también el número monográfico *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 21, junio-julio de 1912.

¹⁶⁶ “Acta de la sesión presidencial del 30 de noviembre de 1912”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.87-88 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

La junta directiva liderada por Doménech y Estapá estaba compuesta de la siguiente manera: como vicepresidentes, José Ricart, director de la Escuela de Náutica de Barcelona, y Ramón Jardí, profesor de la Universidad de Barcelona; como Secretario el astrónomo aficionado Salvador Raurich; Manuel Font y Torné como Tesorero; como Vicesecretario y Bibliotecario, Emilio Solá, capitán marino mercante y práctico del Puerto de Barcelona; y como vocales, el escultor Dionisio Renart, el ingeniero Mateo Grau, el doctor en Medicina Luís Llagostera, el presidente saliente Eduard Fontseré y el director del Observatorio del Ebro Ricardo Civera [“Junta Directiva”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 26, enero de 1913, p.93].

siguiente: “A propuesta del Sr. Doménech acordóse la creación de una nueva portada para el Boletín, y a indicación de los señores Jardí y Llagostera, los demás reunidos rogaron al mismo Sr. Doménech que tomara á su cargo este proyecto”.¹⁶⁷ Pese a que aquí sólo se señala una remodelación de la portada de la publicación, consultando el *Boletín* podemos apreciar que la calidad del mismo varió a partir de la intervención de Estapá, y no sólo en cuanto a forma y presentación sino también en cuanto a contenido. Sobre este aspecto, en Marzo del mismo año se indica la necesidad de que, para que sea una publicación elegante y atractiva acorde con la dignidad de los estudios que en ella aparecen, debía mejorarse la calidad del papel. A partir de la nueva presentación se utilizó un papel satinado de buena calidad para insistir en el semblante profesional de la revista y permitir una mejor definición en la impresión de imágenes fotográficas.¹⁶⁸ Además, en el número citado se especifica que el diseño de portada fue ejecutado por el arquitecto: “1º. Dicho aumento [de páginas] quedará compensado en parte por el ahorro de páginas fuera del texto, 2º En que lucirán mejor los grabados y 3º en que la presentación del Boletín mejorará en su conjunto; se acordó proceder desde luego á realizar dicha mejora, simultaneándola con la nueva portada ideada por el Sr. Presidente”.¹⁶⁹

Aunque en el Archivo de la Sociedad no se especifique, tras la consulta de todos los números, hemos comprobado que el primer tiraje del *Boletín* editado con las modificaciones de Doménech ya incorporadas fue el número 29 (abril de 1913). Precisamente en éste se comenta lo recogido anteriormente: “Debido a iniciativa de nuestro digno Presidente DR DOMÉNECH Y ESTAPÁ, y por acuerdo de la Junta Directiva, nuestro Boletín social ha sido objeto de interesantes mejoras, que sin duda merecerán la aprobación de nuestros consocios”.¹⁷⁰ Es por ello que el diseño de la nueva portada por parte del arquitecto la situamos en torno al mes de marzo de 1913.

Como puede apreciarse en la **Fig. II.V**, la portada original del *Boletín* de la Sociedad presentaba una gran cantidad de detalles y viñetas que pretendían recoger todas las actividades de la institución. Así, en el coronamiento una gran escena horizontal sobre el nombre de la publicación mostraba la cúpula de un observatorio astronómico en funcionamiento y recortada sobre un cielo estrellado resurgiendo entre un espeso

¹⁶⁷ “Acta de la sesión presidencial del 3 de enero de 1913”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, p.91 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁶⁸ Salvador Raurich como secretario de la entidad insistía en lo acertado de la propuesta de Doménech en ese aspecto porque era muy relevante para que el público pudiese observar correctamente los trabajos astronómicos (manchas solares, geografía lunar, observaciones de eclipses, etc.). Al respecto afirmaba “no habrán pasado inadvertidas las interesantes mejoras que, debidas a la iniciativa de nuestro querido Presidente, se han introducido en Nuestro Boletín mensual. Entre otros detalles, creyóse necesario mejorar la calidad del papel a fin de beneficiar la reproducción de los dibujos y hermosas fotografías que suelen ilustrar el texto”. RAURICH, S., “Memoria del Secretario de la Sociedad”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 36, enero de 1914, p.332.

¹⁶⁹ “Acta de la sesión presidencial del 3 de marzo de 1913”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.93-94. La cursiva es nuestra [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁷⁰ “Nuevo Boletín social”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 29, abril de 1913, p.160.

cúmulo de nubes. En el inferior de la portada dos viñetas cuadradas, una a cada ángulo: en la de la izquierda se representa una lámpara de aceite encendida haciendo alusión a la luz como símbolo de conocimiento, sabiduría que es rigor y lógica pero que a la vez se liga a Dios; la de la derecha, una pentalfa irradiando luz. En definitiva, las tres principales funciones de la Sociedad Astronómica de Barcelona presentadas en una composición visualmente equilibrada aunque recargada, y unidas mediante una doble cenefa ajedrezada a base de rectángulos blancos y negros: la observación astronómica (observatorio), el interés por los astros y su estudio (la estrella) y la difusión de esa ciencia (la lámpara que irradia luz a la sociedad).

El centro de la portada quedaba rematado con el sello de la Sociedad, un globo terráqueo con sus paralelos y meridianos. Aunque con un diseño muy simplificado, éste representaba de una manera clara la importancia y dedicación del estudio de la física de la Tierra por parte de la institución. Más allá de estos dibujos, bastante esquemáticos, la portada quedaba repleta de texto explicativo que redundaba en la función de la Sociedad: en la parte superior y bajo el observatorio “BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ASTRONÓMICA DE BARCELONA”, y bajo el sello “FUNDADA EN 30 DE ENERO DE 1910 PARA FOMENTAR EN ESPAÑA EL ESTUDIO DE LA ASTRONOMÍA LA METEOROLOGÍA Y LA FÍSICA DEL GLOBO”.



Fig. II.V. Última portada con el diseño antiguo del *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona* (28, marzo de 1913).

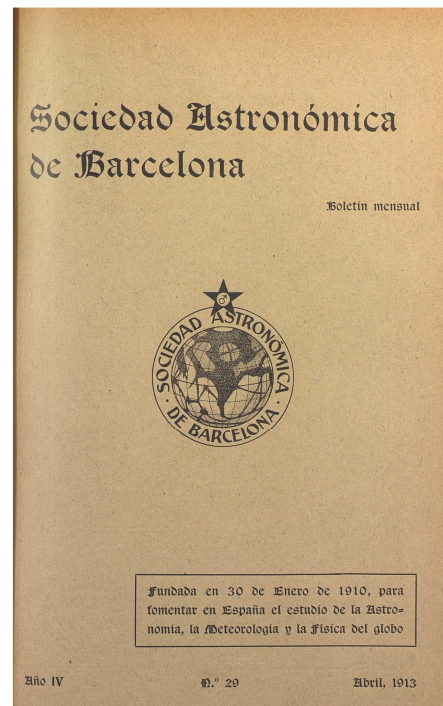


Fig. II.VI. Primera portada del *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona* con el diseño de José Doménech y Estapá (29, abril de 1913).

Doménech y Estapá hizo un ejercicio de simplificación en la nueva propuesta [Fig. II.VI]. La mayoría de los elementos de la antigua portada, según su punto de vista, eran innecesarios y demasiado repetitivos. Incluso algunos de ellos resultaban un tanto incomprensibles, como la lámpara de aceite encendida. Lo que planteó fue unificar todas esas ideas en un sólo objeto que centralizase la composición y que, además, sirviese de nuevo sello oficial de la Sociedad, más elegante y digno [Fig. II.VII]. Es así que suprimió todos los elementos accesorios de portada, principalmente las viñetas. Únicamente respetó el sello, en el que mantuvo la forma esférica y el globo terráqueo central con sus paralelos y meridianos. Dentro de este globo y a partir de un diseño esquemático y efectista dibujó la corteza terrestre, en la parte superior, sobre la cual situó diversos trazos que pretenden ilustrar el relieve de la Tierra. Este espacio hace alusión al estudio geográfico y geológico del planeta, así como al tema de la forma de la Tierra sobre el que debatía Doménech con Comas en 1897. El arquitecto insiste en el concepto con la inclusión del símbolo clásico de representación de la Tierra utilizado desde la antigüedad: el círculo dividido en cuatro triángulos rectángulos por una cruz (⊕; representación del Ecuador y un meridiano). Por otro lado, en la zona inferior del globo, mediante trazos muy contundentes que crean angulosidades, representa el estudio sismológico de la Sociedad que comenzaba a implantarse tímidamente por algunos científicos de la institución. Las formas insinúan las Ondas P o *primae* y las Ondas S o *secundae* de esta disciplina.



Fig. II.VII. Detalle del nuevo logotipo/sello de la Sociedad Astronómica de Barcelona realizado por José Doménech y Estapá en marzo de 1913 para el *Boletín* (29, abril de 1913).

En el círculo que enmarca el globo terráqueo, el nombre oficial de la institución a modo de escudo: “SOCIEDAD ASTRONÓMICA · DE BARCELONA ·”. Y como coronamiento, la principal actividad de la Sociedad, es decir, la observación de los astros y planetas, representada mediante elementos simbólicos que el artista combina a la perfección y sitúa en la parte superior para darles preeminencia por encima del resto. La pentalfa [C.Rep. B1] en este caso hace referencia obvia a las estrellas y en particular al Sol (las observaciones y el estudio de las manchas solares fue una de las principales actividades tal y como muestra la documentación generada);¹⁷¹ y el símbolo que recoge dicha estrella

¹⁷¹ En este sentido, tan sólo hay que mencionar que una de las primeras y más importantes conferencias ofrecida por la Sociedad Astronómica de Barcelona fue *La observación solar* a cargo de Eduard Fontseré en

es el signo de Marte (♂), una de las inquietudes más habituales de la Astronomía de finales del siglo XIX y principio del XX.¹⁷² En definitiva, Doménech realizó un diseño en el que los elementos que debían representarse estaban concentrados en un único punto de la composición, evitando así la presentación dispersa de viñetas de la antigua portada, puesto que confundía más que clarificar las funciones de la Sociedad. En cuanto a los textos, utiliza una tipografía mucho más elegante, seria y profesional, limitando dentro de un recuadro inferior derecho el año de fundación institucional y la dedicación científica.

Pero además del nuevo diseño y de la mejora y modernización del *Boletín*, Doménech y Estapá ofreció sus servicios como arquitecto y decorador a la Sociedad Astronómica de manera desinteresada. Un ejemplo de ello es la reforma necesaria que él mismo propuso realizar para dignificar el espacio de la Sociedad, así como sus instalaciones [C.DyE, Núm.XCVIII]. Este proyecto, actualmente desaparecido, intuimos que se trataba de pequeñas intervenciones en las estancias del edificio histórico de la Universidad de Barcelona que acogía a la institución astronómica. Tal reforma estaba ligada al impulso del propio Doménech y Estapá de ordenar el fondo bibliográfico de la Sociedad con el fin de crear una biblioteca-archivo de acceso público para así difundir más fácilmente los avances científicos y discursos de los socios. Sobre el asunto de la biblioteca, el arquitecto propuso la idea en la sesión general del 3 de marzo de 1913,¹⁷³ pocos meses después de conseguir la presidencia de la Sociedad. Algunos días más tarde, sobre la cuestión se

febrero de 1910. Además, tal y como hemos podido visualizar en las cajas del Archivo de la Sociedad, se conservan infinitud de fotografías, dibujos y anotaciones del estudio de los ciclos solares y de la vida de las manchas, así como de eclipses, realizados por, entre otros, Salvador Raurich [ASAB: Caja 86]. Anunciamos en esta nota que la importancia y el interés de Doménech y Estapá hacia el Sol, su estudio, forma y simbología, será utilizada por el arquitecto en muchas de sus obras y decoraciones. De hecho, como presidente de la Sociedad Astronómica en sus discursos siempre insistía en esta cuestión. Un ejemplo de ello es el pronunciado en la sesión general del 28 de diciembre de 1913, donde realizó un largo parlamento sobre una de las investigaciones más en boga: la medición del perímetro del Sol, estimada en 31'59"93. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Discurso pronunciado por el Presidente de la Sociedad Dr. José Doménech y Estapá, en la Asamblea General celebrada el 28 de diciembre de 1913", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 36, enero de 1914, pp.323-327.

¹⁷² Las observaciones de Marte de esa época habían servido de base para desarrollar gran cantidad de teorías acerca de la vida en el Planeta Rojo. Además de textos científicos al respecto, la cada vez más profusa literatura de ciencia ficción popularizó enormemente la cuestión, con publicaciones como la célebre *The War of the Worlds* de H.G.Wells de 1898, entre otras. Sobre este tema, Doménech y Estapá era tajante: "A falta de verdaderas novedades aerográficas, han continuado las disquisiciones pseudo-filosóficas basadas en interpretaciones gratuitas, pretendiendo *explicar* las causas de ciertos fenómenos que presenta la geografía marciana [...] a nuestro entender, la ciencia de observación debe limitarse a consecuencias racionales desprendidas de los *hechos* observados, procurando ahuyentar los fantasmas de la imaginación [...]". Sobre el tema de las observaciones de nebulosas inexplicables en Júpiter de 1910-1913 se pronuncia de la misma manera, insistiendo en que se "ponga un límite a lo puramente imaginativo [...]". DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1914B), Art. cit., pp.325 y 326. La cursiva la hemos respetado del texto original porque recoge las palabras que Doménech subrayaba.

¹⁷³ "Acta de la sesión presidencial del 3 de marzo de 1913", en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.93-94 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

recogía el siguiente dato que confirma la implicación de Doménech en la futura biblioteca: “El Sr. Doménech y Estapá ofreció ocuparse de este asunto, habiéndole acordado confiárselo”.¹⁷⁴

El proyecto de biblioteca es interesante porque debido a su ejecución y a que las cátedras de historia natural de la Universidad se habían instalado cerca de los espacios de la Sociedad, el lugar ocupado por ésta debía ser reformado. Es así que en abril de 1913, “el señor Presidente dió cuenta de un proyecto de modificación del local social [...] La modificación consistirá en que se construirá un corredor que unirá las dos puertas de ingreso, con otras reformas secundarias de que más adelante se dará cuenta cuando sean aprobadas por el Sr. Rector”.¹⁷⁵ Precisamente en esta reforma y creación de la biblioteca, Doménech diseñó dos grandes armarios para el fondo bibliográfico.¹⁷⁶

Calculamos que la realización de todos estos trabajos concebidos por el arquitecto tarraconense debió comenzar sobre el mes de septiembre de 1913 aproximadamente gracias a algunos ingresos extras de la Sociedad, aunque es imposible especificarlo con exactitud. En cualquier caso, sabemos que Doménech presentó un proyecto definitivo meses antes, concretamente en la sesión general del día 26 de abril.¹⁷⁷ En la *Memoria del Secretario de la Sociedad*, realizada por Salvador Raurich en enero de 1914, se señala lo siguiente sobre el avance de las obras:

“La organización del Archivo y Biblioteca exige la compra de armarios de alguna capacidad [se refiere a los diseñados por Doménech], dada la cantidad de documentos y libros que la Sociedad ha ido acumulando [...] Además, las reformas que actualmente se realizan en el local social, según acuerdo con las facultades universitarias y en virtud de un convenio especial impuesto por las circunstancias, motivarán algunos gastos extraordinarios”.¹⁷⁸

Es así que en enero de 1914 los trabajos continuaban en proceso y, seguramente, se hallarían en un estado avanzado. Una vez concluidos, Doménech y Estapá pretendió

¹⁷⁴ “Acta de la sesión presidencial del 5 de mayo de 1913”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, p.98 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁷⁵ “Acta de la sesión presidencial del 2 de abril de 1913”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, p.95 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁷⁶ No ha sido posible localizar el diseño de estos dos armarios, obra de José Doménech y Estapá. Únicamente podemos apuntar que el coste de ambos fue fijado en 360 pesetas, aunque finalmente ascendieron a 379 pesetas, tal y como se indica en el listado de gastos de la entidad (periodo del 24 de diciembre de 1913 a 24 de diciembre de 1914). Los trabajos de construcción de estas dos piezas de mobiliario fueron llevados a cabo por la empresa de los señores Pou y Rocamora, sita en la calle Diputación, 111. “Acta de la sesión presidencial del 19 de noviembre de 1913”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.114 y 142 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

¹⁷⁷ “El Sr. Presidente expuso a los reunidos un proyecto de reforma del local social, así como la necesidad de adquirir dos armarios para la Biblioteca”. “Reunión General del día 26 de Abril de 1913”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 31, junio-julio de 1913, p.220.

¹⁷⁸ RAURICH, S. (1914), Art. cit., p.334.

liderar un nuevo proyecto mucho más ambicioso que finalmente jamás se llevaría a cabo: la creación de un Museo de Astronomía a partir “del valioso material científico reunido con motivo de la Exposición Lunar [...] mediante el envío de notables trabajos astronómicos. El referido Museo se construirá anexo al Observatorio de la Sociedad, y constituirá uno de los principales atractivos de orden científico que albergará esta capital”.¹⁷⁹ Además, Doménech señala que gracias al apoyo de muchos de los observatorios extranjeros que mantenían contacto con el núcleo científico barcelonés, se conseguiría material realmente importante. Como vemos, la ambición del arquitecto es absoluta al plantear este tipo de propuestas. De todas maneras, el proyecto resultaba tan costoso que una institución como la Sociedad Astronómica de Barcelona no pudo ejecutarlo jamás. Por ello, ni siquiera se diseñó el espacio para el mencionado museo, permaneciendo en una idea e intención de Doménech en otro ejemplo más de su interés en la difusión de las ciencias en la sociedad catalana.

Para concluir, hay que ser consciente de que más allá de todos estos planteamientos de modernización, del cambio de su imagen hacia un perfil más profesional y de la modificación de sus locales y creación de archivo y biblioteca, Doménech y Estapá fue uno de los principales encargados de consolidar una red interdisciplinar entre todas las instituciones científicas de Barcelona, sustentada en la conexión entre la Sociedad Astronómica y la Real Academia de Ciencias y Artes, ambas presididas por su persona en 1913-1914. El arquitecto insistía en que para que se consolidase el avance científico en la región catalana, se debía programar un proyecto profesional unificado, colaborativo y conjunto entre todas estas sociedades. Y el ejemplo que llevó a cabo fue el de la concreción de la red pluviométrica y meteorológica de Cataluña,¹⁸⁰ cuya junta estuvo dirigida por el ya mencionado Eduard Fontseré, y la presencia de vocales de la Sociedad como Salvador Raurich, Ramón Jardí o el propio José Doménech. Durante la primavera de 1914, meses antes de dejar de ejercer como Presidente, Doménech hablaba de ello especificando que había “en vías de ejecución un proyecto de Meteorología agrícola, cuya dirección está a cargo del Dr. Fontseré” y que, para que esta idea diese sus frutos, era necesario “conseguir una cooperación general de diversas entidades con objeto de crear nuevas estaciones pluviométricas”.¹⁸¹

¹⁷⁹ Ibid., p.335.

¹⁸⁰ Para más información sobre los antecedentes y desarrollo de la red pluviométrica en Cataluña, véase el apartado “Consolidación y ampliación de la red pluviométrica catalana (1912-1918)” en PROHOM DURAN, M-J. (2006), Art. cit., pp.144-150.

¹⁸¹ “Acta de la sesión presidencial del 13 de marzo de 1914” y “Acta de la sesión presidencial del 29 de abril de 1914”, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.129 y 131 respectivamente [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

II.IV. “¡VIVA EL REY!”.

DOMÉNECH Y ESTAPÁ, DEFENSOR DE LA CAUSA MONÁRQUICA EN CATALUÑA

En muchas ocasiones cuando se aborda un personaje de manera monográfica no se presta atención suficiente a su ideología política. Por el contrario, en otros casos, los estudiosos dan prioridad a esta faceta con el fin de posicionar a personalidades de otras épocas y otros contextos en las realidades sociales del investigador, lo que lleva a grandes equívocos interpretativos y anacronismos, además de a la glorificación o demonización irracional de los objetos de estudio y de sus producciones creativas. Nuestro objetivo, en este breve punto es, solamente esbozar de un modo objetivo su ideología política en relación al contexto social en el que convivió y en el que se interrelacionó. Consideramos de verdadera relevancia la inclusión de este subapartado en el estudio, puesto que, como demostraremos a partir de documentación inédita, la participación de Doménech en su tejido sociopolítico coetáneo fue realmente activa, y ello afectó a la configuración de su red relacional y, por ende, a sus encargos arquitectónicos. La compleja realidad social y política de la Barcelona finisecular en la que cohabitó Doménech y Estapá dificulta aún más la cuestión de las identidades ideológicas de los personajes relevantes del momento, entre los que hallamos a nuestro protagonista.

Antes de todo, debemos ser conscientes que el catalanismo fue fruto de un complejo proceso que tan sólo esbozaremos en este estudio para establecer la conexión contextual con el sujeto que focaliza la investigación. Como dato relevante, no podemos olvidar que el nacionalismo catalán comenzó a forjarse en la década de los ochenta del siglo XIX, fundamentado básicamente en *Lo catalanisme* de 1886, obra de Valentí Almirall en la que se desarrolló el concepto de federalismo como solución al conflicto España-Cataluña a partir de la vertiente liberal y republicana.¹⁸² Por otro lado, el acontecimiento de la Exposición Universal de 1888, patrocinada por la Reina Regente, supuso una brecha entre los sectores más radicales. En este sentido, parte del catalanismo más combativo dio la espalda a la muestra internacional, puesto que la consideraba un acto de imposición monárquica en Cataluña.¹⁸³ Tal y como señala Borja de Riquer, los años noventa fueron los que sirvieron de ampliación del movimiento, aumentando su influencia social y estructurando ya lo que sería su organización política activa de principios del siglo XX.¹⁸⁴ Parte del sector modernista de los círculos barceloneses

¹⁸² Véase una interesante visión acerca de *Lo Catalanisme* de Almirall en relación con *La nacionalitat catalana* de Prat de la Riba y la construcción del concepto de nacionalismo catalán en MARFANY, J-L., “Valentí Almirall i els orígens del nacionalisme català”, *L’Avenç*, 204, junio de 1996, pp.20-24.

¹⁸³ *L’exposició del 88 i el nacionalisme català*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1988.

¹⁸⁴ RIQUER i PERMANYER, B.de, *Escolta Espanya. La cuestión catalana en la época liberal*. Madrid: Marcial Pons, 2001, p.100. Véase también CASASSAS, J. (ed.), *Les identitats a la Catalunya contemporània*. Barcelona: Galerada, 2009.

abrazaron la tendencia, reincidiendo en ese profundo sentido de catalanidad aunque, eso sí, enfocado desde infinitud de puntos de vista. La prensa periódica y las reuniones artísticas fueron tan sólo algunos de los mecanismos que sirvieron para difundir y generalizar mucho más esta vertiente ideológica, en muchas ocasiones, fuertemente politizada dentro de la vida cultural de Barcelona.¹⁸⁵

Frente a estos posicionamientos, parte importante de la alta sociedad barcelonesa, generalmente la relacionada con instituciones culturales o políticas de cariz conservador y dinástico, pese a defender la catalanidad desde un punto de vista regionalista, mantenían una adhesión patriótica hacia España y el sistema monárquico de la Restauración. José Doménech y Estapá pasó a engrosar el número de personajes ilustres y relevantes de la alta cultura catalana que formaron parte de esta tendencia contestataria al catalanismo emergente y de evidente tinte españolista e inmovilista, enarbolando la figura del Rey como analogía del orden y la unidad. A pesar de que el posicionamiento ideológico del arquitecto en este terreno también lo apreciaremos gracias al tipo de relaciones y rivalidades que experimentó durante la década de los ochenta y noventa del siglo XIX, no fue hasta las dos primeras décadas del XX y hasta su muerte en 1917, cuando Doménech participó de manera evidente en esta cuestión, posicionándose indiscutiblemente a favor de la causa dinástica.

A nivel político, “la crisis finisecular [el Desastre del 98] fue el elemento decisivo para la definitiva erosión del prestigio político del conservadurismo dinástico y del propio sistema de la Restauración en Cataluña”.¹⁸⁶ El resultado de ambos elementos en el contexto barcelonés (la debacle de los partidos dinásticos y el auge del catalanismo con la fundación y el éxito en 1901 de la Lliga Regionalista) fue que la realidad monárquica en la ciudad condal de principios de siglo fuese cada vez más escasa, limitándose a círculos culturales conformados por personajes inmovilistas y conservadores que se resistían a admitir el fracaso de la Restauración borbónica.

En relación a la radicalización de los nacionalismos y a la polarización de la sociedad catalana entre catalanismo *versus* españolismo a principios del siglo XX, sobre el segundo sector, Enric Ucelay señala lo siguiente: “El que tots aquests espanyolismes (els lerrouxistes, els diversos corrents monàrquics renovats, i els militars més exaltats) tenien en comú era la seva insistència en defensar l’expansió de l’administració estatal com a tal (per tant, en castellà), per cobrir el dèficit de serveis públics que s’obria en la societat

¹⁸⁵ Sobre el fuerte tinte catalanista que adoptó gran parte de las publicaciones modernistas, véase entre otros ejemplos FUENTES MILÀ, S. “Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”, *Haidé. Estudis maragallians*, 2, 2013, pp.135-151.

¹⁸⁶ RIQUER i PERMANYER, B.de (2001), Op. cit., p.176. Véase también RIQUER i PERMANYER, B.de, “Acció política i pensament dels conservadors liberals catalans. De Martí d’Eixalà a Duran i Bas”, *Barcelona Quaderns d’Història*, 6, 2002, pp.201-215.

catalana".¹⁸⁷ Precisamente en esta tesitura sociopolítica es en la que situamos a Doménech y Estapá, siempre en relación directa con la administración estatal en Barcelona a través del Gobierno Civil y de la Instrucción Pública y Bellas Artes, que se convirtió en ministerio en 1902 y del que el arquitecto formaba parte.

En mayo de 1906, Prat de la Riba publicaba *La nacionalitat catalana*, texto en el que se desarrolla una argumentación de la realidad catalana como nación diferencial y defiende la idea del formato federalista para el Estado español.¹⁸⁸ Fue precisamente en esa misma fecha, con tan solo un mes de diferencia, cuando se fundó una nueva asociación monárquica que tuvo una relevancia remarcable en la vida social barcelonesa del momento, fruto de la respuesta y la repulsa al éxito cada vez más evidente de la Lliga y su discurso. Nos referimos a El Círculo Monárquico Conservador (28 de abril de 1906),¹⁸⁹ sito en Gran Vía esquina calle Llúria, y que, a su vez, era también una alternativa al Centro Liberal Monárquico Barcelonés por mostrar una tendencia aún más tradicionalista si cabe.¹⁹⁰ Con ello, se pretendía demostrar "[...] no ser exacto que en Barcelona no exista ambiente monárquico y conservador".¹⁹¹ Es en esta asociación donde entró, desde el momento fundacional, Doménech y Estapá, jugando en ella un papel destacado.

La formación se componía de socios que aportaban una cuota para la realización de actividades, principalmente mítines y conferencias sobre las cuestiones que preocupaban a los concurrentes como, por ejemplo, la crisis española y el auge del catalanismo como alternativa a la estabilidad de la España alfonsina, el peligroso ambiente de la Barcelona obrera de principios de siglo, el aumento de las luchas proletarias, el anarquismo, el trato vejatorio que en ocasiones sufría la monarquía, el concepto regionalista de la "Cataluña española", etc.¹⁹² Para definir el perfil de los asociados, y esto nos interesa porque, por

¹⁸⁷ UCELAY DA CAL, E., "La iniciació permanent: nacionalismes radicals a Catalunya des de la Restauració", *Actes del Congrés Internacional d'Història: Catalunya i la Restauració 1875-1923*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1992, p.129

¹⁸⁸ Sobre el ideario de la Lliga y sus mecanismos de difusión mediante la publicidad moderna, véase UCELAY DA CAL, E., "Per un catalanisme imperial. La publicitat política de La Lliga", *L'Avenç*, 27, 2003, pp.14-19.

¹⁸⁹ *La Vanguardia*, 29 de abril de 1906, p.3.

¹⁹⁰ No obstante, debemos ser conscientes de que, pese a la diversidad de las tendencias dentro de los movimientos dinásticos de la Barcelona de la época, los diferentes centros monárquicos de la capital catalana mantenían un contacto continuo y directo. Un ejemplo de ello es que en la inauguración de El Círculo Monárquico Conservador al que perteneció Doménech, asistió y participó de manera activa el mencionado Centro Liberal Monárquico Barcelonés. Además, en los habituales banquetes que las asociaciones monárquicas celebraban en la Maison Dorée de la Plaza Cataluña, acudían miembros tanto moderados liberales como conservadores, persiguiendo la idea de que con la consolidación de la unión entre los círculos monárquicos de Cataluña se "consolidase una vez más la verdadera monarquía". "Banquete", *La Vanguardia*, 24 de enero de 1912, p.4.

¹⁹¹ *La Vanguardia* (29/IV/1906), Art. cit.

¹⁹² Sirva como ejemplo el discurso *La representación proporcional* pronunciado por C. Comas y Doménech, doctor en derecho y expresidente de la Academia Calsancia y del Centro Conservador del distrito sexto de

extensión, definimos el perfil político de Doménech y Estapá, éstos “[...] sólo serán apasionados en la defensa de la monarquía de Don Alfonso XIII y en el amor á la patria española, ya que, al fin y al cabo, forma parte de ella Cataluña, eternamente indivisible é inseparable”.¹⁹³ Afirmación contundente y clarificadora de un posicionamiento específico tanto de la tendencia del Círculo como del arquitecto.

La prensa periódica de la época nos indica la presencia continua de Doménech y Estapá en los actos organizados por los movimientos monárquicos de Barcelona, especialmente los de El Círculo Monárquico Conservador. Cada vez que la Familia Real visitaba la capital catalana, el arquitecto acudía gustoso o bien a cuenta propia o bien como representante de alguna de las instituciones a las que pertenecía en aquel momento. Un ejemplo de ello, por citar alguno, son las visitas de Alfonso XIII a Barcelona el 19 de octubre de 1907 y el 10 de marzo de 1908, donde Doménech y Estapá fue uno de los miembros importantes de la sociedad barcelonesa que recibió al Rey en el puerto, en ambos casos, representando a la Universidad Central de Barcelona.¹⁹⁴ Lo mismo ocurrió con la visita de los Infantes a la ciudad en Junio de 1908, cuando encontramos a Doménech en el lugar de privilegio de las Ramblas, junto a personajes como el marqués de Comillas y los miembros de la Real Academia de Ciencias y Artes por ejemplo, para formar parte de la representación monárquica en Cataluña durante el carrusel.¹⁹⁵

Uno de los actos de hermandad típicos de esta asociación era la celebración del santo del Rey (San Ildefonso, el 23 de enero). Generalmente se trataba de banquetes solemnes donde tan solo tenían acceso los socios del Círculo, y donde se realizaban pequeños discursos a favor de la causa política que defendían. En todos ellos, la mayoría realizados en la Maison Dorée, Doménech y Estapá es una de las personalidades asiduas y más participativas. “Brindó por los conservadores de Barcelona y por la hermosa Barcelona [...] Terminó dando viva el Rey que dijo constituía la patria, la libertad, la democracia y el progreso de la desgraciada nación española [...] entusiastas vivas al Rey, á España y al ejército español”.¹⁹⁶ Significativas palabras que ilustran el tono habitual de este tipo de banquete-reunión, donde debemos ser conscientes que con las participaciones y parlamentos de cada uno de los miembros se debatía y se perfilaban los líderes del propio Círculo. La fuerte actividad de Doménech en este campo se tradujo en la

Barcelona, el 14 de enero de 1912 en la sede del Centro Monárquico Conservador. El mismo año fue editado en formato libro: COMAS y DOMÉNECH, C., *La representación proporcional*. Barcelona: Tip. Barcelonesa, 1912.

¹⁹³ *La Vanguardia* (29/IV/1906), Art. cit.

¹⁹⁴ “El Rey en Barcelona”, *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1907, p.3; “Don Alfonso XIII en Barcelona”, *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1908, p.2.

¹⁹⁵ “Llegada de los Infantes”, *La Vanguardia*, 6 de junio de 1908, p.4.

¹⁹⁶ “El Santo del Rey”, *La Vanguardia*, 24 de enero de 1914, p.5. El diario madrileño *La Época* también se hacía eco de este acto por la importancia que tuvo a nivel social en Barcelona, publicando parte de los discursos leídos por el Círculo Monárquico Conservador de la capital catalana: “El Santo de S.M. el Rey en Barcelona”, *La Época*, Año LXVI, 22718, 24 de enero de 1914, p.1

consecución del cargo de vicepresidente de El Círculo Monárquico Conservador de Barcelona en 1914. Debido a la escasa documentación sobre la cuestión no hemos podido averiguar exactamente cuánto duró en este cargo o si desarrolló otros dentro de la asociación antes o después.¹⁹⁷ Pese a esto, la sola noticia que nos indica que en algún momento al final de su vida fue vicepresidente del Círculo es ilustrativa de la verdadera implicación de Doménech a favor de la causa monárquica en su “Cataluña española”.¹⁹⁸

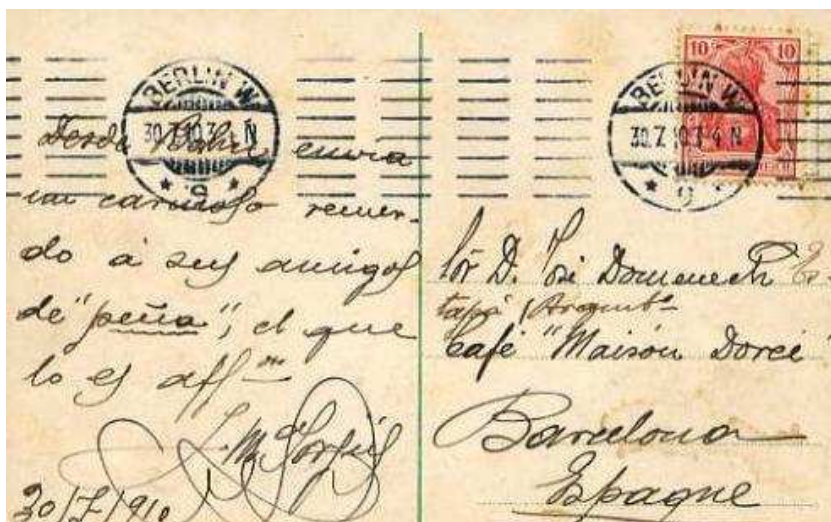


Fig. II.VIII. Postal enviada desde Berlín a José Doménech y Estapá en julio de 1910.

Relativa a estas reuniones, en un lote de documentos que fue subastado recientemente, hallamos una postal escrita desde Berlín el 30 de julio de 1910 dirigida a Doménech y Estapá en la que se indica “Desde Berlín envía un cariñoso recuerdo á sus amigos de *peña*, el que lo es af[ectuosamente]” [Fig. II.VIII]. A pesar de no poder descifrar la firma y por consiguiente no poder identificar de quien se trata el remitente, debemos quedarnos con que el envío de la postal se realizó a la Maison Dorée, donde habitualmente se reunían de forma distendida Doménech y otros miembros del Círculo para tratar temas de actualidad. Es interesante el concepto de “peña” que se utiliza, detalle que ilustra que la implicación de estos personajes no era política de un modo activo y profesional, sino un posicionamiento ideológico de afinidad que les definía dentro del tejido social barcelonés como parte de un movimiento monárquico ya minoritario y residual.

¹⁹⁷ Conocemos que a mediados de 1916, un año antes de su muerte, Doménech y Estapá ya no ejercía de Vicepresidente del Círculo, puesto que ese cargo lo desempeñaba Rosendo Menta Figuerola. *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1916, p.3.

¹⁹⁸ A finales de 1914, *La Vanguardia* recoge una de las actividades importantes del Círculo: visitar al obispo de Barcelona. En la crónica de la entrevista entre el alto cargo de la Iglesia y los miembros del Círculo, se indica que José Doménech y Estapá es quien dirigió la Comisión, puesto que en ese momento desarrollaba el mencionado cargo de vicepresidente del Círculo: “Una comisión de la junta directiva del Centro Monárquico Conservador de Barcelona, presidida por su vicepresidente don José Doménech y Estapá, visitó al nuevo Obispo don Enrique Reig, quien se mostró muy complacido y se interesó por varios asuntos y cuestiones de general importancia para esta capital”. *La Vanguardia*, 3 de diciembre de 1914, p.6.

De ningún modo podemos conocer si el posicionamiento político tan evidente de Doménech y Estapá provenía de su núcleo familiar. El hecho de que su único hermano barón, Antonio Doménech y Estapá, fuese totalmente opuesto al arquitecto en este terreno hace que descartemos esa opción. Y es que Antonio Doménech, en 1902, ejercía de vicepresidente de otro círculo político de la Barcelona del nuevo siglo, concretamente del Círculo Republicano Progresista.¹⁹⁹ Como vemos, un posicionamiento absolutamente opuesto a la tendencia monárquica españolista de nuestro protagonista. Sea como fuere, el arquitecto mostraba su tendencia orgulloso y participaba activamente de ella. Esta faceta es la que debemos retener, puesto que la consideramos un componente clave en la definición de su personalidad tanto en el ámbito privado como en el creativo y artístico, y esencial para comprender el espacio social que ocupó en vida.

El corte tradicional y conservador de la mayoría de instituciones a las que perteneció Doménech y Estapá también sirve para redundar en su perfil político. Desde estas asociaciones, la mayoría de ellas científicas como ya vimos, en el momento en que Doménech formaba parte del núcleo de poder interno, se encargaba de insistir en la vinculación que debía tener el avance científico con la monarquía alfonsina y cómo la seguridad y unidad que trasmitía la Corona aseguraba la buena salud social de Barcelona y Cataluña. El ejemplo más evidente es el de la Real Academia de Ciencias y Artes, su verdadero círculo de poder y difusor de sus teorías tanto científicas como arquitectónicas y políticas. Este aspecto lo trabajaremos también a partir del caso de las reformas de la sede de la Academia realizadas por Doménech [C.DyE, Núm.VIII], proyecto que sirvió para erigir un monumento a las Ciencias pero también a la monarquía borbónica en Cataluña. Los planos así lo demuestran.

En el periodo como presidente de la misma Academia (1912-1914), una de sus principales funciones fue la de organizar y dirigir los festejos del CL Aniversario de la institución. Recuperamos aquí la cuestión debido a los esfuerzos que hizo Doménech para lograr la presencia del Rey Alfonso XIII para la presidencia de esta importante efeméride. En este punto debemos pensar que Doménech no solo tenía el objetivo de conseguir realizar el acto de la manera más suntuosa posible, sino que también pretendía redundar en la presencia y la implicación de la monarquía en la vida y el avance científico y cultural de Barcelona. Es un claro ejemplo de esa intención en la que el interés de promoción política de la Casa Real y su visibilidad en la capital catalana es de extrema importancia para el arquitecto, en un momento en el que ya estaba absolutamente implicado con las bases y la doctrina del barcelonés Círculo Monárquico Conservador.

A pesar de su insistencia y sus gestiones a través de correspondencia con la Casa Real y con sus contactos en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Doménech y

¹⁹⁹ *La Vanguardia*, 2 de enero de 1902, p.3.

Etapá no consiguió que Alfonso XIII asistiese al acontecimiento.²⁰⁰ No obstante, y tal y como indica su expediente de académico numerario, su lucha incansable para el fin perseguido fue tal que en la sesión del 26 de enero de 1914 el resto de académicos le hicieron una mención especial al respecto, y “darle un espresivo voto de gracias por sus gestiones para invitar a S.M. EL Rey y al Presidente del Consejo de Ministros a las fiestas [...]”.²⁰¹ Sobre este asunto, en los legajos del Archivo Histórico de la Real Academia, hemos localizado diversos documentos sobre el seguimiento constante y directo del propio Doménech y Estapá en la insistencia de conseguir lo que hubiese sido un verdadero éxito en su mandato. En un borrador, el arquitecto recogía lo siguiente:

“S.M. el Rey prometió acompañarnos si sus deberes políticos se lo permitían y en caso contrario nombrar como lo hizo un elevado representante el Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes para que en su nombre y en el de todo el gobierno presidiera los festejos del público que esta Real Academia trataba de celebrar”.²⁰²

Incluso cuando fue presidente de la ya analizada Sociedad Astronómica de Barcelona, se encargaba de la correspondencia con la Casa Real, haciendo que la vinculación de dicha sociedad con la Corona se divulgase a partir de situaciones puntuales. En el espíritu de difusión de la imagen que ya venimos observando en Doménech y Estapá, tanto de su propia figura y marca arquitectónica, como de las instituciones que presidía y gestionaba, esto fue una práctica habitual que le servía tanto para la promoción específica como para el fomento de una realidad monárquica en Barcelona. Al respecto recuperamos una de las máximas de los asociados monárquicos, a veces obsesiva si consultamos las fuentes, de promocionar y hacer visible que existía en la Barcelona coetánea una realidad y tendencia monárquicas en la alta sociedad catalana. Como ejemplo, seleccionamos una nota de prensa publicada en *La Vanguardia* en 1913, diario en el que Doménech colaboraba en aquel momento. Deducimos que no es más que una filtración de la correspondencia interna de la Sociedad Astronómica de Barcelona para remarcar esa realidad y vinculación monárquicas. Basta observar la última frase del recorte de prensa, así como la inclusión del nombre del arquitecto al principio de la misma, a priori innecesaria:

²⁰⁰ Doménech agradecía al Secretario de la Casa Real el envío de un retrato del Rey para presidir los actos del CL Aniversario por la ausencia física del monarca. *Carta de José Doménech y Estapá al Secretario Regio, don Emilio María de Torres*, 29 de septiembre de 1914 [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Docs. Referentes al Académico; Doc.: s/n.]. El acto fue presidido por el ministro de Instrucción Pública. “Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. 150 aniversario de su fundación”, *Industria e invenciones*, Año XXXI, 4, 14 de enero de 1914, pp.35-36; y *La Hormiga de Oro*, Año XXXI, 45, 7 de noviembre de 1914, p.710.

²⁰¹ *Expediente del Académico Numerario José Doménech y Estapá*, p.3v. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá].

²⁰² *Borrador escrito por José Doménech y Estapá*, s/f., s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Docs. Referentes al Académico; Doc.: 49].

“Firmado por su presidente, el doctor don José Doménech Estapá, la Sociedad Astronómica de Barcelona ha dirigido al mayordomo mayor de Palacio una enérgica protesta por el infame atentado de que ha sido objeto S. M. el Rey, así como la mas sincera felicitación por haber resultado ileso. Como es sabido, Don Alfonso es presidente honorario de la popular asociación científica barcelonesa”.²⁰³

El material recogido a lo largo de este apartado, juntamente con situaciones y objetos de estudio arquitectónicos específicos que irán surgiendo a lo largo del desarrollo del discurso en el tercer y cuarto bloques, ilustran perfectamente esta faceta política de José Doménech y Estapá. Como últimos elementos a presentar en este punto, debemos mencionar dos de las principales distinciones de las que el arquitecto hacía gala orgulloso y mostraba como méritos curriculares y sociales.²⁰⁴ Nos referimos a los títulos que le fueron otorgados por Real Decreto y los incluimos en este subapartado por el carácter simbólico y político que poseen, ligados a la causa monárquica de Estapá. El primero de ellos fue el nombramiento de Caballero de la Orden Civil de Alfonso XII en febrero de 1909 [Fig. II.IX],²⁰⁵ resultado del premio extraordinario con el que le otorgó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por sus trabajos pedagógicos del curso 1908.²⁰⁶ Poco después recibía también la medalla de Comendador de la Orden de Isabel la Católica [Fig. II.X].²⁰⁷

Más allá de representar ejemplos que redundan en la dimensión monárquica de Doménech, este tipo de condecoraciones de mérito civil, así como las numerosas concesiones nobiliarias en la época que nos ocupa y, concretamente, en Cataluña, sirven para esbozar una realidad mucho más amplia con la que concluiremos este apartado. En este sentido, debe tenerse en cuenta que en la primera etapa de la Restauración (1875-1901) se tendió a ennoblecer y condecorar a políticos del régimen, a los dirigentes catalanes de los partidos dinásticos, industriales y grandes propietarios afines a la monarquía, etc. Pero fue a partir de 1901 y debido a la nueva situación política del

²⁰³ *La Vanguardia*, 18 de abril de 1913, p.2.

²⁰⁴ Una de sus últimas fotografías es una muestra de ello. En ella, Doménech y Estapá luce orgulloso con traje y chaleco las insignias reales. ROMEU i RIBOT, F. (1918), Art. cit., p.159. También el cuadro presidencial de Doménech y Estapá realizado por el pintor Carlos Vázquez para la Real Academia de Ciencias y Artes muestra ambas condecoraciones como importantes emblemas que debían exhibirse como muestra de éxito profesional y social [Fig. II.I].

²⁰⁵ “Ha sido agraciado con el título de caballero de la orden civil de Alfonso XII el catedrático de esta Universidad y distinguido arquitecto don José Doménech y Estapá”. *La Vanguardia*, 10 de febrero de 1909, p.3. La Orden Civil de Alfonso XII fue creada por Real Decreto en 1902 con el fin de premiar los méritos en educación, ciencia, cultura, docencia e investigación por parte de la Corona. Pese a ser abolida en 1931, después volvió a recuperarse en España hasta que en 1988 fue absorbida o refundada en la Orden de Alfonso X el Sabio. Sobre la historia y la importancia social y política de esta orden, véase CEBALLOS-ESCALERA y GILA, Alfonso, *La Orden Civil de Alfonso XII (1902-1931)*. Madrid: Palafox & Pezuela, 2003.

²⁰⁶ “Don José Doménech y Estapá”, *Las Noticias*, 6 de septiembre de 1917, s/p.; “El señor Doménech y Estapá”, *Diario de Barcelona*, 6 de septiembre de 1917, p.10746.

²⁰⁷ La Orden de Isabel la Católica fue instituida por Fernando VII en 1815, reorganizada en 1847, para premiar los comportamientos de carácter civil que beneficiaran al Estado español.

momento, cuando la Casa Real realizó muchas más concesiones en Cataluña.²⁰⁸ La explicación de este aumento está en relación con la realidad sociopolítica que dibujábamos, en la que destacó el auge de la Lliga Regionalista, la caída de los partidos dinásticos y los cada vez más escasos partidarios de la monarquía borbónica. Este ambiente “otorgaba a Barcelona la imagen de ser una ciudad poco o nada monárquica y al conjunto de Cataluña la consideración de ser un país, si no claramente hostil, como mínimo poco fiel a la Corona”.²⁰⁹ Así pues, todas estas concesiones no fueron más que una estrategia de Alfonso XIII para contentar a la aristocracia catalana (vieja o nueva) y a la alta sociedad barcelonesa e intentar que este grupo social se caracterizase por la fidelidad a la Corona, al régimen de la Restauración y a España como proyecto político común e indivisible. De Riquer añade que, por ello, “la política de los gobiernos españoles, y sobre todo del propio rey Alfonso XIII, será entonces la de premiar a personas que destacasen no tan sólo por sus actividades políticas, económicas o profesionales, sino también por ser fieles a los partidos españoles, a la corona y a la patria [española]”.²¹⁰



Fig. II.IX. Medalla de la Orden Civil de Alfonso XII.



Fig. II.X. Medalla de la Orden de Isabel la Católica.

Esta estrategia de concesiones y ciertos favores por parte de la Corona a personajes de renombre de la burguesía catalana, se fundamentaba en mantener un espíritu monárquico en Barcelona y por ende en toda Cataluña con el fin de mantener la salud de un régimen ya en crisis, además de como contraposición al catalanismo y a los movimientos obreros. Doménech y Estapà participó de este último momento, que

²⁰⁸ Entre 1902 y 1931 se concedieron un total de 45 títulos nobiliarios y 6 títulos pontificios a catalanes, siendo este periodo el de mayores concesiones de títulos a catalanes de toda la historia. Véase el Cuadro 2 de Riquer i Permanyer, B.de, *Alfonso XIII y Cambó. La monarquía y el catalanismo político*. Barcelona: RBA, 2013, pp.239-244.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.245.

²¹⁰ *Ibid.*, p.246.

podríamos denominar residual, de los representantes inmovilistas, conservadores y españolistas que respondían a los regalos aislados de Alfonso XIII. En su caso concreto, mediante las instituciones a las que pertenecía y en ocasiones dirigía, o, de un modo más evidente, mediante la consecución de las dos condecoraciones civiles mencionadas.



1858

1917

DOMENECHE

ESTAPA

BLOQUE

III

BASES Y CONSIDERACIONES SOBRE LA DOCTRINA ARQUITECTÓNICA DE JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ

No se puede valorar la producción arquitectónica de José Doménech y Estapá sin antes analizar su importante faceta de teórico y su estrecha vinculación con las matemáticas y, sobre todo, con la geometría. En este sentido, la inquebrantable relación entre teoría y práctica en el hecho arquitectónico se manifiesta de manera contundente a lo largo de numerosas publicaciones, discursos y memorias que redundan en su particular visión del proceso creativo y de cómo el artista debe enfrentarse al cosmos y comprenderlo. Además, tal y como trataremos de un modo pormenorizado, los escritos del propio Doménech son esenciales para puntualizar su posicionamiento respecto a las tendencias arquitectónicas en boga dentro del núcleo barcelonés, principalmente su relación con el modernisme, así como respecto a otros debates, ya sean técnicos, políticos, musicales, artísticos o de cualquier índole. En cualquiera de los casos, es interesante apreciar que Estapá siempre hace confluir dichos debates en su particular modo de comprender la arquitectura, aspecto que sirve para ejemplificar una vez más la visión social que éste tenía del hecho arquitectónico. La historiografía del arte no ha mostrado atención alguna a este punto, y nuestra investigación insiste en que, precisamente por no haberse realizado hasta la fecha una disección de la profusa bibliografía y de las teorías y pensamiento de Doménech, la figura del arquitecto ha permanecido en la sombra, incomprendido, como un personaje incómodo en la comprensión global de la arquitectura catalana de finales del siglo XIX y principios del XX. La complejidad de su producción, los discursos políticos implícitos y la consecuente imposibilidad de etiquetar o incluir al personaje en una tendencia específica, son otros de los motivos que han hecho que la historiografía no prestase la atención suficiente a sus propuestas teóricas y creativas.

Vislumbraremos no solo la manera de concebir la arquitectura y la creación arquitectónica por parte de Doménech, sino que también comprenderemos el modo en que éste concibe y comprende el mundo para definirse como individuo y artista creador. Sin duda, ésta es una de las principales aportaciones de la presente tesis doctoral. De entrada, hay que apuntar que Doménech y Estapá utiliza los dualismos culturales occidentales para fijar y definir la otredad amenazadora en la evolución artística y, por ende, su postura y su proceso creativo a partir de lo bueno *versus* lo malo, lo abstracto *versus* lo concreto, el intelecto *versus* la intuición. A partir de esta premisa un tanto maniquea y fundamentada en la antonimia como concepción definidora, Doménech fija y cristaliza paradigmas estáticos para comprender el mundo desde su mentalidad

cartesiana y científica donde la ley y el orden se erigen como los elementos soberanos de la realidad social.

III.I. LA REVISIÓN DE LOS HISTORICISMOS Y LA ADOPCIÓN DE UNA ARQUITECTURA DE PROGRESO. DOMÉNECH Y ESTAPÁ EN LOS DEBATES ARQUITECTÓNICOS NACIONALES

El material resultante de los congresos nacionales de arquitectura celebrados en España durante la década de los ochenta del siglo XIX es verdaderamente útil para valorar los debates arquitectónicos en torno al desgaste de los historicismos (en ocasiones abuso) y a la idea de crear una arquitectura moderna ligada al progreso industrial promovido por la inclusión y aplicación de los nuevos materiales. Precisamente es en esa época cuando un joven Doménech y Estapá comienza a producir sus primeras obras tras conseguir el título oficial en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1881. El protagonista de esta investigación, como uno de los exponentes del núcleo catalán, desarrolló un rol relevante en estos encuentros nacionales donde se valoraba la dirección que debía adoptar la arquitectura española finisecular.

Los congresos se erigieron rápidamente como una plataforma útil para desarrollar los debates en torno a cuestiones que abarcaban desde los ideales artísticos a la dignidad y naturaleza de las condiciones legales, la vida y el título de arquitecto. El primero de estos certámenes fue acogido en Madrid en mayo de 1881 con motivo del bicentenario de la muerte del literato Calderón de la Barca y fue promovido, principalmente, por la Sociedad Central de Arquitectos. En este encuentro se plantearon diversas problemáticas ligadas al hecho arquitectónico, entre las que destacan “la conveniencia o no de la construcción de barrios obreros” o el estudio de las disposiciones funcionales en los edificios.²¹¹ De todos modos, y es precisamente el punto sobre el que queremos insistir, la necesidad de definir el ideal, la estética y el estilo arquitectónicos propios de la época fue el más interesante y en el que, como veremos, participó activamente Doménech y Estapá.

Al respecto, Francisco de Luís y Tomás (1847-1918), arquitecto municipal de Logroño desde 1869, realizó la apertura del congreso con una de las primeras reflexiones sobre la cuestión de la nueva arquitectura: “Ideal de la arquitectura contemporánea: medios de realización, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes”.²¹²

²¹¹ *Congreso Nacional de Arquitectos*. Madrid: Tip. Gregorio Yuste, 1883.

²¹² Entre otros trabajos que analizan con mayor profundidad esta problemática y sus antecedentes, destacamos los estudios HERNÁNDEZ MATEO, F-D., *Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea (1898-1948). Selección de documentos para su estudio*. Madrid: Universidad Carlos III, 2004; ARRECHEA, J., *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*.

A partir de un análisis comparativo de las diferentes épocas y de las producciones arquitectónicas de cada una de ellas, es decir, del estudio riguroso de la historia de la arquitectura, se concebirá la arquitectura “correcta” y nueva que definiría la ansiada modernidad del último cuarto del siglo XIX. En parte, esta problemática ya había sido planteada años antes en España por José Manjarrés en *Teoría Estática de la Arquitectura* y por Luís Cabello y Aso en *Ensayo de las Artes del Dibujo*.²¹³ El primero se lamentaba de que únicamente existía la pretensión y práctica “de proyectar edificios indios, griegos, bizantinos y germánicos; pero que no servirán para nuestras necesidades [...] tendremos, en una palabra todas las arquitectura, menos la arquitectura del siglo XIX”.²¹⁴ Hallamos pues el anhelo de encontrar el estilo propio de la contemporaneidad, un estilo que según Luís y Tomás en el congreso de Madrid de 1881 consideraba que podía lograrse a partir de la reformulación de los estilos históricos. Ahí estaba el punto de partida de la modernidad arquitectónica y la superación de los historicismos decimonónicos. El arquitecto debía superar la copia indiscriminada de los estilos del pasado y, a partir de su genio creador y la incorporación de los nuevos materiales, concebir y generar nuevas formas y tipologías constructivas que respondieran a las necesidades coetáneas. Es en la respuesta a esa problemática donde radica la modernidad arquitectónica. Al respecto afirmaba que:

“siendo en estas construcciones nuevas donde se ha comenzado á dar un gran desarrollo al empleo de la fundición y del hierro, y donde la precisión de satisfacer á necesidades nuevas, ha conducido frecuentemente á la adopción de líneas, de formas y de proporciones que no se encontraban en el alfabeto arquitectónico, y que constituyen, por tanto expresiones bien señaladas del ideal moderno en el arte”.²¹⁵

Las declaraciones antihistoricistas de Luís y Tomás generaron un interesante debate en el que parte del núcleo catalán abanderó la defensa de los estilos históricos medievales que, según consideraba este sector, debían mantenerse en la producción decimonónica. En esta línea podemos encontrar varios ejemplos, pero quizás uno de los más interesantes es el posicionamiento de Josep Artigas i Ramoneda (1839-1912), que había sido profesor de Doménech y Estapá,²¹⁶ además de ser uno de los grandes defensores del templo cristiano

Salamanca: Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1989; MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A-I., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos (1846-1919)*. Granada: Diputación de Granada, 1987.

²¹³ MANJARRÉS, J., *Teoría estética de la Arquitectura*. Madrid: Imp. y fundición de Manuel Tello, 1975; CABELLO y ASO, L., *Ensayo de estética de las artes del dibujo. La arquitectura, su teoría estética expuesta, comprobada y aplicada á la composición. Constituyendo un ensayo de teoría del arte*. Imp. de T.Fortanet, 1876.

²¹⁴ MANJARRÉS, J. (1975), Op. cit., p.82.

²¹⁵ LUÍS y TOMÁS, F., “Ideal de la arquitectura contemporánea: medios de realización, deducido del estudio comparativo y razonado de las épocas precedentes”, en *Congreso Nacional de Arquitectos* (1883), Op. cit.

²¹⁶ Artigas i Ramoneda fue profesor de Doménech y Estapá en las asignaturas Historia de la Arquitectura (superada por Doménech en el curso 1877-1878 con “Sobresaliente”) y Tecnología (superada en el curso 1878-1879 con la misma calificación). Véase ANEXO II.

medieval como gran modelo a tener en cuenta. En su intervención, Artigas reclamó que el hecho de hacer algo nuevo debía fundamentarse en el ideal religioso y artístico de la Edad Media “porque nos enseñaron el saber sentir, y sabiendo sentir y sabiendo hacer, es como tendrán carácter y estilo propio nuestras producciones arquitectónicas”.²¹⁷

He aquí las dos posturas opuestas que se dieron cita en el primer congreso nacional de arquitectos: por un lado, el abandono del historicismo para generar algo nuevo y propio de una época que ansiaba una marca de diferenciación respecto a los estilos históricos; por el otro, la fidelidad a los modelos principalmente medievales por su potencia simbólica y artística a partir de los preceptos pugonianos. Justo en ese debate es donde Doménech y Estapá fijó una postura muy clara al respecto y estrechamente ligada a la que proponía en primera instancia Luís y Tomás. Lo hizo con su intervención “Estudio de las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y á las costumbres; cómo deben establecerse y á qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país”.²¹⁸ La defensa incondicional de la incorporación de los nuevos materiales resultantes de los avances industriales es una de las claves del discurso, puesto que su utilización suponía el abandono de la copia poco imaginativa y sin sentido implícita en la actitud escrupulosamente historicista. Doménech y Estapá insiste en el rechazo a la mimesis de los estilos en un contexto amplio como también lo hacía Luís y Tomás, poniendo sobre la mesa una línea teórica que venía planteándose en Francia desde la década de los treinta a partir de publicaciones como *L'Artiste* o la *Revue Générale de l'Architecture* de Cesar Daly.²¹⁹ El recién titulado enfatizaba en la visión de que en los nuevos materiales radicaba la esencia propia de la arquitectura ochocentista nacional y éstos eran la base para una génesis arquitectónica original bajo el influjo de la deseada modernidad:

²¹⁷ ARTIGAS i RAMONEDA, J., “Intervención a la ponencia de Francisco Luís y Tomás”, en *Congreso Nacional de Arquitectos* (1883), Op. cit., p.92.

²¹⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Estudio de las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y á las costumbres; cómo deben establecerse y á qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país”, en *Congreso Nacional de Arquitectos* (1883), Op. cit., pp.226-236.

²¹⁹ En *L'Artiste: Journal de la littérature et des Beaux-Arts* encontramos algunos de los primeros textos que reflexionan sobre la importancia de la incorporación del hierro y otros nuevos materiales para la consecución de un nuevo estilo arquitectónico de la modernidad. Entre estos escritos destacamos principalmente: “*Simple questions sur l'architecture moderne*”, *L'Artiste*, vol.VII, 1834, pp.261-263; y “*De l'esprit public en architecture*”, *L'Artiste*, vol.IX, 1835, pp.233-236. Del segundo recogemos una consideración significativa que se liga directamente al discurso de Doménech y Estapá y del resto de arquitectos que seguían la misma línea teórica: “*C'est pourtant par l'emploi de ces moyens nouveaux que l'architecture arriverait à vaincre l'indifférence [...]*”. “*De l'esprit public en architecture*” (1835), Art. cit., p.235. En la misma dirección, de la *Revue Générale de l'Architecture* destacamos una sentencia de Cesar Daly que reza: “*Une architecture nouvelle, un style nouveau, qui nous sorte de la stérilité et du servilisme de la copie, c'est ce que chacun demande; c'est ce que le public attend*”. DALY, C., “*Architecture de l'avenir*”, *Revue Générale de l'Architecture*, vol.VIII, 1849, p.26. Entre otros ejemplos, véase también: JOBARD, M., “*Architecture métallurgique*”, *Revue Générale de l'Architecture*, vol.VIII, 1849, pp.27-30.

“De este razonado estudio [el del hierro y sus posibilidades] nacerá indudablemente la verdadera arquitectura del siglo XIX, en que se reflejará el portentoso adelanto de las ciencias, y que no podrá en ningún caso confundirse con otra anterior, del propio modo que nuestro siglo presente una faz completamente distinta de la de los que la precedieron”.²²⁰

Teniendo en cuenta que la cuestión de la incorporación o no del hierro como base de la nueva arquitectura se planteaba en España por vez primera de manera seria y general en este congreso de 1881,²²¹ podemos afirmar que Doménech se erigió como uno de los primeros defensores del material de la modernidad a nivel estatal y de su integración en las herramientas del arquitecto. Además, la utilización del hierro en su producción de la década de los ochenta tuvo una importancia que merece la pena anunciarse al tratar estas discusiones teóricas. Como materialización de la contraposición de su criterio al de Artigas (la modernización de los estilos con los nuevos materiales *versus* el respeto absoluto al historicismo gótico), podemos citar la modernización arquitectónica que propone Doménech en Sant Andreu de Palomar a partir de los encargos eclesiásticos siguiendo los postulados de Torras i Guardiola: las reformas y nueva fisonomía de la iglesia parroquial Sant Andreu apóstol [C.DyE, Núm.XI] y la construcción de nueva planta de Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XIV]. En ambos casos, sobre todo el primero, la utilización del hierro le sirve al arquitecto para conseguir resultados nuevos y más imponentes, soluciones modernas a nivel técnico que quedan combinadas por una fisonomía estilística insólita y personalísima, alejándose de la copia escrupulosa historicista que reclamaba su antiguo profesor Artigas. Igualmente, la reinterpretación de los estilos del pasado y la combinación de éstos en sus primeras obras es síntoma de la mencionada búsqueda de la modernidad formal y estructural. Precisamente de ese proceso intelectual, materializado en la proyección arquitectónica, derivan los edificios de Estapá, fundamentados en un eclecticismo monumentalizante y geometrizador.

En su intervención de 1881, Doménech se lamentaba del por entonces tímido protagonismo que estaban teniendo las nuevas concepciones estructurales y los nuevos materiales en la arquitectura española. Además, el hecho de que el hierro permaneciese oculto tras las fábricas de madera y/o piedra era un error que limitaba el resultado final y la plasticidad y estética de la obra. Estapá se presentó públicamente, mediante un lenguaje entusiasta, como uno de los especialistas que reivindicaba que el verdadero arquitecto debía arrebatar al ingeniero el uso del hierro para conseguir aportar productos

²²⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883), Art. cit., p.229.

²²¹ Como nosotros, ya lo indicaba acertadamente Julio Arrechea en su estudio, tras analizar algunos antecedentes aislados y más ligados al mundo de la ingeniería. Véase ARRECHEA, J. (1989), Op. cit., pp.129-130. Más recientemente, Óscar da Rocha al abordar la cuestión del modernismo en Madrid, también trataba este tema e incluso citaba a Doménech y Estapá como un arquitecto poco estudiado pero que en el debate del hierro en la década de los ochenta del siglo XIX adquirió una importancia remarcable. Véase, DA ROCHA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: CSIC, 2009, pp.76, 108 y 450.

novedosos, funcionales y modernos.²²² En definitiva, el postulado de Doménech era la defensa de la inclusión y combinación de los materiales modernos a las teorías tradicionales de evolución estilística cronológica.

Años después, en el congreso nacional de arquitectos de 1888 celebrado en Barcelona con motivo de la Exposición Universal, Doménech y Estapá participó activamente en los debates, principalmente en los que trataban esta importante cuestión. Uno de los ejemplos representativos fue su intervención tras la ponencia de Joaquim Bassegoda i Amigó (1854-1938) que versaba sobre “Determinar el modo cómo influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas, bajo el triple concepto artístico, científico y económico”.²²³ Doménech insistió en que la base del estilo propio de la época y de la sociedad modernas debía ser el hierro y sus posibilidades: “atender á los materiales que la industria moderna les proporciona [a los arquitectos]”.²²⁴ Así pues, concebía el hierro como la base de la arquitectura de finales del siglo XIX y de la vida moderna en general.²²⁵ Por ello, era el nuevo material que debía mostrarse como signo de la ansiada modernidad y, además, para insistir en la verdad estructural de los conjuntos. Y es que si permanecía oculto tras la madera o la piedra, “se falta[ría] á la verdad de la construcción, que creo ser una de las condiciones primordiales de un estilo arquitectónico”.²²⁶

Según Doménech, la búsqueda de nuevas soluciones constructivas a partir del conocimiento del material y de su aplicación es lo que permitía nuevas tipologías arquitectónicas, tipologías que servirían para definir el siglo. Entre algunos de los ejemplos que cita encontramos el observatorio, que él concibe como uno de los edificios de la modernidad por excelencia por encarnar la combinación entre conocimiento arquitectónico, conocimiento científico y uso del hierro.²²⁷ Recuperaremos esta apreciación al hablar de dicha tipología en la producción de Estapá: *Observatorio Barcelona* [C.DyE, Núm.LVI], *Observatorio Fabra* [C.DyE, Núm.LXXIII] y *Pabellón Astronómico* [C.DyE, Núm.CII]. Este tipo de construcciones eran las que, con vistas al futuro,

²²² GRANELL, E. y RAMON, A., *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. 1874-1962*. Barcelona: COAC, 2012, pp.46-47.

²²³ BASSEGODA i AMIGÓ, J., “Determinar el modo cómo influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas, bajo el triple concepto artístico, científico y económico”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp.75-91.

²²⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención a la ponencia de Joaquim Bassegoda i Amigó”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889). Op. cit., p.94.

²²⁵ Muchos años después, en 1911, Doménech y Estapá mantenía el mismo criterio: “[...] la fácil manipulación de los metales, y sobre todo del hierro, que tanta utilidad presta en forma de elemento sustentante, ha de conducir, pese á los arquitectos, á un nuevo estilo que selle la personalidad del arte de nuestra época”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Modernismo arquitectónico”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.X, 4, 1912, pp.56-57.

²²⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889), Art. cit., p.95.

²²⁷ “Observatorios astronómicos que con suficiente estabilidad pueden sostener ál hombre á grandes alturas, ¿no son acaso ideales hermosísimos que podría dar vida á la moderna Arquitectura?”. *Ibid.*, p.94.

Doménech consideraba que los estudiosos de siglos posteriores analizarían de la arquitectura decimonónica. “Nuestros venideros, ¿dónde creeréis que irán a admirar y estudiar las obras de nuestra generación?”.²²⁸ En estas arquitecturas también destacaba la tipología de mercados metálicos propios del siglo XIX, en la que el hierro es el elemento protagonista tanto de la estructura como de los detalles ornamentales del edificio. A diferencia del caso de los observatorios, la tipología de mercados carece de representación en el corpus de Doménech. Únicamente rescatamos un ejemplo aislado ligado a su cargo de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar: una pescadería de hierro para el centro de la Plaza del Mercadal, que datamos en 1894 y que no se realizó [C.DyE, Núm.LIV].

Pero más allá de tipologías específicas, hallamos otros casos paradigmáticos de Doménech que representan a la perfección lo que reclamaba ya desde el congreso de 1881 y continuó propugnando en el de 1888: el Palacio de Justicia y la Prisión Modelo son tan solo dos. En ambos casos, el hierro ejerce de base estructural de parte del conjunto, pero también se muestra y se insiste en su dimensión estética en los lugares de privilegio de las dos construcciones. Como veremos con detalle en el bloque cuarto, en el Palacio de Justicia se opta por el hierro a la vista para la cubierta de la escalinata a la imperial y la del salón superior [C.DyE, Núm.XXII]. Por otro lado, en la capilla alveolar de la Prisión Modelo de la que se generan los seis brazos donde se distribuyen las diferentes celdas, también hallamos la misma utilización del hierro en su triple dimensión (estructural, estética y económica) siguiendo los preceptos de Torras [C.DyE, Núm.XXIII]. Casos posteriores como la marquesina exterior de la estación de la Magoria de 1911-1912 [C.DyE, Núm.LXXXVIII] indican el mismo criterio, aspecto que nos sirve para indicar la continuidad de los mismos ideales a lo largo de toda producción de Doménech. De ello deducimos la uniformidad que define la mayoría de casos del corpus del arquitecto, haciendo de su producción una propuesta más homogénea de lo que se considerado hasta el momento,²²⁹ tanto a nivel conceptual como formal.²³⁰

El conocimiento del hierro era pues la base de la modernidad arquitectónica que generaría las nuevas tipologías y el nuevo estilo.²³¹ A partir del caso de la columna, Doménech insiste en el tema, alegando que cuando ésta se proyecta para realizarse en

²²⁸ Ibid., p.95.

²²⁹ Véase “Estado de la cuestión” de esta tesis doctoral, pp.16-31.

²³⁰ En la mayoría de discursos de Doménech y Estapá, sean de la época que sean, se recoge la misma concepción del hierro como base definidora de la arquitectura de la modernidad: desde la disertación que le sirve para entrar como académico en la Real Academia de Ciencias y Artes en 1883, pasando por sus intervenciones mencionadas en los congresos nacionales de arquitectura de los ochenta del siglo XIX, así como otros discursos que realiza en décadas posteriores como, por ejemplo, el *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática* (1904) o “Modernismo arquitectónico” (1911). Las referencias concretas respecto a esta cuestión aparecerán más adelante a lo largo de este bloque tercero.

²³¹ A partir del Tercer Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Madrid entre el 14 y el 19 de abril de 1904, para definir el “estilo” se utilizará la denominación de “forma”. Véase: *III Congreso Nacional de Arquitectos*. Madrid: Tipolitografía Seix, 1904; y GRANELL, E. y RAMON, A. (2012) Op. cit., p.44.

hierro fundido no debe diseñarse en los estilos del pasado y luego ser pintada para que simule materiales nobles como el mármol, sino que debe conseguirse la forma propia que deriva del estudio y la manipulación técnica del material en cuestión.²³² Por contra, para Joaquim Bassegoda i Amigó el uso del hierro debía estar subordinado a los conceptos compositivos clásicos y a las formas de los estilos del pasado: “hay que trabajar sobre el inmenso arsenal de formas de otras épocas, que hoy poseemos, y que no podemos apartarlas de nuestra vista”.²³³ Observamos pues que el hierro en la doctrina de Doménech y Estapá resulta una de las bases de la modernización de la arquitectura de su época y de su fisonomía. Sus alegatos en defensa a ultranza de este material, siguiendo los postulados de Torras i Guardiola pero aplicados a la tarea del arquitecto y no solo del ingeniero,²³⁴ hicieron que en el congreso de 1888, Bassegoda i Amigó se refiriese a Doménech con una curiosa comparación que recogemos a continuación:

“[...] el señor Doménech y Estapá me ha recordado el caso de aquella madre que, teniendo un hijo muy bueno pero con la desgracia de ser contrahecho, siempre que hablaba de él, alababa su docilidad, la dulzura de su carácter, y después de enumerar todas sus buenas cualidades morales, hasta afirmaba que era guapo y buen mozo. El amor de madre le impedía ver el defecto físico. El gran cariño que el señor Doménech profesa al hierro, le impide ver los pocos defectos que tiene este material”.²³⁵

El hierro era el elemento que conseguiría trincar las tendencias historicistas del siglo XIX y recuperar la originalidad en la creación arquitectónica. Como en la mayoría de intervenciones catalanas del congreso de Madrid (1881), exceptuando Torras y Doménech, las del de Barcelona (1888) continuaban con el mismo posicionamiento inmovilista, en las que se remarcaba la importancia de materiales tradicionales como la piedra y los lenguajes medievales.²³⁶ En definitiva, pese a su juventud, Doménech a nivel teórico se erige como uno de los arquitectos que defiende la reformulación constructiva en España con sus intervenciones de 1881 y 1888. Remarca su admiración absoluta hacia la concepción moderna de Torras i Guardiola respecto al uso de los nuevos materiales, y en cuanto a los debates de estilo y estética, su posicionamiento estuvo mucho más acorde

²³² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889), Art. cit., pp.97-98.

²³³ BASSEGODA i AMIGÓ, J. (1889), Art. cit., p.87.

²³⁴ En España, tradicionalmente, el uso de las estructuras metálicas y del hierro en general se había relacionado siempre con el trabajo de los ingenieros y no de los arquitectos. Esteban Castañer en su estudio sobre los mercados españoles del siglo XIX desarrolla esta cuestión así como la polémica entre arquitectos e ingenieros en torno a esta tipología. CASTAÑER MUÑOZ, E., *L'architecture métallique en Espagne: les halles au XIXe siècle*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004, pp.131-154. Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra literaria *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós (1876), en la que se establece la asociación mencionada, muchas veces errónea, entre el ingeniero y la construcción de los mercados de Madrid proyectados por el arquitecto Mariano Calvo Pereira un año antes de la publicación: el de La Cebada y el de Mostenes. PÉREZ GALDÓS, B., *Doña Perfecta*. Madrid: Imp. J. Noguera, 1876.

²³⁵ BASSEGODA i AMIGÓ, J., “Intervención a la respuesta de José Doménech y Estapá”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.122.

²³⁶ VILÀ i TORNOS, F., “Congressos d'arquitectes dels anys vuitanta del segle XIX: revisió de l'historicisme i progrés mitificat”, *D'Art*, 12, 1986, pp.199-207.

a los preceptos del eclecticismo que se planteaba desde Madrid que no a los ideales de la mayoría de arquitectos del núcleo catalán como Artigas i Ramoneda, Leandre Serrallach i Mas (1837-1890) o Josep Torres i Argullol (1850-1905), quienes defendían los neomedievalismos y las tipologías arquitectónicas tradicionales estáticas.

Así pues, los congresos de arquitectura de la década de los ochenta en España son un elemento de gran utilidad en esta investigación para perfilar nuestra tesis. Los casos y participaciones recogidos demuestran que Doménech y Estapá, desde el inicio de su carrera profesional, alegaba en pro de la modernidad aportada por los nuevos materiales y la posibilidad de generar nuevas tipologías arquitectónicas propias de los siglos XIX y XX. Esto nos muestra un posicionamiento que se aleja del tradicionalismo implícito en los lenguajes historicistas. A diferencia de los comentarios dedicados al personaje a lo largo de la historiografía que le tildan de un arquitecto sin ideas, tradicional y poco creativo que se negó a formar parte de las modas por falta de talento, tanto a nivel conceptual como práctico su posicionamiento fue ciertamente innovador en el núcleo catalán. En una reseña publicada en *La Ilustración Ibérica* sobre la publicación resultante del congreso de 1888, Alfred Opisso se refería a Doménech y Estapá como un arquitecto que con su participación “hizo alarde de su espíritu progresivo [progresista]”.²³⁷

III.II. LA “BUENA ARQUITECTURA” DEFINIDA MEDIANTE ANTONIMIAS: EL ESTAPISMO

Una pregunta que debemos plantearnos es ¿cuál fue el resultado de la búsqueda del estilo del siglo XIX en la obra de Doménech y Estapá? La construcción de una imagen de marca propia por parte del arquitecto es la base para comprender dicho resultado, pero ¿de qué manera la consigue?, y ¿cuáles fueron su estética e ideología implícitas? La base estaría en los dos postulados referidos en el punto anterior: la inclusión de la modernidad a partir de los nuevos materiales, principalmente el hierro; y la revisión, reformulación y combinación de los estilos de la historia de la arquitectura. No obstante, este doble ejercicio no tendría sentido ni un resultado firme en la proyección arquitectónica si no existiesen unas teorías que Doménech profesaba y ponía en práctica de manera clara y contundente.

Sin lugar a duda, el principal texto teórico que resulta la base para la comprensión de la doctrina arquitectónica de Doménech y Estapá es el discurso titulado “Modernismo arquitectónico”, leído en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en la sesión del día 22 de junio de 1911 y publicado posteriormente en *Memorias de la Real Academia de*

²³⁷ OPISSO, A., “Bibliografía. Segundo Congreso Nacional de Arquitectura”, *La Ilustración Ibérica*, Año VIII, 377, 22 de mayo de 1890, p.190.

Ciencias y Artes de Barcelona.²³⁸ En este escrito, el personaje central de nuestro estudio no solo analiza y realiza una crítica del modernisme, que en 1911 era aún una de las modas en Barcelona, sino que, poniendo en tela de juicio muchos de los resultados y producciones arquitectónicas de esa tendencia que tanto detestaba, desarrolla los principales puntos de su pensamiento arquitectónico. A partir de exaltados alegatos puntualiza todos los elementos que considera esenciales para crear un buen edificio, sincero y verdadero en sus líneas, disposiciones y funcionalidad, además de en la utilización de una estética contenida y correcta basada en líneas rectas y en la regularidad de las formas. Así pues, a partir del análisis del escrito de Doménech, podemos constituir las claves de su proceso creativo en torno a la arquitectura, aplicable a la mayoría de sus obras, sino a todas. Dicho análisis nos explicará la forma de su propuesta estética y nos aproximará a la comprensión de la misma.

En la introducción del denso discurso, Doménech insiste en la base que cualquier creador verdadero debe seguir: las leyes y, por consiguiente, ser fiel a una tradición arquitectónica cimentada en los estilos históricos. El dramático abandono del uso de ambas o su profanación o vulgarización durante el proceso creativo, solo podrá marcar el inicio de la ruina en la arquitectura contemporánea. Para el autor, el modernisme arquitectónico no era más que los primeros síntomas de esa decadencia, el aviso de algo que, en el caso de participar en su continuidad creando obras parejas o fomentándolo, acabaría con la esencia de la verdadera arquitectura y su tradición, para Doménech “la síntesis de todas las artes plásticas y el que mejor define la belleza ideal que el hombre trata de alcanzar”.²³⁹ Las leyes en arquitectura son vistas por Doménech como la base de las verdades absolutas y universales y de la belleza como concepto superior, el cimiento que en el proceso creativo nos permite generar una obra que se aproxima a lo más elevado, esto es Dios y su perfección cosmológica. Como vemos, ya desde el inicio, Doménech y Estapá insiste en que la propia creación siempre debe tener una estrecha e íntima relación con lo divino. Esa es la aspiración última que justifica y explica las formas escogidas.

A partir de esta primera definición, que nos intuye muchas de las posturas que el arquitecto desarrolla a lo largo del texto, se hace hincapié en la necesidad de dirimir y “depurar en todos los estados artísticos, *lo esencial de lo accesorio*”.²⁴⁰ Con ello no hace más que poner en tela de juicio y establecer una valoración de los dos principales elementos que entran en juego en el proceso creativo artístico en general y arquitectónico en particular: el sentimiento y el intelecto del artista creador. A su vez, esas dos grandes posturas sirven para comenzar a diferenciar los dos posicionamientos creativos que propone Estapá: el modernisme como ruina que se ha de abandonar y que está en relación exclusiva con el sentimiento; y, por otro lado, la propuesta arquitectónica propia

²³⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit. Este texto fue publicado en la revista *Arquitectura y Construcción* también en 1912 (Año XVI, 238, 1912, pp.130-144).

²³⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.56.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.55. La cursiva es nuestra.

que, por oposición, podemos tildar de antimodernista y que está ligada al intelecto y a un posicionamiento racional. Pero, pese a la contraposición establecida por la pugna imaginación *versus* raciocinio, parece que Doménech no está del todo seguro de la independencia entre ambos elementos. La respuesta a cuestiones que él mismo va formulando a lo largo del escrito le sirven para perfilar cada una de estas posturas y, el primer aspecto que recupera de la introducción es, evidentemente, el ya citado de las leyes.

Como lo hizo Torras i Bages, a quien como veremos Doménech y Estapá tuvo muy en cuenta al perfilar su doctrina en torno a la creación artística, el arquitecto utiliza la imagen de la brújula como símbolo de las leyes. Este instrumento de orientación es la guía que permite una creación equilibrada entre los dos primeros elementos, esto es entre el sentimiento y el intelecto. En el caso de que el arquitecto carezca de brújula o la haya destruido, es decir, que ignore las leyes del arte y la tradición como base principal sobre la que operar y generar nuevas obras, éste no podrá producir más que obras sin sentido a partir del sentimiento, lo irracional y la invención, en la mayoría de ocasiones, indecorosas. Esta postura de creadores sin brújula es la que Doménech identifica claramente con los arquitectos modernistas, quienes producen “obras hijas sólo de la imaginación”.²⁴¹ En otro discurso, leído en el mes de febrero de 1910 en el Ateneo Barcelonés, se refería a la peligrosidad del uso exclusivo de la imaginación del creador: “Los frutos de la imaginación si no derivan de una inteligencia bien cultivada, podrán ser exuberantes y tener mucha hojarasca, pero serán poco densos en su masa y faltos por completo de sabor”.²⁴²

Para él, la existencia de obras modernistas era un problema que perjudicaba al buen funcionamiento de la sociedad, más allá de un mero problema de preferencias estilísticas. Por ello reflexiona sobre el hecho de que la excesiva presencia de estas arquitecturas sin ideal van más allá de la decadencia del creador en cuestión, llegando a marcar y conducir a la degeneración de la sociedad donde se erigen. Para Doménech, y esta noción tiene una importancia capital en la que insistiremos más adelante, el espacio donde atenta la obra modernista es la Barcelona española. Al respecto, puntualiza que los productos modernistas “pueden conducirnos á un verdadero caos si no se da la voz de alerta y se evita quizás de este modo que algunos ánimos, ávidos de la originalidad á pesar de que ésta se obtenga en perjuicio del buen gusto, vayan infectando la atmósfera artística de esta época en nuestro querido país”.²⁴³ Sobre este aspecto, también en sus notas personales y previas al discurso, conservadas en el ARACAB, insiste en “que se haga imposible la vida del microbio que constituye el modernismo que con su

²⁴¹ Ibid., p.56.

²⁴² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Discurso necrológico sobre Juan Torras Guardiola”, en *Anuario de 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich Cia, 1911, p.217.

²⁴³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Op. cit., p.57.

destructora labor conduciría fatalmente á la decadencia de la más sublime de las artes plásticas".²⁴⁴

En los párrafos introductorios, Doménech establece ya una relación con la educación religiosa. Estapá vincula la carencia de ésta con la desorientación arquitectónica que encarna el modernisme catalán. La creación del modernista y la vida del hombre con una educación cristiana insuficiente se fundamentan en la confusión. De esa percepción conservadora basada en la analogía psicológica del "buen creador" con el "buen cristiano", deriva otra clave en su ideología: el concepto de moralidad aplicado al arte y, en especial, a la arquitectura. Recupera una de las máximas de Leibnitz ("Toda Ciencia y todo Arte debe estar siempre inspirado por un fin eminentemente moral"),²⁴⁵ y, a partir de ésta, insiste en que el arquitecto es el individuo-creador que debe y mejor puede plasmar y materializar la moralidad a partir de sus obras, puesto que las construcciones son la producción artística física en la que se desarrolla la sociedad y se interrelaciona el ser humano de la modernidad. Esto le lleva a su percepción del modernisme arquitectónico como una producción amoral, frente a la moralidad de las leyes cristalizadas en obras de semblante más conservador y rectilíneo que respetan los preceptos básicos de la regularidad de formas como son, obviamente, las obras de su propia producción.

La "amoralidad modernista", tal y como la entiende Doménech y Estapá, se traduce también en el *modus vivendi* de los creadores de ese núcleo, "sobre todo por el espíritu de rebeldía que se ha apoderado del ánimo de los artistas [modernistas]".²⁴⁶ La relación con tendencias como el nietzscheanismo como una de las modas más habituales entre el círculo de modernistas catalanes, se halla latente en este comentario, apreciación que también recuperará el arquitecto y amigo de Estapá, Bonaventura Bassegoda i Amigó, al sumarse a los ideales expuestos en el texto que analizamos. Según Doménech, los posicionamientos de los creadores deben ser firmes y contundentes en torno a este debate y no llevar a confusión.²⁴⁷

²⁴⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Notas previas sobre el contenido de "Modernismo arquitectónico"* [ARACAB: Carpeta Exp. José Doménech y Estapá, Subconcepto Docs.referentes al Académico, s/n, p.2].

²⁴⁵ Doménech utiliza esta cita del científico para desarrollar sus teorías en uno de sus principales textos teóricos donde se trata la unión entre Ciencia y Arquitectura. *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p. 1bis_rv. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

²⁴⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Op. cit., p.57.

²⁴⁷ Insiste en remarcar que se evite que la sociedad "crea que todos [los arquitectos] lo aceptamos ó que anonadados por la grandiosidad del invento y avergonzados por no comprenderlo, preferimos humildemente entonar el mea culpa por no haber antes pensado en ello". Id. Años antes, el mencionado Bonaventura Bassegoda i Amigó trataba esta cuestión compartida con Doménech y Estapá en "El academicismo" publicado en el *Diario de Barcelona* en 1904. En este texto comenta que las leyes deben regir en arquitectura para superar "con olímpico desdén las turbas modernistas". BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Cuestiones artísticas. El academicismo", *Diario de Barcelona*, 21 de septiembre de 1904, pp.10937-10939.

Del modo en que está redactado el discurso, para él esta polémica arquitectónica va mucho más allá del propio proceso creativo y de las obras resultantes. En él, a través de referencias específicas, insiste en que, a su vez, la discusión arquitectónica entre modernismo y antimodernismo implica unas posturas políticas y religiosas en la mayoría de los casos evidentes y, en muchas ocasiones, irreconciliables: anarquismo *versus* conservadurismo, catalanismo *versus* españolismo, ateísmo *versus* cristianismo, según él. Merece la pena apuntalar ya estas antinomias porque nos definen no solo el núcleo heterogéneo al que se opone Doménech, sino también el núcleo al que pertenece y la ideología que él mismo promueve desde el espacio social y núcleos de poder que ocupó en vida y que analizamos ya en el bloque segundo.

A continuación proponemos una tabla que recoge todos los conceptos citados hasta el momento, así como otros que surgirán a lo largo del análisis de la doctrina desarrollada en los discursos de Estapá. El **Cuadro III.I** resulta útil para situar las ideas en esta lucha acérrima, según Doménech, entre el bien y el mal, el orden y el caos. Todos los conceptos recogidos en el mismo están extraídos de la amplia bibliografía del autor. A su vez, la cuadrícula sirve para asimilar que el arquitecto que monopoliza la presente investigación, comprendía siempre la práctica arquitectónica como un componente básico en las tensiones de la sociedad coetánea y, sobre todo, en la salud y la buena evolución de la misma. En esta tabla recogemos ya la idea y denominación de **estapismo**. La complejidad de la doctrina arquitectónica de Doménech y Estapá nos obliga a personalizar su teoría general respecto a la creación artística, la política, la religión y la sociedad, mediante el uso de la derivación nominal mencionada. Todos estos círculos y puntos de interés, junto al de las ciencias, confluyen y cristalizan en una doctrina personalísima que hace del personaje y su obra una propuesta diferente y autónoma. Siendo conscientes que las ideas y formas de Doménech, tal cual las concibe como componentes de una totalidad unitaria, no se prolongan en el tiempo y que tampoco son continuadas ni difundidas por seguidores u otros colegas arquitectos, apuntamos ya que el estapismo nace y muere con el propio Estapá. Debe clarificarse ya que el estapismo no definirá tan solo el estilo arquitectónico, sino que la base y la construcción de este concepto deriva de la doctrina y bases teóricas del personaje. Para él la concepción teórica era mucho más importante que su materialización, de ahí también la gran relevancia que en la presente tesis doctoral le damos a este bloque tercero.²⁴⁸

²⁴⁸ El uso del segundo apellido de José Doménech y Estapá para construir la derivación nominal “estapismo/estapista”, con la que calificaremos tanto la doctrina arquitectónica como las obras del corpus del personaje, se fundamenta en que la historiografía ha utilizado la derivación “domenechiano” para referirse a la obra del modernista Lluís Domènech i Montaner. Este arquitecto coetáneo fue uno de los rivales de Doménech y Estapá, con quien compartía el primer apellido por causas accidentales puesto que no tenían ningún vínculo familiar. Autores como Domènech i Girbau, Oriol Bohigas o Bassegoda Nonell entre otros, hacen uso del mencionado término “domenechiano” al estudiar la obra de Doménech i Montaner. Véanse, entre otros, BASSEGODA, J., *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988; DOMÈNECH i GIRBAU, LL., *Domènech i Montaner*. Barcelona: Polígrafa, 1994; *Domènech i Montaner, any 2000 / year 2000*. Barcelona: COAC, 2000.

ESTAPISMO	MODERNISME
Orden / Bien: “lo bueno”	Caos / Mal: “lo malo”
Leyes y Tradición (guías en la creación = brújula)	Libertad (inspiración, sentimiento y originalidad)
Línea recta	Línea curva
Verdad	Engaño
Simetría	Disimetría
Perfección y síntesis de lo Sublime	Imperfección y síntesis de lo Siniestro
Racionalidad	Irracionalidad
Moralidad	Amoralidad
Cristianismo / “Buen cristiano”	Ateísmo y nietzscheanismo / “Mal cristiano”
Colectividad	Individualidad
Uniformidad colectiva y política (españolismo conservador y monárquico)	Diversidad colectiva y política (catalanismo)
Conservadurismo	Anarquismo

Cuadro III.I. Conceptos definitorios del estapismo y el modernisme según José Doménech y Estapá extraídos de sus textos teóricos, principalmente del discurso “Modernismo arquitectónico” de 1911.

El **Cuadro III.I** es un resumen de algunas de las antonimias que Doménech utiliza para definir su propia doctrina y estilo arquitectónicos. No obstante, advertimos que, tal y como muestran los contrarios recogidos en dicha tabla, no se representa un pensamiento totalmente original de Estapá, puesto que se trata de posicionamientos todavía generales que forman parte de su época y que venían construyéndose desde los debates de la Ilustración y el racionalismo y cuya evolución a lo largo del siglo XIX y principios del XX cristalizará en el funcionalismo, las vanguardias, etc. Así pues, el arquitecto que centra esta investigación toma partido de uno de los posicionamientos generales de la contemporaneidad y lo absorbe e incorpora como base para la construcción de su doctrina y su estilo para la creación arquitectónica. Igualmente, debe advertirse que el concepto estapismo, que incluimos ya en el **Cuadro III.I**, no es utilizado con este término por Doménech, a diferencia del resto de ideas que se referencian en la tabla. Se trata, tan solo, de una de nuestras aportaciones para comenzar a definir, desarrollar y explicar dicho concepto a lo largo de la investigación, principalmente, de los bloques tercero y cuarto.

III.III. TRAS LA *PASCENDI DOMINICI GREGIS*: LA ANALOGÍA DEL “BUEN CREADOR” CON EL “BUEN CRISTIANO”

Ya avanzábamos la importancia de la fe católica para Doménech y Estapá en su vida personal. Al analizar su obra en el bloque cuarto apreciaremos la importancia que radica en la religión en la proyección arquitectónica, incluso en muchas de sus obras laicas. Por tanto, no es casualidad que en el primer punto del discurso, tras haberlo anunciado ya en las líneas introductorias, insista en la relación del “buen creador” con el “buen cristiano” y en la moralidad *versus* amoralidad materializadas a través de las inclinaciones arquitectónicas. Además, el vínculo con la fe le sirve para justificar la utilización del apelativo “modernismo” y definir un tipo de arquitectura y propuestas artísticas a las que se oponía. Es por ello que establece una analogía con el modernismo religioso que venía condenando el papa Pío X desde julio de 1907 a través de discursos y encíclicas.²⁴⁹

Para comprender la similitud entre modernisme arquitectónico y modernismo religioso propuesta por Doménech,²⁵⁰ hemos de valorar primero el posicionamiento de la Iglesia católica respecto a los cambios manifestados desde el sector más progresista de la sociedad cristiana coetánea. Solo de ese modo asimilaremos la verdadera esencia del maldecido modernismo religioso, fórmula que Doménech y Estapá, a través de sus consideraciones y vínculos teológicos, empleó para desarrollar su particular condena del modernisme arquitectónico y, por ende, para definir el estapismo.

La base de la crítica por parte de Pío X es que el modernismo religioso no es más que *omnium haereseon collectum*, es decir, la síntesis de todas las herejías.²⁵¹ En este sentido no da lugar a equívoco su violenta repulsa: “Pues a la verdad, si alguien se hubiera propuesto reunir en uno, el jugo y como la esencia de cuantos errores existieron contra la

²⁴⁹ Tal y como especifica el cardenal Mercier, arzobispo de Malinas y primado de Bélgica, el 3 de julio de 1907 el papa Pío X recogía todos los errores en un listado que luego denominaría “modernismo religioso” en la encíclica de septiembre de 1907. Cardenal MERCIER, *El Modernismo, su posición respecto de la ciencia y su condenación por el papa Pío X*. Barcelona: Casa Editorial Luis Gili, 1908.

²⁵⁰ Sobre esta cuestión, Josep Francesc Ràfols en su obra *Modernisme i modernistes* se mostraba totalmente en contra de la analogía entre el modernismo religioso condenado por Pío X y el modernisme arquitectónico condenado por Doménech. Este motivo es uno de los que explica la ausencia absoluta de Estapá en su discurso que ya detectamos en nuestro estado de la cuestión, así como las irónicas palabras que dedica a esta relación en el apartado introductorio: “¿Serà del cas aclarir que el modernisme que s’estudia en el present llibre no té res a veure – a excepció de derivar tots dos del lliure examen – amb el corrent filosòfic, pretesament reformador de l’Església, condemnat per Pius X el 1907?”. RÀFOLS, J-F., *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Destino, 1993 (1949), p.7.

²⁵¹ PÍO X, *Pascendi Dominici Gregis, sobre el modernismo, cuyo reflorecimiento bajo el nombre de progresismo, deformación comunista de la Religión Católica, sufrimos hoy*. Buenos Aires: Roma, 1907, p.3.

fe, nunca podría obtenerlo más perfectamente de lo que lo han hecho los modernistas”.²⁵² Tal y como desarrolla en la encíclica *Pascendi Dominici Gregis* (Apacentar el rebaño del Señor), leída el 8 de septiembre de 1907, la principal sanción es que esa tendencia atacaba directamente el orden de la Iglesia católica, siendo su única pretensión la de dinamitar los dogmas de la fe, de igual forma que el arquitecto modernista quería prescindir de cualquier ley de la tradición y, en definitiva, del fundamento de la verdad, tal y como aprecia Estapá. Según los modernistas, las fórmulas religiosas debían ser vitales y, por ello, los dogmas tenían que ser modificados, posicionamiento que hacía que el núcleo eclesiástico más tradicional, encabezado por el sumo pontífice, relacionase el modernismo religioso con el protestantismo.

Otro punto en común y a destacar según Doménech es que, tanto en el ámbito religioso como en el arquitectónico, los modernistas surgen del interior de sus respectivos círculos, es decir, del católico y del artístico. Al respecto, Pío X señala que atacan a la fe y a sus fibras más profundas haciéndolo desde dentro, cosa que traduce Estapá en el ataque a las sagradas leyes de la buena arquitectura en relación con Dios por parte de un sector de arquitectos, es decir, también desde dentro, desde la propia arquitectura desvirtuada.

La rebeldía del modernista se fundamenta en la soberbia y en hacer “caso omiso de toda autoridad”.²⁵³ En relación a ese ansia de diferenciación propia del modernista, Pío X sentencia: “Por soberbia se glorían vanísimamente [...] y dicen orgullosos e hinchados: No somos como los demás hombres; y para no ser comparados con los otros, abrazan y sueñan todo género de novedades, por muy absurdas que sean. Por soberbia desechan toda sujeción y pretenden que la autoridad se acomode a su libertad”.²⁵⁴ Exactamente el mismo tono y el mismo prisma opositor a cualquier novedad formal de cariz organicista son incorporados por Doménech y Estapá a los debates arquitectónicos de la Barcelona de finales de la primera década del siglo XX.

En 1834, el papa Gregorio XVI ya esbozaba el peligro de la búsqueda de la novedad a partir de la *superbia* en su *Singulari Nos*: “Es muy deplorable hasta qué punto vayan a parar los delirios de la razón humana, cuando uno está sediento de novedades y, contra el aviso del Apóstol, se esfuerza por saber más de lo que conviene saber, imaginando, con excesiva confianza en sí mismo, que se halla sin el más mínimo sedimento de error”.²⁵⁵ Pío X, casi un siglo después, recuperó esa crítica aplicándola a la problemática a nivel europeo de principios de siglo y, lo que es más interesante, Doménech y Estapá la trasladó al ámbito de la creación artística para justificar su postura antimodernista, defender su doctrina conservadora y definir el estapismo.

²⁵² Ibid., p.34.

²⁵³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.57.

²⁵⁴ PÍO X (1907), Op. cit., p.37.

²⁵⁵ GREGORIO XVI, “Singulari Nos”, *Roma: Revista de Cultura*, Año V, 5, p.53.

A partir del pecado capital en cuestión y de la profanación de la tradición, los primeros faltaban a la verdad católica, los otros a la verdad constructiva, y lo que consideran más grave, intentaban engañar mediante la seducción de sus discursos para ganar adeptos en su sinrazón. En esta dirección, ambos establecen diversas analogías con episodios bíblicos, algunas de ellas planteadas por el citado papa, como, por ejemplo, el discurso de San Pablo en Mileto, narrado en los *Hechos de los apóstoles* del Nuevo Testamento: “[...] se introducirán entre vosotros lobos crueles, que no perdonarán al rebaño; y de entre vosotros mismos surgirán hombres que enseñarán cosas perversas para arrastrar a los discípulos en pos de sí” [Act 20, 29-30]. También en la *Carta a Tito* sobre los cretenses se plasma el rumbo que adoptan tanto Pío X primero como Doménech después: “Hay muchos, especialmente entre los procedentes de la circuncisión, que se han rebelado; hacen discursos vacíos y con ello inducen a engaño [...] son seres abominables, rebeldes e incapaces de toda obra buena” [Tit 1, 10 y 16]. Ello nos remite al mal en oposición al bien dentro del orden social, una de las principales antonimias recogidas en el **Cuadro III.I**.

La ruptura con los dogmas y el uso de la soberbia como fondo implícito conducía a los modernistas, ya sea como artistas o como creyentes, a la individualidad, concepto también recogido en la cuadrícula de contrarios de Estapá. Para ellos, en el sentido teológico, la realidad de lo divino era independiente respecto al creyente, y es por ello que elevaban su experiencia individual, lo mismo que el arquitecto modernista pretendía, a partir de sus productos artísticos, convertirse en un creador único, personal e independiente del resto y ajeno a las directrices tradicionales. Este deseo de diferenciación a partir de la reforma o dilapidación de las leyes o dogmas establecidos, junto a su apología constante del cambio, hacía que Pío X se refiriese a las formas modernistas como “vocablos bárbaros”,²⁵⁶ mientras que Estapá hablaba de “extravíos y deformidades”,²⁵⁷ recuperando calificativos bíblicos como “cosas perversas” [Act 20, 30] resultantes de una “sacrílega temeridad”.²⁵⁸

Más allá del contenido parejo, es interesante también la relación con la encíclica papal en cuanto a que Doménech adoptó la forma del discurso de Pío X, aspecto que nos sirve para acentuar todavía mucho más la importancia de la fe en el artista que tratamos y en su doctrina arquitectónica. Al igual que el pontífice, Estapá insistía en la necesidad de dar la voz de alarma en esa denuncia de los posicionamientos anarquistas y siniestros que faltaban a la verdad. La fórmula del papa “no podemos callar” se recoge también en el discurso de 1911 pronunciado en la Real Academia de Ciencias y Artes por parte del arquitecto tarraconense: “levantar el grito de alerta [...] porque de callar se corre el riesgo de que el público crea que todos lo aceptamos [el modernisme]”.²⁵⁹ Además, Doménech pretende diseccionar la filosofía de los arquitectos modernistas dividiéndola en puntos

²⁵⁶ PÍO X (1907), Op. cit., p.34.

²⁵⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.61.

²⁵⁸ PÍO X (1907), Op. cit., p.4.

²⁵⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.57.

principales, tal y como lo hace Pío X en su encíclica. De este modo, es como los critica e intenta desmontar todos los “absurdos” que promueven y practican. Es por ello que Estapá concibe su discurso como si fuese una carta pastoral en su forma y tono, aunque, eso sí, en otro campo, el de las artes.

La problemática y los debates en torno al modernismo religioso fueron habituales en toda Europa,²⁶⁰ y en Barcelona tuvieron cierta relevancia a partir de la difusión que se llevaba a cabo desde editoriales como la Casa Editorial Luis Gili, por la que Doménech y Estapá sentía especial interés. Con una serie de títulos que formaban parte de la denominada “Librería Católica Internacional” y de evidente tendencia conservadora, la Casa Editorial Luis Gili se ocupaba, principalmente, de la publicación de textos religiosos, tanto históricos como de actualidad, entre los que se encontraron la citada encíclica de Pío X, *Pascendi Dominici Gregis*. Los diversos formatos de las publicaciones aseguraban una amplia difusión y un público diverso, tanto el especializado como el menos cultivado. En este sentido y en cuanto a la encíclica en la que se condenaba el modernismo religioso, la editorial Luis Gili imprimió el título utilizando una fórmula mucho más ágil y comprensible, la de entrevista. A partir de la solución pregunta-respuesta, se recogen los preceptos de Pío X, facilitando así la comprensión del lector. Con cierto carácter sensacionalista, la portada está decorada, a modo de titular, con la siguiente sentencia del pontífice: “Tiempo es de arrancar la máscara á esos hombres y de mostrarlos á la Iglesia entera tales cuales son en realidad”.²⁶¹

Por otro lado, también publicó la encíclica original, a partir de una traducción al castellano del texto en latín, además de otros libros en los que se editaban discursos sobre los ideales del antimodernismo religioso, como, por ejemplo, el que realizó el cardenal Désiré-Félicien-François-Joseph Mercier (1851-1926), arzobispo de Malinas y primado de Bélgica, en la Universidad Católica de Lovaina el 8 de diciembre de 1908.²⁶² Sin duda, Doménech y Estapá conocía y consumía este tipo de publicaciones, y las citas y los estrechos vínculos que hallamos en sus discursos y textos son una clara muestra que lo evidencia.

En este sentido, tanto en *Pascendi Dominici Gregis* como en los discursos realizados por otros miembros de la Iglesia católica derivados de la encíclica, se recogen algunos conceptos más que Doménech y Estapá también incorporó en su disertación sobre la “buena arquitectura”: el papel de la ciencia, en el que, más adelante, insistiremos a partir de algunas especificidades en torno al proceso creativo. Para la comunidad católica, la ciencia dentro del debate del modernismo religioso quedaba definida como una actitud y unos conocimientos compatibles con el dogma de la “verdadera” fe. No es algo opuesto al camino sugerido por la Iglesia. Precisamente, la comunión entre ambos, tal y como

²⁶⁰ LEBRETON, J., *L'Encyclique et la Théologie Moderniste*. París: Beauchesne & Cie Éditeurs, 1908.

²⁶¹ LEMIUS, J-B., *Catecismo sobre el Modernismo según la encíclica Pascendi Dominici Gregis de Su Santidad el Papa Pío X*. Barcelona: Casa Editorial Luis Gili, 1908, portada.

²⁶² Cardenal MERCIER (1908), Op. cit.

promovía Doménech y Estapá, es el principal aspecto que define al “buen cristiano”, así como al “buen arquitecto”. “El hombre de Dios estará bien formado y bien pertrechado para toda obra buena” [IITim 3, 17]. Al respecto, el cardenal Mercier señala lo siguiente:

“El sabio católico está seguro de la Verdad de su fe [...] el católico abriga la convicción firme de que su fe ni le engaña ni puede engañarle; y esta firmeza va creciendo paralelamente á la intensidad de su fe [...] Jamás descubrimiento alguno ha de venir á contradecir el objeto de su creencia [...] La ciencia adquirida no es fin de sí misma. El deber está por encima de la razón especulativa. Cuanto más ensancha el hombre el campo de sus conocimientos, más se debe á sí mismo y se compromete con los demás á formarse conciencia de sus obligaciones morales y sociales, y á iluminar el camino cuyo término ha vislumbrado, con más claridad que otros, el ideal de la vida”.²⁶³

Como vemos, la ciencia es compatible con la convicción del dogma católico, así como el uso del intelecto del individuo para establecer esa conexión entre lo mundano y lo trascendente. Del mismo modo, persigue “el ideal de la vida” aludido por Mercier. Al analizar el proceso creativo en Doménech y Estapá, comprobaremos que la interconexión ciencia-fe respecto a la arquitectura es exactamente el mismo. Se trata de una alianza antiquísima ya encarnada en el platonismo, otra de las doctrinas de la que hará uso Estapá en su concepción del mundo y que luego veremos con más detalle. Pío X argumentaba dicha unión como algo necesario para la comprensión del mundo y la traducción que debía hacer el ser humano de este: “Es preciso, pues, que el sentimiento se ilumine con alguna luz para que Dios así resalte y se distinga. Esto pertenece a la inteligencia, de la cual es propio pensar y analizar, y que sirve al hombre para traducir, primero en representaciones y después en palabras, los fenómenos vitales que en sí se producen”.²⁶⁴

Ese análisis de la existencia y la naturaleza a través del filtro del intelecto y de los conocimientos de la ciencia junto al fin último de Dios es el que justifica la producción arquitectónica de Doménech y, en definitiva, en lo que ésta se sustenta. Aplicado a la fe promulgada por la Iglesia y a su comprensión, el proceso mental mencionado se estructura de dos momentos: el primero, que es el más espontáneo y que sirve para efectuar una traducción de las cosas de manera simple; el segundo, en el que entra en juego la reflexión, el intelecto y la ciencia, es el que es capaz de generar un pensamiento a partir de una interpretación compleja de la realidad y sus vínculos con los dogmas católicos. Podemos simplificar ambos momentos en el proceso mental humano como: el primero, el simple de observación sin reflexión; el segundo, el complejo y creativo. Al segundo nivel solo unos pocos pueden acceder y ponerlo en práctica con garantías, puesto que precisa una observación profunda de la realidad. En este sentido, según Doménech, el arquitecto modernista copia servilmente la naturaleza y, por lo tanto, no

²⁶³ Ibid., pp.20 y 24.

²⁶⁴ PÍO X (1907), Op. cit., p.10.

puede superar el momento simple del proceso mental de observación (primer nivel), mientras que el arquitecto que conoce y pone en práctica las leyes, la tradición y los estilos históricos reformulados participa del segundo nivel, puesto que tras una observación de la naturaleza crea formas nuevas y “representaciones” que se aproximan más a la perfección divina mediante la geometrización.

He aquí uno de los elementos esenciales del estapismo. Doménech y Estapá considera una herejía que el arquitecto copie las formas naturales tal cual las percibe en la realidad tangible. Según él, esos creadores engañan con sus extravíos a la sociedad porque no muestran una arquitectura pura, la del proceso complejo de observación y análisis. Volviendo a los símiles bíblicos, tal apreciación se asemeja a versículos como los que se recogen en la segunda carta pastoral de Timoteo del Nuevo Testamento, donde se insiste en que “los hombres malvados e impostores irán de mal en peor, engañando y engañados” [II Tim 3, 12-13].

III.IV. EL “PROCESO GEOMETRIZADOR” DE DOMÉNECH Y ESTAPÁ: LA CORRECTA OBSERVACIÓN DE LA NATURALEZA

Como venimos desarrollando, Doménech a nivel teórico presenta un perfil conservador en la defensa de la tradición arquitectónica, y solo comprende el proceso creativo desde la fórmula generada de la siguiente unión indisoluble: Dios-ciencia-arquitectura. Pero para justificar su posicionamiento y doctrina, lo hace a partir de la condena del modernisme y sus seguidores, puesto que considera que estos no hacían más que copiar la naturaleza que observaban sin ningún tipo de análisis ni proceso intelectual. La ruptura del trinomio mencionado provocaba la frivolidad del cosmos como creación divina, materializada mediante formas absurdas, irregulares y sin sentido que atentaban contra las leyes geométricas, de simetría y contra la tradición arquitectónica.

La base de la crítica y repulsa de Doménech hacia al modernisme es el servilismo, la obsesión por plasmar de manera fidedigna la naturaleza y sus formas. Aunque esta afirmación no responda a la realidad de las obras modernistas, Estapá insiste en ella para desacreditar a los artistas que las producen. Según él, el hombre no debe hacer esta copia, puesto que si se entrega a semejante ejercicio de simplicidad e infantilismo, permanece esclavizado y “empequeñecido” respecto al mundo y, por ende, respecto a la creación divina: “El hombre puede tomar la idea generadora en la Naturaleza, puede realmente inspirarse en ella, pero no copiar servilmente sus formas”.²⁶⁵

²⁶⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit, p.60.

Para Estapá, en el término medio está la virtud. Es por ello que reclama una observación pausada y reflexiva de la naturaleza generada desde el intelecto y el conocimiento, cuanto más profundo mejor, de las ciencias y la geometría.²⁶⁶ En este sentido, como buen hombre de ciencias puras dedicado a su estudio y difusión, advierte e insiste en que el proceso estructural de la naturaleza posee una vasta armonía de suma belleza, solo explicable mediante un proceso de comprensión superior y racional. Este proceso es el que hemos denominado “proceso geometrizador”, el verdadero método que rige el hecho creativo y proyectivo en la arquitectura de Doménech y Estapá. Para su asimilación, lo ilustramos en un diagrama de círculos [Diagrama III.I.].

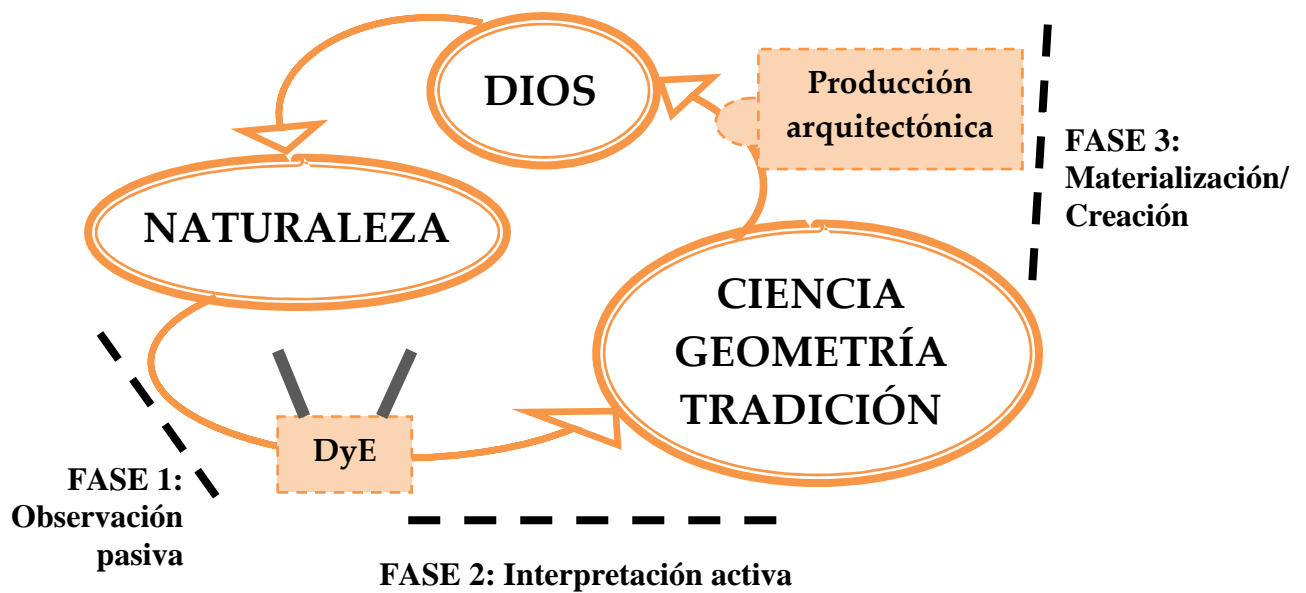


Diagrama III.I. “Proceso geometrizador”: proceso creativo del estapismo. Extraído de los textos teóricos de José Doménech y Estapá, principalmente del discurso “Modernismo arquitectónico” de 1911 [“DyE” = Doménech y Estapá].

El esquema muestra perfectamente un proceso creativo armonioso, ininterrumpido, concéntrico, lógico, progresivo y estructurado en diversas fases. Este se inicia con la observación reflexiva de la naturaleza por parte del arquitecto. La asimilación de las formas y jerarquías naturales como frutos de la creación divina debe ser pasada por el filtro del raciocinio y de las ciencias puras, además de por el de la tradición constructiva

²⁶⁶ Esta concepción esencial del “proceso geometrizador” de Doménech y Estapá mantiene una estrecha vinculación con los postulados que analizábamos de las teorías de Pío X y el cardenal Lermecier y la relación armónica que establecían entre ciencia y Dios. De la misma manera, Doménech ya hablaba de dicha relación en algunas de sus aportaciones en congresos nacionales de arquitectura. Como ejemplo, podemos citar su intervención a raíz de la ponencia “Determinar el modo cómo influyen la naturaleza y condiciones de los materiales en las construcciones arquitectónicas, bajo el triple concepto artístico, científico y económico” de Joaquim Bassegoda i Amigó en el Congreso Nacional de Arquitectos de 1888. En ella, Doménech desarrolla la tesis de que los ideales de la nueva arquitectura del siglo XIX deben ser dos: la ciencia y la religión. Véase DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889), Art. cit., pp.93-98.

o estilos históricos y, finalmente, el de la geometría. Como vemos, los dos últimos elementos son formales y, por ello, se erigirán como los definidores de la fisonomía de la producción arquitectónica de Estapá. Así pues, dicha producción será el resultado del complejo “proceso geometrizador” constituido en tres fases: primeramente la **observación pasiva** de la creación divina o naturaleza; en segunda instancia, el análisis y la **interpretación activa** de esa realidad mediante el filtro de la tradición y las disciplinas científicas mencionadas;²⁶⁷ y, finalmente, la transformación y **materialización** de ese estudio de la observación del cosmos a partir de las formas abstractas y de la proyección arquitectónica. En otros escritos, el propio Doménech se refería a este proceso de tres fases como “los tres estados de la razón para hacer geometría: la observación, la imaginación y la concepción [...] Es preciso que los tres factores entren por igual en el raciocinio humano, y cuando descuidamos alguno de ellos, vamos directamente al error”.²⁶⁸

Asistimos al reclamo de una observación de la naturaleza con absoluta objetividad y actitud científica para definir, aprender y asimilar las formas y estructuras naturales y, a partir de ese punto, iniciar el proceso creativo para definir las formas y estructuras productivas, es decir, los objetos arquitectónicos en este caso. Para Doménech, y esto refuerza mucho más el vínculo entre naturaleza y arquitectura, el arte arquitectónico, además de ser “la síntesis de todas las artes plásticas y el que mejor define la belleza ideal que el hombre trata de alcanzar”,²⁶⁹ es la macroestructura configuradora de un entorno físico que permite asimilar una estructura abstracta superior a partir de lo perceptual y experimental.

Dicha apreciación es básica para comprender un aspecto fundamental del estapismo como es el lugar que ocupa esa producción artística tridimensional. Se trata de un espacio físico pero a la vez abstracto y superior mucho más cercano a Dios gracias al lenguaje racional y geométrico que lo define. En este sentido, recuperamos la afirmación ya citada de Doménech y su insistencia en que Dios es el gran arquitecto del cosmos a partir de un léxico superior y universal como es la geometría pura. Dios geometriza eternamente, dice Estapá.²⁷⁰ Precisamente por esto, consolidar una producción arquitectónica creativa pero respetuosa y basada en la tradición, la ciencia, las leyes y, sobre todo, el lenguaje geométrico, permite que tanto el arquitecto como su producto constructivo se aproximen a Dios y su mensaje trascendente.²⁷¹ Así pues, la forma

²⁶⁷ “Por medio del raciocinio que Dios le concedió debe completar el concepto de su inspiración y crear”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.59.

²⁶⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Geometrías racionales y Geometría real dentro de la finitud humana”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.V, 27, 1904-1906, p.550.

²⁶⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.56.

²⁷⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Concepto pedagógico de la Ciencia Matemática*, Colección de 21 Discursos Inaugurales de la Universitat de Barcelona, vol. XV. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001, p.24.

²⁷¹ Según Doménech y Estapá, la geometría como elemento que define la jerarquía en las estructuras estapistas es el ingrediente que permite que estas se eleven como las obras correctas que sobresalen y se erigen como muestra de la “verdadera” y “correcta” arquitectura en el núcleo barcelonés. Para insistir en

resultante supone y genera un ejercicio de proximidad a una realidad superior defendida por Doménech para la ordenación del cosmos y la sociedad a todos los niveles. El arquitecto tarraconense pretende retornar al sistema de los tiempos primitivos en que la ciencia, el arte y la religión estaban interconectados y formaban parte de un todo indisoluble. Es una recuperación de la unidad mencionada pero con la intención de que esta esté renovada, adaptada a las condiciones de la modernidad y, en el caso de la creación arquitectónica, apropiada para enmarcar y desarrollar la “vida moderna” según preceptos wagnerianos.²⁷² Y es que Doménech es consciente de la interferencia o desconexión de los tres elementos en los tiempos modernos. Tanto la ciencia como la religión y la arquitectura como principal arte se habían separado los unos de los otros, fragmentando ese tótum (visión global de la vida) y dejando de retroalimentarse entre ellos, aspecto que se traducía en obras carentes de sentido. Así pues, este es uno de los problemas de la modernidad que Doménech pretende solucionar mediante su proceso creativo y proyectivo, así como mediante su doctrina y posicionamientos sociales.

En contraposición a este proceso creativo correcto (el “proceso geometrizador” del estapismo) y de reunificación del trinomio ciencia-arte-religión, es criticado el proceso creativo que, según Doménech y Estapá, ponían en práctica los arquitectos modernistas, principalmente los del núcleo catalán, entre los que Antoni Gaudí será el principal centro de los ataques. En el discurso de 1911, Estapá insiste en presentar a Gaudí como su antagonista mediante la cita y crítica de algunas de sus arquitecturas, siguiendo el mismo juego de contrarios que hallábamos en el **Cuadro III.I**. Sobre esta particular definición de lo propio y lo ajeno mediante el juego de antónimos que se establece en la pugna Doménech y Estapá *versus* Gaudí, volveremos más adelante con un punto específico en torno a la problemática. Antes, comprendamos la definición que realiza Estapá del proceso creativo del arquitecto modernista de un modo general. Éste le sirve para ensalzar su propuesta personal y presentarla como la “correcta”. Lo ilustramos en el **Diagrama III.II**.

Como vemos, si comparamos el diagrama con el del “proceso geometrizador”, el proceso creativo modernista es mucho más simple y limitado. El procedimiento que se muestra es totalmente disonante, irregular, ilógico y repleto de interrupciones. Si el de Doménech y Estapá es un proceso en tres fases que conectan la creación arquitectónica con Dios estableciendo una unión armónica ininterrumpida en un círculo perfecto, en el caso modernista la producción arquitectónica queda incomunicada de Dios y mucho más alejada de la realidad trascendente y divina superior. El motivo es básicamente que el artista observa el cosmos natural como creación divina (primera fase: **observación**

ello, Estapá incorporó una frase de Blaise Pascal (1623-1662) para remarcar su posicionamiento en la contestación que hizo al discurso “Las construcciones geométricas” del académico electo Josep Maria Bartrina i Capella (1861-1946) en 1914: “Entre espíritus iguales el que poseyera geometría debía forzosamente sobresalir”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Contestación al discurso de José María Bartrina Capella”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XI, 14, 1914, p.253.

²⁷² BERNABEI, G., *Otto Wagner*. Barcelona: Gustavo&Gili, 1985 (1984), p.8.

pasiva) y después lo copia escrupulosamente y sin tener en cuenta los conocimientos racionales del intelecto humano (fase segunda y última: **materialización/copia**). Según Doménech, los filtros necesarios que sirven para lograr una comprensión absoluta de lo observado (la geometría, la ciencia, la tradición arquitectónica y las leyes) no son utilizados debido a la falta de preparación del modernista y su exceso de protagonismo e individualidad. Esto se traduce en el **Diagrama III.II** a través de las cruces (barreras) que sirven para ilustrar las interrupciones que hacen que en el proceso creativo desaparezca el trinomio ciencia-arte-religión. La fase más importante del “proceso geometrizador” (la **interpretación activa**) no existe jamás en el proceso creativo modernista, y esto es lo que explica la fisonomía irregular de los productos resultantes, extravíos y absurdos según Doménech y Estapá.

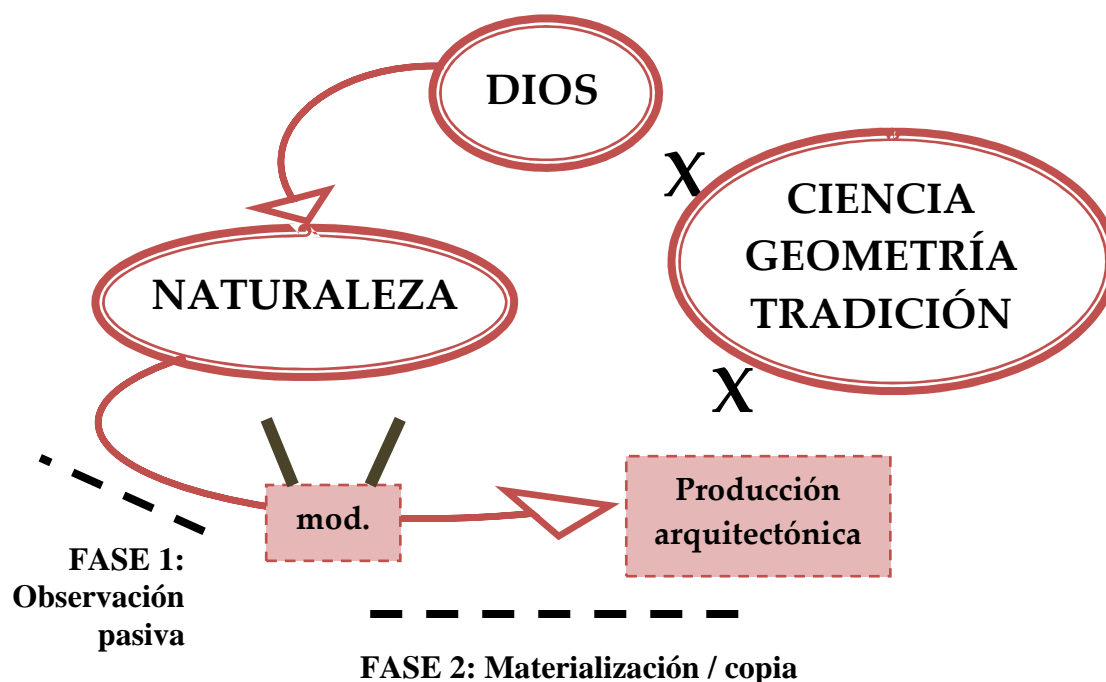


Diagrama III.II. Proceso creativo “incorrecto” utilizado por los arquitectos modernistas según José Doménech y Estapá. Extraído de sus textos teóricos, principalmente del discurso “Modernismo arquitectónico” de 1911 [“mod.” = arquitecto modernista].

Así pues, las fórmulas arquitectónicas codificadas que se irán repitiendo a lo largo de la producción de Doménech y Estapá están sustentadas en el “proceso geometrizador”, donde la geometría como léxico abstracto y divino y su tratamiento racional y armónico es la base absoluta. Tal concepción es la clave para comprender tanto los casos específicos como el discurso estilístico individualizado que constituye el estapismo que diseccionaremos a lo largo del bloque cuarto de esta investigación a partir de la casuística. Para asimilar completamente el rol capital de la geometría, necesitamos recurrir a otros documentos que abordan y confirman esta importancia esencial dentro de los discursos estéticos de Doménech.

A pesar de la evolución que apreciaremos a nivel formal en la obra de Estapá a lo largo de los casi treinta años de producción arquitectónica (1881-1917), la base conceptual siempre fue la geometría pura y cómo el creador debía enfrentarse a ella e interpretarla. En uno de sus primeros discursos públicos, el que le sirvió para ser nombrado académico en la Real Academia de Ciencias y Artes en 1883, justificaba y desarrollaba dicha relevancia.²⁷³ En este trabajo, Doménech establece la unión entre artes y ciencias, insistiendo en el consorcio íntimo e indisoluble que a lo largo de la historia de la arquitectura existía entre este arte y la geometría. En este sentido afirma que “los conocimientos científicos han de tener pues decisiva influencia en el arte ya que siendo una sola la Verdad es una belleza y por lo tanto, en el desarrollo de esta mucho ha de contribuir aquella que constituye su base y su esencia”.²⁷⁴ Más adelante, sentencia que el arte arquitectónico debe ser siempre razonable y estructurado en los conocimientos científicos geométricos y, además, en su ejecución siempre debe ser matemático.²⁷⁵ Por otro lado, la verdad única y superior referida en la cita anterior se trata lógicamente de Dios. He aquí, pues, la interrelación mencionada. El arquitecto con sus proyecciones geométricas y matemáticas debe aproximarse a la infinitud divina. Doménech reflexiona sobre esta cuestión de la manera siguiente:

“[...] dada la finitud de nuestro espíritu, admitido el espacio infinito por todas las escuelas y aceptada la infinitud de su creador, nos cabe el convencimiento moral de que las relaciones entre sus formas geométricas no han de depender de un parámetro finito y caprichoso, sino que éste debe tener también el carácter de infinitud”.²⁷⁶

El diálogo de Dios con el hombre en la creación es complejo según Doménech. Y es que este debe esforzarse en aproximarse a la realidad infinita del Creador a partir del lenguaje geométrico, pero con unas limitaciones morales, puesto que el hombre no debe ser soberbio y traspasar los límites de acercamiento a lo trascendente. He aquí la explicación que hace que la producción arquitectónica derivada del “proceso geometrizador” del estapismo se sitúe cerca de Dios pero jamás a su nivel, ya que el arquitecto no debe remarcar su individualidad en exceso ni endiosarse por tratarse de un

²⁷³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *La geometría proyectiva en el arte arquitectónico. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*. Barcelona: Luís Tasso y Serra, 1883.

²⁷⁴ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p.2v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2]. Este y otros postulados presentes en el discurso fueron alabados por arquitectos relevantes del núcleo madrileño como, por ejemplo el ya mencionado en el bloque segundo, Enrique María de Repullés y Vargas. REPULLÉS y VARGAS, E-M., “La Geometría Proyectiva en el Arte Arquitectónico”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de junio de 1883, pp.151-152.

²⁷⁵ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, pp.2v.-2rv. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

²⁷⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Naturaleza de los elementos geométricos punto, recta y plano en las geometrías parabólica, hiperbólica ó elíptica”, en *Asociación española para el progreso de las ciencias. Congreso de Zaragoza, Sección I: ciencias matemáticas*, vol.II. Madrid: Impr. Eduardo Arias, 1909, pp.74-75.

ser finito y subordinado a la divinidad. Este fragmento de 1894 ilustra muy bien la concepción estapista del diálogo Dios-Hombre, la jerarquía cosmológica y la persecución del infinito moral y religioso:

“Pasa lo mismo que con el infinito moral y religioso, que cuando el hombre quiere y cree haber llegado á Él y tener descubiertas sus leyes y se atreve luego a discutirlos, se hunde siempre y no sabe por donde salir. El hombre es finito, y Dios quiere que de lo finito no pasemos y que consideremos siempre á Él, el infinito Creador de todo lo humano como límite de nuestras aspiraciones; quiere que nos aproximemos á Él como una rama de la Hipérbola se aproxima á su respectiva asintota, pero no nos es permitido conocerlo ni discutirlo, y siempre que el hombre, ya sea en sus estudios psicológicos, ya sea en los matemáticos [incluye la arquitectura según Doménech], quiere traspasar aquella valla, seguirá siempre una línea divergente con respecto al buen camino, ó todo lo más una línea á él paralela que por más que se prolongue no llegará nunca a encontrarlo, por muchos y esforzados que sean sus intentos”.²⁷⁷

La clave está en una aproximación responsable a Dios mediante la geometría plasmada en la obra arquitectónica final. Una reflexión estapista que el autor recoge en “Modernismo arquitectónico” de 1911 ilustra con claridad lo dicho: “toda obra arquitectónica, que como obra del hombre, no han de faltarle las cualidades geométricas de su cuerpo, imagen del de Dios, y considerado como el de más perfección y de mayor equilibrada belleza de la creación”.²⁷⁸

A partir de referencias diversas a teóricos de la arquitectura de todas las épocas, Doménech justifica la importancia que le otorga a la geometría en el arte proyectivo, puesto que, tal y como afirmaba Carlos Blanch, hasta que no se domina el compás no se puede crear arte con total libertad. Rescata a uno de los arquitectos franceses del siglo XIX más valorados a nivel internacional, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879): “hay principios geométricos [que deben concebirse como reglas absolutas] incontrovertibles á las cuales han de obedecer los elementos de un objeto bello, y cuando así sucede nuestra vista se complace en mirarlo”.²⁷⁹ El espectador, ante las leyes geométricas puras, experimenta una experiencia estética que le aproxima a la unidad, la verdad y las leyes universales que anhela y necesita para comprender el cosmos, y, en consecuencia y última instancia, le acerca a lo divino y su perfección. He aquí la principal premisa que explica el estapismo y/o la marca Doménech y Estapá.

En la proyección de la arquitectura, el filtro de la geometría permite al artista-creador una doble división que le sirve a Doménech y Estapá para establecer una serie de

²⁷⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Absurdos geométricos que engendran ciertas interpretaciones del infinito matemático” (1894), en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, vol.I: 1892-1900. Barcelona: A. López Robert, 1900, pp.328-329.

²⁷⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.58.

²⁷⁹ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, pp.2bis_rv.-3v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

jerarquías en sus procesos. La primera corresponde a la que establecía el ingeniero y matemático francés Jean-Victor Poncelet (1788-1867) a partir de la teoría de la homología y de polos y polares. En esta se diferencian por importancia y complejidad las formas geométricas elementales según tres especies: la primera corresponde a los elementos en número simple (puntal, haz de rectas y haz de plano); la segunda y referida a los elementos en número doble (radiación y sistema plano); y, finalmente, la tercera y de elementos en forma triple (espacio infinito). Las de primera especie sirven para construir en plano las de segunda y, después, las de tercera. A partir de un estudio específico de estas clases y su aplicación en la proyección arquitectónica, Doménech llega a las dos ramas de la geometría proyectiva, para él, de una utilidad práctica superior: por un lado, la perspectiva relieve, importante por la variabilidad del punto de vista espacial y derivada del estudio del natural; por el otro, la gráfica estática (grafostática) o representación geométrica de las fuerzas que permite en arquitectura la incorporación y aplicación de las estructuras de hierro como elemento definidor de la arquitectura del siglo XIX.²⁸⁰ Sobre este último elemento, Doménech insiste en que es “la aplicación más útil y bella que se haya hecho hasta el día de los principios geométricos”.²⁸¹ El hierro, como ya dijimos, es básico para comprender las aportaciones que Doménech hace a partir de sus obras tanto a nivel estructural como estético.²⁸² Lo define y reclama como uno de los elementos más necesarios que auxilian y complementan al arquitecto.

El resultado de la aplicación de la geometría proyectiva a partir de postulados como los citados de Poncelet, el principio de correlación de las figuras de Lazare-Nicolas Carnot (1753-1823), el de las propiedades gráficas y métricas de las figuras de Jakob Steiner (1796-1863) o las teorías de la geometría de la posición de Karl Georg Christian von

²⁸⁰ En relación a las cuestiones tratadas al hablar de los congresos nacionales de arquitectura, Doménech recupera de nuevo Viollet-le-Duc y, concretamente la obra *Entretiens sur architecture* de 1863: “[...] combinar el hierro con los demás materiales y en los ejemplos que estampa puede verse sino el problema resuelto por lo menos los datos de que debe partirse, para encontrar el verdadero arte, propio y peculiar de nuestro siglo”. *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p.15v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

²⁸¹ *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, p.62bis_v. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

²⁸² Para esta cuestión y justificar su importancia en la arquitectura del siglo XIX, Doménech y Estapá también analiza *La Estática Gráfica* (1864) de Karl Culmann (1821-1881), ingeniero alemán que estudiaba la resistencia de los materiales. En el discurso inaugural del curso 1883-1884 de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, el vicesecretario general Luís Canalda insistía que, precisamente el análisis de las ideas de Culmann fue uno de los puntos más destacados de la disertación de Doménech y Estapá: “la Estática Gráfica en lo referente á su aplicación á las construcciones de hierro, cuyo detenido estudio y razonado empleo ha de producir, según el disertante, la verdadera arquitectura del siglo XIX, si el arquitecto, no desdeñando las leyes matemáticas que fija aquella ciencia, procura, al contrario, armonizar con ella las formas y proporciones de los elementos constructivos”. *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes / Impr. Jaime Jopus, 1883, pp.22-23. El propio Doménech insistía en la importancia y aplicación de las teorías de Culmann años después en su célebre discurso leído en la Universidad de Barcelona para inaugurar el curso 1904: DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (2001), Op. cit., p.68.

Staudt (1798-1867), demuestra el conocimiento profundo que Doménech y Estapá tenía de esta disciplina y certifica la importancia esencial que otorgaba a la geometría tanto en su doctrina como en su producción arquitectónica.²⁸³

Otro elemento relevante que define el “proceso geometrizador” del estapismo son las referencias a la concepción clásica de la geometría y, por consiguiente, a su aplicación en la creación arquitectónica. El rescate de la noción platónica de la geometría como base del conocimiento absoluto del cosmos es uno de los preceptos estapistas por excelencia. Por ello iniciamos el presente bloque con la frase que, según Doménech y Estapá, se hallaba en el cartel de la entrada de la academia de Platón: “Nadie entre bajo mi techo, si no sabe geometría”.²⁸⁴ En el *Concepto pedagógico de la ciencia matemática* de 1904, el arquitecto catalán señala además que la geometría permite que el arquitecto pueda recuperar la esencia primitiva que introducíamos anteriormente: ciencia-arte-religión.

“[El hombre] descubrió que podía ser diversa la agrupación de los elementos en un mismo *quantum* y dedujo, entonces, el concepto de *orden* que, aplicado á los cuerpos, debió ser el determinativo del concepto de *forma*”.²⁸⁵ Este proceso de conocimiento resultante de la observación del cosmos (fase de **observación pasiva** en el estapismo), permitió al artista concebir el tiempo y el espacio, “ambos necesarios, infinitos, continuos y homogéneos”.²⁸⁶ He aquí la esencia primitiva de la arquitectura. Esta es la concepción a recuperar sobre la que se construye el estapismo. Observamos que Doménech utiliza esta definición clásica como un proceso: de los elementos al orden (**observación pasiva**) y del orden a la creación (**interpretación activa**) y a la forma final (**materialización**). A partir de las formas bellas que ocupan el lugar de privilegio en la jerarquía de las estructuras naturales, se consigue, tras los filtros del intelecto del **Diagrama III.I**, las figuras que componen las estructuras productivas y de estas se logra llegar a las ideas trascendentes de la divinidad. Es la aplicación en la creación artística del concepto platónico elemental: de los cuerpos bellos a las almas bellas y de las almas bellas a las ideas. Esto se traduce en las formas del estapismo, según el propio Doménech, basadas en el “lenguaje breve, universal y riguroso” que es la geometría.²⁸⁷ Y es que “el hombre no puede comprender el capricho, tiene la íntima convicción de que todo ha de obedecer á leyes ó armonías superiores que quizás no puede alcanzar, pero cifra todo su anhelo en aproximarse á

²⁸³ No entraremos a definir cada una de las aportaciones de todas las referencias teóricas de matemáticos, científicos e ingenieros consumidos por Doménech, tan solo las más relevantes. Para la evolución de la geometría proyectiva, véase ETAYO MIQUEO, J-J., “El reinado de la Geometría Proyectiva”, *Historia de la Matemática*, 1992, pp.115-138.

²⁸⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (2001), Op. cit., p.5.

²⁸⁵ Ibid., p.6. La cursiva forma parte del texto original.

²⁸⁶ Id.

²⁸⁷ Ibid., p.24. Doménech y Estapá, ya en 1883, definía la importancia de la geometría como léxico base de su arquitectura como “comprensible y universal en su lenguaje, exacta é incontrovertible en su esencia [y que permitía] el perfeccionamiento moral y material de nuestra especie”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Breves consideraciones acerca del progreso del Álgebra en los tiempos modernos”, en *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes / Impr. Jaime Jopus, 1883, p.44.

ellas”.²⁸⁸ En la misma línea en “Geometrías racionales y Geometría real dentro de la finitud humana” de 1906, apunta que “la concepción en geometría no permite traspasar los límites de lo respetable” pero a la vez permite una conexión con la espiritualidad.²⁸⁹

En definitiva, el “proceso geometrizador” deriva de la actualización de la geometría clásica, donde los números y las figuras eran considerados como entidades ideales independientes resultado de la percepción visual interpretada y comprendida racionalmente. No es más que el camino de lo concreto y tangible a lo ideal y abstracto. Es pues, un proceso de idealización de la realidad a partir de la articulación y combinación de los cuerpos geométricos. Igual que Platón, observamos la continua crítica que Doménech hacía de la confusión de los entes geométricos con las apariencias físicas sensibles (copia de la naturaleza) en arquitectura. La base platónica de esta crítica enriquece aún más el posicionamiento y discurso estapistas, ya que tanto para Platón como para Doménech, los números y las figuras son entidades eternas, ideales e inmutables que logran situarse en un estado superior que los aleja y diferencia de las formas físicas naturales con las que cohabita el ser humano. Es por eso que, según Estapá, sin el “proceso geometrizador” no se puede crear ni conseguir la “verdad” que se espera que tenga la arquitectura como arte superior.

Al igual que en la concepción pitagórica, los productos arquitectónicos resultantes adquieren la importancia de poseer una dimensión cosmológica y, sobre todo, sagrada más allá de la realidad tangible. Doménech aplica esta finalidad en su obra. Esta realidad superior y sacra tan solo puede ser construida por el hombre geómetra, jamás por el vulgar imitador de la naturaleza que es el hombre sensible, positivo y, en definitiva, simple. En la contraposición homo sensible e irracional *versus* homo geómetra y racional se encuentra latente la antonimia principal del estapismo *versus* modernisme. En definitiva, el arquitecto utiliza un juego de contrarios siempre presente a lo largo de la historia de la humanidad en cualquier disciplina, y le sirve para abanderar su propuesta artística a finales del siglo XIX, aplicando esa tradición a la contemporaneidad y los discursos de la modernidad arquitectónica.

III.IV.I. Línea recta *versus* línea curva

La concepción anterior y el “proceso geometrizador” nos lleva a contraponer dos antónimos clave para comprender la doctrina de Estapá y su aversión al modernisme. Ya en 1904, Doménech y Estapá atacaba las propuestas modernistas. En su *Discurso pedagógico de la ciencia matemática*, apuntaba que la base de esa tendencia era la observación y el impulso de sensaciones a partir de formas caprichosas. Cita el modernisme de la siguiente forma: “[...] el llamado modernismo, que por desgracia del arte comienza hoy á aparecer y que llevado de la sinrazón en que descansa, ha de servir

²⁸⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (2001), Op. cit., p.24.

²⁸⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904-1906), Art. cit., p.550.

para que se apoderen de la arquitectura los que por saber sólo dibujar y decorar, creen tienen patente bastante [...]”.²⁹⁰ El resultado de ese dibujo ornamental, sin conocimiento de leyes y estructuras según Doménech, son obras seductoras y visualmente atractivas pero que bastardean la arquitectura y engañan al espectador. Para Estapá, en oposición a esas tendencias de lo absurdo, la “buena” arquitectura es la que se sustenta “al empleo de las formas á leyes que dicte la mecánica, habida cuenta siempre de los materiales que se empleen, y seleccionando luego aquéllos que por la belleza de sus contornos satisfagan al sentimiento innato de la buena proporción y continuidad de líneas, entonces y sólo entonces, es cuando se produce una obra arquitectónica”.²⁹¹

En estas citas uno de los elementos definitorios de lo bueno *versus* lo malo es la contraposición entre la línea recta (“bueno” y estapista) y la línea curva (“malo” y modernista) [revisese el **Cuadro III.I**]. En realidad se trata del eterno debate de la historia de la arquitectura. Doménech recupera estilos que se fundamentan en la línea curva y que él considera negativos para la arquitectura y la estabilidad emocional y psicológica tanto del edificio como de la sociedad en los que se erigieron. Entre otros habla del churriguerrismo del siglo XVIII como una aberración,²⁹² de las “exageraciones barrocas” como algo negativo y del rococó como la frivolidad absoluta de las leyes y de los elementos de la arquitectura racional.²⁹³ Según él, todos estos ejemplos encarnan la base y referencia del modernisme contemporáneo. Se trata de estilos que a lo largo de la historia de la arquitectura han ido surgiendo como microbios demoníacos que pretendían destruir la racionalidad geométrica de los verdaderos estilos arquitectónicos. Como el modernismo religioso tenía como antecedente el protestantismo, el modernisme los tenía en esos estilos exuberantes del pasado. Además de en las citas mencionadas de cada estilo, en la *Memoria necrológica de José Oriol Mestres Esplugues*, leída en la Real Academia de Ciencias y Artes el 26 de enero de 1899, Doménech desarrolla su disconformidad con lo que él denomina tendencias barroquizantes, entre las cuales también se incluye algunas derivaciones renacentistas. “[...] colocación de frontones sin ton ni son como motivos decorativos [...] es bello cuando aparece razonado [y] tan ridículo se presenta cuando no es principio ni fin de una cubierta”, afirma, concluyendo que esas soluciones estilísticas eran hijas “de la fantasía y no del razonamiento”.²⁹⁴

La línea curva era síntoma de imperfección, la plasmación de una forma que representa para el estapismo la diversidad, la irracionalidad y el capricho que genera el caos social. Por contra, la opción “correcta” es la de la línea recta puesto que simboliza la síntesis de lo sublime y de la perfección. La segunda es la visualización de la racionalidad y de la

²⁹⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (2001), Op. cit., p.44.

²⁹¹ Id.

²⁹² Id.

²⁹³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.73; DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 18 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.270.

²⁹⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Memoria necrológica de José Oriol Mestres Esplugues*. Barcelona: A. López Robert, 1899, p.7.

uniformidad colectiva que asegura el orden social. A esta pugna formal, el arquitecto incorpora la disputa moralidad *versus* amoralidad, interpretables también en clave religiosa y política como vimos y veremos respectivamente. Y es que, recordemos que para Doménech el objetivo último del hecho arquitectónico era social y trascendental: mejorar la sociedad en pro del “perfeccionamiento moral y material de nuestra especie”.²⁹⁵ Así pues, la moralidad de la línea recta debía triunfar frente a la amoralidad representada por la línea curva.²⁹⁶ Y es que la moralidad del “buen cristiano” y del “buen ciudadano” como parte de una sociedad unitaria indisoluble (Dios y la España monárquica) es para Doménech la base sociopolítica que enarbola y difunde. Por contra, la amoralidad de la línea curva es la plasmación de la diversidad política (el catalanismo y la anarquía) que atenta contra la unidad del Estado, además de la encarnación del “mal cristiano” o del modernista religioso según los preceptos de Pío X.²⁹⁷

III.V. DEL “FACHADISMO” Y OTROS “EXTRAVÍOS” ARQUITECTÓNICOS: ANATEMATIZANDO A GAUDÍ²⁹⁸

De esta manera, Doménech y Estapá se erige como uno de los principales abanderados de un posicionamiento antimodernista, situándose junto a otros intelectuales que se mostraban contrarios a la tendencia modernista, sobre todo a la que practicaba el

²⁹⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883b), Art. cit., p. 44. En “La geometría proyectiva en el arte arquitectónico” para definir el rol del arquitecto, Doménech insiste en que su principal cometido era el de plasmar y materializar mediante sus obras esa finalidad moral: “El arquitecto [...] eleve al arte hasta las alturas que por su fin moral está llamado a ocupar en todas las épocas”. *Notas para La geometría proyectiva en el Arte arquitectónico*, José Doménech y Estapá, pp. 2rv. y 15rv. [ARACAB, Caixa 28/Fisicomatemàtiques, 85.2].

²⁹⁶ En este sentido, aplaudiendo el discurso “La caída del modernismo” de Lluís Masriera i Rosés, pronunciado en la Real Academia de Ciencias y Artes el 30 de octubre de 1913, Doménech afirmaba que para hacer frente a las “extravagancias y exageraciones del modernismo” fundamentadas en la línea curva, se precisaba de “artistas perfectamente equilibrados y que sentían lo bello en amoroso consorcio con lo bueno y lo verdadero”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Constestación a La caída del modernismo de Luís Masriera y Rosés”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.III, 5, 1914, p.344.

²⁹⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.57.

²⁹⁸ Utilizamos la palabra derivada de “anatema” por ser un concepto que aparece en varias ocasiones en los discursos de Doménech y Estapá. La vinculación del término con la Iglesia católica es absoluta. Su significado es muy claro al respecto: excomunió, reprobación, condena o maldición. Así pues, “anatematizar” o imponer un anatema a alguien es maldecir, reprobar o condenar una cosa o una persona, incluso, demonizarlas. Doménech utiliza una palabra ligada a la religión católica para perfilar sus posicionamientos respecto a la producción arquitectónica coetánea. Para asimilar el espíritu y finalidad del arquitecto de esta tesis hemos querido utilizar y respetar el mismo término, puesto que lo ilustra a la perfección.

característico organicismo o naturalismo arquitectónico. La lista de escritores, teóricos y artistas opositores al modernisme es muy extensa. Es interesante establecer vínculos entre los posicionamientos arquitectónicos y la literatura coetánea, campo en el que se daba el mismo debate. La contraposición entre la literatura modernista y la generación del 98 en España,²⁹⁹ en muchos aspectos, es análoga a los discursos arquitectónicos que venimos desarrollando.³⁰⁰ En una entrevista de 1935, Juan Ramón Jiménez (1881-1958) afirmaba que el modernismo era “el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa [...] un movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza”.³⁰¹ A pesar de las diferencias entre la literatura modernista peninsular y la modernista catalana, he aquí el espíritu y nexo de unión: la libertad y el carácter reformador. Del mismo modo que la esencia del modernisme arquitectónico era la experimentación formal y estética a partir de la naturaleza, el modernismo literario se fundamentaba, principalmente, en la experimentación del lenguaje a partir de un espíritu vitalista de marcado carácter progresista. En oposición a las propuestas de escritores como Rubén Darío, Valle-Inclán, J.R. Jiménez o Gabriela Mistral, hallamos a la generación del 98 (Unamuno, Pío Baroja o Azorín), mucho más racionalista y científica, donde destacamos la importancia de la actitud y los discursos sociológicos y políticos. Su propuesta modernizadora y de regeneración nacional se sustentaba en el pesimismo, el casticismo, la tradición y las leyes, así como en el método racional analítico de la realidad. Tras examinar el posicionamiento de Doménech sobre cuestiones específicas, y recuperando tanto el **Cuadro III.I** como los **Diagramas III.I** y **III.II**, consideramos que el estapismo se aproxima y responde al perfil de la generación del 98. Esta cuestión la hemos querido esbozar para ligar e iniciar la conflictiva relación de Doménech respecto a uno de los arquitectos modernistas por excelencia: Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926).

Consideramos que el nexo que reafirma esa vinculación de los criterios e ideología entre Doménech y la generación del 98, así como la contraposición entre el arquitecto y Gaudí es, sin duda, Miguel de Unamuno (1864-1936), quizás el escritor referido en su discurso.³⁰² En este sentido, el escritor vasco desarrolla el interesante concepto de “**fachadismo**”, una idea ciertamente similar a la visión que Estapá tenía del modernisme. El fachadismo era definido por ambos como una tendencia de la frivolidad, de la apariencia y, en definitiva, “de la fachada” y la irrealidad, una máscara estética que engañaba al espectador y ocultaba las estructuras. La postura del literato se hace incluso todavía más interesante por la estrecha relación que establece entre esa producción

²⁹⁹ Sobre esta interesante comparativa, véanse, entre otros: DÍAZ-PLATJA, G., *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, 1966 (1951); y CARDWELL, R-A., “Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno”, *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, pp. 87-107.

³⁰⁰ Al respecto, el propio Doménech y Estapá en el discurso de 1911, comentaba cómo “un notable escritor contemporáneo que recientemente visitó á Barcelona” definía la arquitectura modernista como naturalista. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.59.

³⁰¹ “El poeta Juan Ramón Jiménez”, *La Voz*, 18 de marzo de 1935, p. 9.

³⁰² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.59.

artística y los posicionamientos políticos, esto es el binomio ya referenciado en este estudio: modernisme-catalanismo. Después trataremos esta cuestión de manera pormenorizada, puesto que el estapismo emplea una fórmula muy similar en la manera y el fondo.

En *Andanzas y visiones españolas*, selección de artículos publicados en revistas y periódicos entre junio de 1911 y marzo de 1922, Unamuno describe y reflexiona sobre sus viajes por España.³⁰³ Concretamente en el capítulo “De Salamanca a Barcelona” puntualiza la concepción del fachadismo a partir de la cita de la *Oda nova a Barcelona* de su admiradísimo Joan Maragall. Según Unamuno, “allí está retratada de mano maestra la ciudad *fachendosa y fachadosa*, alegre y voluble, ligera y pomposa”.³⁰⁴ De la composición maragalliana, Unamuno retiene la definición de Barcelona como capital “vanitosa, arrauxada i traçuda”, una ciudad cambiante y viva a diferencia de las villas castellanas, una ciudad ornada, en definitiva: “la gran encisera!”.³⁰⁵ Precisamente esa naturaleza del ornato en sus formas y, sobre todo, la producción arquitectónica de fachadas del ensanche con su objetivo innato de sorprender y encantar al espectador (de encantamiento), fue uno de los rasgos más criticados por el propio Unamuno y, evidentemente, también y de manera insistente por Doménech y Estapá.

Tales apreciaciones derivan de una de las visitas de Miguel de Unamuno a la ciudad condal realizada en octubre de 1906,³⁰⁶ con una estancia de tres semanas, para asistir al *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana* que se celebró del 13 al 18 de ese mes.³⁰⁷ En él, hizo lectura de su discurso “Solidaridad Hispánica” como desafío a la por aquel entonces triunfante coalición política Solidaritat Catalana.³⁰⁸ En general, el texto leído el 14 de octubre fue mal recibido, puesto que hacía una apología de la españolidad, hablaba de religión y economía y, lo más importante, cargaba contra algunos escritores catalanes que se negaban a producir también en castellano. Pero ya incluso antes de llegar a Barcelona, desde la prensa diaria podemos encontrar referencias a las teorías del intelectual. En *La Publicidad* se indicaba: “Viene á nuestra tierra, no para ungirnos con el

³⁰³ También tiene el mismo objetivo: UNAMUNO, M., *Por tierras de España y Portugal*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911.

³⁰⁴ UNAMUNO, M., *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1922), p.203. La cursiva es nuestra.

³⁰⁵ MARAGALL, J., “Oda nova a Barcelona” (1909), en MARAGALL, J., *Poesies*. Barcelona: Edimar, 1947, pp.277 y 280.

³⁰⁶ DENDLE, J-B., “Unamuno en Barcelona: una entrevista desconocida de 1906”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, pp.159-162. Véase también TARÍN, J., *Unamuno y sus amigos catalanes: historia de una amistad*. Barcelona: Editorial Peñíscola, 1966, pp.71-74 y 84-86.

³⁰⁷ *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana*. Barcelona: Estampa d’En Joaquim Costa, 1908.

³⁰⁸ UNAMUNO, M., “Solidaridad Hispánica” (1906), en UNAMUNO, M., *Obras Completas*, vol. VII. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958-1959, pp.729-755. Debido a su repercusión, las ideas de “Solidaridad Hispánica” fueron publicadas, casi íntegras, en la prensa catalana de la época. Véanse dos ejemplos: “Solidaridad Hispánica. Conferencia del Sr.Unamuno en el Teatro Novedades”, *La Publicidad*, 15 de octubre de 1906, pp.1-2; y “Conferencia del Señor Unamuno”, *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1906, pp.3-4.

bálsamo consolador de un Verbo enervante, sino para avivarnos las llagas repartiendo á los espíritus sal y vinagre”.³⁰⁹

Durante su estancia, además del discurso, se deben a este viaje dos artículos periodísticos interesantísimos para desarrollar el concepto de fachadismo: “Barcelona” y “Sobre la literatura catalana”. De los dos debemos destacar el primero, editado en *La Nación* de Buenos Aires el 2 de diciembre de 1906,³¹⁰ en el que Unamuno insiste en el fachadismo barcelonés,³¹¹ justo en el momento en que los arquitectos modernistas gozaban ya de una aceptación más generalizada. En ese mismo año, se habían finalizado las obras de reforma de la Casa Batlló, conocida como la “casa dels ossos”, y el mismo Gaudí había comenzado los trabajos de La Pedrera que durarían hasta 1912. Es relevante que en el citado escrito unamuniano se remarque el éxito de esa tendencia a favor del ornato de fachada a partir del empuje del ayuntamiento barcelonés mediante el premio anual de arquitectura, donde un jurado decidía quien había erigido el edificio más monumental y artístico del último curso. En la elección del ganador, la fachada jugaba un rol capital, tal y como demuestra el hecho de que el edificio que se erigió como vencedor del primer concurso fuese la Casa Calvet de Antoni Gaudí (1901).³¹²

Según los personajes que tratamos, ese tipo de obras no constituían verdaderas construcciones y atentaban contra la verdad arquitectónica a favor de la sorpresa y la frivolidad estética. A partir de tales preceptos, el vasco describía el paisaje barcelonés del siguiente modo:

“Fachadas no faltan en Barcelona, y hasta podría decirse que *es la ciudad de las fachadas. La fachada lo domina todo, y así todo es allí fachadoso*, permítaseme el voquible.

³⁰⁹ JORI, R., “Vox Clamantis. Unamuno en Cataluña”, *La Publicidad*, 10 de octubre de 1906, p.1.

³¹⁰ Este texto también sería publicado en su obra *Por tierras de Portugal y de España* de 1911, junto a otros artículos periodísticos que escribió entre 1906 y 1909.

³¹¹ En una carta que Unamuno escribe a Maragall tras el viaje de octubre de 1906, ya en Salamanca, el intelectual español le advertía de lo siguiente: “En breve publicaré mis impresiones de Barcelona, impresiones que serán poco del agrado de la mayoría de los barceloneses que las lean. Usted, hombre de vida interior y recogida, me sorprendió en esa Barcelona bullanguera y jactanciosa en que hay muchas nueces pero mucho más ruido [...]”. Unamuno utiliza a un personaje ilustre ligado a los círculos modernistas y a la política catalanista para definir al barcelonés fachendoso y fachadoso: Pompeu Gener. Este es un ejemplo más de la vinculación unamuniana entre arquitectura, paisaje y personalidad política de la Barcelona de 1906. En este caso, le pregunta a Maragall en la misma epístola “¿No le parece usted que Pompeyo Gener es, en clase de caricatura, un hombre representativo?”. *Carta de Miguel de Unamuno a Joan Maragall*, Salamanca, 2 de noviembre de 1906, en UNAMUNO, M., y MARAGALL, J., *Epistolario y escritos complementarios con textos inéditos*. Barcelona: Catalonia, 1976, pp.25-26.

³¹² Sobre la cuestión de los premios municipales de arquitectura y decoración, principalmente véanse: BOHIGAS, O., “Unos premios de arquitectura y decoración. Los premios del FAD y los antiguos premios del Ayuntamiento”, *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Año VIII, 371, mayo de 1959, pp.6-7; OJUEL, M., *Trenta anys d’arquitectura barcelonina a través dels premis municipals d’arquitectura i decoració (1899-1930)*. Tesis de Master, Universitat de Barcelona, 2008; OJUEL, M., “La creació dels premis municipals d’arquitectura de Barcelona (1899)”, *L’Avenç*, 329, noviembre de 2007, pp.36-41; OJUEL, M., “El concurs municipal d’arquitectura i decoració de Barcelona (1899-1930)”, *Materia: Revista d’art*, 6-7, 2006-2007, pp.257-284.

Y en esta espléndida ciudad, de magníficas fachadas, que parecen construidas para asombrar y deslumbrar a los visitantes y huéspedes, el tifus hace estragos por falta de un buen sistema de desagüe. Y ello se comprende: las fachadas se ven desde luego, el alcantarillado no”.³¹³

El de la fachada es el arte de la seducción y Unamuno liga esa naturaleza directamente al alma del catalán puro y, sobre todo, del catalán barcelonés. Al respecto y comparando al catalán con el castellano, en sus *Andanzas y visiones españolas* señala que “el castellano, o, si se quiere, el español central, no es tan fachendoso como el catalán [...] no puedo menos confesar que el barcelonismo –más bien que catalanismo– tiene un muy marcado sello de infantilidad”.³¹⁴ Esta puntualización y la irrupción de la idea de “infantilidad” en el espíritu catalán y concretamente en el barcelonés, queda materializado, tanto en Unamuno como en Doménech y Estapá, en esa propuesta arquitectónica en que las fachadas insólitas, orgánicas y naturalistas, están proyectadas a partir de la libertad irresponsable e infantiloides, además del atentado a las leyes y la tradición propias sobre el que se erigen. Doménech desarrolló en su discurso de 1911 el rasgo de “infantilidad”. En las producciones modernistas y en el carácter catalán, tanto para el escritor como para el arquitecto del presente estudio, el raciocinio no participaba jamás, así como tampoco lo hacía un análisis intelectual profundo y sincero ni de las estructuras naturales ni de las estructuras productivas. La descripción del paisaje barcelonés unamuniano se complementa con descripciones estapistas mucho más específicas pero igualmente definidas por los mismos criterios de encantamiento, frivolidad, fachadismo y engaño. Estructuras visualmente imposibles que sirven para seducir al espectador y fachadas salteadas por ornamento difuso, dispuesto para distraer la atención del ciudadano y alejarlo de la belleza arquitectónica y la verdadera comprensión estructural y funcional del edificio. Doménech habla de falsedad y de desfiguración “para mejor desorientar al espectador”.³¹⁵

En el citado viaje que a Unamuno le sirvió para conocer en persona a Maragall, con quien mantenía correspondencia desde 1900,³¹⁶ además de para visitar el taller de Ramon Casas,³¹⁷ también compondría tres interesantes poesías: “La Catedral de Barcelona” (finalizada al regresar de su viaje, ya en Salamanca, y publicada en el núcleo catalán mediante Maragall a través de *La Vanguardia*),³¹⁸ “Tarrassa” y “Aplec de la Protesta”. En la última de ellas, redactada a partir de un mitin en la plaza de toros el 21 de octubre, insiste en ese perfil frívolo e infantiloides que considera que le es propio al catalán y que relacionamos con la fisonomía de la arquitectura modernista y el aludido fachadismo:

³¹³ UNAMUNO, M., “Barcelona” (1906), en UNAMUNO, M., y MARAGALL, J. (1976), Op. cit., p.124. La cursiva es nuestra.

³¹⁴ UNAMUNO, M. (2006), Op. cit., p.202.

³¹⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912). Art. cit., p.58.

³¹⁶ Véase UNAMUNO, M., y MARAGALL, J. (1976), Op. cit.

³¹⁷ TARÍN, J. (1966), Op. cit., p.72.

³¹⁸ UNAMUNO, M., “La Catedral de Barcelona”, *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1906, p. 6.

“¡Seréis siempre unos niños, levantinos! / Os ahoga la estética”.³¹⁹ Para el intelectual españolista, la estética frívola, impactante y diferencial como seña de lo catalán individualizador se materializa a través del lenguaje arquitectónico. Doménech también utilizaba la misma premisa [revítese el **Cuadro III.I**].

Otro de los episodios que debemos rescatar de ese viaje unamuniano a la Barcelona de finales de 1906 para la valoración que se hace del modernisme arquitectónico compartida por Estapá es, sin duda, la visita que realizó el de la generación del 98 a las obras de la Sagrada Familia de Gaudí junto al arquitecto reusense, Maragall y Francesc Pujols, el filósofo que en 1927 redactaría *La visió artística i religiosa d'En Gaudí*.³²⁰ Desde el primer momento, Unamuno criticó lo que observaba en la obra maestra de Gaudí, denunciando las formas que sugería para la composición, los detalles ornamentales, e incluso atacando con vehemencia las creencias religiosas del arquitecto. “Le parece que si todo, desde las tortugas arrastradas hasta el triunfal abanico de las palmeras tiene un sentido de adoración, carece de un apresamiento concreto de eternidad”.³²¹ A cada impropio, las respuestas de Gaudí para defender su credo y su propuesta artística se sucedían cada vez más violentas, mientras que Maragall se hallaba como mero espectador en mitad de la disputa entre dos de sus personas más admiradas. Unamuno no podía comprender una arquitectura en que la línea curva fuese soberana y mucho menos el naturalismo escrupuloso de las formas de cualquier elemento decorativo, que evitaban la uniformidad lógica que consideraba debía tener una obra. La experimentación formal propia del gaudinismo era algo que el escritor vasco intentó desmontar durante aquella visita, concluyendo cada comentario con “¡No me gusta!, ¡No me gusta!”, a lo que Gaudí respondía irónico “¡No li agrada!, ¡No li agrada!”. La definición que hacía de la propuesta de Gaudí en arquitectura en general y en la Sagrada Familia en particular era que se trataba de la aplicación de “un arte borracho”, un despropósito sin ningún tipo de sentido.³²²

³¹⁹ UNAMUNO, M., “Aplec de la protesta” (1906), en UNAMUNO, M., *Poesías*. Bilbao: Imp. José Rojas, 1907, p.71. En una carta escrita por Joan Maragall a Unamuno en 1907, el poeta catalán remarcaba la visión que el vasco tenía de los barceloneses utilizando la misma expresión del “Aplec de la protesta” de 1906: “A nosotros, según Vds., nos ahoga la estética; a Vds. les consume la lógica, según nosotros”. *Carta de Joan Maragall a Miguel de Unamuno*, Barcelona, 24 de abril de 1907, en UNAMUNO, M., y MARAGALL, J. (1976), p.74.

³²⁰ El episodio está explicado por Juan Matamala, aunque indica que solamente Francesc Berenguer, arquitecto ayudante de Gaudí, pudo presenciar los enfrentamientos entre el arquitecto de Reus y el escritor vasco. MATAMALA, J., *Antonio Gaudí: mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Claret, 1999 (1960), pp.278-280.

³²¹ MARQUINA, R., “El arte de Gaudí y Unamuno”, *La Gaceta Literaria*, 15 de marzo de 1930, p. 12.

³²² Esta anécdota queda recogida, con mayor o menor especificidad, en gran parte de la amplia bibliografía sobre la vida y la obra de Antoni Gaudí. De todos los títulos, destacamos TARÍN, J. (1966), Op. cit., pp.84-86; y PLÀ, J., *Homenots: Gaudí* (sexta serie), en PLÀ, J., *Obres Completes*, vol. XX. Barcelona: Selecta, 1956, pp.177-218. Entre otros, véanse también VAN HENSBERGEN, G., *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza&Janés, 2002, pp.295-296; NAVARRO, J-J., *Gaudí, el arquitecto de Dios*. Barcelona: Planeta, 2002, p.269.

La relación evidente entre el concepto de fachadismo unamuniano y la doctrina de Doménech, así como el episodio anecdótico pero significativo de la visita del vasco a la Sagrada Familia, nos lleva a una de las claves: la oposición rotunda a las propuestas gaudinianas. Volviendo al discurso “Modernismo arquitectónico” de Estapá, podemos observar que a partir de la condena de la tendencia naturalista en la arquitectura catalana, principalmente la barcelonesa, Doménech ataca de un modo claro y directo a Gaudí en más de una ocasión, compartiendo los mismos criterios que Unamuno. Esto nos lleva a desarrollar un análisis profundo de los dos personajes como antagonistas debido a la a veces conflictiva relación entre ambos. La tensa convivencia entre los dos posicionamientos en el mismo contexto se traduce en episodios que, más allá de la anécdota, nos servirán para ilustrar esa batalla de Doménech y Estapá *versus* Gaudí, una contienda que por motivos diversos ha condicionado a la historiografía del arte y que incluso continúa en la actualidad en cuanto a la visión que el espectador tiene tanto del modernisme gaudiniano como de las aisladas y “desconocidas” propuestas de Estapá. Los historiadores, mediante la elevación triunfal del de Reus junto a la audacia de su arquitectura, han conseguido eclipsar las propuestas de Doménech, llegando a dejarlo como un personaje complejo de estudiar hasta la fecha y residual en la arquitectura catalana finisecular.³²³

Al centrarnos en la definición del “proceso geometrizador” de Estapá generada mediante la antonimia y su oposición al modernisme arquitectónico, ya observábamos que Doménech consideraba una peligrosa involución arquitectónica que se adoptasen formas copiadas e incluso hasta vaciadas de los elementos naturales. Tal emulación demoníaca y frívola de la naturaleza que rechazaba la interpretación intelectual a partir de la fe y la ciencia es la que se materializa en la obra de Gaudí según el arquitecto central de este estudio. Sin el proceso racional en la observación de la naturaleza solo se pueden producir construcciones irregulares, diversas y dispersas, opuestas a la absolutamente necesaria unidad [revítese el **Diagrama III.II**]. Como puntualizábamos con Unamuno, de este modo es como se practica “un arte borracho”.

Recuperamos estas apreciaciones porque en su desarrollo dentro del discurso de 1911, para ilustrarlas, Doménech no dudó en poner uno de los grandes ejemplos de esos “extravíos arquitectónicos”: el mencionado templo de la Sagrada Familia de Barcelona. Pero, además del producto final, criticaba incluso el procedimiento de copia de la naturaleza y sus elementos. Al respecto, señala que copiar animales del natural o calcarlos directamente a partir de moldes de yeso era el colmo de lo absurdo y del ridículo, puesto que “aquella fachada [parecería más] un museo de Historia Natural que una obra arquitectónica, y si podría servir para la enseñanza de aquella ciencia, jamás constituiría una obra artística digna de llamarse tal”.³²⁴ La referencia a la fachada del

³²³ Revítese el “Estado de la cuestión” de esta investigación, pp.16-31.

³²⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.61.

Nacimiento de la Sagrada Familia, la única ejecutada por el propio Gaudí, es más que evidente.

Gaudí había pasado a ser el director de los trabajos del templo expiatorio a finales de 1883, y en 1893 se comenzaba a elevar la citada fachada, iniciándose las cuatro torres en 1903. Los métodos de Gaudí aplicados a esta y a otras obras en cuanto a la proyección de las construcciones estaban considerados una aberración por Doménech. La falta de planificación y el desarrollo de la obra arquitectónica sin proyecto definitivo, abierta a cambios constantes durante su erección, suponían una fórmula irracional y caprichosa que un “buen arquitecto” no debía ni podía realizar bajo ningún concepto. Y es que Gaudí construía el templo y todos sus elementos de manera intuitiva y cambiante y, por ello, el proyecto se iba concretando lentamente sin haber trazado sus líneas definitivas. En este sentido y recuperando el elemento específico de la fachada del Nacimiento, tal y como especifica acertadamente Joan Bassegoda i Nonell, no es extraño que con ese método intuitivo de trabajo, “la fachada del Nacimiento fue[se] concretada por primera vez en la maqueta que se hizo para la exposición de París de 1910” y que fue policromada por Jujol.³²⁵

Además, en esta parte importantísima del templo gaudiniano hallamos la otra técnica que Estapá considera inadmisibles y que está ligada a la escultura aplicada a la obra arquitectónica en relación con la copia indiscriminada de la naturaleza tal cual es: el vaciado de yeso de los elementos naturales para incorporarlos en la obra definitiva. Gaudí estudiaba las esculturas a partir de la fotografía, retrataba personas de la barriada en el taller de la Sagrada Familia, aunque el método más utilizado era el de copiar directamente los modelos a partir de la extracción de moldes de yeso. Lo practicaba tanto con personas³²⁶ como con caracolas, lagartos, serpientes y cualquier elemento animal que quisiese incluir en la obra final, además de los ornamentos vegetales para los pináculos, nervaduras, etc. Esto llevaría a describir a Matamala el taller de escultura del templo como “una cueva de reptiles”, puesto que del techo se colgaban las figuras y moldes que se habían extraído de estos animales. La fórmula que permitía la extracción de formas del mundo natural rozaba la extravagancia y lo siniestro. En la novelada pero completa biografía de Gaudí de Gijs Van Hansbergen, se recoge lo siguiente al respecto:

“La siguiente fase fue incluso más excéntrica. Pollos y pavos fueron cloroformizados, untados de grasa y rápidamente vaciados en escayola antes de que volvieran en sí. El burro fue amarrado y levantado en un arnés, para que hiciera más fácilmente de modelo. Un búho muerto encontrado cierta mañana fue utilizado como perfecto

³²⁵ BASSEGODA, J., *Gaudí*. Barcelona: Salvat, 1985, p. 148.

³²⁶ Para conseguir el vaciado de niños, enfermos, moribundos y cadáveres, Gaudí hacía uso de sus contactos con el doctor Pedro Santaló (director de la Casa de la Maternidad y Expósitos de Les Corts, a quien conocía desde 1878), además de otros médicos del Hospital de la Santa Creu. *Ibid.*, pp.160-161.

emblema de la noche. Sólo cuando se desmayó al intentar vaciar un molde completo de Ricardo Opisso, Gaudí comprendió las limitaciones de su técnica”.³²⁷

El símil estapista de la fachada en cuestión con un “museo de Historia Natural” sin valor artístico se fundamenta precisamente en esta copia del natural mediante el uso del molde, copia que extirpa el proceso intelectual de la génesis de la obra de arte. Precisamente el taller fotográfico y de moldeado fue montado por el propio arquitecto cuando se comenzaron las obras de la citada fachada. La mezcla de estas copias directas y “mecánicas” de la naturaleza que después los escultores traducían exactamente igual sobre piedra, se mezclan con diseños ornamentales de carácter vegetal concebidos por el propio Gaudí, además de con esculturas de Juan Matamala y Carles Mani. Esta mezcolanza de tipologías escultóricas es, sin duda, otro aspecto que justifica la crítica de Estapá, dirigida, y esto es sumamente importante, tanto al resultado como al proceso creativo del conjunto y de los elementos. Para Gaudí su propuesta estaba destinada a materializar el “libro de la naturaleza”; para Estapá era una práctica vana de copia y servilismo que atentaba contra el intelecto humano y contra la correcta manera de observar a Dios a partir del cosmos que este había creado. En relación a esas fórmulas distintas de observación de la naturaleza, Gaudí le comunicaba a Matamala: “creo como Da Vinci que la decadencia hace su aparición en cuanto el hombre se olvida de contemplar la naturaleza”,³²⁸ y por ello la copia tal cual se daba cita en sus obras con el fin de crear una enciclopedia de la naturaleza real y tangible. Por el contrario, Doménech insistía en que el artista no puede “copiar servilmente del natural los caracteres que presentan cada uno de aquellos seres vivos, sino que tendrá que hacer un trabajo muy detenido de aquella diversidad de elementos para darles unidad dentro de la manifestación artística de que han de formar parte [...]”.³²⁹ El artista es la persona que, mediante su raciocinio y sus conocimientos, debe extraer de las formas naturales su “quinta esencia”. Esto, en el resultado artístico de las obras de Doménech y Estapá se traduce en la geometrización y estudio racional de la naturaleza y los símbolos de fe, asimilados también como imágenes naturales geométricas. Con todo el arsenal de formas y soluciones racionales como resultado de la sublimación de las naturales, Doménech se pregunta angustiado por qué arquitectos como Gaudí y otros modernistas catalanes insisten en rechazarlas a favor de la copia libre y de lo que para el primero no es más que una suma de elementos sueltos e independientes con falta de criterio.

Las siempre sugerentes líneas de Maragall redundan en que la opción gaudiniana es impresionante, novedosa y consigue ir más allá de la arquitectura como disciplina. La concepción orgánica de la fachada del Nacimiento desaprobada por Doménech es ensalzada con entusiasmo en la literatura maragalliana, puesto que, precisamente, todos los elementos de la naturaleza están perfectamente definidos, bien representados y

³²⁷ VAN HENBERGEN, G. (2002), Op. cit., pp.300-301.

³²⁸ MATAMALA, J. (1999), Op. cit., p.346.

³²⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.61.

significados en la composición: “Ese portal es algo maravilloso. No es arquitectura. No parece construcción de hombres. Parece la tierra, las peñas, esforzándose en perder su inercia y empezando a significar, a esbozar imágenes, figuras y símbolos del cielo y de la tierra en una especie de balbuceo pétreo”.³³⁰

III.V.I. La columna “bastarda”

Otros de los múltiples casos que Doménech critica en ese mismo punto del discurso nos remiten una vez más al arquitecto de Reus:

“¿Qué relación puede guardar la forma de un tronco de árbol, que afecta un vegetal y que resulta hija del sucesivo crecimiento hecho por capas superpuestas teniendo como origen su alimentación las raíces enterradas en el subsuelo, con la forma que debe adoptar una columna, sujeta á cargas, que aplicadas en su parte superior van á buscar la debida reacción en su punto inferior de apoyo?”.³³¹

Pese a que este fragmento pretende apartar la columna de su analogía vegetal (el árbol), anteriormente Doménech había defendido y recuperado la importancia de “la habitación elemental y primitiva”,³³² que nos remite claramente a la imagen de la “cabaña primitiva” de Laugier para generar la buena y verdadera arquitectura.³³³ Y es que el resultado de una mirada racional hacia el árbol es la que permite su transformación geométrica y racional en columna, creando un elemento sustentante perfecto. La fisonomía aplicada por ciertos modernistas se opone a la versión correcta y real de la columna y alteran sus perfiles y su aspecto para volver a transformarla en tronco de árbol. Así pues, es el resultado de un proceso considerado involutivo para Doménech. El camino correcto, tradicional, racionalista y, en definitiva, estapista es “del árbol a la columna”; el incorrecto, modernista e ilusorio es “de la columna al árbol” o, incluso más insólito todavía, la idea de “árbol petrificado”. Doménech insistía en esta aberración arquitectónica en la introducción del discurso de 1911, apuntando el objetivo de la fisonomía de la “columna-árbol” modernista: “animados del odio á todo lo que sea orden, proporción y simetría, en cuanto tienen que construir una columna lo hacen dándole la forma de un tronco de árbol, con sus desigualdades de dirección y de diámetro [...]”.³³⁴

En esta línea, la cita indirecta que hace Estapá al elemento en cuestión vuelve a ser la Sagrada Familia, que pretendía erigirse como un gran bosque de árboles que soportarían toda la cobertura del templo. Por citar otros ejemplos, el logro de conseguir columnas

³³⁰ MARAGALL, J., “El templo que nace”, 20 de diciembre de 1900, en MARAGALL, J., *Obres Completes*, vol. II. Barcelona: Selecta, 1981, p.614.

³³¹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.63.

³³² *Ibid.*, p.60.

³³³ LAUGIER, *Essai sur l'architecture*. París: Chez Duchesne, 1753.

³³⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.58.

inclinadas para soportar los pesos, solución que encontramos en los soportales del Park Güell (1900-1917) o en la cripta de la Colonia Güell (1898-1914), rompe con la esencia primigenia de la propia columna como elemento sustentante tradicional, recto, estático, racional y visualmente equilibrado. Del mismo modo, también lo hacen las columnas arborescentes dispuestas en el interior del templo barcelonés y que también estaban previstas erigirse en la fachada de la Gloria, que se dividen en su parte superior en ramificaciones arbóreas. Además, la aplicación de policromía y la inclinación visualmente irregular y pareja a la forma de los árboles, aportan movimiento al conjunto y crean una atmósfera única que, tal y como apreciaba Maragall, está llena de misterios que pretenden unir lo corpóreo y terreno con lo divino.³³⁵ Para Doménech, la definición del creador que opta por esta otra solución, que afecta sobre todo al plano formal, es que el arquitecto “al aproximarse á la naturaleza, encuentra quizás originalidad, pero se empequeñece disminuyendo su horizonte”.³³⁶ Este es Gaudí para Estapá, un servil emulador de la naturaleza, un arquitecto indigno que únicamente enturbia y atenta contra “las grandiosidades de la vida universal” y contra el equilibrio visual de la arquitectura.³³⁷ Desequilibrio y sorpresa arquitectónica son síntomas de desequilibrio mental y mala educación religiosa que atentan contra el orden social, según el tarraconense. Aunque en el fondo comprendía que estas soluciones respondían al resultado final de complejos estudios de cálculo y geometría, Doménech las analizaba públicamente de un modo superficial y frívolo con la finalidad de desacreditar a sus autores.

En el lado opuesto, en el momento de efervescencia del modernisme, Maragall realiza la misma comparación pero lo hace esperanzado e ilusionado de lo que está construyendo Gaudí. En un escrito de diciembre de 1900 titulado “El templo que nace” aprecia que “[...] en las alturas del Templo, por entre los calados, entrarían unos rayos que todo lo bañarían en claridades de luz sin que se viera por dónde entrarían. Exactamente como en un bosque. Como de dentro de un bosque”.³³⁸ Insiste en esa relación de la arquitectura viva con la naturaleza, vinculando elementos como las columnas y las características agujas, con la bella imagen de “árbol colosal”.³³⁹ Lo que unos alaban impresionados y seducidos por la novedad, Estapá lo condena y tilda de “aberración” sin tapujos y de un modo más que insistente. Para este último, la Sagrada Familia es un juego vanidoso, puesto que Gaudí lo único que pretende es equipararse a Dios sin mostrar ningún respeto al sumo creador.

Anteriormente analizábamos la vinculación que hacía Doménech del modernisme con la arquitectura barroca, rococó o dieciochesca española (churriguerismo). Uno de los

³³⁵ MARAGALL, J., “En la Sagrada Familia”, 19 de marzo de 1906, en MARAGALL, J. (1981), Op. cit., vol.II: p.726.

³³⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.64.

³³⁷ Id.

³³⁸ MARAGALL, J., “Fuera del tiempo”, 1907, en MARAGALL, J. (1981), Op. cit., vol.II: p.769.

³³⁹ MARAGALL, J. (1900), Art. cit., p.614.

elementos que le servían para establecer dicho vínculo era, principalmente, el de la columna frivolizada del que ya hablaba en su necrológica en honor a Mestres i Esplugues de 1899. Sobre ello afirmaba la obsesión ridícula de los renacentistas y barrocos de adosar “columnas y pilastras en puntos en que nada tenían que sostener y para los cuales con frecuencia se inventaba un sostenido, que algunas y muchas veces consistía en una porción de cornisa, sin tener en cuenta lo mismo de éste elemento en y un edificio y solo para que la columna no apareciera aislada y empleada inútilmente”.³⁴⁰ En este caso la columna no es transformada sino que se ha frivolizado su función que es la característica más relevante del elemento sustentante tradicional. En realidad, Doménech no hace más que rescatar las premisas de los debates arquitectónicos de mediados del siglo XVIII en los que se reclamaba la necesidad de recuperar el protagonismo de la columna en las construcciones (tanto a nivel estructural-funcional como estético), abandonando la frivolización que de este elemento había hecho el barroco y el rococó. El resultado de la aplicación de este reclamo, entre otros aspectos, había permitido la institucionalización del neoclasicismo como “Style Premier” o estilo de la modernidad que debía iniciar e inició el siglo XIX. Remarcamos este caso, porque la noción que tenía Doménech más de un siglo después era similar: acabar con las tendencias arquitectónicas que habían conseguido “bastardear” la columna y reclamar este elemento racional y geométrico de la arquitectura tradicional como uno de los elementos, entre otros (nuevos materiales, nuevas tipologías, etc.), que debía definir el nuevo estilo de la vida moderna del siglo XX.

Las tipologías de columnas utilizadas en el corpus de Doménech y Estapá certifican el protagonismo de este elemento que él mismo reclamaba. Además, tanto a nivel formal como a nivel ornamental (trabajos de estereotomía, molduras en los capiteles y detalles ornamentales aplicados), las columnas en la obra de Doménech respetan siempre la geometría. Por citar algunos casos que encarnan bien la esencia estapista de columna “correcta”, deben mencionarse las del pórtico y acceso central de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII]. Las definiremos con más detalle al tratar esta obra, pero destacamos aquí la alternancia de diferentes modelos sometidos a la combinación de figuras geométricas que permiten resultados insólitos y de enorme originalidad para los capiteles. Del mismo modo, las columnas del pórtico del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII] o las de la fachada principal del templo de Sant Andreu apóstol [C.DyE, Núm.XI], son otros ejemplos que derivan de la geometrización de los estilos clásicos. Otra solución adopta para las columnas del *Observatorio Fabra* [C.DyE, Núm.LXXIII], en las que la geometrización de motivos florales le permiten conseguir columnas palmiformes que beben directamente de la tradición arquitectónica egipcia. Así pues, el ejercicio de diseñar la columna desde la geometría pura y sus capiteles como elemento característico, manteniendo el formato de columna racional, recta y funcional, le permite a Doménech lograr soluciones novedosas y originales. He aquí la esencia estapista de la cuestión: modernizar y crear a nivel formal basándose en

³⁴⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899), Op. cit., p.7.

la geometría pero sin la necesidad de bastardear ni desfigurar la esencia clásica del elemento arquitectónico.

III.V.II. Farolas de “exagerado sabor modernista”

Otro momento interesante de incluir en este análisis y en el que Doménech ataca a Gaudí directamente, es el inicio del punto cuarto de “Modernismo arquitectónico”. Una vez más, un caso gaudiniano le vuelve a servir como ejemplo para indicar lo que el arquitecto de sano juicio no debe emular ni perseguir. A partir de una referencia a Torras i Bages, personaje capital de la cultura catalana conservadora del momento y con el que estableceremos más de un paralelismo con el estapismo, Doménech critica las farolas que Gaudí diseñó para conmemorar el centenario del nacimiento del filósofo y teólogo Jaume Balmes i Urpià (1810-1848) en la ciudad de Vic en marzo de 1910. En primer lugar, selecciona las palabras de Torras y las incorpora a su discurso: “No destruyáis esas obras, guardadlas, pero guardadlas para guardaros de quererlas imitar, porque caeríais en el precipicio de la muerte, ó peor aún, en el ridículo”.³⁴¹ Palabras clave contundentes: “muerte” y “ridículo”. Corresponde a una cita en que el obispo de Vic se ocupaba de lo que consideraba “anarquía artística”. Pertenece a la célebre disertación *Lley del art*, leída en el Cercle Artístic de Sant Lluç en noviembre de 1905. Sin duda, muchos de los preceptos difundidos en este texto se convirtieron en la base de “Modernismo arquitectónico” y de la formulación del estapismo mediante el juego de antonimia que proponíamos en el **Cuadro III.I**. En este caso, para ilustrar “esas obras” ridículas que pueden facilitar el “salto mortal” de un arquitecto, Doménech utiliza las mencionadas farolas:

“la malísima impresión que produjeron en mi ánimo unas llamadas farolas levantadas en la ciudad de Vich [...] de un exagerado sabor modernista, compuestas de porciones de pórfido superpuestas, torcidas y sosteniendo en sus extremos un conjunto abigarrado formado de una especie de virutas de hierro. No podían tener un carácter más antitético al espíritu esencialmente equilibrado del gran filósofo en honor de cuya memoria se levantaron”.³⁴²

La descripción que hace Doménech de la polémica obra le permite justificar su posicionamiento contrario al modernisme a partir del ejemplo concreto. Además debemos considerar también que era una obra reciente, aspecto aprovechado por el arquitecto para insistir en que el debate modernisme-antimodernismo estaba vigente y, por ello, se debían tomar medidas. Cabe recordar que el discurso “Modernismo arquitectónico” fue leído por Estapá el 22 de junio de 1911, y las farolas se habían erigido durante la primavera de 1910, tan solo un año antes. En realidad, el proyecto gaudiniano

³⁴¹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.68. Véase el discurso completo *Lley del art* de Torras i Bages: TORRAS i BAGES, J., “Llei de l’art” (1905) en TORRAS i BAGES, J., *Obres Completes*, vol. II. Barcelona: Publicacions de L’Abadia de Montserrat, 1986, pp.333-372.

³⁴² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.68.

proponía construir una gran fuente monumental de piedra y bronce en el centro de la plaza mayor de Vic, restaurar la casa natal del filósofo Balmes a partir de un proyecto de Pericas y, finalmente, las dos farolas que servirían de acceso monumental a la plaza por la calle de Verdaguer.³⁴³ De todas esas actuaciones previstas, únicamente se llevó a cabo la de las farolas, que fueron inauguradas el 7 de septiembre de 1910.³⁴⁴

De la sintética referencia que realiza Estapá sobre estas, debemos remarcar la expresión “exagerado sabor modernista”, utilizado de manera peyorativa. Critica después las curvaturas de pórfido que formaban el basamento y fuste de las farolas, concretamente de piedra basáltica de Castellfollit de la Roca (material y solución utilizada por Canaleta en aquel mismo momento para la Cripta Güell). Para Estapá este basamento no realizaba su cometido, puesto que aunque en la práctica sí sostenía toda la obra, visualmente no aportaba la estabilidad y rectitud que un monumento dedicado a Balmes debía tener. Reaparece pues el “desequilibrio visual” para relacionarlo con el “desequilibrio mental” del modernista. Lo correcto, según Doménech, hubiese sido pulir bien el material, sometiéndolo a la línea recta en los trabajos de estereotomía. Sin embargo, se había optado por mantener e incluso acentuar la irregularidad natural. Y, finalmente, el elemento que coronaba ambas estructuras: las abrazaderas de hierro que, recubiertas de plancha recortada con retoques dorados realizados por Jujol, sostenían en sus extremos más planchas de hierro recortadas con la forma de las cifras de las fechas de nacimiento y muerte de Balmes (1810 y 1848). Esta parte queda denostada del mismo modo en el discurso de Estapá, donde se utiliza, como veíamos, la expresión “conjunto abigarrado” para definirla. Podría aplicarse la descripción que meses antes realizaba a partir de la crítica del uso exclusivo de la imaginación por parte del artista modernista. Según Doménech, a partir de un uso irresponsable y sin límites de la imaginación, las obras resultantes “podrán ser exuberantes y tener mucha hojarasca, pero serán poco densos en su masa y faltos por completo de sabor”.³⁴⁵ El abigarramiento apuntado implica irregularidad, capricho y, en definitiva, exceso. Doménech consideraba, pues, que estas farolas eran un claro ejemplo de la decadencia de la tendencia modernista y su sin

³⁴³ En el proyecto de estas actuaciones, con Antoni Gaudí colaboraron como ayudantes los arquitectos Josep Maria Pericas i Morros (1881-1966), Josep Canaleta i Cuadras (1875-1950) y Josep Maria Jujol i Gibert (1879-1949). Gaudí diseñó las farolas, Canaleta se encargó de dirigir los trabajos de construcción. Se tuvieron los servicios del contratista Luis Illa, y de los cerrajeros Juan Colomer y Ramón Collell. BASSEGODA, J., *El Gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989, pp.555-556.

³⁴⁴ En ese mismo año, revistas satíricas como *Papitu* cargaban contra el estilo de Gaudí y sus nuevos edificios, aunque de un modo frívolo e indolente a diferencia del planteamiento de Doménech y Estapá. No obstante, es interesante recoger algunos ejemplos representativos. Sobre la Casa Milà, entonces en construcción, se decía: “les baranes que am desterres del Maine ha construït l’excels arquitecte Mossèn Gaudí (darrer tumfo que’ns quedava del joc de cartes genials, am que durant els ultims anys hem vingut enredant al pacífic burgès) a can Milà”. “Tot son romansos”, *Papitu*, Año III, 103, 16 de noviembre de 1910, p.725. Otros ejemplos en la misma línea satírica son, entre otros: “El tranvia den Gaudí”, *Papitu*, Año III, 60, 19 de enero de 1910, p.38; *Papitu*, Año III, 65, 23 de febrero de 1910, p.125; y “Xafarderies”, *Papitu*, Año XI, 505, 7 de agosto de 1918, p.440. Cabe destacar la viñeta de Picarol en la que aparece Casa Milà como un parking de zepelines: *L’Esquella de la Torratxa*, 1723, 4 de enero de 1912, p.14.

³⁴⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911), Art. cit., p.217.

sentido y extravíos formales y estéticos en cuanto a las obras, y extravíos mentales en cuanto a sus creadores.

Objetivamente, desde luego que no era una de las obras más notables de Gaudí, pero a Doménech le sirvió a la perfección para remarcar esa dirección hacia la decadencia de la arquitectura. De hecho, la poca fortuna crítica de las farolas, unida a los costosos trabajos de conservación de la misma, fueron suficientes para que en agosto de 1924 se derribasen por orden del ayuntamiento *vigatà*.³⁴⁶ Sin duda y en comparación a esa criticada obra, Estapá veía con mejores ojos, aunque siempre con reservas, las farolas que Gaudí había realizado para el ayuntamiento de Barcelona en 1878 y que en 1879 se instalaron en la plaza real y en 1880 en el Plà de Palau, frente al Gobierno Civil. En esta obra anterior, Gaudí, pese a las novedades formales que incorpora y a la evidente originalidad, mantuvo una rectitud remarcada en la composición y, es por ello, que la línea recta y el equilibrio presiden el conjunto, salpicados de detalles escultóricos extraídos de repertorios tradicionales y ligados al eclecticismo imperante en aquella década.

III.V.III. La cuestión de los arcos

No siendo esto suficiente, en la disección que hace del modernisme arquitectónico, Doménech centró el breve pero directo punto tercero del discurso de 1911 en arremeter contra otro de los elementos gaudinianos por excelencia: el arco parabólico. Al respecto, tras un análisis sobre las contenciones de las fuerzas en las aberturas de los edificios, Estapá apunta:

“la marcada tendencia que se observa en los modernistas á emplear para los intradós de sus puertas y ventanas, formas parabólicas ó catenarias, bajo el pretexto de que así las líneas de presiones pasan por el centro de las superficies de junta de sus dovelas y se logra el ideal que antes mencionaba del racionalismo mecánico, olvidando en cambio que no sólo se ha de preocupar el arquitecto del fin mecánico de la forma, sino también de que tales puertas y ventanas se abren en los muros con el primordial objeto de permitir el libre paso las primeras y de suministrar luz á las habitaciones las segundas [...], y que estos cierres han de moverse generalmente por medio de giros alrededor de ejes rectilíneos, ya sean verticales ú horizontales”.³⁴⁷

³⁴⁶ Para un seguimiento exhaustivo del proyecto de farolas en honor a Balmes, véanse: BASSEGODA NONELL, J. (1989), Op. cit., pp.555-556; BASSEGODA NONELL, J. (1985), Op. cit., pp.137-138; MARTINELL, C., *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: COAC, 1967, pp.94-96; ELÍAS, J., *Gaudí. Assaig biogràfic*. Barcelona: Circo, 1961, pp.167-171; *Les faroles commemoratives del Centenari del naixement d'En Balmes aixecades en 1910*, Vic, 1961; GRAHIT, J., *La Comisión Provincial de monumentos de Barcelona*. Barcelona: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947, p.239; *Guidlibro de Vich, XIe Congrès de la Federació Esperantista Catalana, 8, 9 y 10 de junio de 1924*, Vic, 1924; NADAL, L-B., *Crònica de les festes del Centenari d'En Balmes*. Vic, 1911, pp.38, 85 y 96-97. Consúltese también el boletín mensual *El Centenario de Balmes*. Vic: Comité del Centenario de Balmes, 1910.

³⁴⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.66.

Además del incumplimiento que el arco parabólico hace de la *Utilitas* arquitectónica, Doménech señala también que es una forma que, pese a hallarse en la naturaleza y en algunos ejemplos de arquitectura histórica donde cumplía su cometido, visualmente no produce la regularidad y simetría que se espera de una obra arquitectónica “correcta”. Sobre este asunto persevera en que “ha de ser grata [la forma] al sentimiento estético”.³⁴⁸ A partir de ahí, desarrolla una interesantísima comparativa que le sirve para justificar su posicionamiento a favor del tradicional arco de medio punto en detrimento del arco parabólico. Así pues, la fórmula es otra vez la antonimia: justificar un elemento, en esta ocasión una solución arquitectónica específica a partir de los tres principios vitruvianos (*Utilitas*, *Venustas* y *Firmitas*), mediante su comparación con la propuesta condenada (el arco parabólico). Según el arquitecto, el parabólico o catenario no puede proporcionar jamás la luz que sí consigue dar el arco de medio punto y el peraltado, y además impide un acceso fácil y libre. Además, el parabólico trasmite una sensación de inseguridad e inestabilidad al espectador que experimenta el espacio arquitectónico. Puntualiza también que no posee ninguna ventaja económica y reduce su utilización al obsesivo individualismo del arquitecto modernista, puesto que “sólo se comprende su empleo por capricho ó deseos de diferenciación”.³⁴⁹ Es así que, el arco parabólico lo limita al capricho incontrolado del creador y su vanidad, así como a la búsqueda de una sorpresa arquitectónica sin sentido. Esta sorpresa atenta al espectador y a la realidad geométrica divina, además de a las leyes de la línea recta y la simetría del conjunto.

Debemos tener en cuenta que la solución del arco parabólico ya la había propuesto Gaudí en su máxima expresión en obras como la caballeriza de la finca Güell y, años después, en el Palacio Güell, edificio encargado en 1885 y construido entre 1886 y 1890. Pese a que Doménech admite la correcta distribución de fuerzas de esa tipología de arco, lo condena sin miramientos, e intenta evitar un análisis profundo de sus verdaderas ventajas, centrándose en los puntos negativos como son la forma y la reducción de la capacidad disponible de paso (luz y circulación humana) resultante de la inclinación cambiante. Objetivamente hay que añadir a la cuestión que, aunque sí que es verdad que los parabólicos no son arcos que puedan justificarse ni valorarse positivamente desde el punto de vista estético y lineal dentro del estapismo, puesto que no deja de ser una curva continua resultado del corte de un cono circular recto mediante un plano paralelo a una generatriz, la distribución de fuerzas se realiza de un modo más equilibrado. En este sentido, el arco de medio punto no se sostiene mecánicamente, puesto que las cargas verticales descienden por la clave y suben por los tercios, mientras que el parabólico sí que consigue que la carga sea uniforme.

Doménech se entretiene en este elemento arquitectónico porque para él el arco, junto a la columna, constituyen dos de los elementos más importantes que definen una obra arquitectónica. Incluso en el alegato a favor del álgebra de 1883, utilizaba la analogía del

³⁴⁸ Id.

³⁴⁹ Id.

arco para remarcar su importancia: “constituye el alma y esencia de todas ellas [se refiere a todas las ciencias matemáticas], viniendo á ser como la clave de un arco, en que hacen oficio de dovelas, las distintas y variadas ramas en que la ciencia de Pitágoras puede dividirse”.³⁵⁰ Esta imagen estapista para definir el álgebra es una de las soluciones que encontramos en el *Catálogo-Repertorio formal del estapismo* [C.Rep. A4]. Rescatamos esta comparación porque para Estapá un arco es una de las estructuras arquitectónicas más perfectas y matemáticas, puesto que para su erección debe controlarse las líneas de presión y la distribución de fuerzas.

Así pues, no por casualidad, la defensa que hace del arco de medio punto y sus variantes erigiéndolo como la forma “correcta” de arco (en detrimento de la parabólica que él asocia al modernisme catalán) queda justificada también para remarcar que el arco era uno de los elementos definitorios de su firma personal. En este sentido, a lo largo del bloque cuarto apreciaremos el protagonismo que adopta el arco de medio punto en las obras de Doménech, tanto en interiores como en fachadas e incluso en el diseño de plantas. Este elemento y sus diversas variantes son unas de las constantes formales de su producción arquitectónica y, su variación personal de la colocación del eje de giro para conseguir combinaciones originales, uno de los distintivos del estapismo. Entre todas esas variantes destacan, principalmente dos que monopolizan las formas de Estapá: el arco peraltado o realzado [C.Rep. A1] y el arco rebajado o escarzano [C.Rep. A3].

El primero de ellos, de altura mayor que la mitad de su luz y con los arranques por encima de la línea de impostas, será una de las marcas de identidad del estapismo, combinado habitualmente en composiciones tripartidas: tres arcos peraltados con el central más grande y vertical [C.Rep. A2]. Estos formatos repetidos en infinitud de obras del arquitecto generan ritmos verticalizantes en las soluciones de Doménech, sobre todo en las fachadas, consiguiendo cuerpos mucho más monumentales. A nivel de contenido la forma del arco peraltado, ya sea en disposición individual o tripartida, permite al espectador una ascensión visual y aproximación simbólica a la realidad divina mediante una composición geométrica perfecta que devora el espacio urbano imponiéndose escenográficamente así como los cuerpos de fachada prolongándose en vertical incluso más allá de los volúmenes arquitectónicos.

La lista de ejemplos sería interminable, aunque de los formatos definidos a nivel formal y simbólico que acabamos de comentar destacarían soluciones y combinaciones que Doménech va repitiendo a lo largo de toda su producción como: las fachadas de Sant Andreu apóstol y el Palacio de Justicia [C.DyE, Núms.XI y XXII] (enorme y verticalizante arco peraltado en el pórtico de fachada principal erigido sobre pórtico tetrástilo); la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes y la fachada de Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núms.VIII y XIV] (utiliza los arcos peraltados como aperturas que verticalizan la fachada y la abren al exterior mediante estas formas

³⁵⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883b), Art. cit., p.35.

geométricas planteadas como instrumentos de aproximación a la realidad sacra ya sea del conocimiento científico o del conocimiento religioso); el diseño de cementerio municipal como proyecto final de carrera [C.DyE, Núm.IV] (la planta del cementerio es una enorme cruz latina construida mediante la combinación de arcos peraltados); las torres laterales del primer proyecto de Sant Esteve de Sesrovires, las laterales de la sede de la Catalana de Gas o las del proyecto no realizado para la casa Simón de passeig de Gràcia 143-145 [C.DyE, Núms.XVII, LII y LXII] (arcos peraltados en los cuerpos laterales para monumentalizar la fachada mediante escenografías verticalizantes).

Por otro lado, como contrapunto a la verticalidad que aporta el arco peraltado, Doménech utiliza el arco rebajado o escarzano para sus composiciones por su horizontalidad visual. La combinación de ambos aporta soluciones y ritmos equilibrados y simétricos a partir del diálogo verticalidad-horizontalidad que deriva de este juego de arcos definitorio a nivel formal del estapismo. Esta combinación la podemos hallar en la fachada de la Catalana de Gas ya mencionada. En cuanto al uso exclusivo de los arcos rebajados, ya sean trabajados en volumen para coronamientos o como aberturas podemos citar algunos casos interesantes, la mayoría de los cuales responden a edificios civiles del corpus estapista, cosa que nos habla de una cierta codificación de las formas que certificaremos al final de la presente investigación. Entre ellos, destacamos el remate del pórtico principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina que también repite para cerrar la planta y acoger el auditorio [C.DyE, Núm.LIX]; algunos coronamientos de la Prisión Modelo o el Palacio Simón [C.DyE, Núms.XXIII y XVIII]; o las torres laterales del nuevo diseño para la nave central del Palacio de la Industria y el Comercio de la Exposición Universal de 1888 [C.DyE, Núm.XXVII].

En definitiva, como ocurría con la columna, el arco según Doménech y Estapá debe mantener su forma más perfecta y tradicional (la directriz semicircular) pero puede generar nuevas formas geométricas combinables a partir del cambio del eje de giro que establezcan composiciones novedosas y modernas. Se cumple, una vez más la esencia estapista en la que venimos insistiendo a lo largo de este bloque tercero: modernizar y crear a nivel formal basándose en la geometría pero sin la necesidad de bastardear ni desfigurar la esencia clásica del elemento arquitectónico. Además, la cuestión de los arcos le sirve a Doménech para concretar algunas de las formas más características y definitorias de su propuesta artística.

III.V.IV. Desencuentros gaudinianos: un botón de muestra

Uno de los pocos episodios recogidos en la historiografía del modernisme en el que participan Doménech y Estapá y Gaudí lo encontramos en la primera biografía que se realizó del arquitecto reusense, a cargo de Josep Francesc Ràfols y titulada simplemente *Gaudí 1852-1926*. En ella se describe uno de los encontronazos entre posturas tan opuestas y nos sirve para ilustrar esa animadversión entre ambos, más por parte de Doménech hacia Gaudí. Estapá no es ni siquiera nombrado por Ràfols, seguramente por

elegancia y para evitar problemas con los descendientes del arquitecto, puesto que la publicación se realiza en 1929,³⁵¹ doce años después de que Doménech muriera. El que sería el primer presidente de la Real Cátedra Gaudí cita al arquitecto de esta tesis como “Senyor A.”, denominación que incluso queda recogida en el índice onomástico con la misma forma críptica.

El momento que se describe corresponde a una comida realizada en una de las excursiones organizadas por la Asociación de Arquitectos de Cataluña, de la que Doménech fue secretario durante un tiempo. Ràfols explica lo siguiente:

“Un arquitecte, el Senyor A. [Doménech y Estapá], que aleshores havia projectat i dirigit certa casa de la Rambla, certa casa finida feia poc i en la qual, sota els balcons, figuraven, actuant de carteles, quarts de roda dentada, no va poder estar-se de brindar, en terminar-se l'àpat, pels estils de tots admesos ni d'atacar els joves – com entre gent de seny professional era costum de fer-ho – per la conducta herètica de no sotmetre's als estils i de donar-se a un llibertinatge condemnat pels bons artistes. La invectiva va anar sobretot contra En Gaudí, i aquest ho escoltava quiet resignat, esperant que s'acabés tanta oratòria”.³⁵²

Pese a que no nombra a Doménech, podemos afirmar que se trata del arquitecto tarraconense. La referencia a la finca de las Ramblas en la que bajo los balcones y otros puntos se disponen cuartos de rueda dentada es más que suficiente [C.Rep. C1-C3]. Evidentemente se trata de la flamante reforma que Doménech realizaba en el antiguo edificio de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona desde 1883 [C.DyE, Núm.VIII].³⁵³ Las obras se habían concluido a finales de la década de los ochenta. Es por ello que deberíamos situar la anécdota a principios de los noventa del siglo XIX. Además, aunque no podemos asegurar que las palabras utilizadas fuesen exactamente las mismas, los términos “conducta herètica” y “llibertinatge” se adaptan perfectamente al léxico habitual utilizado de modo constante por el propio Doménech en sus discursos y escritos.

³⁵¹ Para citar este título utilizaremos la segunda edición, revisada y ampliada y que fue publicada en 1952 por la editorial Aedos.

³⁵² RÀFOLS, J-F., *Gaudí 1852-1926*. Barcelona: Aedos, 1952, pp.76-77.

³⁵³ Joan Bassegoda i Nonell citaba esta anécdota en *El Gran Gaudí*, afirmando que el citado “Senyor A.”, a pesar de ser seguramente Doménech y Estapá, también podría tratarse de Lluís Domènech i Montaner y la casa que critica Gaudí en la anécdota la editorial Montaner y Simón de C/Aragó, ya que en esta obra se utilizaba un tipo de rueda dentada en las sobrepuestas. No obstante, en la anécdota se especifica claramente “casa de La Rambla”, además la enemistad entre Doménech y Estapá y Gaudí era harto conocida. BASSEGODA NONELL, J. (1989), p.286. Como vimos en el estado de la cuestión, en un artículo dedicado al Hospital Clínico, el mismo autor volvía a citar dicha anécdota: BASSEGODA NONELL, J., “L’obra de Josep Domènech i Estapà, arquitecte de la Facultat de Medicina i Hospital Clínic de Barcelona”, *Gimbernat*, 45, 2006, p.18.

Hay que remarcar la errónea apreciación que hace Ràfols sobre la tradición de los estilos ligada a los arquitectos de una generación anterior a la de Gaudí, y la libertad constructiva de los jóvenes. “[...] d’atacar els joves – com entre gent de seny professional era costum de fer-ho – per la conducta herètica de no sotmetre’s als estils i de donar-se a un llibertinatge condemnat pels bons artistes”, afirma.³⁵⁴ En este sentido, parece que Ràfols no tuvo en consideración que Doménech y Estapà era más joven que Gaudí, concretamente unos seis años. Como vimos, el arquitecto de Tarragona se había titulado el 29 de enero de 1881 cuando Gaudí estaba trabajando en los proyectos de la cooperativa La Obrera Mataronense; el de Reus lo había conseguido el 15 de marzo de 1878, cuatro años antes. Es así que el simple e infundado patrón tópico de juventud-modernidad frente al de madurez-tradición carece de sentido en este caso. Además, con lo analizado hasta el momento del estapismo como doctrina construida por Doménech y materializada en su obra, el hecho de alejar la postura del arquitecto de esta tesis del interés hacia la búsqueda de la modernidad arquitectónica carece de sentido.

Volviendo al incidente, el significativo episodio continúa de la siguiente forma:

“Amb mostres d’aprovació, la comentaren alguns dels assistents, fins que, fet silenci, una veu, la d’En Gaudí, va preguntar: - Escolti, Senyor A. [Doménech y Estapà], ¿faría el favor de dir-me a quin estil pertanyen les carteles d’aquella casa nova de la Rambla? / Una rialla franca va esplaiar-se per tot el menjador, una rialla que deixava en ridícul l’infeliç arquitecte doblat de discursaire, i palesava una vegada més que l’originalitat en la ment feble és una cosa estúpida, sense cap fonament, objecte ni atractiu i, en canvi, la del geni és sobreeximent de la història”.³⁵⁵

En este punto se observa una clara lectura partidista de la anécdota al servicio de la entronización del genio de Gaudí a partir de una posible humillación pública de Doménech. El arquitecto que centraliza nuestro estudio queda como un provocador e insensible, además de desprestigiado con el calificativo de “infeliç” y de “ment feble”. La visión totalmente subjetiva de Ràfols a favor de Gaudí, su maestro, está en la misma línea que el resto de la biografía citada: elevar al arquitecto de Reus como el gran creador que rompe las cadenas de las leyes y la tradición y abraza la originalidad y la modernidad absoluta. Es así que no puede realizarse una lectura al pie de la letra de la personalidad de Doménech en un título cuyo principal fin es el construir casi una hagiografía de Gaudí. Tales apreciaciones, continúan para extender esa problemática y mala comprensión del hecho gaudiniano a un contexto más amplio y más allá del caso específico de Doménech. Ràfols insiste en que Gaudí se erija como un mártir incomprendido que está en un plano superior, interpretación que incluso en nuestros días, en parte, continúa vigente:

³⁵⁴ RÀFOLS, J-F. (1952), Op. cit., p.77.

³⁵⁵ Id.

“Fins a l’hora de sa mort – des de la qual hom el tracta amb més respecte – es féu á arquitecte Gaudí conspiració del silenci per una bona part dels catalans que es dediquen al treball de l’intel·lecte i que creuen que el món s’ensorraria si hom sortís de certes normes de caràcter artístic. Per a aquests, les obres d’En Gaudí eren cregudes perilloses per l’ordre social, i encara que a la llum de la mort del nostre patriarca molts d’ells sembla que copsin una mica de la vida de les seves creacions, llur silenci i llur menyspreu d’una renglera d’anys, ens permeten anotar-los, tot planyent-lo, en la present biografia”.³⁵⁶

Aparecen aquí esbozadas las dos posturas (la libertad contra las leyes), pero lo más interesante, y eso sí que Ràfols lo puntualiza correctamente, es la visión por parte de arquitectos como Estapá de que la arquitectura modernista, en concreto la gaudiniana, podía dinamitar el orden social (tanto en vida como tras la muerte del arquitecto). Ese peligro a partir de la forma y el proceso creativo es sobre el que hemos venido insistiendo en todos los puntos del estapismo, ya sea en su vinculación con la religión, la política, las normas o la observación, asimilación y plasmación de la naturaleza. De ahí, la relación que Doménech hace del modernisme como una tendencia anarquista que atenta contra la salud y la unidad social a partir de la diversidad y la individualidad formal. Ràfols insiste en los posicionamientos opuestos y concluye el episodio tildando alegremente la producción y la concepción arquitectónica de Estapá de “rutinaria”:

“ve l’art a completar l’arquitectura, perquè sense ell l’arquitectura no podrà ni tan sols rebre aquest nom, i anima la construcció d’un ritme que és, en general, revestiment de la forma constructiva, per encaixar-la més i a més a dins dels jardins de l’esperit, per apropar-la a les lleis misterioses que governen la bellesa – no a la llei de la rutina que proclamà en l’excursió professional l’arquitecte Senyor A. [Doménech y Estapá] –, per enlairar-la a prop de Déu el qual és qui dóna les lleis a tota cosa”.³⁵⁷

La contraposición formal tan marcada entre una obra estapista y otra gaudiniana, además de las oposiciones entre ambos autores, es evidente. No obstante, Gaudí y Doménech guardan más similitudes de lo que parece. Aunque el resultado o producto arquitectónico no guarda semejanza aparente, en ambos la ciencia y la religión unidas por la admiración hacia la obra creativa de Dios son los pilares sobre los que se erigen. Igualmente, los dos utilizan a la perfección la geometría en el proceso proyectiva, aunque geometrías diferentes en el resultado final.³⁵⁸

³⁵⁶ Ibid., pp.77-78.

³⁵⁷ Ibid., p.78.

³⁵⁸ En la actualidad, quien escribe estas líneas continua una investigación en la que se pretenden establecer estas similitudes

III.VI. INTERFERENCIAS MUSICALES: EL DIÁLOGO ENTRE EL MODERNISME ARQUITECTÓNICO Y LA MÚSICA WAGNERIANA

“Deseo aquí contestar á un argumento de que con frecuencia se echa mano para apoyar y defender el nuevo gusto (sic) arquitectónico al que he calificado de modernista, y es de compararlo con la música de Wagner y de los modernos músicos alemanes”;³⁵⁹ así prosigue Doménech y Estapá en el apartado cuarto de su discurso, tras la crítica a las farolas erigidas en Vic por Gaudí.

En este punto debemos ser conscientes que el wagnerismo fue una tendencia relevante y en alza en la Barcelona finisecular. Wagner era considerado como uno de los principales representantes de la modernidad en Cataluña, concepción consolidada a través de la fundación de la Associació Wagneriana el 12 de octubre de 1901 en la taberna *Els Quatre Gats*, principalmente impulsada por Joaquim Pena i Costa (1873-1944). El wagnerismo, como el modernisme, representaba la reivindicación de la actitud vitalista, un posicionamiento respecto al arte, la política y la sociedad, del todo innovador en Barcelona, y que la generación de modernistas de los noventa del siglo XIX se empeñaron en encarnar a partir de las obras wagnerianas y de la absorción de los ideales de Nietzsche, tal y como recuperaremos más adelante. Desde que se estrenó en el Teatro Principal *Lohengrin* en 1882, la divulgación de la obra de Richard Wagner (1813-1883) en la capital catalana fue *in crescendo*, afianzándose con la presentación en el Teatro del Liceo de *Der fliegende Holländer* y de *Tannhäuser*, en 1885 y 1887 respectivamente, hasta alcanzar el hito mencionado de la creación de la Associació Wagneriana.³⁶⁰ De este momento debemos tener en cuenta también la concepción de las *Festes modernistes* de Santiago Rusiñol (1892, 1893, 1894, 1897 y 1899), en las que se imitaba “en clave humorística, las reuniones del grupo de los RoseCroix francés o las peregrinaciones de los fanáticos wagnerianos a Bayreuth, tal y como daban buena cuenta los diarios”.³⁶¹ De hecho, en una de esas pintorescas reuniones, concretamente en la de 1897, se estrenó *La*

³⁵⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.69.

³⁶⁰ Sobre la cuestión del wagnerismo en Barcelona, véanse las obras JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L., *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013; AVIÑO A, X., “Barcelona, del wagnerismo a la generación de la República”, en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. II. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Ministerio de Cultura, 1987, pp.323-340; AVIÑO A, X., “La irrupció de l’estètica wagneriana”, en AVIÑO A, X. (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. III. Barcelona: Edicions 62, 2004, pp.47-50; AVIÑO A, X., *La música i el modernisme*. Barcelona: Edicions Curial, 1985.

³⁶¹ JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L. (2013), Op. cit., vol.II, p.425.

Fada, con música de Enric Morera i Viura (1865-1942) y letra de Jaume Massó i Torrents (1863-1943), considerada la primera ópera catalana de evidente influencia wagneriana.³⁶²

Con todos estos ejemplos y con los estrenos en el Liceo de *Die Walküre* y de *Tristan und Isolde* en 1899, se inició una etapa que los investigadores de este objeto de estudio han considerado como “la gran etapa de wagnerismo en Barcelona” y que duraría hasta 1914. Es precisamente en ese período de tiempo cuando Doménech y Estapá, ferviente admirador de la música de Wagner, leyó y publicó “Modernismo arquitectónico”, donde la cuestión wagneriana en relación al modernisme catalán es tratada de un modo muy particular e incluso sorprendente. Doménech participó de la fiebre wagneriana en Barcelona, formando parte de esta moda musical concebida, por su lado, de manera peculiar. Cabe mencionarse que con la representación de la Tetralogía *Der Ring des Nibelungen* en el Liceu en la temporada 1909-1910 acabó por asentarse la devoción por el compositor germánico, así como por consolidarse la unión modernisme-Wagner a través de la prensa periódica.³⁶³

En este sentido, la satírica *L'Esquella de la Torratxa* dedicó un número especial al acontecimiento de 1910.³⁶⁴ Además de tratarse la evolución crítica en Barcelona respecto a la obra de Wagner desde su irrupción en la ciudad condal en 1882,³⁶⁵ encontramos varios comentarios que inciden en el carácter referencial de algunos artistas modernistas respecto al misticismo wagneriano.³⁶⁶ Buena muestra de ello es la analogía de 1888 escrita por Ixart entre la naturaleza wagneriana y lo que bien podría definir una obra modernista arquitectónica de carácter organicista. Aunque ha pasado inadvertida hasta el momento, la recogemos porque nos sirve para situar el posicionamiento de Doménech en torno a este complejo debate social: “Les obres de Wagner ens causen l'efecte d'una grandiositat desconeguda y original, una emoció intensament deliciosa, quan percebim algunes de les seves naturals melodies, però'ns dominen la distracció y la fatiga així que els efectes musicals se compliquen, s'entrellassen y's confonen”.³⁶⁷ Como vemos, alteraciones a las estructuras racionales, simples y lógicas a partir de la mezcla, la distracción, las ondulaciones y el cruce de los elementos que componen el todo, exactamente la misma definición que Doménech tenía del organicismo gaudiniano.

³⁶² AVIÑO A, X., “La Fada de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista”, en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernism*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1988, pp.117-130.

³⁶³ La Tetralogía *Der Ring des Nibelungen* fue representada de la siguiente manera: *Das Rheingold*, el 30 de marzo y el 3, 7 y 16 de abril de 1910; *Die Walküre*, el 31 de marzo y el 9, 10 y 17 de abril de 1910; *Siegfried*, el 1, 10, 17 y 19 de abril de 1910; y *Götterdämmerung*, el 1, 10, 17 y 19 de abril de 1910.

³⁶⁴ *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXXII, 1631, 1 de abril de 1910.

³⁶⁵ Hay que tener en cuenta que, previamente, fue Josep Anselm Clavé quien ejecutó por primera vez en España una pieza de Wagner. Nos referimos al concierto popular matinal celebrado en el teatro Circo Barcelonés, donde se llevó a cabo el “Coro de Peregrinos” del *Tannhäuser* en 1860. ALB, “Crònica. Ricard Wagner a Barcelona”, *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXXII, 1631, 1 de abril de 1910, p. 194.

³⁶⁶ Esta cuestión fue tratada en el *Gaudi 1st World Congress* por el Dr. Xosé Aviñoa en la ponencia que tituló “Antoni Gaudí, un renovador tocat pel misticisme wagnerià” (9 de octubre de 2014).

³⁶⁷ “Escrivia l'Ixart en 1888”, *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXXII, 1631, 1 de abril de 1910, p. 199.

En la misma línea, la muestra más evidente de esa asociación de perfiles de creadores es el caso del arquitecto más criticado por Doménech y Estapá, Antoni Gaudí, quien aparece en una divertida interpretación que hace el caricaturista Picarol en la que se establece la vinculación entre el héroe wagneriano de la Tetralogía, Wotan, y el artista de Reus [Fig. III.I]. Este aparece bajo la denominación de “Wotan barceloní”, orgulloso y heroico observando una de sus creaciones en construcción en 1910: La Pedrera. Este ejemplo ilustra muy bien el binomio generado en el ambiente cultural barcelonés (Wagner-modernisme arquitectónico) y que Doménech y Estapá diseccionó con la finalidad de desmontarlo. Este desarrolló un discurso sobre la problemática para desvincular Wagner del modernisme y criticó la apropiación indebida de la figura del compositor por parte de los artistas de esa tendencia. La lucha del arquitecto, de algún modo plasma la realidad y vigencia de la fiebre wagneriana en las dos primeras décadas del siglo XX dentro del núcleo barcelonés, donde “se produce esa especial [y consciente] simbiosis de wagnerismo-modernisme en la que observa cómo los artistas más jóvenes integran esta iconografía en sus trabajos, demostrando una aceptación plena de la temática y de la teoría artística del compositor”.³⁶⁸

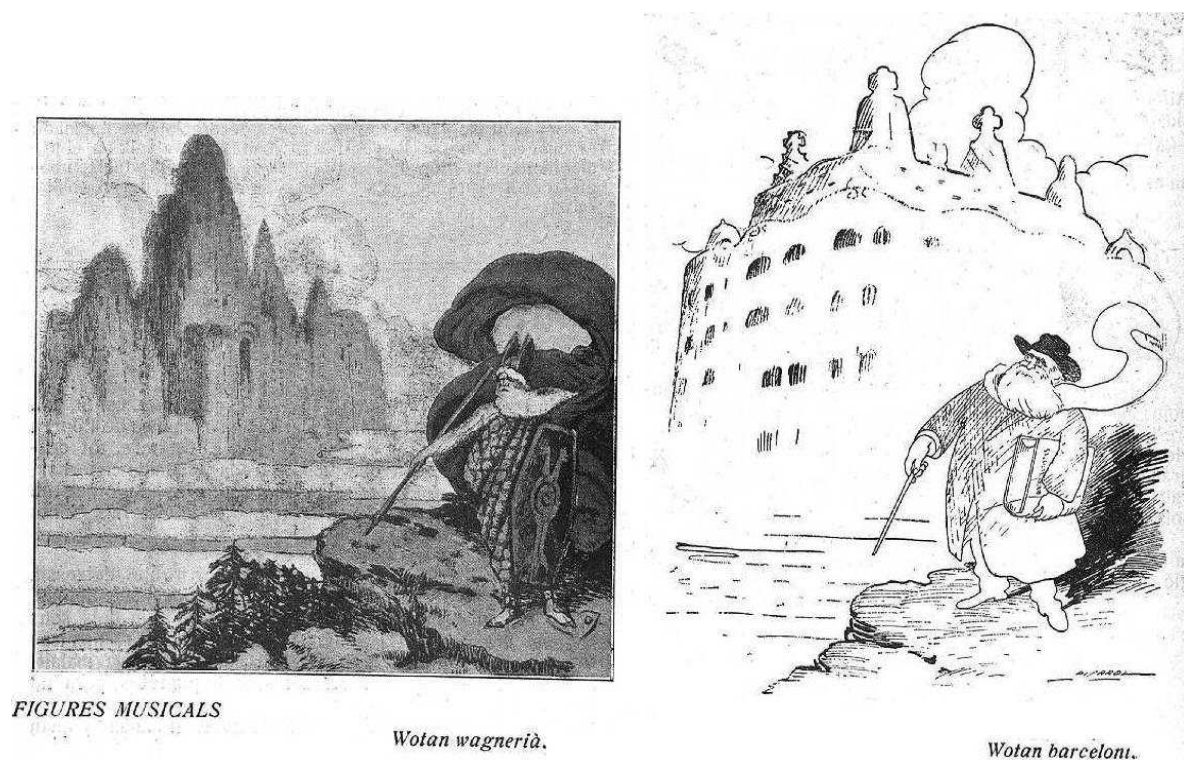


Fig. III.I. (izq.) *Wotan wagnerià* / (dch.) *Gaudí visto como Wotan barceloní*, según “Picarol” [L’Esquella de la Torratxa, Año XXXII, 1631, 1 de abril de 1910, p. 204].

³⁶⁸ JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L. (2013), Op. cit., vol.II, p.425.

En el lenguaje arquitectónico cabe insistir en el segundo elemento más que en la mera referencia iconográfica. Sin duda, eso lo hace más interesante y complejo para comprender los procesos creativos de los arquitectos catalanes formados en las últimas décadas del siglo XIX. La aplicación de la premisa wagneriana de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) por parte de los modernistas es una de las muestras más claras de la apropiación de la doctrina de Wagner en la teoría artística. La materialización de ese concepto se da en obras como, por ejemplo, el ambicioso programa de interiorismo del Círculo del Liceo de 1902 con pinturas de Ramon Casas i Carbó (1866-1932), vitrales de Oleguer Junyent (1876-1956) y Josep Pey (1875-1956), y decoraciones de Alexandre de Riquer (1856-1920). A su vez, no podemos dejar de citar la célebre construcción de uno de los “rivales” directos de Doménech y Estapá, como es el Palau de la Música Catalana de 1905-1908, obra de Lluís Doménech y Montaner, quizás el caso más claro que además aspiraba a provocar y fomentar la sinestesia como experiencia estético-artística absoluta.

La misma concepción puede ligarse a otro tipo de lenguajes artísticos como la pintura o la escultura, así como la capacidad efectista de reuniones modernistas, entre los que deben mencionarse, por citar algún ejemplo representativo, las “festes Gay” celebradas durante las exposiciones de la revista *Pèl&Ploma* en la Sala Parés (1899, 1900 y 1901). En estos actos, se combinaban diversas manifestaciones de diferentes artistas con el fin de generar la atmósfera wagneriana de *Gesamtkunstwerk*: la literatura de Santiago Rusiñol y Adrià Gual i Queralt (1872-1943),³⁶⁹ la música de Joan Gay i Planella (1867-1926), el canto de María Pichot i Gironès (1879-1943) junto a los miembros de la Institució Catalana de Música, y las pinturas expuestas de Ramon Casas.³⁷⁰ Aunque fuera de este marco festivo, la asociación sinestésica entre pintura y música de Wagner en las creaciones pictóricas modernistas era muy habitual, contando con ejemplos como la serie de *Jardines de España* del ya mencionado Rusiñol o los paisajes de Joaquim Mir i Trinxet (1873-1940). Este juego de sinestesia pintura-música también se pone en práctica a través de la doctrina wagneriana a la que se asocian estos artistas. Para ilustrar la idea, sobre las obras de Mir en una exposición de 1907, se afirmaba lo siguiente:

“[...] més coses den Mir, que aguanta a gran altura la seva reputació de paisatgista eminent per medi d’unes sinfonies de colors que de primer entuvi fan perdre l’esma y després admiren, produint una impressió de cosa extraordinaria. Jo no sé que opinen els wagnerians, però per mi la pintura den Mir, en la actual exposició, resulta

³⁶⁹ El dramaturgo y escenógrafo modernista Adrià Gual fue uno de los artistas que mejor representan esa relación entre Wagner y el modernisme en Cataluña. Véase, JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L. (2013), Op. cit., vol.I, pp.326-350.

³⁷⁰ Sobre estas muestras retrospectivas de Ramon Casas organizadas en la Sala Parés de Barcelona por *Pèl&Ploma* y Miquel Utrillo, véanse: FUENTES MILÀ, S., “Les exposicions de Pèl&Ploma a la Sala Parés (1899-1901)”, *L’Avenç*, 337, julio-agosto de 2008, pp.46-51; MIRALLES, F., *Sala Parés: 130 anys, 1877-2007*. Barcelona: Establiments Maragall S.A., 2007, pp.98-103; y MARAGALL, J.-A., *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta, 1975, pp.74, 78-79 y 82-83.

pintura wagneriana, ab tot l'encís, tota la potencia, tota la poesia dels poemes wagnerians, que, com més se coneixen, més s'admiren".³⁷¹

Todos estos y otros casos son esbozados aquí para justificar y comprender la verdadera atmósfera de wagnerismo en Barcelona. Frente a esta tendencia, volvamos a Doménech y Estapá y su particular reivindicación de la figura de Wagner intentando desvincularla de la estética y la "moda" modernista que se debía extirpar. Antes de todo, debemos ser conscientes que Doménech era un gran admirador del compositor.³⁷² Es así que sería intolerable pasar por alto que el arquitecto pretendía separar un gusto personal de otra tendencia que detestaba para justificar sus intereses musicales y su posicionamiento social y creativo. Más allá del grado de subjetividad implícita en su discurso, Estapá, lo más objetivamente posible, establece la desvinculación mediante la presentación de algunas de las características técnicas y específicas de la música de Wagner, contraponiéndolas a algunas de las principales premisas de la arquitectura modernista:

"[...] del mismo modo que esa música no puede disfrutarse ni puede sentirse sin antes haber estudiado muy á fondo su contextura ó haber acostumbrado el ánimo y el oído á su manera de ser, fundado principalmente en los difíciles problemas de la armonía de los sonidos, así también sucede que no podemos gozar ni encontrar belleza en algunas obras arquitectónicas, porque no conocemos su íntimo sistema constructivo y porque acostumbrados á las arquitecturas que fueron más elementales y sencillas, no estamos en disposición de comprender lo que no se halla al alcance del común de los mortales, sino de los seres privilegiados que las han concebido [...] *es un gran recurso para cuando no se saben explicar ciertas irregularidades caprichosas en la forma y el motivo de ciertas extravagancias geniales, no puede de ningún modo aceptarse en sana lógica*".³⁷³

Así pues, la complejidad compositiva de la música wagneriana es conscientemente adoptada por los modernistas catalanes para remarcar su individualidad, así como las "extravagancias geniales" que van en contra de la lógica, la tradición y las leyes, aunque a veces sin éxito según el criterio del arquitecto tarraconense.

³⁷¹ FÉCIT, J.B., "Ninots i coloraines. La Exposició de Belles Arts Del Círculo Artístico a la sala del costat", *Cu-Cut!*, Año VI, 273, 8 de agosto de 1907, p. 526.

³⁷² Aunque resulta evidente esta afirmación de las preferencias personales del personaje en el ámbito musical debido a su análisis en "Modernismo arquitectónico" de 1911, no hemos localizado documento alguno que permita asegurarlo en términos absolutos. Como ejemplo, en la lista de suscriptores a la partitura catalana de *Lohengrin* publicada por la Associació Wagneriana en 1906 no aparece Doménech y Estapá. En el campo de la arquitectura localizamos a Antoni Gaudí y Lluís Doménech i Montaner como suscriptores, además de a personajes célebres de los círculos modernistas como Adrià Gual, Joan Maragall o Raimon Casellas. La mayoría de personajes no están vinculados a los círculos sociales de Doménech y Estapá a excepción del astrónomo José Comas y Solá y de uno de los principales comitentes y amigos del arquitecto, Francisco Simón y Font. Consideramos que esta apreciación, además de la naturaleza política ligada a la Associació Wagneriana claramente opuesta a Doménech, justifican la ausencia del arquitecto de este estudio. *Suscriptors a la partitura catalana de Lohengrin*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1906.

³⁷³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.69. La cursiva es nuestra.

El correcto entendimiento de los diversos componentes formales de la música de Wagner, según Doménech, es relacionable con la correcta comprensión de las obras arquitectónicas, entendimiento al que únicamente pueden acceder aquellos que conocen las leyes y la tradición. De este modo, el oído debe escuchar la composición musical repetidamente para poder separar la esencia de la forma, es decir la melodía, de lo que es accesorio y ornamental que se dispone encima de la base lógica para completarla y conseguir el efecto, o sea la armonía: “La melodía resulta ser el dibujo esencial, la armonía es la ornamentación y decorado que completa el primero, haciendo resaltar sus bellezas y completando el efecto estético que tratamos de producir”.³⁷⁴ La diferenciación de ambos elementos se consigue a partir de atentas y repetidas audiciones de ese tipo de música, puesto que hay muchas veces que se establecen confusiones entre ambos puntos, “por este motivo es necesario haber oído mucha música de Wagner para gozar de sus bellezas”, insiste Doménech.³⁷⁵

Es a partir de esta teoría sobre la estructura musical de Wagner, cuando Estapá establece la relación con la arquitectura, considerada por él como la mayor de las manifestaciones artísticas, incluso capaz de “producir música”. Así pues, la relación es evidente, y para él la melodía en arquitectura es la línea y el dibujo, mientras que la armonía es el ornamento escultórico y pictórico que se dispone encima de la primera para conseguir efectos determinados según el objetivo de cada producto arquitectónico. Si no se genera una disposición regular, correcta y “buena” de la escultura y pintura (armonía) en la base arquitectónica (melodía), se desvirtúa la obra final, dando preeminencia al elemento secundario por encima del principal. El exceso ornamental y su disposición caprichosa, irregular, inestable y organicista, propio del modernisme arquitectónico según Doménech, hace que la melodía quede desvirtuada a favor del efecto sorprendente que pueden generar los elementos armónicos. Así pues, “con melodía pura ó con sólo el dibujo tenemos música ó arquitectura, en cambio la pura armonía es imposible sin la melodía, como nada nos dice un decorado cuando no se aplica á una forma determinada”.³⁷⁶ Teniendo en cuenta que Estapá considera que en el modernisme el dibujo y la línea son irregulares y caprichosos sin obedecer a ninguna ley fundamental ni a la composición arquitectónica del arte, solo a la subjetividad del creador, no puede ser relacionado con la música wagneriana si se comprende correctamente la estructura de esta. Ilustramos esta interesante analogía musica-arquitectura en el **Diagrama III.III.** a partir de tres esquemas que están al servicio de remarcar la relación entre la música wagneriana y la “buena” arquitectura racional y lógica (la de Doménech y Estapá o estapismo), y la diferenciación entre la primera y la “mala” arquitectura caprichosa (la modernista), según el personaje de esta investigación.

³⁷⁴ Id.

³⁷⁵ Id.

³⁷⁶ Ibid., p.70.

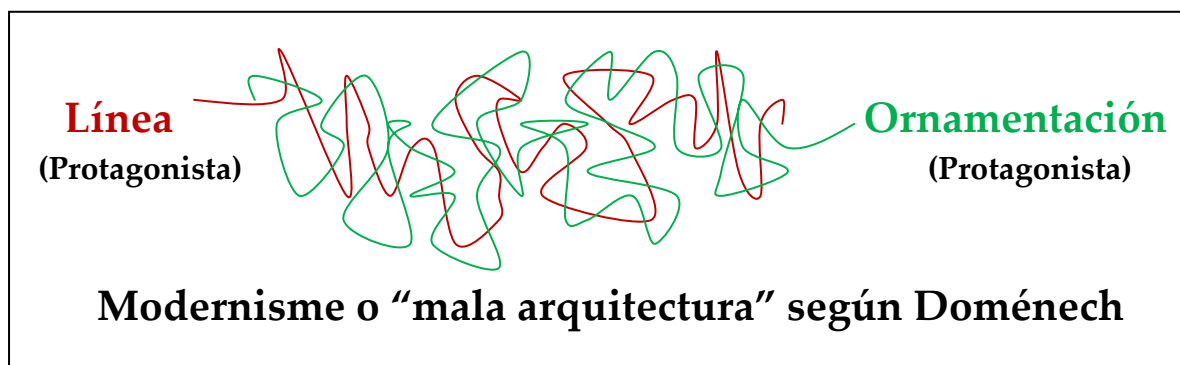
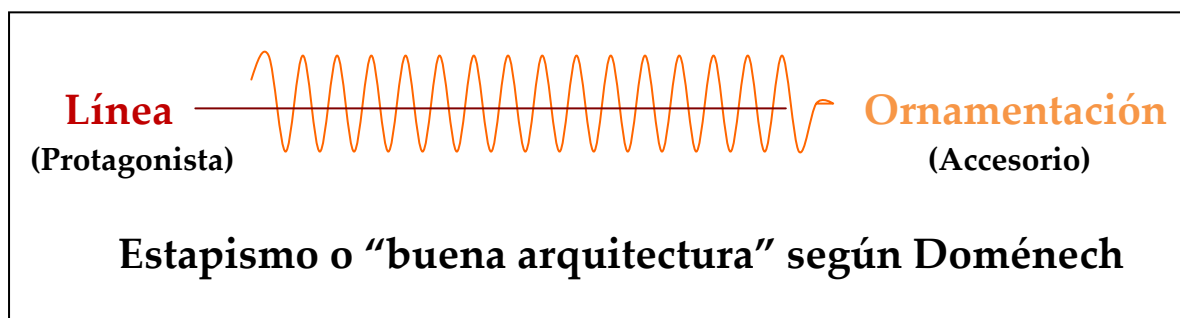
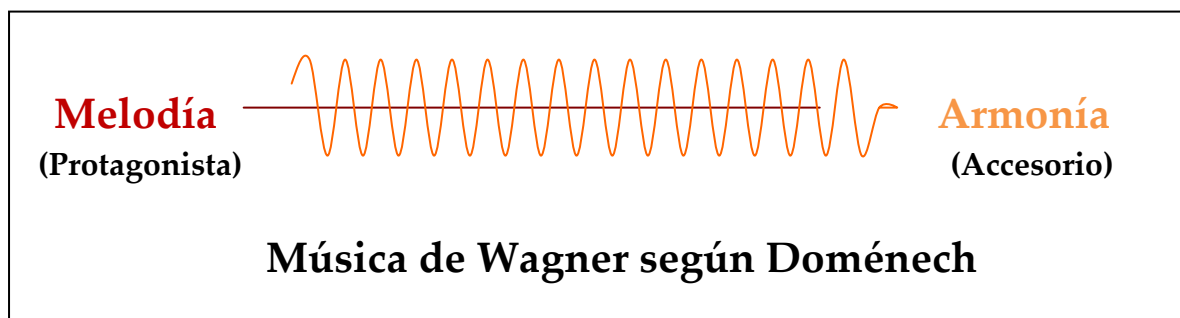


Diagrama III.III. Comparativa entre el esquema de la música wagneriana, el esquema de la arquitectura estapista y el esquema de la arquitectura modernista, según José Doménech y Estapá.

Si para admirar las creaciones de Wagner se necesita una escucha atenta y minuciosa, para apreciar la arquitectura modernista barcelonesa es innecesario, según Doménech. Sobre esta falta de preparación del espectador para percibir los productos modernistas, debemos remarcar la concepción claramente elitista y/o jerárquica del personaje en torno a la contraposición de la “buena” y la “mala” arquitectura. La primera es la verdadera, la de las leyes, la que solo un espectador con cierta base formativa puede comprender, mientras que la segunda es la falsa, la que engaña y la que seduce a cualquier tipo de público, sobre todo al que poco entiende de arquitectura y se deja embaucar por sus formas irregulares (“esta manera de hacer resulta hasta cierto punto simpática á la multitud indocta [...]”).³⁷⁷ Es la antítesis de la verdad y la ley frente a la falsedad y la seducción frívola del capricho. Muy visualmente se muestra en el **Diagrama III.III** que la música de Wagner es igual a la “buena” arquitectura, y su relación con el modernisme o

³⁷⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.70.

“mala” arquitectura no tiene sentido según esa rígida premisa de Estapá. “En la música moderna permanece incólume la belleza del dibujo y se acrecienta y avalora con la ornamentación y el decorado; en la arquitectura que han querido comparar con aquella, se empieza por un dibujo caprichoso y antiestético y no necesitamos preparación alguna para comprobarlo”.³⁷⁸ La ordenación que Doménech establece entre los dos elementos que componen la obra de arte (musical o arquitectónica) remarca el juego de relaciones que desarrolla entre los dos objetos: tanto en el estapismo arquitectónico como en la obra wagneriana, la línea/melodía ejerce de verdadera base protagonista sobre la que se desarrolla lo accesorio (ornamentación/armonía); por otro lado, en la arquitectura modernista no existe ninguna jerarquía entre los elementos (línea *versus* ornamentación), ejerciendo ambos de protagonistas y generando obras y resultados incoherentes, irregulares e inadmisibles, carentes de una jerarquía ordenadora.

III.VII. LA ESTÉTICA DE TORRAS I BAGES, UNA REFERENCIA CLAVE DEL ESTAPISMO

Una de las claves y elementos interesantes del estapismo es el vínculo con la doctrina estética del obispo Josep Torras i Bages (1846-1916). La principal huella de esta relación se halla en el “Modernismo arquitectónico” de 1911, ya que en esta disertación, Doménech recoge una serie de citas de discursos formulados por Torras i Bages en el seno del Cercle Artístic de Sant Lluç. Tras plantear la opción de que el propio Estapá hubiese podido formar parte dels “llucs”, las consultas realizadas en el Arxiu Històric del Cercle Artístic de Sant Lluç demuestran que no fue así. Pese a encontrar personajes del círculo personal y profesional afines como, por ejemplo, los arquitectos Enric Sagnier i Villavecchia (socio fundador, tesorero en la primera junta directiva y, más tarde, presidente entre 1902 y 1904) y Bonaventura Bassegoda i Amigó, entre otros, Doménech y Estapá jamás participó en esta asociación, al menos de manera directa. Aunque las fichas de los socios previas a la Guerra Civil desaparecieron, en los libros de actas no se recoge ni alta ni baja de Doménech como socio a diferencia de otros personajes relevantes de la sociedad barcelonesa de la época. Es así que podemos afirmar que no lo fue y que a priori nunca tuvo ningún tipo de vinculación directa, aunque podemos intuir que seguramente asistió a algunas de las conferencias que organizaba el Cercle o, al menos, estaría muy bien informado de las actividades del mismo. Hay que apuntar que pese a que la entidad en el artículo cuarto de sus estatutos se señala que esta “no podrá tener nunca carácter político”,³⁷⁹ la marcada orientación catalanista de la institución cimentada en que muchos de sus miembros estarían ligados a la Lliga Regionalista e incluso algunos de ellos habían participado en la redacción de las Bases de Manresa en

³⁷⁸ Id

³⁷⁹ *Estatutos y reglamento interior del Círculo Artístico de San Lucas*. Barcelona: Establecimiento Tipolitográfico de Luis Tasso, 1893, artículo cuarto.

1892,³⁸⁰ es evidente. A pesar de tratarse de una entidad de tinte claramente conservador, el posicionamiento político catalanista junto al desapego de la institución en relación a la ciencia más académica, consideramos que bien pudieron ser motivos suficientes para que Doménech decidiese no formar parte de ella.

Torras i Bages, licenciado en derecho y filosofía, accedió a ser el consiliario del Cercle Artístic de Sant Lluç aunque no estuviese especializado en arte. Tal y como afirma Castellanos en un estudio dedicado a Gaudí, Torras i Bages “es va fer càrrec de la nova entitat artística i la va convertir en un nucli d’influència ideològica i religiosa”.³⁸¹ Como veremos, Torras propugnaba la superación del modernisme, la oposición al panteísmo ideológico, la necesidad de orden y respeto de las leyes frente a la subjetividad y el esteticismo llevado al extremo, la condenación de la exaltación del artista como individualidad y genio creador, etc.³⁸² De este modo, la actitud moralizante de los “llucs” adquiriría una justificación teórica que reforzaba su posicionamiento a partir de la religión y siempre por oposición a las propuestas artísticas modernistas, consideradas por ellos como “aberraciones amorales”. He aquí algunos de los postulados del posicionamiento ideológico compartidos por Doménech y Estapá, aunque éste desde el sector españolista, y monárquico. Precisamente para acabar con esa amoralidad de la profesión del artista, se especifican una serie de reformas en los procedimientos artísticos. La denuncia del perfil del artista bohemio sin valores cristianos será uno de los motivos habituales para formular nuevos procedimientos y, sobre todo, establecer restricciones que pudiesen asegurar la moralidad buscada. En esta línea, el Cercle, a diferencia del Real Círculo Artístico (institución de la que los “llucs” se habían emancipado), prohibió los juegos de azar y, todavía más importante, suprimió la posibilidad de realizar sesiones de apuntes y dibujo sobre el desnudo femenino (en 1904 sería permitido pero siempre con una junta de orden que se encargaba de la supervisión). Así pues, dejando a un lado la carga catalanista del Cercle, otros aspectos como la importancia y defensa de la moralidad cristiana en las disciplinas artísticas y el cariz conservador de la institución nos permiten reflexionar sobre otro posible punto de contacto entre el citado Cercle y Doménech y

³⁸⁰ Algunos de los personajes del Cercle Artístic de Sant Lluç que participaron en las Bases de Manresa fueron Joaquim Vayreda i Vila, Joan Llimona i Bruguera y los citados Josep Torras i Bages y Bonaventura Bassegoda i Amigó. Véase MARCHI, M-B., *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-2009. Història d’un institució referent per a la cultura barcelonina*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2011, p. 35. Sobre las Bases de Manresa, consúltese GASOL, J-M., *Las Bases de Manresa. 1ª Asamblea de la Unió Catalanista, Manresa 25-27 de març 1892*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 1987; y TERMES, J. y COLOMINES, A., *Les Bases de Manresa de 1892 i els orígens del catalanisme*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

³⁸¹ CASTELLANOS, J., “Gaudí, arquitecte de Déu”, en *Intel·lectuals, cultura i poder*. Barcelona: La Magrana, 1998, p.17.

³⁸² Sobre el antimodernismo en Cataluña y Torras i Bages, merece la pena mencionar los estudios de Eduard Valentí: VALENTÍ, E., “El programa antimodernista de Torras i Bages”, en VALENTÍ, E., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Curial, 1973, pp.152-187; y VALENTÍ, E., “La posición antimodernista: Torras i Bages y su Tradició Catalana” en VALENTÍ, E., *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973, pp.243-265.

Estapá: la encarnizada lucha modernisme *versus* antimodernismo (como base del estapismo).

Como vemos, la existencia de esta asociación artística conservadora y confesional en el mismo contexto, demuestra que esos posicionamientos opuestos, generadores de tensiones en el núcleo barcelonés, formaban parte de una realidad verdaderamente compleja. En este sentido, la primera exposición pública del Cercle, celebrada en la Sala Parés a finales de 1893,³⁸³ fue fuertemente criticada por pretender convertirse en una muestra manifiestamente antimodernista y difusora de la fe católica mediante el arte. No obstante, los diversos lenguajes artísticos presentados, principalmente pintura y escultura, mantenían una fisonomía modernista. Al respecto, en una serie de artículos publicados en *La Vanguardia*, Raimon Casellas cargó contra los objetivos generales del Cercle y su primera exposición y atacó especialmente las obras de Joan Llimona, quien, según Casellas, insistía en “las ambiciones de *propaganda fide* [...] empeñado en esta empresa imposible de hacer silogismos pintados”.³⁸⁴

En otras publicaciones, como la humorística *L'Esquella de la Torratxa*, también se ironizaba sobre las pretensiones antimodernistas del Cercle a raíz de esta primera exposición. Destacamos la crónica “Saló Parés – Sant Lluch beneyt”. En este texto, desde la redacción de la revista se persiste en la idea de que los “llucs”, “al aislarse dels demés artistes, no tenian cap motiu atendible que’ls obligués a ferho”.³⁸⁵ Es interesante la síntesis que se hace del ambiente barcelonés, sobre todo formulando una cuestión que consideramos de capital importancia y que incorpora la moralidad en los debates artísticos del momento: “¿Pero existía, per ventura, en lo camp de l’art barceloní’l microbi devorador de la immoralitat?”.³⁸⁶ Aunque la respuesta que se da a esta pregunta en la misma crónica de *L'Esquella de la Torratxa* es una contundente negación, debemos destacar el uso de la despectiva palabra “microbi”, que como ya hemos tratado, es uno de los principales términos que Doménech y Estapá utilizó para definir y desacreditar el modernisme.³⁸⁷ “Raríssimas vegadas se veuhen aquí aquells atreviments que s’observan en altres centres artístichs més lliures y despreocupats”, se afirma.³⁸⁸ La principal acusación al Cercle, precisamente, giraba en torno al propósito antimodernista que este pregonaba, puesto que los “llucs” eran tildados de farsantes debido a que, como

³⁸³ MARAGALL, J-A. (1975), Op. cit., pp.58-59; MIRALLES, F. (2007), Op. cit., pp.29 y 99.

³⁸⁴ CASELLAS, R., “Exposición del Círculo de San Lucas, II: El cuadro de Llimona”, *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1893, p.4. Véase también el resto de artículos de Casellas sobre la muestra de Sala Parés: CASELLAS, R., “Exposición del Círculo de San Lucas, I: Impresión general”, *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 1893, p.1; CASELLAS, R., “Exposición del Círculo de San Lucas: Paisajes”, *La Vanguardia*, 7 de diciembre de 1893, p.4; y CASELLAS, R., “Exposición del Círculo de San Lucas. II: El cuadro de Llimona”, *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1893, p.4.

³⁸⁵ “Saló Parés – Sant Lluch beneyt”, *L'Esquella de la Torratxa*, 778, 8 de diciembre de 1893, p. 770.

³⁸⁶ Id.

³⁸⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Notas previas sobre el contenido de “Modernismo arquitectónico”* [ARACAB: Carpeta Exp. José Doménech y Estapá, Subconcepto Docs.referentes al Académico, s/n, p.2].

³⁸⁸ “Saló Parés – Sant Lluch beneyt” (1893), Art. cit., p.770.

apuntábamos, pese a que ideológicamente se postulaban de esa manera, esto no se traducía en la producción artística, sobre todo en artes plásticas, ya que continuaban utilizando las formas del modernisme según la propia crítica. “Ab això’s podrà convencer de la inutilitat dels seus esforços; y si’l Centre artístich de Sant Lluch no serveix pera crear una escola nova y ben diferenciada, s’haurá de confessar que no serveix per res”.³⁸⁹

Aunque abundaron mucho más las críticas negativas, también podemos rescatar algunos comentarios a favor de la empresa de los “llucs”. Entre estos cabe destacar los de Francesc Miquel i Badia, que insistía en la importancia del trabajo del Cercle a nivel social: “¡De fijo que sus campañas serán fructíferas para la sociedad, que tan necesitada se encuentra de fe, de caridad y de esperanza!”.³⁹⁰ El rol benefactor del artista antimodernista es del todo relevante para la buena salud de la sociedad basada en la fe católica, y el carácter absolutamente moral de los “llucs” es lo que debe acentuarse. El mismo posicionamiento y espíritu de defensa de la moralidad y la unidad social es el que definió a Doménech y Estapá y su producción arquitectónica. A pesar de esta asociación de ideales antimodernistas, el antimodernismo de Doménech convive en la Barcelona de la época como un posicionamiento personalísimo (estapismo) que, a la vez, se aleja en muchos aspectos del de los “llucs”. La formulación politizada de ambos (el catalanismo dels “llucs” frente al españolismo monárquico de Doménech) se erige como uno de los principales elementos que alejan ambas posturas antimodernistas. Pese a esta diferenciación, la base general y objetivos de fondo son compartidos.

Insistiendo en la moralidad que debe tener la creación, debemos recoger también las apreciaciones del escritor y arquitecto Bonventura Bassegoda i Amigó, quien a pesar de su perfil catalanista, fue uno de los principales amigos de Doménech. Bassegoda en *La Renaixença* perseveraba: “joves de bona voluntat, que senten l’art com á verdaders creyents y, no volentlo divorciar de sas creencias, s’apleguin en fraternal associació y’s comprometin tácitament á desterrar a sas obras lo segell de la concupiscencia ó de la pornografía”.³⁹¹ Como veremos, este político y arquitecto fue uno de los que más defendieron y difundieron el discurso de Doménech y Estapá de “Modernismo arquitectónico”, aportación que tildó de piedra lanzada sobre la laguna “alterando la quietud mortecina de sus aguas”.³⁹²

³⁸⁹ Ibid., p.772.

³⁹⁰ MIQUEL i BADIA, F., “Círculo Artístico de San Lucas”, *Diario de Barcelona*, 6 de diciembre de 1893, p.14226.

³⁹¹ BASSEGODA i AMIGÓ, B., “Círcul Artístich de Sant Lluch. Exposició de Bellas Arts”, *La Renaixença*, 10 de diciembre de 1893, p.9751.

³⁹² BASSEGODA i AMIGÓ, B., “Modernismo arquitectónico, I”, *La Vanguardia*, 5 de junio de 1912, p.6. Véase también: BASSEGODA i AMIGÓ, B., “Modernismo arquitectónico, II y último”, *La Vanguardia*, 20 de junio de 1912, pp.8-9.

En la sesión fundacional del Cercle Artístic de Sant Lluç, Torras i Bages formuló uno de sus primeros discursos en los que se recoge una de las máximas también presentes en el estapismo: la relación inquebrantable arte-religión. Ya analizábamos en apartados anteriores cómo Doménech concebía ese complejo binomio y cómo lo aplicaba a su proceso creativo (“proceso geometrizador”: **Diagrama III.I**), aspecto que recuperamos ahora para plantear y demostrar sus relaciones con la doctrina del autor de *La Tradició Catalana*. En el discurso inaugural, el obispo afirmaba que “Jesucristo, puesto que es Dios, es la belleza esencial [, además de que] puesto que el arte era el amor a la belleza, tenía íntima relación con la Religión, pues el artista debía buscar la fuente y el origen de toda belleza, que es Dios, y considerar a la materia sólo como un instrumento de la belleza”.³⁹³ La mirada hacia Dios que debe poner en práctica el artista para poder asimilar la belleza y materializarla en su producción artística, es la base de ambos. En esta línea, tal y como apuntaba Estapá, “toda obra arquitectónica, que como obra del hombre, no han de faltarle las cualidades geométricas de su cuerpo, imagen del de Dios, y considerado como el de más perfección y de mayor equilibrada belleza de la creación”.³⁹⁴ La misma idea queda recogida en el título esencial *Doctrina estètica del Dr. Torres i Bages* editado en 1909:

“Les esencias són pura abstracció, no viuen més que en el Verb de Déu, on tot és vida; en la pensa del filòsof sols tenen una existencia lògica, però en el geni de l’artista viuen a sa manera, perquè les encarna en son enteniment, els dóna forma i, per medi d’aquesta, les fa conèixer als altres homes, i en aquesta vida que l’artista sap donar a les esencias, encarant-les dins de son sí i después presentant-les als altres homes, consisteix en la bellesa de l’Art”.³⁹⁵

Como vemos, más allá de la estrecha relación Dios y arte, Torras i Bages remarcaba el rol del artista y su función de materializar esa belleza. En la cita recogida, el consiliario de los “llucs” no concibe al artista como alguien que únicamente observa el cosmos y la naturaleza y la plasma en sus obras deliberadamente, sino que considera que el proceso intelectual y el raciocinio humano es esencial para conseguir que mediante la obra de arte se pueda captar esa belleza superior que es el verbo de Dios, las esencias: “les esencias no es veuen amb els ulls, sinó amb l’enteniment”.³⁹⁶ Del mismo modo que en el estapismo, se recoge el concepto del *énthous*, es decir de Dios en nosotros, ya que es él quien habla a través de los artistas y los filósofos inspirados. El artista no es más que la mano ejecutora de las nuevas creaciones divinas, quien cristaliza esas esencias bellas superiores en la sociedad en la que cohabita, haciéndolo siempre tras un complejo proceso de análisis y abstracción, en la mayoría de veces basado en la geometría como léxico universal, perfecto y divino, y guiado por la tradición y las leyes. En esta línea, las referencias a las concepciones platónicas en ambos son constantes. Ya lo vimos cuando

³⁹³ “El Círculo Artístico de San Lucas”, *El Correo Catalán*, 9 de abril de 1893, pp.3-4.

³⁹⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), *Art.*, cit., p.58.

³⁹⁵ CARDÓ, C., *Doctrina estètica del Dr. Torres i Bages*. Barcelona: Editorial Catalana, 1909, p.84.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.73.

diseccionábamos las tres fases del “proceso geometrizador” del estapismo: de los cuerpos bellos a las almas bellas y de las almas bellas a las ideas. Según Platón, dice Torras, “la belleza era la resplendor de la Veritat”.³⁹⁷ Es la “Veritat” divina, puesto que Dios geometriza eternamente.³⁹⁸

El respeto de las leyes y de la tradición suponía la plasmación de la lucha contra la frivolidad de la forma irregular y exuberante, la batalla contra “la societat idolàtrica de la forma”,³⁹⁹ puesto que “l’exuberància de la forma mata l’esperit”.⁴⁰⁰ Teniendo en cuenta esto, Torras i Bages planteó que el objetivo del arte era el de plasmar el espíritu y la verdad divina sobre la materia y la forma a partir del ennoblecimiento de la segunda. Del mismo modo, este era el objetivo de Doménech, quien lo ponía en práctica a partir del “proceso geometrizador” en el arte arquitectónico. En ambos, el objetivo solo podía lograrse con éxito a partir del mantenimiento del equilibrio en la propia obra de arte, a diferencia del desequilibrio formal del modernisme. Interesante vínculo el que se establece, pues, entre espíritu y arte verdadero o regular. Tanto en la doctrina de Torras como en el estapismo, la contención y el uso de unas líneas y formas regulares son la clave para producir obras verdaderas, espirituales y en estrecha consonancia con la belleza divina que jamás y bajo ningún concepto puede ser irregular.

El hecho de que Doménech y Estapá finalice su discurso más conocido sobre la crítica de la arquitectura modernista citando un largo fragmento de la “Lley del art” de Torras i Bages, constata la adopción y aplicación parcial de los preceptos estéticos del obispo catalanista en la definición del estapismo. Este nuevo ejemplo específico de adopción selectiva nos perfila aún más los rasgos de Doménech y su interés de ligar el proceso creativo con la divinidad:

“Y para corroborar lo dicho y como testimonio de mayor acepción, permitidme que termine con las palabras que á tan importante problema dedica el Ilustrísimo Obispo Doctor Torras:

En arte como en todas las humanas concepciones, el sentido común es la gran norma, y la simple contemplación de la Historia del Arte, la comparación de sus vicisitudes, prescindiendo de discusiones técnicas y de elucubraciones filosóficas ó científicas, la discreta y desapasionada observación de la cultura artística, nos manifiesta que cuando el ritmo vital del arte sufre violencia, cuando se quiere pasar por encima de la

³⁹⁷ TORRAS i BAGES, J., “De la fruïció artística” en TORRAS i BAGES, J. (1986), Op. cit., vol.II, p.232.

³⁹⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (2001), Op. cit., p.24. En otro de sus discursos más importantes, en honor a Joan Torras i Guardiola, leído el 23 de febrero de 1910 en el Ateneo Barcelonés, Doménech se refería a la misma idea hablando de las teorías de Platón en torno a la geometría: “Platón fué el primero que proclamó la influencia de la Matemática en la rectitud del juicio, y era tal el convencimiento que tenía de la superioridad de esta ciencia entre los demás conocimientos humanos, que al preguntarle cuál podría ser la ocupación de Dios e el Cielo, contestó que geometrizaría perpetuamente”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911), Art. cit., p.215.

³⁹⁹ TORRAS i BAGES, J., “De la fruïció artística” en TORRAS i BAGES, J. (1986), Op. cit., vol.II, p.230.

⁴⁰⁰ Ibid., p.223.

ley, cuando la soberbia de los hombres busca la originalidad, cuando todos quieren ser genios y buscan el contraste con los demás mortales, entonces viene el no entenderse, sigue la vanidad ridícula y las exageraciones barrocas, románticas ó modernistas”.⁴⁰¹

III.VIII. DOMÉNECH Y ESTAPÁ Y EL ORDEN SOCIAL ESTABLECIDO EN PELIGRO: EL BINOMIO ARQUITECTURA-POLÍTICA

Cuando tratábamos el conflicto de las relaciones entre Richard Wagner y el modernisme arquitectónico sobre el que reflexiona Doménech y Estapá, señalábamos la innecesaria falta de preparación del espectador coetáneo que percibía positivamente los productos modernistas, relacionando este aspecto con las comparativas entre la “buena” y la “mala” arquitectura. Bien pues, a partir de esta antítesis, Doménech establece una interesante relación política de la problemática que nos sirve para comprender la vinculación de sus posicionamientos políticos personales (analizada en el bloque segundo) con la producción artística tanto propia como de sus “rivales” de profesión. Así pues, según Estapá, el *modus operandi* de los modernistas al oponerse a las leyes, y el hecho de que sus seguidores aborregados reconozcan y valoren positivamente su producción artística, es comparable y tiene una estrecha relación con un posicionamiento ideológico anarco-comunista. A esta realidad artística ligada a la realidad social del complejo momento político barcelonés, se refiere Doménech afirmando que:

“las multitudes sociales se entusiasman al oír las frases que sus *leaders* les dirigen diciéndoles que ni la religión ni el principio de autoridad han de detenerles en su marcha triunfal hasta conquistar el gobierno del pueblo por el pueblo [...] así también todo albañil [...] se siente capaz de proyectar una obra arquitectónica y pensando imitar á los maestros del modernismo [...]”.⁴⁰²

La teoría de clase social vinculada a la jerarquía del oficio de la construcción es evidente en esta afirmación. Los líderes políticos de partidos comunistas, anarquistas y catalanistas que pretenden dinamitar la sociedad establecida desafiando a la autoridad monárquica y eclesiástica de la España única (las leyes, la tradición y el orden) son relacionados con los “maestros del modernismo”, los arquitectos que lideran esa tendencia revolucionaria. Además, en este nuevo juego de comparativas, Doménech

⁴⁰¹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., pp.72-73. La cita corresponde a un fragmento de la “Lley de l’art”: TORRAS i BAGES, J., “Lley de l’art” en TORRAS i BAGES, J. (1986), Op. cit., vol.II, p.338.

⁴⁰² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.70.

relaciona las masas indoctas de la sociedad (las clases media y baja) con el nivel inferior del oficio arquitectónico, éste es el de “paleta” o albañil.

Doménech consideraba que el arquitecto era un intelectual avanzado que estaba muy por encima del resto de profesionales que formaban parte del ramo de la construcción. Constantemente insistía en remarcar la individualidad y sus cualidades diferenciales. Para ilustrar esta idea, merece la pena rescatar alguna apreciación del arquitecto correspondiente a los primeros años de su carrera profesional. En el congreso nacional de arquitectos de 1888, Doménech se erigía como la voz opositora a la propuesta de Pedro García Faria. Este último había planteado la opción de que en los congresos sucesivos pudiesen asistir todos los profesionales de la construcción: maestros de obra, ingenieros, albañiles, contratistas, etc. García Faria consideraba que la participación de estos otros especialistas del ramo enriquecería los debates y las conclusiones resultantes. La intervención de Estapá al respecto ilustra su posicionamiento jerárquico y elitista: “Aquí lo que debe discutirse, es lo que concierne á los arquitectos en especial y no á las demás profesiones, que si lo creen oportuno pueden celebrar actos análogos”.⁴⁰³ Francisco de Paula del Villar y Lozano se sumaba a la contundencia de Doménech añadiendo que “el temor que el Señor Doménech tiene, consiste en que alguien que no tenga suficiente competencia, tome la palabra y pueda hacernos perder el tiempo”.⁴⁰⁴

Más allá de esta visión del arquitecto, compartida por la mayoría de colegas, queremos insistir en la idea, y por eso también Doménech la recupera en el discurso de 1911, porque él relaciona la ruptura de la jerarquía del ramo de la construcción con el modernisme. Para Estapá, esta tendencia equiparaba al arquitecto como persona docta y superior con el albañil, rompiendo la jerarquía de oficio y el orden interno. La especialización y la naturaleza de profesional e intelectual formado del arquitecto era una dimensión opuesta a la moda del modernisme según Doménech. En la misma línea, Bonaventura Bassegoda i Amigó, entre otros temas en torno a la posición social del arquitecto, trataba esta cuestión en “Arquitectofobia”, un interesante artículo de 1913 aparecido en *La Vanguardia*. En este texto, publicado dos años después que “Modernismo arquitectónico”, Bassegoda utiliza el dicho “zapatero a tus zapatos” para ilustrar la preocupación estapista. A modo de ejemplo, expone una situación:

“Lo peor del caso es que si ese proyecto lo hubiese hecho persona sin aptitud legal y profana, canto más profana mejor, se le hubiesen tolerado todas sus majaderías y hubiese hecho gracia su travesura: Es muy listo este chico, no ha estudiado nada, pero mire usted que proyecto tan modernista me ha hecho para el chalet de la fábrica. Lo que no se confiesa nunca es que á última hora, es decir, cuando se han liquidado

⁴⁰³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención a la ponencia de Pedro García Faria”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.58.

⁴⁰⁴ DEL VILLAR y LOZANO, F., “Intervención a la ponencia de Pedro García Faria”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.60.

las imprudencias constructivas y los errores de la ignorancia, resulta el costo muy superior al de la intervención facultativa”.⁴⁰⁵

En este caso hipotético presentado por Bassegoda, se asocia la falta de formación a la estética y soluciones modernistas en arquitectura. La seducción de las formas de esta tendencia convierte la seria disciplina arquitectónica en un mero juego de “travesuras” y “majaderías”, según el personaje. Como Doménech en sus discursos, el propio arquitecto Bassegoda utiliza más adelante que todo ello es síntoma de decadencia social e incultura, desarrollando otra asociación: el modernista con el criminal que no respeta las leyes:

“decadencia social, significa incultura. Ese afán de entronizar la libertad profesional, no tiene más que una explicación, y es la campaña de los que nada significan, para deprimir á los que con sus méritos se elevan por encima de su nivel. A semejanza de las campañas que hacen los criminales vergonzantes contra la aplicación de las leyes [...]”.⁴⁰⁶

Pero su concepción clasista dentro del ramo de la construcción y la producción artística, se traslada también a la concepción que tiene de la sociedad, estableciendo un nuevo sistema de relaciones entre sociedad-política y arte-arquitectura que nos sirve para acabar de perfilar el estapismo. En el **Cuadro III.II.** recogemos al detalle los elementos que extraemos de la politización que realiza Doménech sobre la arquitectura como manifestación artística. Así pues, la unidireccionalidad en arquitectura asegurada por las leyes, la tradición y el orden es desafiada por el modernisme y su “libertinaje” formal, puesto que propone una pluridireccionalidad y mayor diversidad en los productos artísticos.

En esta misma línea, Doménech relaciona las arquitecturas modernistas que invaden Barcelona con los atentados anarquistas, sintiendo vergüenza por la ciudad puesto que “se llenan nuestras vías de adefesios arquitectónicos que hieren nuestra vista [...] y con pena hemos de apartarnos de tales construcciones cuando queremos acompañar á un forastero [...]”.⁴⁰⁷ Estapá insiste en la cuestión y concibe que igual que aquellos que abrazan los ideales políticos en contra del orden, la ley y el Estado monárquico, los modernistas bombardean irresponsablemente la ciudad, amenazando a la verdadera arquitectura y a las sagradas leyes de la geometría. Muchos años antes, cuando redactó la *Memoria para el proyecto de Palacio de Justicia* en 1886 junto a Sagnier [C.DyE, Núm.XXII], Estapá se lamentaba de que “un defecto capital de nuestra sociedad es el desequilibrio existente entre las virtudes que á todo ciudadano pueden exigirse en sus relaciones con el individuo, la familia y el Estado”.⁴⁰⁸ Más adelante, añadía una sentencia

⁴⁰⁵ BASSEGODA i AMIGÓ, B., “La Arquitectofobia”, *La Vanguardia*, 25 de diciembre de 1913, p. 13.

⁴⁰⁶ Id.

⁴⁰⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.71.

⁴⁰⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p. 1 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

que bien podemos utilizar como analogía entre sociedad y actos cívicos y arquitectura y edificios decorosos: “La sociedad llena de defectos con tendencia al vicio, produce con frecuencia abortos que ponen en peligro la vida cuando no la honra vida del alma de los ciudadanos”.⁴⁰⁹ Con un tono moralista y conservador, este discurso introductorio a la propuesta arquitectónica de 1886 demuestra el posicionamiento inmovilista del personaje tanto al principio de su vida profesional como pocos años antes de morir.

SOCIEDAD-POLÍTICA	ARTE-ARQUITECTURA
<p>LEY, TRADICIÓN y ORDEN = Poder monárquico y poder eclesiástico que aseguran el sistema jerárquico de clases en la sociedad. Base: Conservadurismo monárquico españolista.</p>	<p>LEY, TRADICIÓN y ORDEN = Su respeto, difusión y práctica asegura la producción de la “buena” arquitectura y el sistema jerárquico en el oficio de la construcción.</p>
<p>Líder anarquista, comunista y/o catalanista.</p>	<p>Los maestros del modernisme.</p>
<p>Anarquistas, comunistas y/o catalanistas.</p>	<p>Los seguidores del modernisme.</p>
<p>El anarquismo y el comunismo reconocen a todos los individuos por igual, rompiendo la jerarquía social de clases. El catalanismo reconoce la pluriculturalidad, rompiendo con el orden monárquico españolista unicultural.</p>	<p>El modernisme equipara al arquitecto como persona docta y superior con el albañil, rompiendo la jerarquía de oficio y el orden. El modernisme reconoce la pluralidad de formas y soluciones, así como la diversidad en los resultados y procesos proyectivos.</p>

Cuadro III.II. Conceptos definitorios de la relación que realiza José Doménech y Estapá entre sociedad-política y arte-arquitectura extraídos de sus textos teóricos.

⁴⁰⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p. 2 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

Doménech y Estapá entiende la profesión de arquitecto como un don que le permite guiar a la sociedad por el buen camino, esto es el orden y la sumisión al bien común: el Estado. “La sociedad es como un buque que necesita de su timón para tomar una dirección determinada, y á la falta de este aparato debe atribuirse la indecisión en sus movimientos. [Los artistas] deben ser quienes han de encaminar á la sociedad hacia un gusto verdaderamente estético y con sus obras acostumar al pueblo á sentir las formas bellas”.⁴¹⁰ No hay más que decir que las formas bellas referidas son el resultado de la “arquitectura correcta” que promulga el estapismo, basada en las normas, la regularidad de las formas, la contundencia, la simetría, la geometría y el resto de elementos que venimos desgranando. Justo después concluye diciendo que el artista-arquitecto ha de conseguir que el ciudadano “admire lo bello y rechace lo insulso y lo barroco”.⁴¹¹ La analogía del modernisme a esa visión peyorativa de lo barroco es evidente a pesar de lo temprano de la apreciación estapista. La arquitectura y el arte es el elemento principal para la educación del ciudadano, una educación que debe ser siempre unidireccional para lograr una sociedad uniforme. Respecto a esto, Doménech se lamenta que a finales del siglo XIX, las ideas filosóficas procedentes de Europa importadas con tanta fuerza y los diversos ideales pseudorevolucionarios junto a la escasa solidez de las creencias, atentaban e imposibilitaban la consecución de esa paz uniforme en la sociedad. Así pues, esta diversidad filosófica y de valores generaba la diversidad en las formas artísticas de la cual se engendraban los monstruos y extravíos modernistas que abanderaban el imperio de la irregularidad según Estapá. Y dicha irregularidad derivaría en la dilapidación del bienestar social.

Esta concepción servirá, como veremos en el bloque cuarto, para definir tanto la fisonomía como el fondo ideológico de los edificios civiles proyectados por Doménech y Estapá, sobre todo los financiados por el Estado: la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII], el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII] o el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX]. Así lo especifica en varios de sus alegatos públicos en pro del orden social dentro del marco de los congresos nacionales de arquitectura: “En los edificios públicos levantados por el Estado, sería el punto más a propósito para realizar estas enseñanzas [sociales]”.⁴¹² En otra intervención indicaba lo siguiente al respecto: “todas las obras públicas [religiosas, administrativas, de enseñanza, etc.] deben ser los mojones que fijen los vértices principales de toda urbanización [...]”.⁴¹³ La forma y el estilo derivado de los postulados estapistas tienen pues un fondo pedagógico sin el cual no podemos comprender la producción de Doménech. En contraposición, según el arquitecto de esta investigación, el modernisme es aplicable a obras privadas que

⁴¹⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 18 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.270.

⁴¹¹ Id.

⁴¹² Ibid, p.271.

⁴¹³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 19 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.316.

únicamente pretenden construir individualidades (principalmente la del arquitecto creador) y dan la espalda al conjunto y la uniformidad de la sociedad en la que se erigen.

III.VIII.I. Teorías nietzscheanas en pro del catalanismo

La analogía revolucionaria entre obra modernista y bomba anarquista es más que significativa y representa precisamente la misma concepción. Dicha vinculación se relaciona a su vez con el desarrollo de la doctrina de Friedrich Nietzsche (1844-1900) en Barcelona y su aplicación a los discursos catalanistas y los procesos creativos.⁴¹⁴ A pesar de ser una asociación difundida por Doménech y Estapá a partir de los discursos de estética y la producción artística, también era utilizada por intelectuales como Torras i Bages. Así establecemos una nueva vinculación Doménech y Estapá-Torras i Bages. Torras hablaba en los mismos términos en “Lley de l’art” de 1905: a partir del éxito que estaban teniendo las teorías de Nietzsche y el anarquismo político a finales del siglo XIX y principios del XX, establecía la relación entre anarquismo estético y anarquismo social.⁴¹⁵ Además, ya en la cuestión del wagnerismo anunciábamos la relación con la fiebre de nietzscheanismo abrazada por muchos modernistas a finales de siglo. La actitud vitalista y de rebelión frente a la sociedad establecida, a la vez vinculada al anarquismo que venimos apuntando, hacía que el artista modernista se identificase con esa vertiente izquierdista más radical a la que, obviamente, se oponía Doménech. El modernista se presentaba en sociedad como un héroe moderno que tenía la misión de cambiarla para que el hombre pudiese alcanzar un estadio superior: “todos quieren ser genios y buscan el contraste con los demás mortales”, condena Estapá.⁴¹⁶

La incorporación de la moda del nietzscheanismo a nuestro discurso sirve para reafirmar el posicionamiento de Doménech y Estapá frente al catalanismo más enérgico en el terreno político, que él mismo vincula a la producción arquitectónica modernista. Sobre este aspecto, es muy interesante recuperar unos escritos del colega de Doménech, Bonaventura Bassegoda i Amigó, publicados en *La Vanguardia* para alabar y difundir el discurso “Modernismo arquitectónico” de 1911.⁴¹⁷ En ellos insiste en que la

⁴¹⁴ FUENTES MILÀ, S., “Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans”, *Haidé: Estudis Maragallians. Butlletí de l’Arxiu Joan Maragall*, 2, 2013, pp.135-151.

⁴¹⁵ TORRAS i BAGES, J., “Lley de l’art” en TORRAS i BAGES, J. (1986), Op. cit., p.335.

⁴¹⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.73.

⁴¹⁷ Resulta sorprendente que, a lo largo de su producción bibliográfica, Bonaventura Bassegoda i Amigó siempre se mostrase opuesto al modernisme (recordar que utilizaba “turbas modernistas” en 1904) pero que, sin embargo, defendiese la Sagrada Familia de Antoni Gaudí y la comprendiese como el gran monumento de la Barcelona moderna que debía concluirse, puesto que era el símbolo de la patria catalana. En esta línea, véase el interesante artículo “La Sagrada Familia” (1916), donde se refiere al templo expiatorio como “la pétrea maravilla del maestro Gaudí”. BASSEGODA i AMIGÓ, B., “La Sagrada Familia”, *La Vanguardia*, 17 de febrero de 1916, p.8. Años antes, en 1905, destacamos otro texto suyo en el que alaba el proyecto de Gaudí y sus objetivos sociales y políticos implícitos. Para su comentario se sirve del cuadro *La Catedral dels Pobres* de Joaquim Mir (1898, óleo sobre lienzo, 209,3 x 255 cm. Colección

interpretación de Doménech respecto al modernisme catalán es correcta y debería ser mucho más divulgada en Barcelona. Sobre el carácter revolucionario y nietzscheano de este tipo de creadores según los dos arquitectos, Bassegoda afirmaba lo siguiente:

“Su labor es destructora; derribar ejemplos y autoridades para encumbrar la propia y volver la espalda á la belleza para que su resplandor no alumbre sus errores. Ponen en práctica la locura que mataba a Nietzsche y le hacía exclamar: *La duda me destroza. He matado la ley y la ley me atormenta como un cadáver sujeto á una persona viva. Si yo no estoy por encima de la ley, soy el ser más despreciable del mundo.* Hoy es posible estar por encima de la ley y creernos más superhombres que los del filósofo”.⁴¹⁸

La doctrina nietzscheana fue asimilada por gran parte de los creadores modernistas como ideología de la modernidad que les permitía actuar, innovar y revolucionar lo establecido en tres direcciones: en la creación artística, en el *modus vivendi*, y en la adopción de un catalanismo independentista cada vez más enérgico y en oposición a la España alfonsina. Estos tres ingredientes son los que aparecen en la descripción que hace del perfil modernista Doménech y Estapá. Las publicaciones modernistas como *L’Avens* primero y *Catalònia, Pèl&Ploma* y *Juventut* después, se encargaron de difundir los ideales nietzscheanos a partir de textos de Joan Maragall y Pompeu Gener i Babot (1848-1920), quienes interpretaron, a su manera y según sus intereses, la doctrina del filósofo.

En el texto “Frederic Nietzsche” de Maragall, escrito en 1893,⁴¹⁹ se desarrolla la importancia del carácter vitalista y del concepto de la voluntad de poder (*Wille zur Macht*). A partir de enaltecer figuras como César Borgia como personificación del instinto y el privilegio, y Napoleón Bonaparte como héroe activo de la voluntad por excelencia, desarrolla la idea del superhombre de Nietzsche (*Übermensch*). Estas bases serán adoptadas por los modernistas en la Barcelona finisecular, que se presentarán como los heraldos de la modernidad, encargados de luchar y romper con las leyes y la tradición

Carmen Thyssen-Bornemisza, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona). BASSEGODA i AMIGÓ, B., “La Navidad en piedra”, *Diario de Barcelona*, 20 de diciembre de 1905, pp.13994-13996.

⁴¹⁸ BASSEGODA i AMIGÓ, B. (1912), Art. cit., p.7. La cursiva es nuestra. La selección de dicha cursiva queda justificada porque Bassegoda i Amigó incluyó a su discurso una cita de Torras i Bages. Como vimos, Doménech hizo uso de la estética y planteamientos teóricos respecto al arte de Torras i Bages. Del mismo modo, Bassegoda como antimodernista declarado, también incorporó a su doctrina los postulados del gurú espiritual del Cercle Artístic de Sant Lluc. La cita que utiliza Bassegoda en 1912 la extrae de “La lley de l’art” (1905), discurso que igualmente citaba Estapá para concluir la ponencia “Modernismo arquitectónico” de 1911. El fragmento referenciado aparece en TORRAS i BAGES, J., “Lley de l’art” en TORRAS i BAGES, J. (1986), Op. cit., vol.II, p.335.

⁴¹⁹ Pese a ser presentado en la redacción del *Diario de Barcelona*, donde Maragall colaboraba desde 1892, el artículo no fue publicado. La dirección del periódico lo sometió a la censura eclesiástica, cosa que hizo que permaneciese inédito hasta que el propio Maragall consiguiese publicarlo en *L’Avenç*, firmando con el pseudónimo de *Panphilos*, limitando el título a “Nietzsche” y traduciéndolo al catalán. El hecho de culpar de la igualdad humana al cristianismo, como tendencia desestabilizadora de la sociedad, seguramente fue una de las principales razones por las que el artículo fue censurado en un primer momento.

establecidas en la sociedad y en los diferentes lenguajes artísticos: “[nuevos hombres] de cos sà i anima sana; aristòcrates de la Natura, eroes europeus de demà... de demà passat, més ben dit [...]”.⁴²⁰ La visión que tienen de sí mismos los modernistas no es otra que la de encarnar la prefiguración de los superhombres regeneradores de la sociedad catalana.

En esta línea la figura del Comte Arnau,⁴²¹ también creada por el poeta Maragall, se convirtió en una de las imágenes que mejor ilustraban el espíritu del modernista en Cataluña.⁴²² Este personaje era la encarnación del héroe nietzscheano que siente la necesidad de imponerse sobre el resto, remarcando su fuerza creativa y su individualidad, absolutamente lo contrario por lo que alegaba a lo largo de su carrera profesional Estapà. “Seràs roure, seràs penya, / seràs mar esvalotat, / seràs aire que s’inflama, / seràs astre rutilant / seràs home sobrehome, / perquè en tens la voluntat”,⁴²³ reza vitalista el poema de Maragall. En relación a este espíritu impositivo y en la primera versión del artículo citado, se afirma lo siguiente: “Nietzsche viene afirmando el libre albedrío, la voluntad como el gran agente impulsor de vida [...] La voluntad de cada uno es su causa y su medio y la ley de su existencia”.⁴²⁴ Es un canto a la individualidad del ser, aspecto totalmente opuesto a la uniformidad de leyes y estaticidad social tradicionalista promovida por personajes como Doménech y Estapà [véanse los Cuadros III.I y III.II].

Desde las revistas mencionadas se difundía la necesidad de despertar a Cataluña, como símbolo de modernidad europea, y separarla de España, representante de la tradición caduca. De esta premisa surgió el lema modernista “Avant Sempre!”, imperativo que pretendía presentar ese despertar catalán y la separación de la “inèrcia espanyola” para crear una nueva patria europea configurada por superhombres. “Aixis ho volém nosaltres per la nostra Catalunya: seguir el moviment superior humà de la Europa y figurar en ella. Aquest es el nostre ideal dins la Patria”,⁴²⁵ afirmaba en un artículo el escritor y crítico Pompeu Gener.

⁴²⁰ PANPHILOS [Joan Maragall], “Nietzsche”, *L’Avenç*, 13-14, 15 y 31 de julio de 1893, p.195.

⁴²¹ El Comte Arnau es el protagonista de un poema maragalliano escrito en tres partes y en tres momentos ideológicos bien diferenciados del poeta. La primera se empezó en 1895 y finalizó entre 1899 y 1900. Publicada primero en la revista *Catalònia* (II Época, 1, 6 de enero de 1900, pp.11-12) y prologada por el artículo “Cercant el Comte Arnau” (*Catalònia*, I Época, 16, 15 de octubre de 1898, pp.248-250), la composición formó parte de *Visions a Visions & Cants* (Barcelona: L’Avenç, 1900). La segunda parte apareció con el título de “L’ànima” y se publicó en el volumen *Enllà* (Barcelona: L’Avenç, 1906). Finalmente, “La fi del Comte Arnau” fue la tercera y última parte del conjunto, finalizada en 1909 y publicada en *Seqüències* (Barcelona: L’Avenç, 1911).

⁴²² MARFANY, J.L., “L’evolució de l’obra maragaliana en El Comte Arnau”, en MARAGALL, J., *El Comte Arnau*. Barcelona: Edicions 62, 1990, pp.42-43; FUENTES MILÀ, S. (2013), Art. cit., p.142.

⁴²³ MARAGALL, J., “El Comte Arnau”, en MARAGALL, J., *Poesies*. Barcelona: Edimar, 1947, p. 203.

⁴²⁴ MARAGALL, J., “Federico Nietzsche”, mayo de 1893, en MARAGALL, J. (1981), Op. cit., vol.II, p.136.

⁴²⁵ GENER, P., “Avant Sempre!”, *Joventut*, 58, 21 de marzo de 1901, p. 202.

En un artículo de Pere Corominas i Montanya (1870-1939), simpatizante anarquista, titulado “L’individualisme català”,⁴²⁶ también se politizan los ideales nietzscheanos a favor de la causa catalanista vinculada al artista modernista. En este texto, el pensador-artista-poeta adquiere la dimensión profética de un Zaratustra nacional que tiene la principal misión de conducir a su pueblo hacia la modernidad, el conocimiento puro y la raza del superhombre, mediante las imágenes extraídas de su intelecto. En este juego de imágenes vuelve a aparecer la subjetividad extrema y la individualidad del artista que lo diferencia de lo que Maragall denominaría la “pasta umana”. Dentro de esa compleja concepción, las normas y las leyes de la tradición en todos los lenguajes artísticos representaban el Estado inmóvil, materializado en la España estática, centralista y monárquica que se imponía y evitaba el avance; la ruptura de estas normas rígidas supondría la evolución y regeneración de la sociedad según los modernistas catalanes, así como la refundación de la catalanidad gracias al arte y la individualidad como impulso creador. Así pues, como vemos, las analogías enfrentadas (modernismo-catalanismo *versus* antimodernismo-españolismo) se construían también desde el sector opuesto a Doménech, en un juego de posicionamientos e identidades dentro del tejido cultural catalán. En esta batalla a ultranza hallamos, por ejemplo, la figura del caminante eterno de Rusiñol que plasma “el instinto vital, la tendencia á lo grande, el espíritu de movimiento progresivo hacia un más allá, sin divisar nunca el fin”.⁴²⁷

El artista, mediante las imágenes-símbolo, participa en la lucha nietzscheana del león [Cataluña], que “con el gran dragón [España] quiere pelear para conseguir la victoria”.⁴²⁸ Es la pugna entre la voluntad de poder y la individualidad contra los valores establecidos para conseguir la transmutación de todos los valores (*Umwertung aller Werte*). Desde el otro lado, personajes como Doménech y Estapá representan la oposición de las leyes y la estaticidad españolista dinástica frente a la pluralidad catalanista y su dinamismo creador. Y es que hay que ser conscientes que el movimiento modernista en Cataluña fue fruto de una búsqueda de la personalidad y realidad política catalanas. En la época se concibió como el impulso de configurar y reafirmarse como cultura autónoma alejada del tradicionalismo centralista representado por la España alfonsina. Por todo ello, no es extraño que personajes inmovilistas a nivel político como Doménech y Estapá y que también estaban vinculados al sector arquitectónico, jugaran un rol importante en la pugna teórico-artística que analizamos. Así pues, las analogías y contrarios que desarrolla Doménech en sus discursos forman parte de un contexto amplio y complejo, y ello enriquece la problemática.

⁴²⁶ COROMINAS, P., “L’individualisme català”, *Catalònia*, II Época, núm. preliminar, 25 de diciembre de 1899, pp.1-2.

⁴²⁷ GENER, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé Librero, 1894, p. 294.

⁴²⁸ “Valores milenarios brillan en esas escamas, y el más poderoso de todos los dragones habla así: todos los valores de las cosas brillan en mí [...]”. NIETZSCHE, F., “De las tres transformaciones”, en NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 2008, p. 54.

En el modernisme catalán cualquier léxico artístico podría ser incorporado libremente en las producciones, posicionamiento definido por Bassegoda como la aplicación de ideas monstruosas y criminales que permitían la proclamación del imperio de lo irregular, anormal y feo,⁴²⁹ o como diría Doménech y Estapá, “antiestéticos” o “adefesios arquitectónicos”.⁴³⁰ La ruptura con las normas y la libertad absoluta como fuerza creadora pretendían asegurar unos productos artísticos mucho más vivos, intensos y temperamentales. Para los modernistas, las leyes eran imposiciones estáticas de las que solo podían derivar obras sin alma. Por otro lado, para su círculo opositor antimodernista, en el que hallábamos a Doménech y el estapismo como uno de los principales representantes, el nietzscheanismo latente debía ser extirpado de la sociedad, así como las formas ilógicas que de él derivaban y su naturaleza de imposición estética e individualidad mediante las producciones artísticas: “Los modernistas no pretenden más que imitar a Luís XIV: El Estado soy yo. *El arte soy yo, dice, sin creerlo, y pretende ser objeto de la pública admiración más por su audacia que por sus obras*”.⁴³¹

En definitiva y volviendo al nietzscheanismo, estamos ante la visión de dicha tendencia como un movimiento generalmente politizado y vinculado al modernisme, tanto desde el punto de vista de los modernistas, como de Doménech y Estapá, Bassegoda i Amigó y el resto de opositores. Esto merece tenerse en cuenta, a pesar de que los investigadores no lo han hecho de manera clara. Los posicionamientos y las rivalidades son evidentes a nivel político y eso tiene una traducción a nivel formal que Doménech insiste en remarcar en el estapismo, además de en la construcción de analogías y cruces de conceptos que unan arte-política-sociedad. Dicho debate representa “la llibertat en art”⁴³² enarbolada por los modernistas contra el orden, las leyes y la tradición defendidos por personajes como Estapá.

Así pues, Doménech establece una sugerente y justificada asociación entre los ideales políticos que combatía y las tendencias artísticas que detestaba.⁴³³ Su posicionamiento ideológico difundido a través de instituciones como el Círculo Monárquico Conservador y la Real Academia de Ciencias y Artes, entre otras, consolida dicha asociación y

⁴²⁹ BASSEGODA i AMIGÓ, B. (1912B), Art. cit., p.8.

⁴³⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.71

⁴³¹ BASSEGODA i AMIGÓ, B. (1912), Art. cit., p.7.

⁴³² RUSIÑOL, S., “El Modernisme”, en RUSIÑOL, S., *Obres Completes*. Barcelona: Selecta, 1973-1976, vol. II, p. 614.

⁴³³ Sobre la cuestión tratada, Josep Benet apuntava que el modernisme catalán era un movimiento absolutamente contrario al espíritu y actuación de la Restauración canovista: BENET, J., “La situació política”, en *El Temps del Modernisme*. Cicle de Conferències CICTerrassa. Barcelona: L’Abadia de Montserrat, 1985, pp.48-54. Por contra, como vimos anteriormente, Doménech y Estapá fue uno de los máximos representantes en el núcleo barcelonés de esa Restauración borbónica en la época de Regencia de Maria Cristina y los primeros años del reinado de Alfonso XIII. He aquí una de las principales motivacions que explican su rechazo al modernisme, tal y como vamos desgranando en los subapartados de este bloque tercero.

condena por parte del personaje.⁴³⁴ Defiende las leyes, el orden y la tradición a nivel arquitectónico, así como el concepto de la “Cataluña española” y monárquica a nivel político.

III.VIII.II. La arquitectura como “nación pétreo”

Ya vimos que una de las obras citadas por Doménech que representa mejor el modernisme a criticar fue la Sagrada Familia. Constantes referencias a este templo iban surgiendo a lo largo del discurso de 1911 en el proceso de anatematización de Antoni Gaudí. Además, y por eso recuperamos esa obra en este subapartado, la dimensión catalanista de la iglesia gaudiniana le servía a Doménech para cerrar la vinculación planteada arquitectura-política, en este caso modernisme-catalanismo. En la época esa asociación era más que evidente. En “¡Una gràcia de caritat!...” de 1905, Joan Maragall afirmaba: “El Templo de la Sagrada Familia es el monumento de la idealidad catalana en Barcelona [...] es la construcción pétreo del anhelo hacia lo alto, es la imagen del alma popular [...]”.⁴³⁵ Además, en el mismo texto habla de Gaudí como el verdadero genio de Cataluña e insiste en que el alma de aquel templo expiatorio representa la materialización del alma de la nación y el pueblo catalanes: “Ved que el aquel hombre que hace el templo, haciéndolo, nos hace también a nosotros”.⁴³⁶ En el mismo año que el discurso de Doménech sobre el modernisme en que encontramos las analogías políticas y los ataques a Gaudí (1911), Maragall remarcaba que entre otras personalidades como Francesc Cambó o Enric Prat de la Riba, Antoni Gaudí era uno de los que mejor representaba el espíritu, el alma y la individualidad catalanas.⁴³⁷

Partiendo de la dimensión politizada de Gaudí, en primer lugar, debe tenerse en cuenta que los veinte primeros años de construcción de la Sagrada Familia correspondieron con los años de la formación del catalanismo organizado, con acontecimientos relevantes como la creación de la Lliga de Catalunya en 1887, que pretendía difundir el sentimiento de identidad e independencia de la cultura catalana en un proceso de diferenciación respecto a España aunque, eso sí, sin un programa separatista.⁴³⁸ La relación metafórica entre arquitectura y movimiento catalanista que en sus discursos utilizaría Doménech y Estapá desde el núcleo opositor, era ya algo habitual desde principios de siglo.

Las victorias de la Lliga en 1902 propiciaron que la formación pudiese promover y participar en proyectos de edificios públicos. Su intervención directa en el caso del

⁴³⁴ Esta cuestión queda estrechamente ligada al apartado de esta investigación del bloque segundo “¡Viva el Rey!. Doménech y Estapá, defensor de la causa monárquica en Cataluña”, pp.102-111.

⁴³⁵ MARAGALL, J., “¡Una gràcia de caritat!...”, 7 de noviembre de 1905, en MARAGALL, J., *Obres Completes*. Barcelona: Selecta, 1981, vol. II, p. 705.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.706.

⁴³⁷ MARAGALL, J., “Catalunya i Avant”, 5 de octubre de 1911, en MARAGALL, J. (1981), *Op. cit.*, vol.II, p.760.

⁴³⁸ MOLAS, I., *Lliga Catalana: un estudi d'estasiologia*, 2 vols. Barcelona: Edicions 62, 1972.

Hospital de Sant Pau, cuyo concurso había ganado Domènech y Estapá, es uno de los primeros ejemplos. La imposición, a través del Dr. Robert, de Domènech i Montaner para formular un nuevo proyecto en detrimento del de Estapá es un caso evidente [C.DyE, Núm.LXIX]. La relevancia de Domènech i Montaner como representante del catalanismo, que en aquel momento había sido elegido candidato a senador por la Lliga al parlamento nacional,⁴³⁹ explica la anulación del concurso de 1901. En la misma dirección, la Lliga encargaría a finales de 1904 otra obra que tenía la pretensión de erigirse como el símbolo del espíritu catalanista de la modernidad: el Palau de la Música Catalana (1905-1908). Son tan solo dos ejemplos de la implicación de la formación catalanista en la construcción de arquitecturas simbólicas a favor de su mensaje político. Tanto Domènech i Montaner, como Josep Puig i Cadafalch o Antoni Maria Gallissà i Soqué (1861-1903), representaron perfectamente esa asociación metafórica de nueva arquitectura y catalanismo. Además de reputados arquitectos, eran activistas de la Lliga y estaban comprometidos con las formulaciones políticas tan denostadas por Domènech y Estapá. Sobre ellos y a partir del caso de Gaudí, Escalas en *Hispania* publicó lo siguiente:

“[estos arquitectos] no contentándose con la construcción de nuevos edificios ni con el cálculo de fuerzas físicas, tratan también [...] de reconstruir y de alzar otra vez, de entre las ruinas, el templo de la patria que, en la parte que subsiste, ha llegado hasta entonces lleno de goteras y resquebrajaduras”.⁴⁴⁰

Entre finales de 1905 y principios de 1906 se construirá de manera definitiva la asociación de la Sagrada Familia, así como de la arquitectura de Gaudí en general, con el catalanismo conservador. La Lliga intentó beneficiarse de la popularidad del templo y comenzó una campaña de propaganda desde las páginas de *La Veu de Catalunya*, a partir de textos de personalidades como el joven Josep Pijoan i Soteras (1881-1963) o Joan Rubió i Bellver (1871-1952). Esta dimensión politizada de la Sagrada Familia que nace en esa época es la que explotaría Domènech y Estapá en su discurso de 1911, aunque desde el punto de vista de opositor, oposición que remarca tanto en el terreno artístico y estético como en las lecturas políticas vinculadas a la propia arquitectura.

La fecha de 1905 es importantísima para comprender algunos motivos de base. Tal y como señala acertadamente Judith Rohrer, en 1905, cuando los catalanistas reconocieron oficialmente este templo, la arquivolta del portal de la Natividad ya se había completado, y los cuatro campanarios comenzaban a elevarse y separarse de la masa de

⁴³⁹ DOMÈNECH i AMADÓ, R., “De la Lliga de Catalunya a les Bases de Manresa” y DOMÈNECH i AMADÓ, R., “La candidatura dels quatre presidents i la Lliga Regionalista”, en *Lluís Domènech i Montaner*, cat. exp., Fundació Caixa de Barcelona, noviembre 1989-enero 1990. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989, pp.155-157 y 181-184 respectivamente; BOHIGAS, O., “Vida y obra de un arquitecto modernista”, *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, 1963, pp.67-89.

⁴⁴⁰ ESCALAS, F., “Gaudí”, *Hispania*, 15 de enero de 1903, p. 10.

piedra de la base arquitectónica.⁴⁴¹ El simbolismo de la Natividad y su analogía con el deseado despertar o renacimiento de la cultura e individualismo catalanes debe apuntarse aquí. Debemos recordar que uno de los principales elementos que le sirven a Estapá para criticar y desmontar el modernisme arquitectónico fue, precisamente, esa fachada del Nacimiento que definía como un “museo de Historia Natural” más que como una arquitectura digna.⁴⁴²

Así pues, a finales de 1905, Pijoan consideraba la Sagrada Familia como “la plàstica aparició de l’ideal nostre”,⁴⁴³ definiendo la obra gaudiniana como el resultado de la suma de todos los esfuerzos del pueblo catalán: “Som nosaltres, els que hem donat al geni prodigios que dirigeix el temple aquella franquesa de llibertat, aquella abundancia de expressió, aquella confianza segura en el pervindre que li permet alsar l’obra eterna”.⁴⁴⁴ Precisamente las características de abundancia, libertad extrema y expresión absoluta mediante la forma que Pijoan cita como los rasgos representativos y positivos de esta obra, son los que Doménech y Estapá utiliza de un modo despectivo. He aquí la contraposición de estéticas arquitectónicas y por ende de posicionamientos políticos, justificándose los binomios que desarrollamos en los **Cuadros III.I y III.II**.

Rubió i Bellver, dos meses después del artículo de Pijoan, iba incluso más allá. Y es que el arquitecto definía la figura de Gaudí como el liberador de Cataluña a través de su obra y, concretamente, mediante la construcción de la Sagrada Familia: “el llibertador, oh catalans! Un home de la nostra pàtria”.⁴⁴⁵ Este texto fue publicado días después de que el propio Rubió fuese elegido al ayuntamiento barcelonés por la lista catalanista, dato

⁴⁴¹ ROHRER, J., “Una visió apropiada: el temple de la Sagrada Familia de Gaudí i la política arquitectònica de la Lliga Regionalista”, en LAHUERTA, J.J., *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova, 1990, pp.191-212. Véase también de la misma autora y tema: ROHRER, J., “Ple de sentit: polèmica i política entorn del temple de la Sagrada Familia”, en *Gaudí 2002: Miscel·lània*. Barcelona: Planeta / Ajuntament de Barcelona, 2002, pp.278-292; ROHRER J., “Catolicisme, catalanisme i polèmica: Gaudí i la Sagrada Familia”, en BLASCO, A-M., y PLA, R., *Gaudí i la dimensió transcendent*. Barcelona: Cruïlla, 2004, pp.111-126; y ROHRER, J., *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona, c.1880-1906*. Tesis doctoral, University of Columbia, 1984.

⁴⁴² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.61.

⁴⁴³ PIJOAN, J., “La Sagrada Familia, la catedral nova”, *La Veu de Catalunya*, 27 de septiembre de 1905, p.1. Este es el primer artículo en el que aparece de un modo tan claro la asociación “Sagrada Familia-Gaudí-Catalanismo”.

⁴⁴⁴ Id.

⁴⁴⁵ RUBIÓ i BELLVER, J., “En Joan Maragall té rahó”, *La Veu de Catalunya*, 14 de noviembre de 1905, p.1. Como Rubió i Bellver, un año después, Xavier Viure desde las páginas de *La Veu de Catalunya* insistía en esata dimensión de Gaudí. Afirmaba lo siguiente: “[...] en Gaudí es l’arquitecte del nostre Renaixement [de Catalunya] en Gaudí sintetisa en ses meravelloses creacions l’anima catalana renaixentista [...]”. VIURE, X., “La nova casa den Gaudí”, *La Veu de Catalunya*, 30 de agosto de 1906, pp.1-2. Entre otros artículos que versan en la misma dirección, destaca: “El temple de la Sagrada Familia”, *La Veu de Catalunya*, 20 de enero de 1906, p.3.

relevante que nos ilustra una vez más la asociación política-arquitectura.⁴⁴⁶ Las palabras que prosiguen a la definición del arquitecto reusense son representativas en la misma dirección:

“Si volem consolidar la nostra patria, si volem arremolinarnos com remada de bons germans al voltant d’un mateix centre y perseguir tots el mateix ideal aixequem al aire alguna cosa que sia perdurable! A mida que s’acosta’l momento de fer tromfar la nostra fe, fem la casa que ha d’acoblarnos a tot el dia del tromf [...]”.⁴⁴⁷

La utilización del adjetivo “revolucionario” para definir el proyecto de la Sagrada Familia, como ocurría con Pijoan, es utilizado por Rubió como una característica positiva, a diferencia de lo que hacía Doménech y Estapá, quien usando el mismo vocablo de manera despectiva, propondrá la asociación de “obra revolucionaria” con una bomba anarquista que atentaba contra el orden social establecido y las normas. Teniendo esto presente, si la Sagrada Familia y Gaudí se convirtieron en unos de los símbolos del catalanismo de principios del siglo XX, no es de extrañar que Doménech y Estapá mantuviese esas analogías que cruzaban arquitectura y política a finales de la primera década. Todas estas asociaciones, más allá de la propuesta que suponía el modernisme organicista de Gaudí a nivel estético, era habitual que fuese utilizado como arma por un personaje que formaba parte de uno de los núcleos de resistencia política como era el conservadurismo dinástico de carácter españolista de Barcelona. Todos estos elementos y comparativas que venimos desarrollando a lo largo de este bloque tercero sirven para comprender la complejidad del pensamiento arquitectónico de Doménech, cuyos postulados mezclan gustos y tendencias estéticas con política y sociedad de una manera constante. Sin todas estas vinculaciones, referencias cruzadas de los diferentes espacios sociales y opciones artísticas coetáneas, la doctrina y la producción estapista resulta incomprensible y carente de sentido. Él se presenta como uno de los representantes que enarbola el antimodernismo de la primera década del siglo XX, pero lo hace de manera autónoma, alejado de movimientos como el noucentisme o el dels “llucs”, y desde los círculos conservadores que tienen cabida en las instituciones monárquicas y científicas del núcleo barcelonés. Así pues, Doménech y Estapá carga contra la visión maragalliana de “balbuceo pétreo” de la nación catalana (o “nación pétrea” en construcción)⁴⁴⁸ representada por la Sagrada Familia y la arquitectura de Gaudí, puesto que, según él, no es más que la representación de un exceso de individualidad alejada del “proceso geometrizador” y de la arquitectura correcta.

⁴⁴⁶ Sobre Rubió i Bellver, véanse los siguientes: SOLÀ-MORALES, I., *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinisme*. Barcelona: COAC, 1975; SOLÀ-MORALES, I., *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*. Barcelona: COAC, 2007; SOLÉ GASULL, D., *Les obres de l’arquitecte Joan Rubió i Bellver*. Reus: autoed., 2002; LIAÑO GIBERT, S., *Joan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoria*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2010.

⁴⁴⁷ RUBIÓ i BELLVER, J. (1905), Art. cit., p.1.

⁴⁴⁸ MARAGALL, J. (1900), Art. cit., p.614.

III.IX. LAS REFERENCIAS DEL SEZESSIONSTIL Y LA ARQUITECTURA GERMÁNICA CONTEMPORÁNEA

Un aspecto importante que debe abordarse en este bloque y antes de adentrarnos en el análisis pormenorizado de la producción de Doménech es, sin duda, sus posibles vínculos con el *Sezessionstil* vienés. Las referencias que observaremos en algunas de sus obras es un hecho que nos obliga a reflexionar al respecto. Las bases ideológicas planteadas en este bloque tercero, tanto políticas como artísticas, quedan estrechamente relacionadas con los modelos constructivos que utiliza Doménech. Estos le sirven para perfilar su imagen y firma personal, así como para imponer y difundir su posicionamiento respecto al arte, la arquitectura, la política y la sociedad. Así pues, consideramos que las fórmulas de la *Sezession* y, en general de la arquitectura germánica contemporánea, suponen para Doménech la absorción de una moda europea que introduce en el núcleo catalán como alternativa al anquilosado eclecticismo, pero también al organicismo modernista autóctono que tanto denostaba. En esta postura estilística, el arquitecto es un ejemplo más de muchos otros colegas de profesión de la época que practicaban el mismo ejercicio, aunque este logró conformar una propuesta estética inconfundible y personal. En líneas generales, Belsa ya esbozaba en su tesis de licenciatura esta acertada apreciación, afirmando que “la introducció a Catalunya de formalisme rigorós d’Otto Wagner es va produir com alternativa a la llibertat vitalista del Modernisme”.⁴⁴⁹ Para Doménech el *Sezessionstil* suponía la arquitectura de la modernidad, las propuestas cuya base teórica debía revolucionar y reformular la arquitectura del siglo XX pero siempre desde las leyes y la reinterpretación racional de la tradición y los estilos del pasado. Además de estos puntos, la vinculación que se establece con la estética vienesa y los resultados del “proceso geometrizador” de Estapá recogido en el **Diagrama III.I** es otra muestra de la estrecha relación del arquitecto tarraconense con el *Sezessionstil*.

El problema de la Secesión en Cataluña es complejo. De entrada, prácticamente la totalidad de expertos ven en este movimiento vienés una de las versiones del propio *art nouveau*, aunque, a su vez, se plantea como una alternativa dentro de la tendencia internacional.⁴⁵⁰ El concepto de base es el mismo (superar los historicismos y la actitud ecléctica), aunque rechazando las ondulaciones y el organicismo del *coup de fouet*. Doménech responderá a esta línea y objetivo ya desde el inicio de su trayectoria aunque

⁴⁴⁹ BELSA, A., *Viena: Introducció d’una estètica arquitectònica*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1983, p.342.

⁴⁵⁰ FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova, 1991, pp.73-74.

de un modo personal y diferencial. La asimilación en la primera década del siglo XX de algunos modelos y esquemas secesionistas concretos hacen que su obra se aproxime puntualmente al movimiento internacional de origen vienés, aunque no por ello podemos tildar su producción de secesionista en el sentido completo del término. Se trata tan solo de referencias formales e incursiones puntuales que, eso sí, siempre responden al objetivo común de fondo mencionado.

Hemos de ser conscientes que el concepto de arte total popularizado, como vimos, en los círculos artísticos de la ciudad por la introducción y el éxito de Richard Wagner, suponía también una de las bases de la Secesión vienesa. Parte de los arquitectos de la Barcelona finisecular comenzaron a apreciar las formas y soluciones constructivas de creadores como Joseph Maria Olbrich (1867-1908) y, especialmente, Otto Wagner (1841-1918).⁴⁵¹ Oriol Bohigas ya apuntaba la importancia que tenían las publicaciones que trataban sobre la arquitectura germánica contemporánea en la última década del siglo XIX y la primera del XX. En la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Barcelona se conservan gran número de los volúmenes que utilizaban tanto estudiantes como titulados en la época.⁴⁵² Por citar tan solo algunas, deben mencionarse el *Moderne Architektur* de Wagner (Viena, 1895), los tres volúmenes de *Architektur von Olbrich* (Berlín, 1904), o los números de las revistas *Der Architekt* y *Inen Dekoration*, que llegaban a la ciudad condal desde 1902. Además se ha localizado la librería "Successors de J.M.Fabré", sita en el Portal del Ángel 6, que estaba especializada en revistas extranjeras, entre ellas, las dedicadas a arquitectura germánica y vienesa contemporáneas.⁴⁵³ Arquitectos como Eugeni Campllonch i Parés (1870-1950), Jeroni Martorell Terrats (1877-1951) o Alexandre Soler i March (1874-1949), son tan solo algunos de los casos más representativos que utilizaron de manera evidente estas referencias, además de Doménech y Estapá. La Casa Heribert Pons de Soler i March (1909) es uno de los ejemplos más claros en Barcelona. Por otro lado, Jeroni Martorell se erigió como el principal difusor de los postulados teóricos de la *Sezession* en Barcelona gracias al texto "L'arquitectura moderna" que más tarde publicaría también en castellano.⁴⁵⁴ El aspecto que interesaba más de este estilo en

⁴⁵¹ Uno de los primeros estudiosos que dedicó un apartado específico a esta cuestión fue J-F.Ràfols en *Modernisme i modernistes: "El Secessionisme vienès i el popularisme en els arquitectes catalans"*. RÀFOLS, J-F., *Modernisme i modernistes*. Barcelona: Destino, 1993 (1949), pp.245-259.

⁴⁵² Sobre la utilización constante de este tipo de libros y material del que los arquitectos catalanes extraían modelos y referencias, Bohigas afirma que "son libros tremendamente usados, casi maltrechos en consultas, marcados incluso por los calcos directos de algún escolar o de un joven profesional apasionado". BOHIGAS, O., *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*. Barcelona: Lumen, 1983 (1968), vol.I: p.163.

⁴⁵³ FREIXA, M. (1986), Op. cit., pp.125-126; BELSA, A. (1983), Op. cit., p.82.

⁴⁵⁴ Este texto fue publicado en dos partes: MARTORELL, J., "L'arquitectura moderna I", *Catalunya*, 18, 1903, pp.241-258; y "L'arquitectura moderna II", *Catalunya*, 24, 1903, pp.561-577. Años después, aparecía la edición en castellano en cinco fragmentos: MARTORELL, J., "La arquitectura moderna I", *Arquitectura y construcción*, 188, 1908, pp.79-90; "La arquitectura moderna II", *Arquitectura y construcción*, 189, 1908, pp.110-118; "La arquitectura moderna III", *Arquitectura y construcción*, 190, 1908, pp.140-148; "La arquitectura moderna IV", *Arquitectura y construcción*, 191, 1908, pp.205-212; "La arquitectura moderna V", *Arquitectura y construcción*, 192, 1908, pp.268-274. Sobre la figura del arquitecto y su aportación teórica,

Cataluña era que suponía la superación de la imitación simplista y automática de los estilos del pasado y el abuso indiscriminado de los historicismos, además del abandono del uso de decoración superflua como síntoma de la confusión entre la belleza ornamental con la verdadera belleza arquitectónica. La geometrización, la rigidez formal, la austeridad y la franqueza estructural eran la esencia de esa belleza y verdad arquitectónicas que representaba la consecución de la modernidad.⁴⁵⁵ Como vemos, el discurso converge claramente con los objetivos de la propuesta arquitectónica de Doménech y Estapá. La confluencia de su doctrina personal y la moda *Sezession* está presente en no pocas obras de su catálogo, tal y como iremos referenciando a lo largo del bloque cuarto, y entre las que destacamos casos como el de la sede de la Catalana de Gas [C.DyE, Núm.LII], la Casa Cucurella [C.DyE, Núm.XCII], la Casa Belloso [C.DyE, Núm.LXXXIV] o la Casa Doménech y Estapá de 1909 [C.DyE, Núm.LXXXV]. De hecho, en estos tres ejemplos muchos de los detalles ornamentales y de composición de fachada están extraídos y responden a modelos de Wagner y Olbrich.

La referencia constante tanto formal como conceptual que hace Doménech de Wagner merece la pena desarrollarse. Para el arquitecto catalán las formas de la naturaleza debían pasarse por el filtro del intelecto y la razón humana. La abstracción y geometrización resultantes eran las soluciones a aplicar en la nueva arquitectura. Wagner representaba el paradigma de la nueva y verdadera arquitectura para personajes del núcleo tradicionalista y opositor al Modernismo catalán como Estapá. Es lo que definíamos en los puntos anteriores como la “buena arquitectura”, criterio que también aparecía en otra de las referencias ideológicas de Doménech como Torras i Bages.

Cabe resaltar que la mayoría de los resultados formales de Wagner y Olbrich eran las simplificaciones derivadas del estudio de referencias estilísticas del pasado y presentadas de manera clara y contundente. Este ejercicio, como en la producción de Estapá, era la fórmula que materializaba el paso de los estilos de la historia de la arquitectura al Estilo Útil (*Nutz Stil*) que precisaba el nuevo siglo. Se trata de una nueva muestra del diálogo complejo entre tradición y modernidad implícito en toda obra de

véanse también: SUÁREZ, A. y VIDAL, M., “Jeroni Martorell, una figura olvidada, el ressò de la Secessió vienesa”, *Serra d’Or*, 258, 1981, pp.47-51. J-F.Ràfols ya apuntaba las relaciones de Martorell con la modea secesionista en Barcelona: RÀFOLS, J-F. (1993), Op. cit., p.255.

⁴⁵⁵ Barcelona fue uno de los núcleos más activos a nivel europeo en cuanto a la formación de arquitectos inspirados en el *Sezessionstil* vienés. Algunos de los arquitectos formados en la capital catalana consiguieron internacionalizar esta tendencia en Sudamérica. De todos ellos, destacamos el caso de Julián García Núñez (1875-1944), titulado en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1900 y que, tras regresar a Buenos Aires, difundió la estética *Sezession* en el núcleo argentino. Véase: SANTALLA, L-E., *Julián García Núñez*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1968; *Julián García Núñez. Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005; FUENTES MILÀ, S., “Los Pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno”, *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*. Milán: Hugony Editore, 2014, pp.71-102; FUENTES MILÀ, S., “Julián García Núñez i el Modernisme a Buenos Aires / Julián García Núñez and Art Nouveau in Buenos Aires”, *Coup de Fouet*, 25, 2015, pp.24-27.

Doménech. En definitiva, tal y como observaremos, los elementos que definen los estilos históricos y las formas naturales son trabajados de un modo pormenorizado, y las formas resultantes se erigen como nuevos cánones formales abstracto-geométricos que se reciclan, retroalimentan y evolucionan en la propia producción con la finalidad de configurar el estapismo. En ambos casos, asistimos a la construcción de una arquitectura sincera y armónica donde la geometría y la estereotomía consiguen la elegancia estilizada que ejerce como principal motor de la atracción visual y serena del espectador hacia el edificio. Esta reformulación estética de Wagner la aplica y personaliza Doménech en el núcleo catalán.

Ya en las primeras obras de Doménech apreciaremos que el arquitecto catalán, como Wagner, materializa un complejo diálogo entre tradición y modernidad. A pesar de tratarse de evoluciones paralelas en núcleos urbanos totalmente diferentes, se establecen recorridos estrechamente relacionados entre uno y otro arquitecto. Para los dos, en el proceso de experimentación y renovación de la herencia historicista durante la década de los ochenta y primeros años de los noventa, se alcanza una estética que les permite alejarse de la imitación rigurosa y exagerada de los historicismos decimonónicos, pero también del vicio extremo de los modernos que utilizan la invención pura como finalidad última, provocación y seña individualizadora. Estapá persigue ese punto intermedio que se traduce en el diálogo mencionado tradición-modernidad. Como a Wagner, “no se siente atraído por la novedad, sino más bien por la modernidad”,⁴⁵⁶ aunque su base es ecléctica. Esto explica muchas de las formas del repertorio Doménech y Estapá y sus insólitos proyectos que hasta la fecha han sido menospreciados por la historiografía. La combinación de repertorios tradicionales y su reformulación y reciclaje constante se justifica en el objetivo global de su producción arquitectónica: crear edificios coherentes con su tiempo y la vida moderna.⁴⁵⁷

En el discurso de 1911 Estapá recoge algunas de las ideas que Wagner desarrollaba en *Moderne Architektur* de 1895. Por ejemplo, el precepto wagneriano de huir de la arqueología historicista y, por consiguiente, que tan solo la vida moderna puede ser el único punto de partida para la creación artística, es citado por Doménech.⁴⁵⁸ El arquitecto centroeuropeo consideraba igualmente la relación armónica que debía establecerse entre sociedad e individuo, relación facilitada por la construcción de un entorno racional en el que la arquitectura respondiese a los preceptos de geometría, armonía y estilización. Doménech y Estapá reclama exactamente lo mismo. Cuando establece las relaciones entre política y arquitectura, Doménech lo ilustra mediante la analogía entre las bombas anarquistas con las arquitecturas modernistas y/u organicistas.⁴⁵⁹ Para él, siguiendo la doctrina wagneriana, ambos atentan contra el orden social establecido, ya sea político o urbanístico. La idea de fondo es establecer una visión unitaria y racional de la ciudad y

⁴⁵⁶ BERNABEI, G., *Otto Wagner*. Barcelona: Gustavo&Gili, 1985 (1984), p.8.

⁴⁵⁷ KLICZOWSKI, H., *Otto Wagner / Gustav Klimt*. Barcelona: Loft Publ., 2003, p.12.

⁴⁵⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., pp.56-57.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp.70-71.

por ello no tienen cabida las obras extravagantes fruto del capricho individualista. Esta ciudad racional y unitaria genera una comunión entre espacio y tiempo y entre arquitectura y sociedad, vinculaciones que están al servicio de armonizar la vida moderna. La arquitectura es un elemento esencial en la pedagogía del hombre del siglo XX, es decir, el hombre de la vida moderna. Como apuntaba Wagner, también para Doménech considera que “la ciudad es la más moderna de las cosas modernas”,⁴⁶⁰ y ello lo podemos comprobar con algunas de sus grandes propuestas arquitectónicas como el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII], la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII] o la sede de la Catalana de Gas, entre otras. En las respectivas memorias de estos edificios siempre aparece la importancia de la interacción de la propia arquitectura en la sociedad y en la construcción y educación del hombre moderno.

⁴⁶⁰ BERNABEI, G. (1985), Op. cit., p.10.



1858

1917

DOMENECH

ESTAPA

BLOQUE IV

LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA DE JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ

En el siguiente bloque desarrollaremos el análisis de las obras más relevantes del corpus de Doménech y Estapá. A partir de una división por tipologías arquitectónicas, que ya definimos en las cuestiones previas de esta investigación,⁴⁶¹ plantearemos problemáticas específicas en torno a los tipos concretos, así como otras generales sobre la obra global del creador. Partiendo de la base conceptual e ideológica que hemos ido desgranando a lo largo de los bloques segundo y tercero, podremos establecer el modo en cómo se materializa la idea de estapismo, y apreciar cómo con él se desarrolla el estilo unipersonal de Doménech y Estapá.

Cada uno de los subapartados tratará una de las tipologías en las que trabajó el arquitecto, cuyo orden ya justificamos en la introducción. Si bien es cierto que en cada punto se presentarán aspectos, reflexiones y conclusiones específicas, debemos tener en cuenta que estos deberán ser complementados con el bloque final o bloque quinto, el de las conclusiones. Y es que será entonces cuando crucemos las soluciones tipológicas y las tratemos de un modo global, haciendo uso de lo desarrollado en este bloque cuarto, así como de los gráficos resultantes del cruce de datos y códigos del *Catálogo-repertorio formal del estapismo*. Solo así lograremos asimilar y comprender la importancia de las propuestas arquitectónicas de Doménech y Estapá tanto para su época como para la historia de la arquitectura, y tanto a nivel local como a nivel estatal.

IV.I. LA TIPOLOGÍA HOSPITALARIA Y EL HIGIENISMO EN ARQUITECTURA

En primer lugar, consideramos que, debido a la relevancia de las obras construidas, principalmente el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX], la tipología hospitalaria debía abrir este bloque. La complejidad de los discursos arquitectónicos que observaremos en las obras seleccionadas de este tipo demostrará el conocimiento de la arquitectura internacional por parte del creador. En ellos consolidará soluciones y criterios que ya venían utilizándose en la producción arquitectónica occidental del siglo XIX. El objetivo general era que el núcleo barcelonés pudiese

⁴⁶¹ Revítese el apartado “Marco teórico y metodológico” del bloque Cuestiones Previas, pp.32-46.

disponer de edificios modernos en consonancia con los que venían construyéndose en las grandes capitales europeas y así situar a la urbe catalana al mismo nivel. El primer caso que trataremos es, quizás, el más evidente en este sentido. En él, además, apreciaremos la facilidad e insistencia del arquitecto para conseguir dirigir proyectos de gran importancia social en los que impondrá su línea estética a pesar de no tratarse de un complejo diseñado originariamente por él. A ello debe añadirse el profundo interés de Doménech hacia los postulados higienistas, que insistirá en incorporar en los productos arquitectónicos de esta tipología, aunque también en otras de diferente carácter como la arquitectura penitenciaria o la arquitectura desarrollada en el municipio de Sant Andreu de Palomar entre 1883 y 1897, donde contamos con ejemplos evidentes en este aspecto como modernizaciones del Matadero [C.DyE, Núm.IX], reformulaciones en la conducción de aguas para asegurar la higiene en las calles [C.DyE, Núm.XIX], etc. Así pues, la arquitectura hospitalaria es uno de los tipos más complejos de todos los que formarán el corpus estapista y, por ello, abrimos con él el presente bloque.

IV.I.I. El caso del Hospital Clínico y Facultad de Medicina (1879-1906)

José Doménech y Estapá llevó a cabo las obras públicas de mayor magnitud de las últimas décadas del siglo XIX en Barcelona. Su vínculo con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y la Universidad Central de Barcelona, para los que trabajaba como profesor pero también como arquitecto, le aseguró una posición destacada para participar, diseñar o dirigir este tipo de obras que tenían el fin de modernizar la capital catalana. Todas ellas son el resultado de la financiación en gran parte del Estado, aspecto que justifica la continua presencia de Doménech en su planteamiento y ejecución. En este tipo de construcciones destacamos, principalmente tres: el Palacio de Justicia realizado junto a Enric Sagnier i Villavecchia entre 1886 y 1908 [C.DyE, Núm.XXII], la Prisión Modelo codiseñada con Salvador Viñals i Sabaté entre 1881 y 1904 [C.DyE, Núm.XXIII], y, finalmente, el Hospital Clínico y Facultad de Medicina que trataremos a continuación.

Los tres ejemplos se enmarcan en este tipo de arquitectura pública y estatal que debía acoger importantes servicios para la ciudadanía. Según el propio Doménech, la naturaleza psicológica de estas arquitecturas civiles era la de educar a la sociedad y unificarla para asegurar el orden y las jerarquías que consolidaban la paz y el avance del pueblo. En este sentido, en el congreso nacional de arquitectos de Barcelona de 1888, afirmaba: “En los edificios públicos levantados por el Estado, sería el punto más a propósito para realizar estas enseñanzas [sociales]”.⁴⁶² En otra intervención indicaba lo siguiente al respecto: “todas las obras públicas deben ser los mojonos que fijen los

⁴⁶² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 18 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, p.271.

vértices principales de toda urbanización [...]”⁴⁶³ La forma y el estilo, derivados de los postulados estapistas, tendrán pues un fondo pedagógico sin el cual no podemos comprender la producción colosalista de Doménech para este tipo de edificios.

Partiendo de esta premisa, ocupémonos de una de las obras más reconocidas de Doménech, aunque no por ello creación exclusiva del arquitecto: el Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona [C.DyE, Núm.LIX]. De entrada, debemos advertir ya que el diseño de la composición general a nivel de planimetría no corresponde a un planteamiento del arquitecto. El largo y complejo proceso de concepción y ejecución obligó a que este edificio, el primer hospital público moderno de Barcelona, sufriese modificaciones en las cuales se vieron involucrados diversos autores.

La primera idea de construir un nuevo hospital de carácter público y que incluyese todos los avances de la medicina moderna surgió del claustro de la Facultad de Medicina de la Universidad Central de Barcelona en 1879.⁴⁶⁴ Al respecto, el propio Doménech, en el discurso de inauguración del edificio el 2 de octubre de 1906, afirmaba lo siguiente del primer momento:

“En 1879, se ocupó por primera vez y oficialmente el Claustro de esta Facultad de Medicina, de la necesidad imperiosa que sentía Barcelona de un nuevo edificio, en el que pudieran dignamente darse las enseñanzas de esta humanitaria á la par que elevada ciencia, y algunos de los catedráticos que hoy me escuchan recordarán sin duda la fecha del 31 de mayo de aquel año [...] se aprobó un luminoso dictamen, emitido por una comisión elegida de su mismo seno en el que se estudiaba con gran

⁴⁶³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 19 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.316.

⁴⁶⁴ Cabe mencionarse que hemos localizado un documento previo de la Diputación Provincial de Barcelona que indica que la construcción de un nuevo hospital para la ciudad era necesario y se llevaría a cabo en breve. La idea era que el edificio sirviese para conmemorar la boda del rey Alfonso XII con la infanta María de las Mercedes de Orleans. Este planteamiento y decisión lleva fecha de 10 de enero de 1878, un año y medio antes que el dictamen del claustro de profesores de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. No obstante no hay un planteamiento específico ni diseño de planos y presupuesto. *Documento de la Diputación Provincial de Barcelona*, 10 de enero de 1878, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss]. Sobre la idea de 1878, *El Compilador Médico*, de la Real Academia de Medicina, ya indicaba la “necesidad de dotar a Barcelona con dos hospitales”, insistiendo en que el hospital existente era deficiente y que el nuevo debería ser erigido sin lujo y con eficacia, respondiendo a los criterios modernos hospitalarios: circulación y renovación del aire, orientación, distribución de salas y emplazamiento del conjunto. Este primer dictamen (1878) fue a cargo de la Comisión de Higiene Pública de dicha academia y estaba conformada por Antonio Mendoza, Juan Magaz, Nicolás Homs, y Juan Giné y Partagás. La conclusión a la que se llegó fue que debían hacerse dos complejos hospitalarios en el ensanche (uno en el sudoeste y otro en el nordeste) y un manicomio. Véase “Necesidad de dotar a Barcelona con dos hospitales”, *El Compilador Médico*, Año IV, 83, 14 de diciembre de 1868, pp.233-235.

detenimiento y un conocimiento profundo del problema, todas las soluciones que á este cabía darle [...]”.⁴⁶⁵

Una de las motivaciones principales para la erección del nuevo complejo en 1879 era, principalmente, la del aumento de la población en la ciudad de Barcelona. En aquella época se había alcanzado la cifra de 600.000 habitantes, mientras que no se había llevado a cabo ningún asilo de beneficencia. En el dictamen de la junta,⁴⁶⁶ que Doménech cita en su discurso de 1906, se recoge el descontento de que en la ciudad tan solo se contaba con el antiguo Hospital de la Santa Creu, en el que se mezclaban y acumulaban los enfermos por encima de las posibilidades espaciales y sin ningún tipo de higiene acorde con los tiempos. Se insiste en que el edificio estaría al servicio de “mejorar las condiciones mismas de la sociedad barcelonesa”.⁴⁶⁷ El deseo de incluir una nueva facultad de medicina dentro del Hospital Clínico aseguraría la doble función de atender y curar a los enfermos y, por otro lado, ejercer la enseñanza pública de la medicina en Barcelona. He aquí una de las primeras ideas que condicionará el formato del complejo. Este planteamiento unitario de dos funciones bien diferentes era realmente moderno, pero, sobre todo, respondía al trato conflictivo entre el Hospital de la Santa Creu con la Facultad de Medicina de la Universidad Central. El antiguo hospital era de carácter municipal y eclesiástico y se regía con unas directrices diferentes a la facultad, que dependía de la Universidad y el Estado. El alumnado de la facultad ni siquiera cabía en los espacios que se le destinaban. Todo ello, suponían “insuperables obstáculos” en el desarrollo de la enseñanza de la medicina en la ciudad de Barcelona.⁴⁶⁸ La única opción, insistía tanto Doménech en 1906 como el claustro de profesores universitarios en 1879, era que el Estado erigiese un Hospital Clínico, es decir público, “y que estuviera anexo á edificio destinado á Facultad, afirmando que el conflicto había llegado á tal situación que el Estado se hallaba en la alternativa de edificar un Hospital Clínico ó de suprimir la Facultad de Medicina de Barcelona”.⁴⁶⁹

Parece ser que el primer arquitecto que propuso un anteproyecto a partir del dictamen del claustro de la Facultad de Medicina fue Josep Amargós i Samaranch, arquitecto que

⁴⁶⁵ “Discurso de José Doménech y Estapá”, en *Inauguración de los nuevos edificios destinados á Facultad de Medicina y Hospital Clínico*, 2 de octubre de 1906, pp.2-3 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1187/1/47].

⁴⁶⁶ Esta junta estuvo compuesta por Juan Giné y Partagás, Carlos de Silóniz, Ramon Coll y Pujol e Ignacio Valentí y Vivó. Merece especial mención el primero de ellos, degano de la Facultad de Medicina y miembro de la denominada generación médica catalana del 88. Véase CORBELLA, J., “La generación médica del 88 en Cataluña”, *Profesión Médica*, 953, 12 de junio de 1970, p.25.

⁴⁶⁷ *Dictamen de la Facultad de Medicina*, 31 de mayo de 1879. A través de “Discurso de José Doménech y Estapá”, en *Inauguración de los nuevos edificios destinados á Facultad de Medicina y Hospital Clínico*, 2 de octubre de 1906, pp.2-3 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1187/1/47].

⁴⁶⁸ CORBELLA, J., *Història de l’Hospital Clínic de Barcelona. Un centenari: 1906-2006*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Clínic de Barcelona, 2006, pp.6-7.

⁴⁶⁹ *Dictamen de la Facultad de Medicina*, 31 de mayo de 1879. A través de “Discurso de José Doménech y Estapá”, en *Inauguración de los nuevos edificios destinados á Facultad de Medicina y Hospital Clínico*, 2 de octubre de 1906, p.4 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1187/1/47].

reaparecerá más adelante al tratar las oficinas administrativas para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, obra de Doménech [C.DyE, Núm.XXVIII]. Según Bassegoda Nonell, Amargós tan solo propuso una serie de directrices generales sobre las líneas del edificio en un croquis.⁴⁷⁰ A pesar de no aparecer su nombre en la documentación original, en el *Anuario de 1919* de la Asociación de Arquitectos de Cataluña se indica también que realizó “el anteproyecto del Hospital Clínico por encargo de la junta nombrada para llevar a cabo la idea de su construcción [...]”.⁴⁷¹

En realidad fue Ignasi Conrad Bartrolí i Puigventós (1851-1921),⁴⁷² arquitecto de la Diputación de Barcelona, quien realizó el primer proyecto detallado de la obra que nos ocupa en 1881, con memoria y presupuesto, supuestamente basándose en los croquis de Amargós. En un documento que hemos localizado en el AHDipB, fechado a principios de febrero de 1882, se apunta que el proyecto de Bartrolí había sido enviado a Madrid para ser valorado y aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se apunta que en Real Orden del 6 de diciembre de 1879 (medio año después del dictamen de la facultad de medicina de Barcelona) se declaró “de utilidad y conveniencia la construcción de un edificio para la Facultad de Medicina y Hospital Clínico de Barcelona [...]”. Además se especifica que la sección de arquitectura de la academia madrileña, además de la sección primera de la Junta Consultiva de Caminos, Canales y Puertos, aprobó el proyecto el 26 de enero de 1882, una propuesta “formulad[a] por el Arquitecto Don Ignacio Conrado Bartrolí cuyo presupuesto de contrata asciende á cuatro millones cuatrocientas sesenta y cuatro pesetas y treinta y siete céntimos [...]”.⁴⁷³ El proyecto de Bartrolí se conserva en tres volúmenes (Programas, Memoria descriptiva, Pliego de condiciones, Presupuesto y Planos) en el Archivo del Ministerio de Educación y Ciencia.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Domènech Estapà/Domènech Mansana. Barcelona: COAC, 1999, p.39; y BASSEGODA NONELL, J., “L’obra de Josep Domènech i Estapà, arquitecte de la Facultat de Medicina i Hospital Clínic de Barcelona”, *Gimbernat*, 45, 2006, p.20.

⁴⁷¹ *Anuario de 1919*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1920, p.159.

⁴⁷² Ignasi Conrad Bartrolí i Puigventós se tituló como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1875 (seis años antes que Doménech y Estapà). Realizó viviendas para el ensanche barcelonés en la década de los ochenta del siglo XIX, entre las que destacan la plurifamiliar demolida para Joan Rosich en 1880 (C/Bergara, 16). Entre otros proyectos merece especial mención el desaparecido complejo del Colegio de la Divina Pastora con capilla y casa para el capellán de 1881 (C/Bailén, 38), así como la ejecución de los planos de la antigua Muralla de Mar para el capitán general de Cataluña en 1881. En general, Bartrolí fue un arquitecto ciertamente autónomo, alejado de los círculos habituales de arquitectos en la Barcelona de la época. Sobre este aspecto, Bassegoda Nonell señala que fue uno de los arquitectos que no firmó y que se opuso al manifiesto en defensa del proyecto de Joan Martorell i Montells de fachada de la catedral de Barcelona (1882).

⁴⁷³ *Carta del rector de la Universidad de Barcelona al presidente de la Diputación Provincial de Barcelona*, 3 de febrero de 1882, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss]. Véase también *Carta de Ignasi Bartrrolí al rectorado*, 3 de febrero de 1882 [AHUB: 24/6/3/6].

⁴⁷⁴ AMEC: leg.9.078-9.079.

A pesar que Bassegoda Nonell indicaba que, una vez finalizada la proyección del edificio, Bartrolí se retiró y el arquitecto Ricardo Magdalena Tabuenca (1849-1910)⁴⁷⁵ pasó a ocuparse de todas las tareas relativas a la obra,⁴⁷⁶ las fuentes primarias desmienten esta afirmación. La documentación nos indica de manera clara que Bartrolí continuó como responsable del proyecto durante más años. Así lo aseguran las cartas de la sección de fomento de construcciones civiles hasta la compra definitiva de los solares donde se erigiría el hospital y facultad. En una epístola dirigida a la Diputación Provincial de Barcelona con fecha del 11 de julio de 1884, se acordaba constituir una comisión específica presidida por el presidente de la diputación, con cuatro vocales. Entre estos miembros, además de estar el rector de la Universidad de Barcelona, un diputado provincial y un concejal del ayuntamiento barcelonés, encontramos a Bartrolí quien como “autor del proyecto” su principal cometido fue el de instruir de las ventajas y desventajas de los posibles terrenos a adquirir para designar el más adecuado.⁴⁷⁷

El objetivo de adquirir los terrenos fue lento y duró desde el mes de julio de 1884 hasta abril de 1888, momento en que se hizo oficial la orden para adquirir el solar por 458.666'86 pesetas.⁴⁷⁸ La adquisición definitiva de todo el solar se concretaría en 1889.⁴⁷⁹ Durante los cuatro años, Bartrolí participó en las tasaciones y el estudio de las opciones propuestas. En 1886, la sección de fomento insistía en que se diese privilegio a los solares

⁴⁷⁵ Ricardo Magdalena fue un reputado arquitecto aragonés, titulado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1873. Ejerció de arquitecto municipal de Zaragoza desde 1876 y se caracterizó por ser uno de los máximos exponentes del eclecticismo monumentalizante en España. Entre su amplio catálogo destacan obras como el Matadero Municipal que proyectó en 1885, la Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza (1886-1893), participaciones en los alzados exteriores de la basílica de El Pilar (1903), el Monumento a los Mártires de la Religión y la Patria (1904), entre otras. Fue el director de las obras de la Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1908 para conmemorar el bicentenario de las guerras napoleónicas. En esta tarea proyectó edificios importantes como el Arco de Entrada o el Gran Casino (1907).

⁴⁷⁶ BASSEGODA NONELL, J. (2006), Art. cit., p.21.

⁴⁷⁷ Esta comisión estaba formada por: Julián Casaña como rector de la Universidad, Aquilino Herce como gobernador civil, Pedro Genové como representante de la Diputación, Bartolomé Robert como representante del ayuntamiento de Barcelona, e Ignasi Bartrolí. *Carta de la Sección de Fomento de Construcciones Civiles al presidente de la Diputación Provincial de Barcelona*, 11 de julio de 1884, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss]. Véase también *Dictamen de la Diputación Provincial de Barcelona*, 30 de julio de 1884, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss]; y *Carta del Gobierno Civil al rector*, 11 de julio de 1884 [AHUB: 24/6/3/6].

⁴⁷⁸ *Documento de la Sección de Fomento*, 6 de abril de 1888, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss]. Véanse también diversas certificaciones con cifras de compras del solar y para el inicio de la construcción en torno a la misma fecha, dentro del expediente mencionado en esta nota al pie. El 16 de diciembre de 1889 se finaliza el pago total de los terrenos: *Ponencia-Historial de la evolución y subvenciones de la Diputación Provincial de Barcelona para el Hospital Clínico*, 7 de agosto de 1905, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1905 y ss].

⁴⁷⁹ “Ayer tarde se reunieron en el despacho del gobernador los propietarios y la junta encargada de la adquisición de los terrenos en donde se ha de emplazar el Hospital clínico. Han quedado allanadas todas las dificultades y hoy se remitirán los expedientes al notario, para que redacte la correspondiente escritura”. *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1889, p.2.

disponibles que se hallasen “próximo á la Universidad de esa Ciudad y reúna buenas condiciones higiénicas”.⁴⁸⁰ Teniendo en cuenta estas premisas, la comisión valoró tres opciones diferentes a lo largo de 1887,⁴⁸¹ hasta que a principios del año siguiente la sección de fomento dio prioridad a la manzana conformada por las calles Provença, Còrcega, Casanova y Villarroel.⁴⁸²

Es en ese momento, nueve años después de diseñar el proyecto, es cuando Bartrolí no vuelve a aparecer en la cuestión del Hospital Clínico y Facultad de Medicina. No hemos localizado ningún documento que especifique los motivos. Según Arqués, la negativa constante de Bartrolí durante el proceso de elección de los terrenos, enfrentándose al resto de la comisión, pudo ser el detonante para que este arquitecto de la Diputación acabase retirándose de la ejecución del proyecto.⁴⁸³ Tras concretar el espacio en abril de 1888, un mes después, concretamente el 27 de mayo, se celebró el acto simbólico de la primera piedra.⁴⁸⁴ La celeridad del hecho se explica por la necesidad de hacer coincidir el acto con la Exposición Universal de Barcelona, con el objetivo de que el nuevo complejo hospitalario público y moderno de la ciudad tuviese mayor repercusión nacional e internacional.⁴⁸⁵ No obstante, a pesar de este primer acto, las obras del hospital no arrancarían hasta el 25 de junio de 1895 tras otro acto oficial, después de la subasta a favor del contratista Juan Pruneda en mayo.⁴⁸⁶

⁴⁸⁰ *Carta de la Sección de Fomento de Construcciones Civiles al presidente de la Diputación Provincial de Barcelona*, 29 de abril de 1886, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁸¹ Las opciones de terrenos que se tuvieron en cuenta como posibles solares donde construir el complejo hospitalario fueron los siguientes: las dos manzanas constituidas por las calles Mallorca, Sardenya, Rosselló y Nàpols; las dos manzanas conformadas por Rosselló, Sicília, Marina y Còrcega; las dos manzanas de Urgell, Provença, Borrell y València; y, finalmente la escogida, las dos manzanas constituidas por las calles Provença, Còrcega, Casanova y Villarroel. *Documento de la Comisión del Hospital Clínico*, 24 de enero de 1887, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁸² El 9 de febrero de 1888 se agiliza la cuestión y la sección de fomento insiste en que se “tase con toda urgencia los terrenos que constituyen las dos Manzanas entre las calles de Provença, Corcega, Casanova y Villarroel [...]”. *Documento de la Sección de Fomento*, 9 de febrero de 1888, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁸³ ARQUÉS, J., “L’interminable procés de consecució d’una nova facultat de Medicina i Hospital Clínic per a Barcelona”, en ARQUÉS, J., *Cinc estudis històrics sobre la Universitat de Barcelona (1875-1895)*. Barcelona: Columna, 1985, p.122.

⁴⁸⁴ *Documento de la Sección de Fomento con la factura sobre la primera piedra de 1888*, 8 de enero de 1892, en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁸⁵ Véanse, *La Vanguardia*, 24 de mayo de 1888, pp.1-2, *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1888, p.1; y la crónica del acto en “El Hospital Clínico”, *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1888, p.2. El mismo criterio se utilizó para la primera piedra e inicio de las obras de la Prisión Modelo de Doménech y Viñals que luego analizaremos. Véase el subapartado, “El desarrollo de una arquitectura penitenciaria moderna junto a Salvador Viñals: la Prisión Modelo (1881, 1886-1904)”, pp.236-263.

⁴⁸⁶ CORBELLA, J. (2006), *Op. cit.*, pp.6-7.

Parece ser que la subvención por parte del Estado a través de la Diputación Provincial era la única de la que se disponía, mientras que el ayuntamiento retrasaba las cifras que le correspondían. Eso puede explicar el largo parón de las obras. Con el fin de intentar rebajar el coste del edificio introduciéndole algunas modificaciones, la delegación del gobierno de Instrucción Pública y Construcciones Civiles envió el proyecto de Bartrolí de 1881, en enero de 1892, al arquitecto del distrito universitario de Cataluña y Aragón, Ricardo Magdalena, para que lo estudiara. Es aquí donde comienza la participación de este arquitecto. Sus trabajos se recogen en varios volúmenes y muestran la larga duración del proceso, cosa que retrasaba todavía más el inicio de la construcción.⁴⁸⁷ Lo más interesante es que en la memoria explicativa se indica que no existía la finalidad de alterar la forma, plantas, distribución y estética del edificio original de Bartrolí.⁴⁸⁸

Durante esos tres años (1892-1895), el proyecto de Hospital Clínico barcelonés fue, pues, asumido con exclusividad por el arquitecto zaragozano. Durante esa etapa, la diputación barcelonesa comenzó a intentar agilizar el asunto y, a principios de 1894, insistía “que se dé pronto comienzo á las obras del Hospital Clínico y Nueva Facultad de Medicina de esta capital [...]”.⁴⁸⁹ La Diputación consideraba que el ministro de Fomento debía desencallar el inicio de las obras.⁴⁹⁰ De la documentación conservada destaca un material epistolar entre la propia Diputación y el director general de Instrucción Pública y Construcciones Civiles sumamente interesante. En enero de 1894 se apunta que “el Arquitecto Don Ricardo Magdalena, á quien se encargó la reforma del proyecto [...] proceda con toda urgencia á su terminación y lo devuelva”.⁴⁹¹ Días después, era el ministro de Fomento quien informaba a Joaquín Marín que se había enviado “el proyecto al Señor Arquitecto Magdalena para que lo rehiciera, rebajándolo [...]” y que debía esperarse a la resolución.⁴⁹²

⁴⁸⁷ *Memoria y planos*, Ricardo Magdalena Tabuena, 10 de junio de 1893; *Presupuesto reformado*, Ricardo Magdalena Tabuena, 19 de mayo de 1894; *Memoria explicativa de las reformas introducidas*, Ricardo Magdalena Tabuena, 25 de octubre de 1894 [AMEC: leg.8.824].

⁴⁸⁸ *Memoria explicativa de las reformas introducidas*, Ricardo Magdalena Tabuena, 25 de octubre de 1894 [AMEC: leg.8.824].

⁴⁸⁹ *Documento de la Diputación Provincial de Barcelona*, 19 de enero de 1894, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁹⁰ Ya en junio de 1893, Juan Giné y Partagás se quejaba a Eduardo Vincenti del abandono o retraso de los Trabajos de Magdalena: “Este obstáculo no es otro que el que opone el arquitecto del Estado, D.Ricardo Magdalena, residente en Zaragoza, no despachándolo rápidamente o por lo menos demorándolo en demasía, su informe pericial en el proyecto de las mencionadas obras [...] hoy día ya no contesta a mis cartas”. *Carta de Juan Giné y Partagás a Eduardo Vincenti*, 6 de junio de 1893 [Citamos a través de RIBAS, D., y CORBELLA, J., “Alguns detalls sobre el projecte de construcció de l’Hospital Clínic de Barcelona”, en *I Congrés Internacional d’Història de la Medicina Catalana*, 1970, vol.IV: p.245].

⁴⁹¹ *Carta del director general de Instrucción Pública y Construcciones Civiles a la Diputación Provincial de Barcelona*, 26 de enero de 1894, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

⁴⁹² *Carta del Ministro de Fomento a Joaquín Marín*, 3 de febrero de 1894, s/p., en *Expediente para la construcción de un Hospital Clínico* [AHDipB: Top.M-446.1341, Año 1882 y ss].

Ricardo Magdalena residía y trabajaba en Zaragoza, y la complicación de llevar a cabo este macroproyecto hospitalario en Barcelona, forzó a que se nombrara un delegado en la ciudad condal. Es en este momento cuando aparece, por vez primera, la figura de José Doménech y Estapá en el proceso del Hospital Clínico y Facultad de Medicina. Debemos situarnos a mediados de 1894. Además, en *La Vanguardia* del 19 de mayo de ese año se especifica lo siguiente: “El trabajo de reforma está ya ultimado y dentro de pocos días será llevado á su destino, por el arquitecto de esta capital, José Doménech y Estapá, quien ha hecho los estudios por delegación del señor Magdalena, arquitecto del Estado [...]”.⁴⁹³ Al respecto, un año después, tras la creación de la Junta Inspector de Obras de la Facultad de Medicina y Hospital Clínico de Barcelona, Doménech envió una solicitud oficial para el puesto de “delegado auxiliar” de Magdalena.⁴⁹⁴ Esto certifica el buen posicionamiento de Doménech dentro del organigrama universitario, entidad para la que realizaba obras de adecentamiento habitualmente [C.DyE, Núms.LXIV y LXXVI]. El arquitecto ansiaba participar en todos los grandes proyectos públicos llevados a cabo por el Estado en Barcelona, y el del Hospital era una nueva oportunidad que le permitiría mayor reconocimiento profesional y posicionamiento político, tras los proyectos del Palacio de Justicia y la Prisión Modelo, ambos en obras en 1895.⁴⁹⁵ Así pues deseos de gloria profesional y circunstancias accidentales como el hecho de “hallarse domiciliado en Zaragoza el arquitecto jefe de zona á que corresponde Barcelona”,⁴⁹⁶ otorgaron el puesto de delegado auxiliar y director de las obras del Clínico a Doménech y Estapá.

En un inicio, la tarea del arquitecto tarraconense era la de controlar las cuestiones del hospital directamente, siempre siguiendo las directrices de Magdalena y las pocas modificaciones que este había realizado sobre el proyecto de Bartrolí.⁴⁹⁷ El hecho de que se tratase de un proyecto estatal aprobado en Real Orden (26 de enero de 1882), no le permitía muchas opciones de cambiar la planimetría y diseño. Más adelante, cuando los

⁴⁹³ *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1894, p.2. Un año después, *La Veu de Catalunya* indicaba que ya se habían subastado las obras del edificio y Doménech era nombrado director de las mismas. *La Veu de Catalunya*, Año V, 25, 23 de junio de 1895, p.310. Véase también, *La Vanguardia*, 10 de junio 1895, p.2.

⁴⁹⁴ En el AHUB se conserva la carta-solicitud que envió Doménech al rectorado universitario, así como las epístolas entre dicho rectorado y Magdalena mostrándose a favor de la elección del tarraconense en este asunto: *Carta de José Doménech y Estapá al rectorado de la Universidad de Barcelona*, 26 de abril de 1895; *Carta del rector de la Universidad de Barcelona a Ricardo Magdalena Tabuenca*, 27 de abril de 1895; *Carta de Ricardo Magdalena Tabuenca al rector de la Universidad de Barcelona*, 7 de mayo de 1895 [AHUB: 24/6/3/6].

⁴⁹⁵ En esta línea de encargos estatales, no podemos eludir la ampliación del Gobierno Civil proyecto planteado junto a Viñals en 1887 [C.DyE, Núm.XXV].

⁴⁹⁶ *La Vanguardia* (10/VI/1895), Art. cit., p.2.

⁴⁹⁷ Al respecto, el arquitecto Ricardo Bosco Velázquez, presidente de la Junta de Construcciones Civiles de Instrucción Pública señalaba en 1898 lo siguiente: “D.José Doménech y Estapá, Arquitecto, que si bien tiene la inmediata dirección de las obras es solo en este caso auxiliar á las órdenes del Señor Don Ricardo Magdalena, Arquitecto Director que en aquella región presta sus servicios al Ministerio de Fomento y que reside generalmente en Zaragoza”. *Documento de la Junta de Construcciones Civiles de Instrucción Pública*, Ricardo Bosco Velázquez y el Director General de Instrucción Pública, 27 de mayo de 1898, s/p. *Dictamen sobre materiales*, José Doménech y Estapá, 17 de septiembre de 1895. *Anotaciones diversas*, José Doménech y Estapá, s/f., p.4rv. [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

trabajos de construcción avanzaban (comenzaron el 25 de junio de 1895), Doménech se ocupó definitivamente de la conclusión en solitario, realizando nuevos cambios en el diseño principalmente estético de los alzados y cerramiento del complejo, así como también en el tipo de materiales a utilizar. Apreciaremos cómo Estapá va incorporando progresivamente más detalles de su repertorio para conseguir un resultado totalmente personal que en nada tiene que ver, a nivel estético, con las propuestas iniciales de Bartrolí y Magdalena.⁴⁹⁸

Antes de desarrollar las aportaciones de Doménech al proyecto y resultado final de la obra, debemos situar el planteamiento inicial en relación con la arquitectura hospitalaria internacional de la época. Cuando Bartrolí diseñó la primera propuesta en 1881, debe tenerse en cuenta que lo hizo inspirándose en la casuística más moderna de esta tipología que venía construyéndose en las grandes capitales desde principios del siglo XIX. Para comprender los modelos europeos que se tuvieron en cuenta para el edificio barcelonés, debemos presentar, al menos de manera sintética, un breve recorrido cronológico con antecedentes clave en la evolución de la arquitectura hospitalaria decimonónica. Lo mismo ocurrirá cuando analicemos el caso de la Prisión Modelo (1881-1904).

El ejemplo que representó la nueva arquitectura de hospitales que incorporaría los criterios higienistas de finales del siglo XVIII fue, sin duda, el caso del Hôtel-Dieu de París. El antiguo hospital fue quemado casi en su totalidad en 1772, y la desgracia sirvió para construir un nuevo complejo en el que se introdujeran las novedades arquitectónicas que respondieran y mejoraran el trato y cuidado de los pacientes. Básicamente comenzaron a idearse soluciones que permitieran un complejo con mayor capacidad de aireación, así como con distintos departamentos individuales que facilitarían la clasificación y aislamiento de las diferentes enfermedades. De este modo se mejoraría la atención hospitalaria de los enfermos. Además, la idea de aislar la nueva arquitectura del centro de la ciudad, puesto que se trataba de un foco de infecciones, estaba al servicio de mejorar la aireación de los espacios. A partir de 1773 aparecerían una gran cantidad de estudios, panfletos, proyectos, propuestas y reflexiones teóricas en torno a la problemática,⁴⁹⁹ resultados que se internacionalizaron con rapidez puesto que se trataba de una circunstancia compartida en otras muchas ciudades populosas de occidente.

⁴⁹⁸ Al respecto, su amigo y colega de profesión Ferran Romeu i Ribot, apuntaba tras su muerte que su participación en el Hospital Clínico fue “según planos aprobados por la Superioridad, debidos a otro Arquitecto, en los que introdujo importantes modificaciones, sobre todo en la parte artística”. ROMEU i RIBOT, F., “Nota necrológica José Doménech y Estapá”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1918*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1918, p.154.

⁴⁹⁹ Destacan, entre otros: TENON, J.R., *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*. París, 1788; *Récit de ce qui c'est passé tendant à la construction d'un nouvel Hôtel-Dieu*. París, 1773.

Uno de los primeros proyectos más novedosos para el nuevo edificio fue el de Jean-Baptiste Le Roy (1720-1800), diseñado junto a Charles-François Viel (1745-1819) en 1773 y que se presentó en la Académie Royal des Sciences en 1777 y publicó en 1787. La propuesta consistía en una serie de salas paralelas entre sí y dispuestas a izquierda y derecha de un gran patio central, al final del cual se erigía un nuevo cuerpo arquitectónico donde se acogerían los servicios generales, administración y la iglesia-capilla del complejo [Fig. IV.I]. Las salas, a pesar de no estar aisladas a modo de pabellón, contaban con un avanzado sistema de ventilación en las cubiertas. La importancia de la ventilación y la gran cantidad de estudios publicados al respecto deben tenerse en cuenta en este proyecto y en los sucesivos.⁵⁰⁰ La solución de las naves paralelas provenía de ejemplos anteriores como el del Hospital Naval de Stonehouse (1756-1764). Incluso Sir Christopher Wren había planteado la utilización del principio de los pabellones en un proyecto de finales del siglo XVII para un Real Hospital Naval que nunca se construyó.

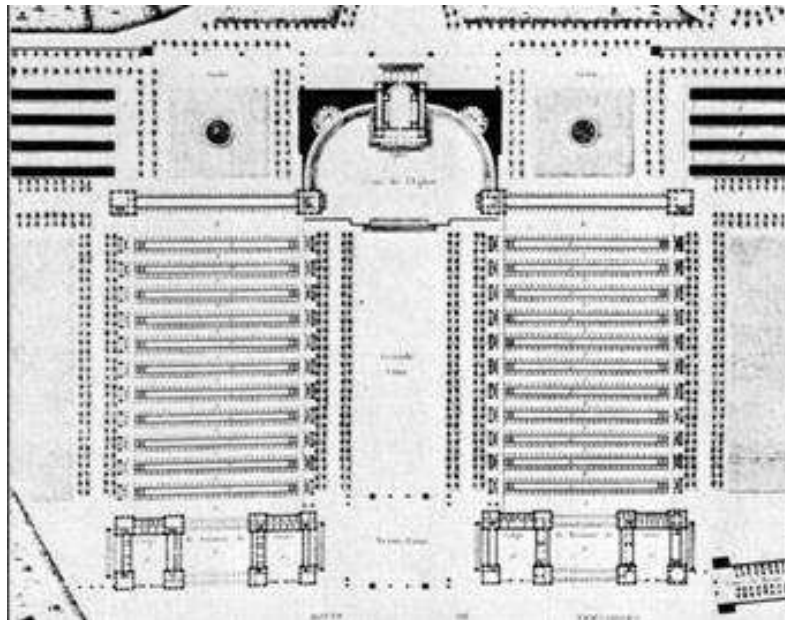


Fig. IV.I. Planta para el nuevo Hôpital-Dieu de París, Jean-Baptiste Le Roy y Charles-François Viel.

Otro ejemplo que deriva de la idea de Le Roy fue el proyecto que realizó el cirujano Antoine Petit (1722-1794) en 1774 para el nuevo Hôpital-Dieu parisino. En él, el sistema de pabellones conforma una estrella. En total seis brazos que convergen en un centro con cúpula que servía para ventilar los interiores y que cerraban el recinto en su extremo opuesto conformando un círculo del que resultaban patios triangulares en su interior. Esta tipología planimétrica sería reproducida en la publicación de Benito Bails (1730-

⁵⁰⁰ Más sobre esta cuestión en PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 (1976), p.180.

1797), *Arquitectura Civil* de 1783,⁵⁰¹ insistiendo en que los hospitales modernos no podían ser enormes masas arquitectónicas cerradas, sino un complejo dividido en partes, fragmentado con galerías y buena conducción del aire y la luz para asegurar así la higiene. Se rechaza el formato de unidad y se comienza a defender la fórmula de conjunto con calles y patios interiores que faciliten esa circulación en pro de la salubridad.

En definitiva, tal y como apunta Arrechea en su estudio, “el hecho clave en el nacimiento y evolución de la moderna tipología hospitalaria, reside en los trabajos realizados por la Comisión de la Académie des Sciences” en torno a la problemática del Hôpital-Dieu.⁵⁰² Estas fueron recogidas en España mediante traducciones y textos que desarrollaban los mismos criterios tanto por el mencionado Bails como, después, por Valentín Foronda (1751-1821).⁵⁰³ No entraremos a especificar al detalle las conclusiones de esos trabajos, tan solo creemos importante advertir la relevancia que se le otorgarán a dos criterios básicos: el aislamiento y separación de los enfermos, y la higiene y circulación-renovación del aire.

A partir de estos preceptos, el uso del formato de pabellones independientes que conformaban el recinto hospitalario fue aceptado plenamente con la construcción del Hôpital Lariboisière de París, diseñado por M-P.Gauthier y erigido entre 1846 y 1854. Por su disposición, rápidamente se convirtió en el modelo perfecto de hospital puesto que presentaba las mejores condiciones higiénicas y distributivas. Pevnsner insiste en esta idea, citando autores del siglo XIX y principios del XX que defendían el Lariboisière como el ejemplo a seguir.⁵⁰⁴ El hospital tenía un enorme patio central con el cuerpo de la administración en el extremo de entrada y el de la capilla en el otro. Ambas masas arquitectónicas se comunicaban con dos cuerpos laterales que conformaban en su interior el gran patio. Y de cada uno de estos cuerpos laterales emergían hacia el exterior tres pabellones aislados en cada costado [Fig. IV.II]. El sistema permitía muchos espacios intermedios abiertos que facilitaban la circulación del aire y el acceso de luz natural, además de la división de los enfermos por tipos de afección.

Este tipo de planta supuso una revolución arquitectónica que, a pesar de su avanzada cronología (1846-1854), se había planteado en 1788 por el arquitecto Bernard Poyet (1742-1824) según las directrices de la Académie des Sciences.⁵⁰⁵ Como se materializará en el

⁵⁰¹ BAILS, B., *Diccionario de la Arquitectura Civil*. Madrid: Impr.de la viuda de Ibarra, 1782.

⁵⁰² ARRECHEA, J., *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Salamanca: Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1989, p.228.

⁵⁰³ FORONDA, V., *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París sobre la edificación de hospitales*. Madrid: Impr.Manuel González, 1793. Sobre este asunto, véase MARTÍNEZ RIPOLL, “El idealismo funcionalista hospitalario de los tratadistas de arquitectura españoles ilustrados”, en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*. Salamanca, 1973, pp.393-413.

⁵⁰⁴ PEVSNER, N. (1979), Op. cit., p.182.

⁵⁰⁵ MARTEL, P., *L'architecture hospitalière au XIXe siècle: l'exemple parisien*. París: Musée des Hôpitaux de Paris / Musée d'Orsay / Réunion des Musées Nationaux, 1988.

Lariboisière parisino con posterioridad, Poyet había ideado una disposición de pabellones aislados, paralelos entre sí y colocados en dos filas que daban perpendicularmente a un patio central. Igualmente, los pabellones se interconectaban mediante un cuerpo lateral o corredor que unificaba todas las masas arquitectónicas. En definitiva, es una distribución en calles que se opone a la masificación de un solo volumen.⁵⁰⁶

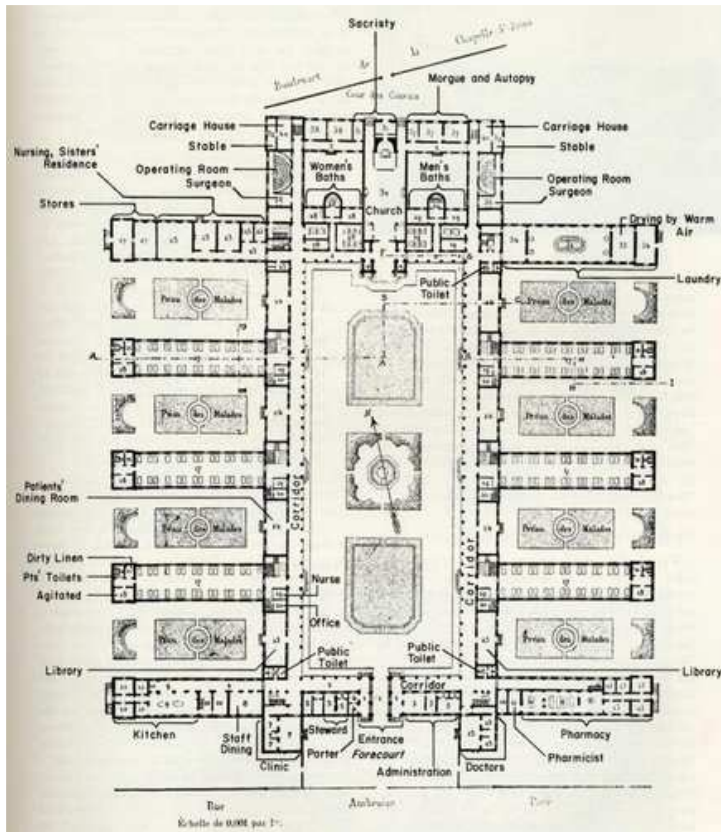


Fig. IV.II. Planta principal del Hôpital Lariboisière de París, M-P.Gauthier, 1846-1854.

La tipología iniciada en Francia con un gran número de ejemplos erigidos a lo largo del siglo XIX es la que Bartrolí utilizará para el caso barcelonés en 1879 y que será respetado por Magdalena primero y Doménech después. Concretamente la disposición del Lariboisière es por la que opta Bartrolí, sabiendo que se trataba de la fórmula más aceptada en esa época tanto a nivel internacional como estatal, tal y como se plasmará en la obra de Eduardo Lobaig de 1883.⁵⁰⁷ Otro ejemplo de la época que ilustra perfectamente el interés por el Lariboisière en el núcleo barcelonés, tal y como veremos en el subapartado siguiente, es el del Hospital de Sant Pau [C.DyE, Núm.LXIX]. En el concurso para su erección se especificaba que debían utilizarse como referencia los hospitales más modernos de París como el de Gauthier.

⁵⁰⁶ El proyecto de Poyet fue publicado en 1786. "Troisième rapport des Commissaires chargés par l'Academie, de l'examen des projects relatifs à l'établissement des quatre Hopitaux", en *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*. París: Impr.Royale, 1788.

⁵⁰⁷ LABAIG y LEONÉS, E., *Hospitales civiles y militares*. Madrid: Establecimiento tipográfico El Porvenir Literario, 1883.

Así pues, la planta del hospital tenía una capilla en el cuerpo del extremo norte, en el que también se situaban diversas estancias para enfermos de privilegio. De ahí se avanzaban de manera lateral dos corredores (uno en cada costado) de los cuales, como en el Lariboisière, emergen los distintos pabellones independientes que permitirán generar patios intermedios para la circulación y renovación del aire, así como una clasificación de los enfermos según sus dolencias y patologías. En cada uno de estos patios intermedios se levantaban una serie de anfiteatros operatorios en hierro y cristal.⁵⁰⁸ Los corredores delimitaban un enorme espacio interior que, como en los hospitales franceses, se traduciría en un patio abierto.⁵⁰⁹ El caso de Barcelona va más allá. El hecho de tener que introducir las dependencias de la Facultad de Medicina en el mismo complejo obligó a Bartrolí a idear una solución arquitectónica que lo permitiera. Es por ello que aprovechó el espacio del patio derivado de los brazos de los que nacen los pabellones, y en él insertó un nuevo cuerpo arquitectónico rectangular aunque, eso sí, no adosado a los corredores. Esta fórmula permitía diferenciar los dos espacios y por ende las dos funciones principales del conjunto, así como crear un sistema de calles intermedias que asegurase la circulación del aire. La comunicación entre ambas partes la solventó con la proyección de dos galerías superiores que las unen en el cuerpo de la fachada principal.

Esta planta para el complejo barcelonés fue respetada por Magdalena tal y como demuestran sus volúmenes de modificaciones, así como por Doménech y Estapá cuando asumió el cargo de delegado y director de las obras de manera oficial en 1895. El plano que mostramos en la **Fig. IV.III**, corresponde a la distribución general del Clínico y la facultad según el arquitecto que focaliza esta investigación y después de que los edificios fuesen concluidos en 1906. En definitiva, el diseño de planta y disposición de espacios fue a cargo de Bartrolí y de su proyecto de 1881.

La planta baja es quizás la más interesante. En el cuerpo central del que se abren los brazos de la zona hospitalaria (C/Villarroel), Bartrolí sitúa la iglesia en el centro y a cada lado de esta las salas para los enfermos distinguidos (una para mujeres y otra para hombres). Los corredores laterales comunican los distintos pabellones (cinco en cada lado), cada uno de los cuales se destina a una especialidad. En el ala de la calle Provença y por orden ascendente (de C/Casanova a C/Villarroel): el pabellón de Dermatología, el de Clínica Quirúrgica, el de Operaciones, otro de Clínica Quirúrgica y el de Cirugía de la Infancia. Por otro lado, en el ala de la calle Còrcega y por orden ascendente (de

⁵⁰⁸ *Anotaciones diversas*, José Doménech y Estapá, s/f., p.5v. [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

⁵⁰⁹ En un documento sin fecha, pero escrito por Doménech, el arquitecto recoge anotaciones de la composición planimétrica del conjunto. Sobre esta parte indica lo siguiente: "Todos ellos [los pabellones] quedan convenientemente enlazados por una galería porticada de cuatro metros de amplitud que desarrollándose paralelamente á las líneas perimetrales del solar, han de constituir un paseo hermoso y cómodo para los convalecientes de ambos pisos, pues de dos pisos ha de constar también la precitada galería". *Anotaciones diversas*, José Doménech y Estapá, s/f., p.4rv. [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

C/Casanova a C/Villarroel): dos pabellones de Clínica Quirúrgica, el de Operaciones, el de Ginecología y el de Obstetricia. Por lo que se refiere a la masa arquitectónica central destinada a Facultad de Medicina, los espacios se distribuían alrededor de un enorme patio interior a modo de claustro: aulas, despachos, salones y un gran auditorio en el extremo norte, justo en frente de la iglesia del hospital. Teniendo en cuenta estas disposiciones y el solar, los espacios del hospital cubrían 9.505 m², los de la Facultad de Medicina unos 7.295 m², mientras que las zonas no edificadas (calles, patios, jardines, etc.) alcanzaban 10.711 m². Esto demuestra la importancia que se le otorgaba a la última tipología espacial para asegurar los criterios de salubridad que debía tener un recinto hospitalario moderno. El total del complejo era de 27.511 m².

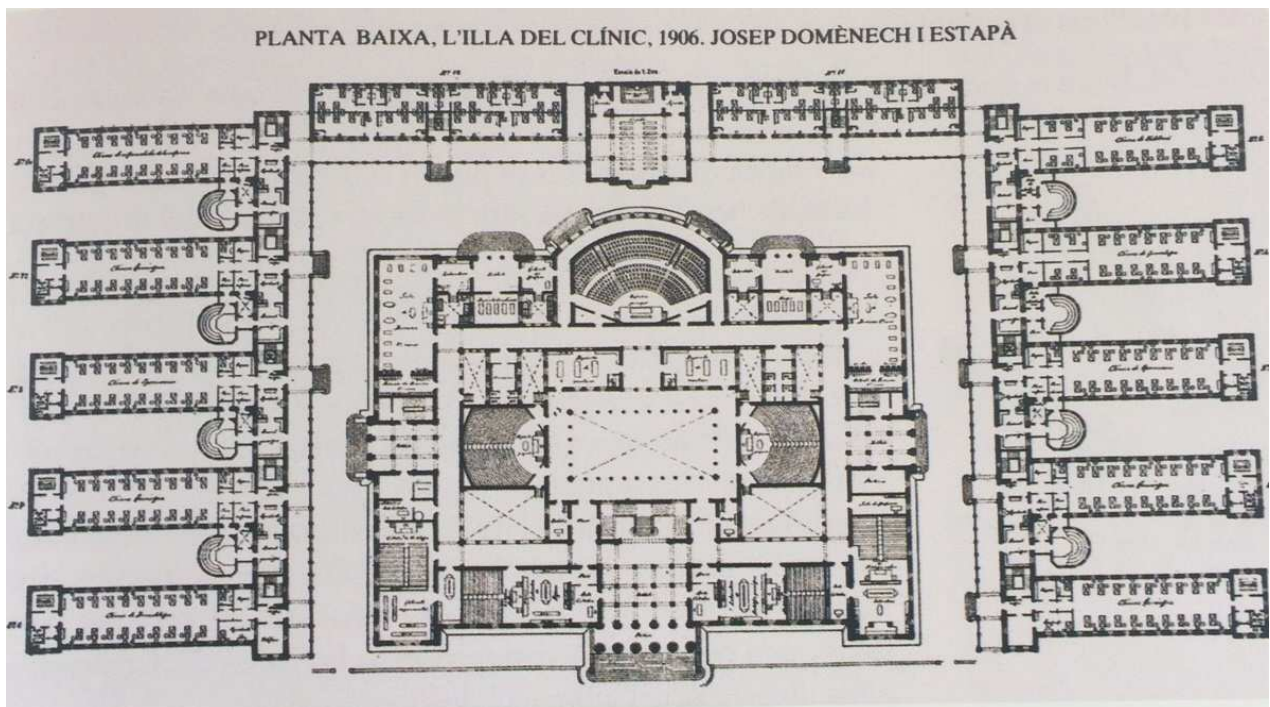


Fig. IV.III. Planta principal del Hospital Clínic y Facultad de Medicina de Barcelona en 1906. Diseño original de Ignasi Bartrolí (1881), participación de Ricardo Magdalena y José Doménech y Estapá (1892-1906) [CORBELLA, J. (2006), Op. cit., p.21].

Por lo que a los alzados respecta, Bartrolí optó por un diseño totalmente clasicista. El arquitecto utilizó un formato de fachada muy simple y regular, dando preeminencia al cuerpo central del conjunto que correspondía al acceso de la Facultad de Medicina. La fórmula es la de insertar una entrada monumental a modo de pórtico clásico hexástilo con frontón triangular rematado con acróteras y grifos. Destaca la inclusión de un podio con las escaleras que monumentalizan todavía más esta parte de privilegio. Por lo demás, Bartrolí dispone los ventanales de manera regular por toda la fachada, utilizando modelos del clasicismo romántico germánico del siglo XIX. En definitiva estas elevaciones exteriores del conjunto son muy similares a edificios eclécticos madrileños de

la misma época en los que se abogaron por las referencias centroeuropeas. Un ejemplo paradigmático es, sin duda, la Biblioteca Nacional de España, construida entre 1866 y 1892, obra de Francisco Jareño y Alarcón (1818-1892). En esta obra, a pesar de mezclarse con detalles estilo Segundo Imperio concentrados en el acceso, la solución de los alzados de los muros es muy similar.

Cuando Doménech ejerce de director de las obras por delegación de Magdalena (desde 1895), el arquitecto tarraconense comenzaría a introducir modificaciones en el proyecto de base. Ya advertíamos que el hecho de que éste había sido aceptado de un modo oficial por Real Decreto, impedía que dichos cambios fuesen muy acusados, y excluía posibles modificaciones en la planimetría. No obstante, los alzados y la estética general del complejo hospitalario serían alterados por parte de Doménech. En ellos impondrá la estética personal de su producción arquitectónica, combinando detalles estapistas que conseguirán una fisonomía absolutamente diferente a la que encontrábamos en el proyecto de base. La gran cantidad de planos, croquis y dibujos que dedica Estapá para esta obra es una buena muestra de ello. En todos estos documentos, se aprecia el proceso de incorporación progresiva de la marca Doménech y Estapá. Debido a la magnitud de la empresa, junto al Palacio de Justicia y la Prisión Modelo, el Hospital Clínico es de las obras en las que participa Doménech que más planos y documentos se han conservado, eso si dispersos en distintos archivos. Destacan, principalmente, los legajos del ACOACB, aunque no podemos tampoco quitar relevancia a los del AHDipB, a los del AHUB o a los del ANC, estos últimos inéditos y básicos para comprender una de las problemáticas que tuvo que superar el arquitecto. En el ACOACB se conservan todos los planos, que ascienden a la cantidad de unos 187 originales, la mayoría de los cuales están fechados entre mayo y julio de 1896. El elevado número de ejemplares hace imposible que sean citados o mencionados todos en esta investigación, puesto que requeriría un monográfico sobre el edificio. Nos centraremos en algunas de las soluciones estapistas más relevantes que se incorporarían durante el avance de las obras entre 1895 y 1901. La elección puntual e inteligente de espacios y lugares de privilegio ya sea en los interiores como en los alzados exteriores, servirá a Doménech para lograr hacer suya una obra que en origen no era de creación propia. Estamos ante un proceso de estapización de un proyecto de otro autor. El éxito de un resultado totalmente personal aseguraría que la historiografía acabara por determinar que el Hospital Clínico y Facultad de Medicina fue obra de Doménech y Estapá, incluso ya en la época.⁵¹⁰

La fachada principal es uno de los espacios que Doménech más modificó a partir de 1896. Aunque mantuvo el formato de Bartrolí que describíamos, el acceso central con pórtico hexástilo fue ampliamente alterado con la creación de un cuerpo estapista mucho más monumental y personal [Fig.IV.IV]. Tan solo mantiene el columnario hexástilo y

⁵¹⁰ Como ejemplos, véanse, B.P., "Arquitectura española contemporánea. Nuevo Hospital Clínico y Facultad de Medicina. Barcelona. Arquitecto D.José Doménech y Estapá", *Arquitectura y Construcción*, Año VIII, 149, 1904, pp.358-381; y PUIG ALFONSO, F., "El Hospital Clínico de la Facultad de Medicina de Barcelona", *Bio*, 72, septiembre-octubre de 1929, pp.7-19.

podio con escaleras. Por otro lado, el arquitecto suprime el tradicional frontón triangular con acróteras e impone una solución que en aquella época estaba utilizando para muchas de sus obras como, por ejemplo, la fachada de la iglesia de Sant Andreu apóstol [C.DyE, Núm.XI] o la sede de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas [C.DyE, Núm.LII]. Se trata de un doble frontón enorme que comienza en hastial escalonado y se remata con un arco rebajado que enmarca un tímpano historiado en altorrelieve [C.Rep. G-A3]. Del mismo modo que en el templo andreuense, el cimacio se recorta con una acusada volumetría con la finalidad de acentuar el colosalismo del conjunto. En él se alternan perfiles quebrados y decoración floral [C.Rep. D3].

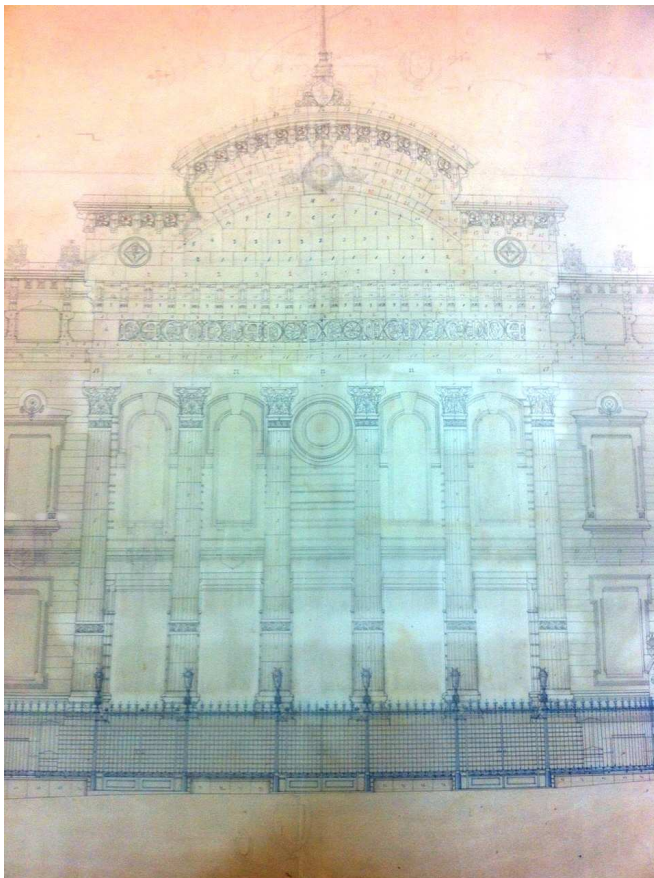


Fig. IV.IV. Alzado de la fachada principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona (fragmento), José Doménech y Estapá, junio de 1896 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H105/1/91].

El magnífico trabajo escultórico del tímpano lo llevó a cabo el artista Rafael Atché i Farré (1854-1923), colaborador de Doménech en gran número de encargos que iremos presentando a lo largo de este bloque cuarto. A pesar de que se creía perdido, pudimos localizar el diseño de la escena que se recoge en este tímpano semicircular, entre los legajos conservados en el ANC.⁵¹¹ Los croquis (alzado y sección) están fechados en 10 de febrero de 1900, cosa que explica que en los planos de fachada que mostrábamos todavía no estuviese incorporado. A diferencia de la lectura iconográfica errónea de Bassegoda Nonell, quien decía que se trataba de una interpretación de la historia de la medicina con

⁵¹¹ Alzado y sección del tímpano del pórtico de la fachada principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 10 de febrero 1900 [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

la representación de los médicos más célebres de todas las épocas,⁵¹² Doménech realiza una composición clásica cuyo centro está ocupado por Asclepio, dios de la medicina, entronizado y presentado de manera frontal y flanqueado por cuatro musas que lo laurean [Fig. IV.V]. En cada costado, seis musas de la medicina que representan la cirugía, la creación de fármacos, etc; y como fondo una columnata dórica. Doménech muestra su conocimiento de composiciones pictóricas del siglo XIX. Los modelos que utiliza provienen de la pintura francesa academicista. Para el Asclepio, Estapá tuvo en mente composiciones de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) como *Napoleón I en trono imperial* (1806), *Zeus y Tetis* (1811) o la *Apoteosis de Homero* (1827), mientras que para el telón de fondo optó por una interpretación de la composición *El reconocimiento entregando las coronas* de Paul Delaroche (1797-1856) que decora el auditorio de l'École des Beaux-Arts de París (1836-1841). Como decíamos, el diseño es de Doménech, planteado en febrero de 1900, y la ejecución la llevó a cabo Atché meses después para que el edificio estuviera listo en 1901.

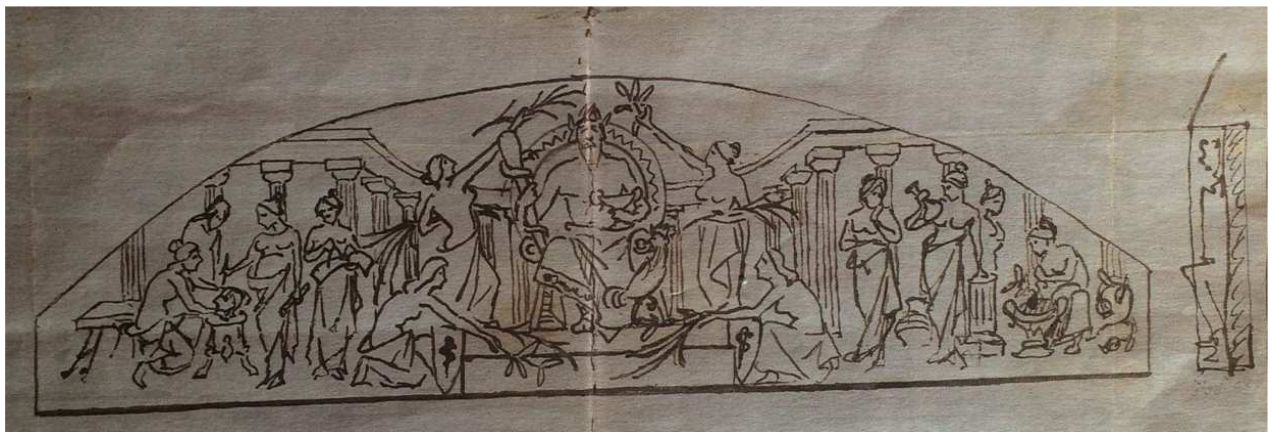


Fig. IV.V. Alzado y sección del tímpano del pórtico de la fachada principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 10 de febrero 1900 [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

Otros elementos de este pórtico central que se reinterpretan en clave estapista son las seis columnas, decoradas con doble collarín y de un modo muy similar a las del Palacio de Justicia, entonces en construcción. Además, para las ventanas del tramo del pórtico, Estapá incorporó enormes arcos peraltados [C.Rep. A1]. Otro elemento es el nuevo diseño que propuso para las ventanas del primer piso, en las que recicló la solución que había utilizado para las del segundo nivel de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII]. En ambas, el vierteaguas superior se corona con una rueda simple con decoración floral de composición radial en estrella en su interior y una forma dentada en el extremo inferior [C.Rep. C5].⁵¹³ El pórtico queda flanqueado por dos

⁵¹² BASSEGODA NONELL, J. (2006), Art. cit., p.19.

⁵¹³ Entre otros planos, detaca el *Detalle de ventanal primer piso*, José Doménech y Estapá, mayo/junio de 1896 [ACOACB: Fons Domenech Estapà/Domènech Mansana, H105O/5/92.XVI].

pilares piramidales que sirven para cerrar la verja metálica. Tanto en uno como en otro elemento, el arquitecto recurre a la pentalfa para decorarlos [C.Rep. B1. Fig. IV.VI]. Como vemos, Doménech va sumando ornamentos y ritmos compositivos que se añaden al diseño original de Bartrolí, consiguiendo de este modo que la obra tenga una relación directa con su propia producción personal. Estamos ante la primera muestra de individualización que presentamos del corpus global de Estapá.



Fig. IV.VI. Imagen actual con algunas de las incorporaciones de Doménech y Estapá en la fachada principal.

Lo mismo sucede en el planteamiento de la fachada de la iglesia del hospital. En ella, Doménech incorporó una composición bastante similar a la del proyecto no realizado de fachada de Santa Eulàlia de Vilapicina de 1885 [C.DyE, Núm.XIV; Fig. IV.CXXVIII], aunque mucho más austera. En este caso, el arquitecto, en vez de una torre, diseña una espadaña a base de perfiles quebrados que está en consonancia con los que conforman la base del cimacio que recorta el borde de la cornisa del hastial triangular del cuerpo central [C.Rep. D3]. Los tramos superiores y las torres laterales que finalmente no se construirían insisten en la verticalidad visual deseada en las obras religiosas de Doménech a partir de la presencia de arcos peraltados y óculos colosales que con la volumetría de los sillares simulan cuatrifolios cruciformes [C.Rep. A1-F3].

Las disposiciones de estancias y alzados interiores tampoco fueron modificadas en demasía por Doménech, aspecto que limita nuestro comentario. Del mismo modo que en los exteriores, el arquitecto dispuso ornamentación personal para dotar a estos espacios de significación temática y de un aspecto general mucho más suntuoso (sobre todo el volumen de la facultad: patios, aulas, paraninfo, etc.). En este sentido, el material conservado muestra cómo Doménech diseñó una gran cantidad de vitrales para las

oberturas,⁵¹⁴ así como todo el mobiliario interior como mesas, armarios, sillas, sillones, etc.⁵¹⁵ Una de las operaciones más personales se produjo con la habitual reinterpretación de los órdenes clásicos por parte del arquitecto, ejercicio que analizaremos con mayor detalle en otras obras en que su importancia es aún mayor. En el Hospital Clínico se produce no solo en el pórtico de acceso, sino que lo hallamos en el patio central de la facultad. En él, Doménech reformula los órdenes a partir de la combinación de elementos y ritmos estapistas de base geométrica y, además, les inserta detalles insólitos que responden al criterio de “ornamento significativo” propio del eclecticismo decimonónico. En el patio-claustro, cada nivel muestra un orden diferente en los capiteles, los cuales se complican según ritmo ascendente. Todos ellos representan un juego de mayor o menor complejidad floral, pero el que resulta más curioso es el del segundo nivel. En este, según sus dibujos, Doménech incorporó el símbolo del corazón en el extremo superior. El arquitecto hizo uso de esta fórmula de origen medieval en un elemento clásico, asociando la función del edificio a la propia arquitectura mediante el ornamento en cuestión.⁵¹⁶

Otro de los añadidos de Doménech que consideramos más destacados en el conjunto fue la utilización del hierro para los espacios de privilegio del cuerpo de la Facultad de Medicina. Con ellos nos enfrentamos a un ejercicio parejo al que realizó en la Prisión Modelo y el Palacio de Justicia, donde las estructuras de hierro para cubiertas o soporte de los pesos adquirirían un protagonismo que debe ser mencionado. A pesar de no adquirir la suntuosidad y el nivel de perfección y sofisticación que veremos en la cárcel barcelonesa y, sobre todo, en el Palacio de Justicia, el hierro de las coberturas de zonas como el paraninfo y las aulas principales son interesantes. El semblante de modernidad que otorgaban estos cerramientos a un nuevo complejo médico que pretendía, entre otras cosas, ser precisamente eso (moderno), destaca por encima de la necesidad real de su utilización. Así lo demuestran los sistemas de cubierta diseñados, para nada complejos en exceso y poco trabajados a nivel estético si los comparamos con los de la Modelo o el de Justicia. Como en estas otras ocasiones citadas, y en otros casos también, la participación de Torras i Guardiola y su empresa es esencial. Desde 1902 y hasta 1907 suministró el material y su colocación,⁵¹⁷ seguramente primero a las coberturas de la

⁵¹⁴ Véase la carpeta H105O/4/92.XV del ACOACB *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, en la que se conservan diseños al carbón y en acuarela de los vitrales.

⁵¹⁵ En la carpeta H106O/5/88 del ACOACB *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, encontramos una gran cantidad de planos con croquis de propuestas para el mobiliario. Por desgracia para esta investigación, la mayoría de las decoraciones interiores planteadas por Doménech, así como el mobiliario, fueron suprimidos en la década de los treinta por las reformas de diseño que llevaron a cabo desde el GATEPAC. *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit., p.39.

⁵¹⁶ *Sección del patio central, s/r., sf.* (José Doménech y Estapà, mayo/junio de 1896) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105O/3/92.XIV].

⁵¹⁷ ANC: *Fons Torras i Guardiola*, Caja H.2 (1902-1907) y Caja H.3 (1902-1907). Véase también, FELIU TORRAS, A., *La Barcelona del ferro. A propòsit de Joan Torras i Guardiola*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011, p.284.

facultad y de 1906 a 1907 a los anfiteatros de cirugía intermedios entre los pabellones de la zona del hospital.

Para el sistema de cubierta férrea de las aulas principales (los dos grandes hemicíclios que se disponen a izquierda y derecha del patio central de la facultad), Doménech utilizó el sistema de ala de mosca creado por Torras de cuyos cuchillos arqueados invertidos arrancan pendolones que sostienen un óculo metálico que permite el acceso cenital de luz al aula que penetra por la claraboya superior a la estructura [Fig. IV.VII (izq.)]. Se trata de un sistema complejo que no en todas sus partes se mostraba en público, puesto que los hemicíclios-aulas tenían una cubierta encupulada que se abría en el espacio central, correspondiendo este punto al óculo metálico sostenido por los pendolones. Algo parecido sucede en la cubierta del paraninfo, donde enormes cuchillos trapezoidales sostienen una claraboya piramidal para que penetre la luz natural [Fig. IV.VII (dch.)]. Como en las aulas, también se muestra al espectador en la parte central, puesto que la cubierta general de esta suntuosa estancia se remata con una vuelta de cúpula rebajada que se interrumpe por la claraboya.

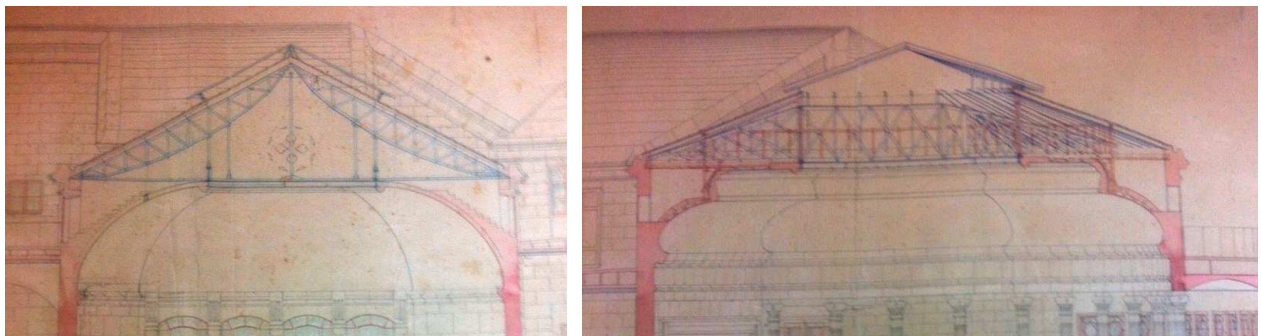


Fig. IV.VII. (izq.) Sistema de cubierta de las aulas-hemiciclo de la Facultad de Medicina / (dch.) Sistema de cubierta del paraninfo de la Facultad de Medicina [*Sección transversal*, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, mayo/junio de 1896); y *Sección longitudinal*, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, mayo/junio de 1896). ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106M/5/90.XI].

No podemos concluir este primer subapartado y caso en el que Doménech tan solo deja su huella en aspectos de diseño, desarrollando la ya mencionada estapización de un proyecto de otro autor, sin hacer mención a otra de las principales tareas que tuvo que desempeñar desde su nombramiento. Se trata de un aspecto que generó gran debate social: la adecuación y cambio de los materiales de construcción del hospital y facultad. Dichos cambios se explican por el interés de la Diputación de Barcelona y el Estado de intentar rebajar los costes de estos edificios. Para tal fin, en septiembre de 1895, Doménech presentó un largo y detallado informe sobre la elección del tipo de piedra a utilizar en la obra. En un primer momento estaba previsto utilizarse la piedra de Montjuich, de gran calidad aunque de elevado coste, pero finalmente esta opción fue desechada a favor de la piedra de Manresa. Según el propio Doménech, basándose en un

interesante análisis sobre la resistencia de ambos materiales realizado por él mismo, “son varias las construcciones de gran importancia que en esta capital vienen realizándose con piedra de la cantera de Manresa pudiendo por lo tanto autorizarse el cambio de la piedra procedente de las canteras de Montjuich por la de Manresa”.⁵¹⁸ En octubre del mismo año, la Junta Constructora del Clínico ejecutaba la siguiente orden: “la substitución de la piedra de sillería de las canteras de Montjuich por la de Manresa á fin de llenar mejor su cometido [...] por las condiciones de visualidad resistencia á las cargas y á los agentes exteriores de las piedras de ambas procedencias”.⁵¹⁹ Para justificar el cambio, citan los motivos que consideró Doménech en otro estudio con fecha de 2 de octubre de 1895. En primer lugar se alega a la escasez de la piedra de Montjuich, mucho más limitada, y teniendo en cuenta la magnitud de la construcción esto afectaría a la marcha de las obras. El minucioso estudio llevado a cabo por el arquitecto muestra interesantes conclusiones que condicionarán la decisión de la elección y, por ende, el resultado final de la obra.

“Sujetas al esfuerzo de tracción varias muestras de sillares de Manresa y de Montjuich, resultó ser igual la resistencia á la rotura, oscilando entre 18 y 20 kilogramos por un centímetro cuadrado de sección. No sucedió así aunque no fue muy grande la diferencia para el esfuerzo de comprensión necesario para la rotura de cubos de 0’05 centímetros de lado, pues las experiencias verificadas dieron como resultado que la piedra de sillería de Manresa se rompió á una presión de 220 kilogramos por centímetro cuadrado de sección resistiendo la de Montjuich hasta 250 kilogramos [...] No parece muy distinta la resistencia á los agentes atmosféricos de las dos clases de piedra pues ambas tienen la propiedad de formarse con el tiempo en su superficie exterior, una pátina de alguna mayor resistencia que el resto del sillar y que á su vez impide la sucesiva descomposición de la masa [...]”.⁵²⁰

Para concluir con su veredicto, alegó también que ambas son piedras areniscas silíceas y que la de Manresa es algo más azulada por lo que tiende a oscurecerse con el tiempo, mientras que la de Montjuich ofrece tintes variados con tendencia al sienoso. La clave de la decisión es que la de Manresa era mucho más económica que la otra, así como también más fácil de labrar por tener mayor homogeneidad en la masa y mucha menor dimensión de los granos de sílice que la forman. Acaba su defensa de la opción de piedra de Manresa ordenando, por su parte y dentro sus conveniencias, el cambio, dejando piedra de Montjuich tan solo en los peldaños, embaldosados y demás superficies pisables que tengan un desgaste constante. La decisión de Doménech, condicionada por las directrices de Magdalena y el Estado, derivó en que se tuviese una visión del arquitecto jocosa respecto al asunto. Al tratar el caso del Hospital de Sant Pau,

⁵¹⁸ *Dictamen sobre materiales*, José Doménech y Estapá, 17 de septiembre de 1895 [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

⁵¹⁹ *Orden de la Junta Constructora del Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona*, Julián Casaña (presidente) y Joaquín Bonet (secretario), 5 de octubre de 1895, s/p. [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

⁵²⁰ *Dictamen sobre materiales*, José Doménech y Estapá, 2 de octubre de 1895, s/p. [ANC: Fons Núm.25, Reg.2196, U.I.Núm.32].

comprobaremos que, en parte por este motivo, Estapá fue denominado “Doménech el malo”, además de un personaje ruin que se quedaba con sobresueldos por el cambio del coste de los materiales.⁵²¹

En definitiva, el caso del Hospital Clínico y Facultad de Medicina es un ejemplo del corpus de Doménech único. El hecho de que la mayoría de su aportación a la obra se limitara a la decoración y replanteamiento de detalles de los alzados exteriores, así como a la inclusión de algunas coberturas metálicas en los espacios de privilegio, hacen que su intervención sea puntual aunque no por ello menos importante. Consideramos que lo más relevante del ejemplo es, justamente, el proceso que realizó el arquitecto sobre algo que ya estaba diseñado y teniendo en cuenta las directrices de la superioridad (artística: Ricardo Magdalena; administrativa: el Estado y la Real Orden que daba por bueno el planteamiento de Bartrolí). Considerando estas barreras y/o limitaciones, Doménech explotó su repertorio al máximo y desarrolló un proceso de estapización de una propuesta de otro autor. De este modo, hizo suya la obra. De todas formas, cuando algunas de las condiciones del edificio eran criticadas por sus coetáneos una vez inaugurado, Doménech indicaba “no soy el autor del proyecto”.⁵²²

IV.I.II. “Els dos Doménechs”: la polémica en torno al Hospital de Sant Pau (1900-1902)

La participación de Doménech y Estapá en la arquitectura hospitalaria barcelonesa no concluyó con el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX]. El arquitecto fue uno de los protagonistas de una de las polémicas más controvertidas de principios del siglo XX en relación a esta tipología: la cuestión del nuevo Hospital de Sant Pau [C.DyE, Núm.LXIX]. Respecto a este episodio, disponemos de pocas fuentes primarias a pesar de haber vaciado importantes fondos documentales como el Arxiu Històric de l’Hospital de Sant Pau i de la Santa Creu custodiado en la Biblioteca Nacional de Catalunya. Por otro lado, a pesar de la gran cantidad de estudios realizados y de publicaciones específicas sobre el Hospital de Sant Pau de Lluís Domènech i Montaner, la fase previa al proyecto y a la ejecución del complejo hospitalario, no se ha analizado en profundidad. Será justamente en esta fase previa donde aparezca Doménech y Estapá, generando una ardua disputa.

La idea de construir un nuevo hospital se plasmó como deseo postmórtem en el testamento de Pau Gil i Serra (1816-1896), redactado en París el 17 de septiembre de 1892. Este hecho es una muestra más de la necesidad de materializar el anhelo de nuevo hospital que desde la década de los setenta del siglo XIX tenía la élite barcelonesa, tal y

⁵²¹ “Mossegades”, *Cu-Cut*, 44, 22 de enero de 1902, p.62.

⁵²² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “S/T”, *Diari de Catalunya*, 90, 1900, p.1. Es su respuesta a FARGAS, M-A., “S/T”, *Diari de Catalunya*, 85, 1900, p.1

como vimos al abordar el Clínico. En este caso, Gil deseaba llevarla a cabo por iniciativa privada y significaría la reubicación y modernización del antiguo Hospital de la Santa Creu. En dicho testamento se halla un pliego específico titulado *Intrucciones para la edificación del Hospital Civil de Sant Pau que deberá tener lugar en la ciudad de Barcelona, según se expresa en m testamento de esta fecha*. En éste se especifican las condiciones del proceso.⁵²³ En primer lugar se constituiría una comisión compuesta por un arquitecto, un doctor y otra persona competente para que encargara la dirección de los trabajos a realizar. Tras las directrices específicas de dicha comisión se abriría a concurso el proyecto ofreciendo 2.500 pesetas al autor escogido. En cuanto al lugar que debería ocupar el nuevo hospital se indica que se elegiría el que mejores condiciones de salubridad tenga, ya sea dentro de la ciudad de Barcelona o en las afueras. Más adelante se añade que el modelo que debería utilizarse para el conjunto de edificios que conformen el nuevo complejo sería el de los hospitales más modernos de París. Recordemos que la fecha del testamento es 1892, momento en que la referencia hospitalaria de mayor éxito a nivel internacional era el ya comentado Hôpital Lariboisière. Es así que, Gil i Serra tenía en mente la erección de un conjunto similar, que a su vez, sería similar al Clínico de Bartrolí, a diferencia de lo que acabará ejecutando Domènech i Montaner, quien optará por pabellones aislados y distribuidos en un recinto.

No sería hasta 1899-1900 cuando, después de liquidar la herencia de Pau Gil, su hijo Leopold Gil i Llopart (1863-1923) convocó el concurso de proyecto para levantar el Hospital de Sant Pau.⁵²⁴ El proceso era presentar propuestas anónimas con un título que le diese nombre. Según consta, se dieron tres opciones, las denominadas *Higiene ante todo, Salud y Santa Cruz*. De todos ellos, un primer jurado compuesto por tres arquitectos (Josep Amargós i Samaranch, Pere Falqués i Urpí y Emili Sala i Cortés) determinó en abril de 1900 que, con algunas modificaciones debería realizarse el titulado *Salud*: “de los tres proyectos presentados al mismo, el que reúne mejores condiciones arquitectónicas, higiénicas y económicas, es el presentado con el lema de SALUD”.⁵²⁵ Entre las modificaciones sugeridas destacaron la supresión de los primeros pisos, así como la eliminación de las cúpulas del cuerpo central y otros elementos excesivamente suntuosos. Por su parte, el jurado de médicos (Bartomeu Robert i Yarzabal, Emerencià Roig i Raventós y Joaquim Duran i Trinxeria) que también valoró las opciones y los consejos del jurado arquitectónico, se reunía en otoño del mismo año y el 16 de diciembre dictaminaba que, a pesar de los aciertos de *Salud*, ninguno de los tres cumplía con la mayoría de condiciones deseadas. En mayo de 1901, la noticia se hacía pública en

⁵²³ Rescatamos la información y las bases del testamento de Pau Gil i Serra a través de *L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. L'Hospital de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986 (1971).

⁵²⁴ Leopold Gil i Llopart era ingeniero industrial. Una vez concretado el proyecto de Domènech i Montaner para el nuevo hospital, ejerció de asesor en el programa constructivo y ornamental del conjunto. *Ibid.*, pp.38-40.

⁵²⁵ “El concurs de l’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1090, 21 de enero de 1902, p.2.

la prensa, desvelando que el autor de *Salud* era José Doménech y Estapá.⁵²⁶ Teniendo en cuenta las directrices del concurso referenciadas y la cronología de este episodio, el proyecto de *Salud* debía de ser muy similar a la distribución y planimetría del Hospital Clínico, cuya conclusión en aquel momento dirigía el propio autor y, por ende, del parisino Lariboisière.⁵²⁷ Fue entonces cuando, a pesar de haberse publicado que Doménech y Estapá había sido, aún con reservas, el ganador, la comisión y la junta administrativa del Hospital de la Santa Creu decretaron el 19 de junio de 1901 que el concurso quedaba anulado y el proyecto se le encargaría a Lluís Domènech i Montaner.⁵²⁸ Parece ser que el cambio de los terrenos fue otra de las motivaciones, aunque pocas especificaciones hemos encontrado al respecto.

Nuestra aportación al respecto, además de recoger cómo la polémica y la indignación de Doménech y Estapá fueron amplia y mediáticamente difundidas por la prensa de la época, es vincular esta decisión y sus consecuencias con el clima político del momento. Al respecto, Oriol Bohigas apunta acertadamente:

“Suposem que l’encàrrec a l’altre Domènech fou un exemple típic d’aquella correspondència tardana, però encara vàlida, entre la cultura viva del país i l’empenta social d’una burgesia operativa. El prestigi de Domènech i Montaner era aleshores en un brillant zenit, tant en els afers culturals com en els polítics, en presidir un període del catalanisme que aleshores s’estava cloent”.⁵²⁹

Consideramos que tiene mucho sentido relacionar el hecho con el ascenso de la Lliga de Catalunya, fundada en 1887 y que pretendía difundir el sentimiento de identidad e independencia de la cultura catalana en un proceso de diferenciación respecto a España.⁵³⁰ A principios del siglo XX ya se preludiaba la gran victoria política de la Lliga, que acabó materializándose en 1902. Esto propició que pudiese promover y participar en proyectos de edificios públicos. En este punto, su intervención en el caso del Hospital de Sant Pau fue clave. La naturaleza política de Domènech i Montaner estaba ligada directamente a la Lliga. De hecho fue uno de sus fundadores más activos defendiendo un

⁵²⁶ *Diario de Barcelona*, 20 de mayo de 1901. En 1918, tras la muerte de Doménech, su colega y amigo Romeu rescataba del olvido que Estapá se había erigido como ganador del concurso para el Hospital de Sant Pau: “El más importante lo alcanzó en el concurso para proyectos de Hospital General para Barcelona, celebrado por los albaceas de don Pablo Gil, en el cual le fue concedido el primer premio”. ROMEU i RIBOT, F. (1918), Art. cit., p.159.

⁵²⁷ Por desgracia, no queda ningún documento ni rastro, aunque sea parcial, del proyecto redactado y diseñado por Doménech bajo el nombre de *Salud*. Al menos hasta el momento no lo hemos localizado y, tras conversaciones con expertos, nos indicaban que no se conservaba ni siquiera en el Arxiu Històric de l’Hospital de Sant Pau i de la Santa Creu.

⁵²⁸ GARCÍA-MARTÍN, M., *L’Hospital de Sant Pau*. Barcelona: Catalana de Gas, 1990, p.57.

⁵²⁹ BOHIGAS, O., “L’arquitectura de l’Hospital de Sant Pau”, en *L’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. L’Hospital de Barcelona* (1986). Op. cit., p.161.

⁵³⁰ MOLAS, I., *Lliga Catalana: un estudi d’estasiologia*, 2 vols. Barcelona: Edicions 62, 1972.

catalanismo radical de carácter progresista. En 1892 llegó a ser presidente de la Unió Catalanista, participando en las Bases de Manresa.

Teniendo en cuenta todos estos elementos, el Dr. Robert y el Dr. Morgades, catalanistas declarados, fueron dos de las personalidades que intercedieron a favor de su amigo Domènech. Igualmente, los mencionados Emerencià Roig i Raventós y Joaquim Duran i Trinxeria eran catalanistas muy activos. Esto desencadenó en las disputas y el descontento de Estapà, quien utilizaba las palabras de “caciquismo” para definir lo sucedido, además de indicar que se había llevado a cabo de esta manera por tratarse de “amigos de causa”.⁵³¹ Esta última expresión, aunque no se especifica a qué tipo de causa se refiere el arquitecto, deducimos que es la política. Tras el acto de la primera piedra del 15 de enero de 1902,⁵³² Domènech y Estapà escribió otra carta al director del *Diario de Barcelona*, que reproducimos íntegra a continuación, mucho más contenida que la anterior:

“Muy respetable señor [...] una aclaración que puede interesarle al público [...] El Albaceazgo encargado de administrar el legado que D. Pablo Gil hizo á favor de Barcelona en su testamento destinado a erigir un Hospital, en cumplimiento de lo taxativamente consignado en aquel documento abrió un concurso público para escoger el proyecto de edificio que mejor satisficiera al fin indicado. Concurrieron al citado concurso varios proyectos y, de conformidad al dictamen emitido por el Jurado nombrado al efecto, se acordó conceder el premio al proyecto que tiene por lema Salud, como así consta en el anuncio oficial publicado en este diario con fecha 20 de mayo de 1901. De dicho proyecto resultó ser el autor el arquitecto que suscribe estas líneas.

Posteriormente se acordó permutar el terreno que en el término de Sarrià se tenía adquirido, por otro situado junto á la antigua finca de Casa Xifré, propiedad hoy del Hospital de la Santa Cruz, y al tratar de levantar el precitado edificio y sin haber hecho público el nombre del arquitecto premiado, he visto, por lo que en estos días ha reseñado la prensa, que se ha encargado nuevos planos a otro facultativo de esta capital.

No trato de juzgar ni calificar la conducta que en este asunto se ha seguido, seguro ante todo que la juzgará debidamente la opinión, y además porque cuando así se ha hecho se tendrá el convencimiento de que habiendo variado las condiciones del solar de emplazamiento y el del número de enfermos, podían encargarse nuevos planos sin nuevo concurso; pero como de ningún modo quiero abrogarme méritos que no tenga, he creído necesario hacer constar que los planos que se van a realizar no son los premiados en el concurso; tanto más, cuanto la casualidad ha querido que el facultativo que se ha encargado de ellos ostente el mismo apellido que este su afmo.s.s.q.b.s.m., José Domènech y Estapà”.⁵³³

⁵³¹ DOMÉNECH y ESTAPÀ, J., “Carta al Director”, *La Renaixença*, 18 de enero de 1902, s/p.

⁵³² “Una primera pedra. L’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1085, 16 de enero de 1902, p.2.

⁵³³ DOMÉNECH y ESTAPÀ, J., “Remitido al Sr. Director del Diario de Barcelona”, *Diario de Barcelona*, 18 de enero de 1902, p.794.

El descontento de Doménech acrecentó la polémica, en la cual tomaron partido, principalmente las publicaciones satíricas de carácter catalanista. Días después, *La Veu de Catalunya* publicaba una versión de lo sucedido, posicionándose en contra de Estapá, de quien se dice “com si no fos autor del Palau de Justicia y de la Aduana nova y no hagués d’agrair la consideració que se li ha tingut callant els grossos defectes d’aquests edificis, ha publicat [...] conceptes injuriosos”.⁵³⁴ Dos días después se recogía el dictamen de los abogados Duran i Bas y Planas i Casals, con la finalidad de dejar en evidencia a Doménech y Estapá.⁵³⁵

El sector más satírico de la prensa catalanista continuó la campaña de descrédito de Doménech y Estapá, principalmente el *Cu-Cut!*. Desde sus páginas, se define a Doménech i Montaner como “al eminent arquitecte”,⁵³⁶ mientras que dedicaba un punto de la sección “Mossegades” del mismo número en el que se ridiculiza a Estapá y su propuesta arquitectónica. Este breve e hiriente comentario deriva, claramente, de la polémica con Montaner sobre el Hospital de Sant Pau:

“En Domenech y Estapá, una mena d’arquitecte que patím a Barcelona sempre que s’ha d’aixecar un edifici públich subvencionat per l’Estat, s’ha sortit de fogó perquè’ls testamentaris de don Pau Gil, en benefici dels pobres y del bon gust arquitectónich, no li han donat la direcció del nou hospital, preterintli uns drets que’l s’ha inventat. Calma, señor Domenech el malo, calma; si Deu li dona anys de vida y una mica d’influencia, ja’n farà d’altres d’adefesis ahont en lloch d’emplear pedra de Montjuich que costa 85 pessetas el metre cúbich, podrá posarnhi de Manresa que no’n val més que 55.

Y aixís potser tendrá un sobranet de 60.000 duros que bon profit li tassín”.⁵³⁷

Como vemos, se le dedican unas palabras durísimas. Además de tomar partido respecto a la polémica del Hospital de Sant Pau, se definen las obras de Doménech como adefesios de mal gusto que el público barcelonés sufre por imposición del Estado. Además, la redacción del *Cu-Cut!* recupera el tema que veíamos en el subapartado anterior sobre la sustitución de la piedra de Montjuich por la piedra de Manresa, decisión que había utilizado en el Hospital Clínico para ajustar el presupuesto, tal y como le sugirió Ricardo Magdalena. Finalmente, se le bautiza como “Doménech el malo”, denominación que desde los sectores afines a Doménech y Montaner será habitual.

⁵³⁴ “El concurs de l’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1090, 21 de enero de 1902, p.2.

⁵³⁵ “El concurs de l’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1092, 23 de enero de 1902, p.2.

⁵³⁶ “L’Hospital de Sant Pau”, *Cu-Cut*, 44, 22 de enero de 1902, p.51.

⁵³⁷ “Mossegades”(1902), Art. cit., p.62.

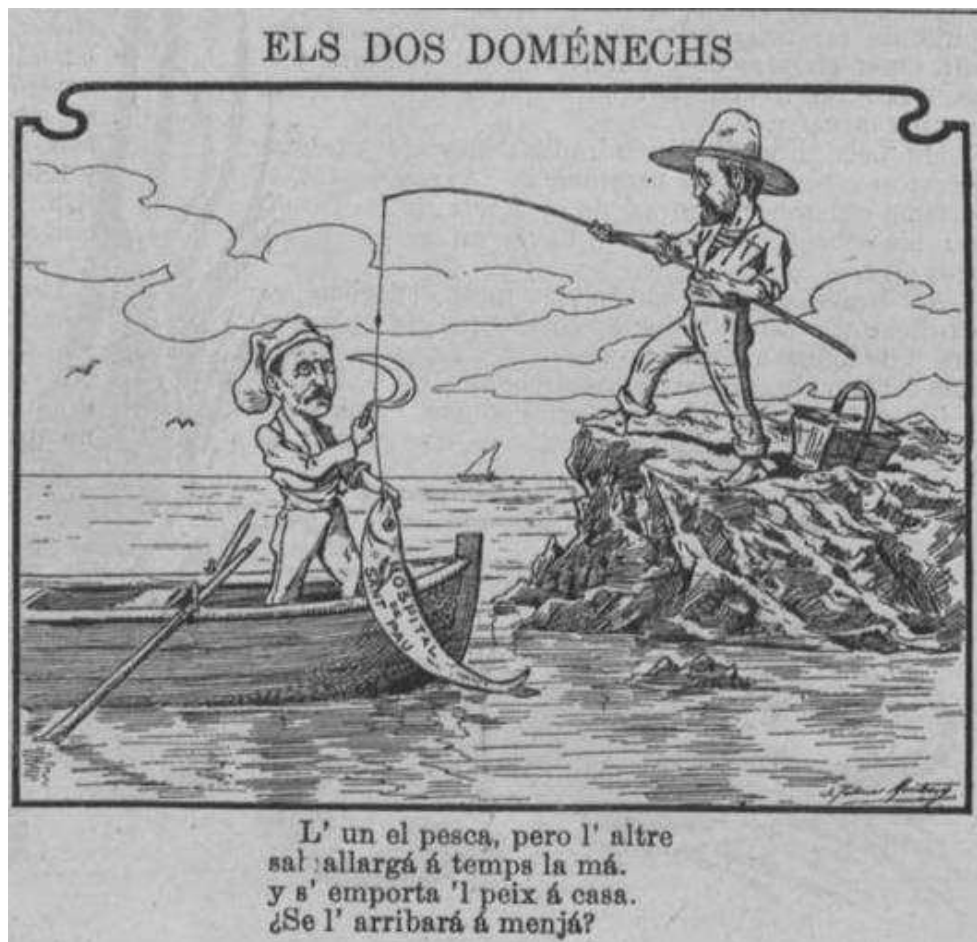


Fig. IV.VIII. “Els dos Doménechs” [*L’Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1210, 21 de marzo de 1902, p.182].

En la misma línea, la viñeta dibujada por Pellicer para *L’Esquella de la Torratxa* en la que se caricaturiza la polémica del hospital de Pau Gil, ilustra muy bien la ridiculización de Estapá [Fig. IV.VIII].⁵³⁸ Es titulada “Els dos Doménechs” y en ella aparece Doménech y Estapá sobre unas rocas, pescando una pieza enorme que lleva por nombre “Hospital de Sant Pau”. En el extremo izquierdo, aparece Doménech i Montaner, quien con una hoz corta la cuerda y se lleva el premio a su balsa: “L’un el pesca, pero l’altre / sab allargá á temps la má / y s’emporta’l peix á casa / ¿Se l’arribará á menjá?”.⁵³⁹ Además de ilustrar el hecho de que el proyecto se lo quedase finalmente Montaner, consideramos interesante cómo se plantea la caricatura de ambos personajes. Por un lado, localizamos a Estapá en tierra firme, haciendo fuerza, resistiendo y, lo que es más interesante, con sombrero. Por el otro, Montaner emerge de la izquierda con un atuendo popular, una barretina y una hoz, todos ellos símbolos del catalanismo activo y combativo ya en esa época y que se

⁵³⁸ Doménech y Estapá coleccionaba las menciones que se hacían de él en vida, ya fuesen positivas o negativas. Entre los recortes de prensa de esta colección sobre su poder mediático se encuentra esta viñeta, además de otros artículos y caricaturas que se publicaron en ese momento. Algunos de estos recortes se conservan en ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1191/339.

⁵³⁹ “Els dos Doménechs”, *L’Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1210, 21 de marzo de 1902, p.182.

utilizaban constantemente en *L'Esquella de la Torratxa* para diferenciar a los personajes de este sector y/o tendencia. La contraposición de la vestimenta sirve para presentar la naturaleza de ambos personajes y lo que representaban en la sociedad barcelonesa de principios del siglo XX. El inmovilismo de Doménech y Estapá, sobre la fortaleza, las leyes y el Estado; frente al activismo de Doménech sobre el agua, móvil, intrépido y entregado a su causa, aquella "causa" que dejaba entrever Estapá que había decantado el encargo definitivo y la ejecución de lo que sería uno de los ejemplos más destacados de modernisme en Barcelona junto al Palau de la Música del mismo Doménech i Montaner y la Sagrada Familia de Gaudí.

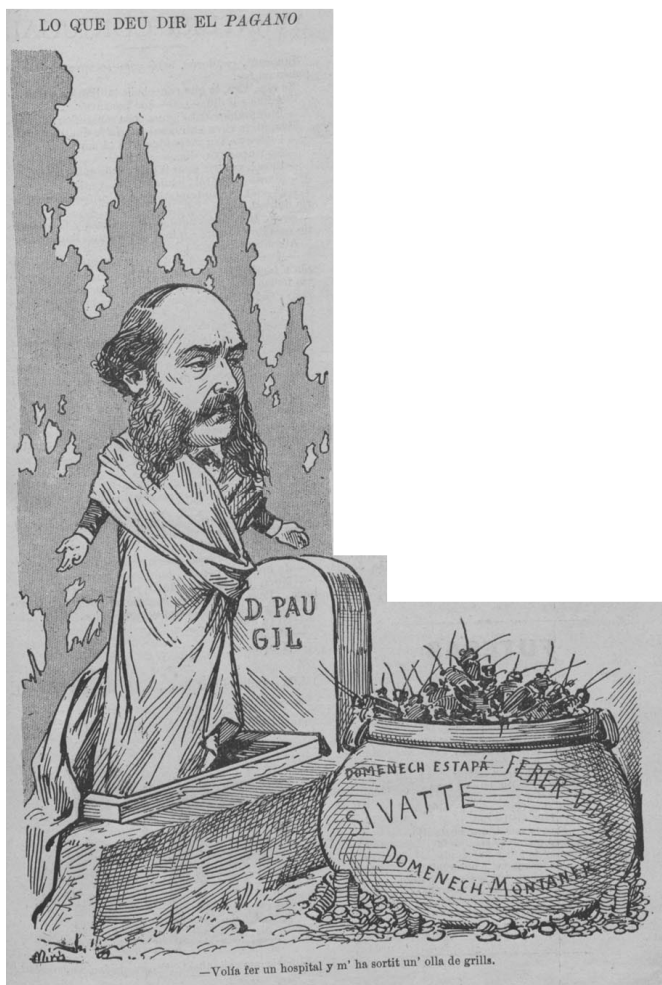


Fig. IV.IX. (izq.) "Lo que deu dir el Pagano" [(1902), Art. cit., p.83] / (sup.) "Barcelona y una de sas mas legítimas glorias" [*L'Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1205, 14 de febrero de 1902, p.107].

Un mes antes, el mismo diario ilustraba de otro modo la situación con más caricaturas, ironizando que la cuestión se había convertido en una "olla de grillos". En el número 1204,⁵⁴⁰ en una divertida ilustración aparece Pau Gil levantándose del sepulcro y observando estupefacto esa "olla de grillos" en la que se inscriben los nombres de los principales implicados, entre los que destacamos "Domenech Estapá" y "Domenech Montaner" [Fig. IV.IX]. Al ver en lo que se convirtió su propuesta, apunta: "Volia fer un hospital y m'ha sortit un'olla de grills". En el número siguiente, en otra caricatura,

⁵⁴⁰ "Lo que deu dir el Pagano", *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1204, 7 de febrero de 1902, p.83.

reaparece Domènech i Montaner con su habitual barretina llevándose un saco en el que se lee "Hospital de St.Pau".⁵⁴¹ La figura femenina representa la ciudad de Barcelona, quien le pregunta a Montaner "Què hi portas en aquest farsell?", a lo que el arquitecto responde "¡Arri! No vull que ningú ho vegi". La situación cómica hace referencia a lo rocambolesco e incomprensible de la situación, así como al secretismo con que se llevaba el proyecto de Montaner en un primer momento, quien se lleva su propuesta y el encargo oculto en un saco, un "saco" que, en un inicio, estaba en las manos de Domènech y Estapà.

IV.I.III. El hospital para invidentes Asilo-Amparo de Santa Lucía (1900-1909)

Aunque sea brevemente, merece presentarse uno de los casos más paradigmáticos de la producción de Domènech y que forma parte de la tipología hospitalaria y de beneficencia. A diferencia del frustrado proyecto *Salud* para el Hospital de Sant Pau [C.DyE, Núm.LXIX], en el mismo año el arquitecto tarraconense comenzó a ejecutar otro para erigir una casa de asilo para invidentes a encargo del Asilo-Amparo de Santa Lucía, asociación benéfica fundada también en 1900. En este edificio, Domènech comenzó a utilizar una fisonomía novedosa dentro de su trayectoria y, apuntamos ya que dicha obra marcó el inicio de una etapa productiva que se desarrollará durante las dos primeras décadas del siglo XX y hasta su muerte en 1917, donde el ladrillo como elemento constructivo pero también ornamental y base de los discursos decorativos será la característica más destacable. Esta etapa la iremos desgranando a lo largo del bloque cuarto conforme vayan apareciendo los ejemplos de las distintas tipologías arquitectónicas que forman parte de ella, desarrollando en cada ocasión las bases teóricas que sustentan dicho periodo, así como los modelos y referencias que utilizó el creador. Sin duda, las nuevas fórmulas que codificará el arquitecto en esta etapa de 1900-1917 constituirán soluciones novedosas y audaces que modificarán la propuesta estapista.

En cuanto a esta obra, el objetivo era el de construir un complejo de beneficencia donde las religiosas pudiesen acoger y cuidar a ciegos y discapacitados [C.DyE, Núm.LXX]. Se consiguieron unos terrenos situados en las afueras de Barcelona, en la falda de Collserola, que fueron cedidos por el empresario y farmacéutico Salvador Andreu i Grau (1841-1928). La motivación y elección del encargo a Domènech y Estapà no parecen claras. Consideramos que, en parte, fue debido a que el arquitecto participaba muy activamente en la vida religiosa barcelonesa. El Asilo-Amparo de Santa Lucía estaba regentado por monjas carmelitas descalzas, dato que redundaba en el interés y la implicación de Domènech con la orden del Carmelo que años después cristalizará con la construcción del convento de carmelitas descalzas y la iglesia neobizantina de la Virgen del Carmen de la Diagonal (1909-1910 y 1912-1921) [C.DyE, Núms.LXXXVI y XCVI].

⁵⁴¹ "Barcelona y una de sus más legítimas glorias" (1902), Art. cit., p.107.

Además, en aquel momento estaba dirigiendo y concluyendo las obras del Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX], uno de los recintos hospitalarios más modernos de toda España. El caso del futuro Hospital de Sant Pau también pudo jugar un rol importante en la consecución del encargo de Santa Lucía, cuyos planos del proyecto, a pesar de que la mayoría no están fechados, en algún legajo se indica "1900".⁵⁴² Cabe recordarse que, en abril de ese año, el jurado de arquitectos del concurso organizado por los albaceas de Pau Gil ya había dictaminado que el proyecto más acertado era el de *Salud* de Doménech y Estapá. Todos estos accidentes pudieron decantar que el encargo recayese en el arquitecto tarraconense, puesto que estaba familiarizado en este tipo de arquitectura hospitalaria moderna.

El complejo proyectado consistió en un solo edificio rectangular, exento y elevado en cuatro niveles (sótano, dos pisos y buhardilla con terraza), construido frente a un jardín y huerto privados. La obra se sitúa en el desnivel natural de la ladera de la montaña y para salvar la inclinación, Doménech da importancia al enorme zócalo de piedra que corresponde al sótano donde se encontraban las cocinas, los comedores, los lavaderos y una bodega. Así, a este nivel y al complejo se accedía por la fachada sur, es decir, la que estaba orientada al mar y la que estaba en el nivel más inferior. Esto hace que este sótano tan solo quede a la vista del espectador en la fachada sur, mientras que en la norte, por la elevación e inclinación naturales, permanece oculto y su iluminación y ventilación se solventa con pequeños tragaluces. Dicha estructura permite que el edificio se eleve de manera regular y equilibrada.

En el primer y el segundo piso es donde el arquitecto dispone salones y dormitorios para los inquilinos del asilo, además de enormes galerías orientadas igualmente a la fachada sur (a mar). En el primero se situó un oratorio provisional en la galería acristalada, lavabos, baños y tres dormitorios (para adultas), mientras que en el segundo, siguiendo la misma distribución interior que el anterior, dos dormitorios (para niñas), sala de música y espacio para la escuela.⁵⁴³ La imaginativa y elegante solución del alzado exterior de dicha fachada está al servicio de iluminar lo máximo posible (cantidad de luz y también el máximo tiempo a lo largo del transcurso del día) estas estancias, sin duda, las más importantes de la construcción por su uso. Finalmente, en cuanto a la distribución de plantas, Doménech sitúa en las buhardillas con terraza en el remate del complejo, el dormitorio para las religiosas carmelitas que cuidarían de las invidentes.

⁵⁴² *Alzado de la fachada de mar o sur*, s/r., s/f (José Doménech y Estapá, 1900); *Alzado de la fachada de montaña o norte*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, 1900); *Alzados de todas fachadas*, esc.1:100, s/r., 1900 (José Doménech y Estapá) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, H106K/4/274].

⁵⁴³ En febrero de 1909, momento en que se inauguraba el edificio, el Asilo-Amparo de Santa Lucía contaba con un total de veintisiete asiladas. El centro disponía entonces de unas sesenta camas y en la misma fecha ya había recibido más de ciento cincuenta solicitudes. "El Amparo de Santa Lucía", *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1909, p.5.

Hasta la fecha, en las pocas menciones que se ha hecho de esta obra no se ha tenido en cuenta el hecho de que, en origen, se trataba de un complejo arquitectónico mucho más ambicioso que no pudo concluirse jamás. La idea que tenía la asociación benéfica de Santa Lucía era la de construir, en un futuro, otro edificio exactamente igual que el concluido en 1909 en uno de los costados de éste. El nuevo cuerpo arquitectónico debía ser una copia del diseñado por Estapá en 1900 y se destinaría a niños. Además, para rematar el complejo hospitalario, se pretendía erigir una iglesia bajo la advocación de Santa Lucía que ocuparía el espacio intermedio de los dos edificios anteriores. Esto permitiría ampliar el recinto, ganando más espacios para ajardinar.⁵⁴⁴ La evolución de las obras del primer cuerpo (femenino) fue compleja y tuvo muchas dificultades que justifican la larga duración de los trabajos (de 1900 a 1909). Los problemas económicos fueron tales que esta ambiciosa idea de ampliación jamás llegó a ejecutarse, ni siquiera Doménech, que conozcamos hasta la fecha, diseñó la iglesia ni dispuso en el terreno el segundo cuerpo (masculino infantil). El Asilo-Amparo de Santa Lucía permaneció únicamente con el bloque femenino hasta nuestros días, donde se acoge desde 1980, el Museu de la Ciència de Barcelona.⁵⁴⁵

La importancia de la luz y su irrupción en los interiores del asilo es una de las características y objetivos más importantes que tiene en mente el arquitecto. Tanto a nivel funcional como a nivel simbólico en relación a la advocación religiosa (Santa Lucía), la luz debía ser y fue la protagonista alrededor de la cual debía regirse la vida de este complejo de beneficencia. Como apuntábamos, esta idea es sobre la que se sustentan las soluciones arquitectónicas propuestas para las fachadas del edificio. El otro elemento y que, obviamente, está en relación con la luz es la orientación de los alzados. La orientación norte o sur definirá y diferenciará la fisonomía de las fachadas. Así, a partir de este postulado funcional, Doménech establece un juego de relación luz-orientación-forma. La fachada orientada al mar (sur), iluminada todo el día, debía absorber la mayor cantidad de luz posible para poder alumbrar todo el interior. Por este motivo, el arquitecto abre los tramos de pared, con grandes arcos a modo de ventanales gigantescos en todas sus partes. Por otro lado, la fachada orientada a la montaña de Collserola (norte) prácticamente no recibe la luz del día. Esto hace que los tramos de pared sean mucho más pesados y macizos, con ventanas convencionales, diferenciándose de la ligereza visual de los arcos del alzado de mar. Este aspecto se resaltaba en la época. En *La Vanguardia*, tras la inauguración del edificio el 4 de febrero de 1909, la obra se describía

⁵⁴⁴ Id.

⁵⁴⁵ El antiguo Asilo-Amparo de Santa Lucía fue remodelado en 1940, a cuyo cuerpo arquitectónico original le fueron añadidos otros nuevos para ampliar el espacio destinado a servicios. En 1980 se practicaron importantes reformas que alteraron distribución y formas interiores con el fin de acoger el nuevo Museu de la Ciència de Barcelona, que se abrió al público el 1 de junio de 1981. En 1987, los arquitectos Enric Sòria y Jordi Garcés realizaron nuevas ampliaciones: dos nuevas plantas subterráneas bajo el cuerpo original de Doménech y Estapá. Véanse, entre otros, “Doña Sofía expresó el deseo de que el príncipe visite el Museu de la Ciència”, *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1985, p.17; PIÑOL, R-M., “El Museu de la Ciència se amplía con dos nuevas plantas subterráneas”, *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1987, p.40; y PIÑOL, R-M., “La biología se incorporará el año próximo al Museu de la Ciència”, *La Vanguardia*, 14 de julio de 1988, p.51.

de la manera siguiente: “En él se combinan el buen gusto y la sencillez, puesto ambos al servicio de la higiene: por su amplitud, por su ventilación y por su abundancia de luz solar pueden servir de modelo sus espaciosas salas”.⁵⁴⁶

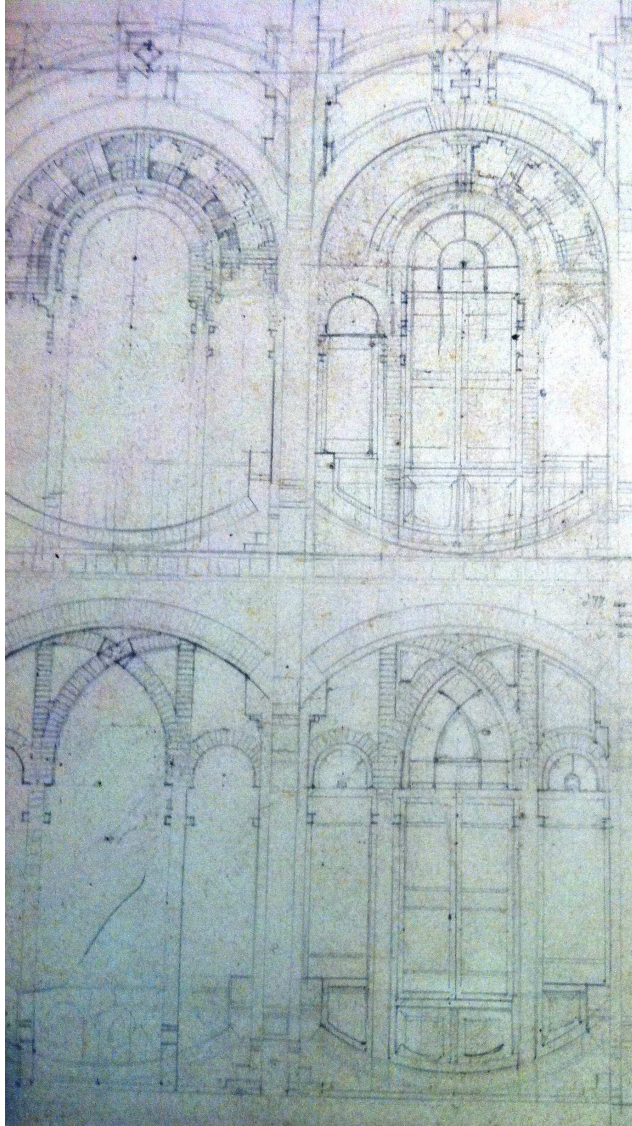


Fig. IV.X. Fragmento del *Alzado de la fachada de mar o sur, s/r., s/f* (José Doménech y Estapá, 1900) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, H106K/4/274].

En los dos tipos de fachada principal (la norte y la sur), como sucederá en el convento de carmelitas proyectado en 1909, justo el año en que se concluye el Asilo-Amparo, el ladrillo es el principal protagonista que define los alzados. Este material se utiliza como base estructural del edificio y las elevaciones, pero de él se explotan también las capacidades artísticas y ornamentales al máximo. Así, Doménech, a partir de la disposición del ladrillo rojo, eleva los arcos de la fachada sur, absolutamente ligeros, abiertos al exterior, consiguiendo formas insólitas que, en realidad, y como siempre sucede en el estapismo, el arquitecto logra a partir de la reinterpretación de los estilos históricos. El gusto por el neomudejarismo en la época merece apuntarse aquí, aunque volveremos a él de un modo más específico al hablar del convento de carmelitas de la Diagonal dentro del subapartado de arquitectura religiosa, puesto que allí lo hallamos mucho más evidenciado.

Para los niveles más importantes (plantas primera y segunda), Doménech diseña dos tipos de arcos que se van repitiendo en nueve tramos por toda la fachada sur (uno para cada nivel). Los croquis de los alzados y los planos localizados muestran cómo el arquitecto va definiendo las

formas que serán definitivas [Fig. IV.X].⁵⁴⁷ En los arcos correspondientes al primer nivel, Doménech realiza una composición tripartida en tres arcos, el central de los cuales tiene

⁵⁴⁶ “El Amparo de Santa Lucía” (1909), Art. cit., p.5. La cursiva es nuestra.

el doble de anchura que los laterales [C.Rep. N-A2-E2]. Las arcuaciones se generan a partir de la disposición de calles de ladrillo aplantillado que conforman las líneas curvas. Los dos laterales son pequeños arcos peraltados [C.Rep. A1], mientras que la luz del central y principal, sobreelevado respecto a los que lo flanquean, adopta una forma apuntada derivada del cruce de dos calles de ladrillos en curva ultrapasada. Un arco rebajado cierra esta composición tripartida [C.Rep. A3]. Lo interesante, más allá de la experimentación que realiza el arquitecto con las soluciones del ladrillo, es que absolutamente todos los espacios intermedios de los propios arcos y las calles de ladrillo que los conforman están abiertos a modo de ventanales. Esto multiplica el acceso de luz desde el punto de vista funcional, pero también establece un atractivo juego visual y estético potenciado por los arcos en el alzado externo, así como la relación interior-exterior de la arquitectura a favor de la vida de los inquilinos y las religiosas. Del mismo modo, estas aberturas facilitan la ventilación y renovación del aire interior del hospital. Las arcuaciones y los cruces en ladrillo rojo aportan al edificio un toque arabizante que Doménech comenzaba a incorporar a su producción en aquel momento y que explotará en casos como la estación de la Magoria de 1911-1912 [C.DyE, Núm.LXXXVIII] o el mencionado convento de 1909-1910, entre otros.

Para el segundo nivel, Doménech diseña otro tipo de composición tripartida de arcos [C.Rep. N-A2-E2]. Estos se repetirán hasta nueve veces por todo el nivel, estableciendo una simetría visual horizontalizante respecto al nivel inferior. Para este tipo de arcos, el arquitecto plantea su habitual composición en tres arcos peraltados unificados en sus coronamientos a partir de un arco de medio punto. En el espacio intermedio resultante se incorporan aperturas cruciformes escalonadas a partir de la disposición del ladrillo a soga y a tizón. Y todavía un último coronamiento que cierra el alzado general de la fachada antes del arranque de la zona de buhardillas y terrazas: un nuevo arco rebajado que concluye y unifica la división de arcos de cada tramo [C.Rep. A3]. Como en las arcuaciones del primer piso, en las del segundo todos los espacios se acristalan a modo de ventanales.

Si destacamos las aberturas y ventanales enmarcados en ladrillo de la fachada de mar, la fachada norte es todo lo contrario. Los nueve tramos del cuerpo horizontal central son macizos, cerrados a excepción de ventanas con arco rebajado en el vierteaguas y marco [C.Rep. A3]. Cada uno de estos tramos se decora en ladrillo generando una sucesión de arcos apuntados ciegos y almenas en hastial escalonado en el remate del cuerpo arquitectónico. Al tratarse de la parte trasera y en la que incidía mucho menos la luz natural a lo largo del día, Doménech la diseñó con mayor austeridad. Quizás la parte más atractiva es el coronamiento de los cuerpos laterales en hastial triangular con cruz de ladrillos y cerámica en el vértice. En el espacio triangular, Doménech recupera, otra

⁵⁴⁷ *Alzado de la fachada de mar o sur, s/r., s/f* (José Doménech y Estapà, 1900); *Alzados de todas fachadas, esc.1:100, s/r., 1900* (José Doménech y Estapà) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana, H106K/4/274*].

vez, el triple arco peraltado en ladrillo que, en este caso sirve para aportar claridad y alumbramiento al espacio distribuidor de las buhardillas [C.Rep. N-A2].

El resto de elementos ornamentales que visten la fachada sur son igualmente en ladrillo. A partir de la disposición de este material se generan perfiles quebrados laterales, perfiles quebrados ascendientes a la cubierta, un falso almenado que combina hastiales escalonados con gabletes gotizantes pero de base y formato absolutamente geométrico, la aplicación de cerámica similar al trencadís, etc [C.Rep. N-D3-D1-G-Ñ]. Las combinaciones son infinitas y están al servicio de construir un conjunto audaz y ligero que se recorte en la ladera del Tibidabo y que logre ser la materialización de la creatividad arquitectónica sustentada en el ladrillo en todas sus posibilidades y usos. Sin embargo, no abandona las formas de su repertorio, sino todo lo contrario, las explota, recicla y reitera con el mismo interés de individualizar su propuesta. No obstante, tan solo altera la plasticidad de estas: dejan de ser de piedra o estuco para dar paso al uso casi exclusivo del ladrillo. Todo ello, ligado a la omnipresencia de la luz y su doble dimensión (funcional y simbólica) hace que Doménech consiga una obra única que remarca su capacidad imaginativa y artística.⁵⁴⁸



⁵⁴⁸ En la actualidad los añadidos arquitectónicos que penetran en el edificio de Doménech, ciertamente han alterado la fisonomía original de la obra (rampas, anexos, etc.). La imagen general del Asilo-Amparo se conserva a pesar de estas alteraciones que, en ocasiones, impiden admirar algunas de las partes del conjunto. En su colección de fotografías, Doménech y Estapá guardaba unas nueve imágenes de la época en que fue concluida la obra (se indica "Febrero de 1909"). Este material nos permite visualizar el efecto del edificio tras su inauguración, además de la importancia que el arquitecto le otorgó a la volumetría exenta y aislada del mismo: tres fotografías de la fachada norte y cuatro fotografías de la fachada sur [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana*, H106K/4/274]. Dos de estas imágenes fueron reproducidas en *Domènech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. Cit., p.27.



Fig. IV.XI. Vista actual del Asilo-Amparo de Santa Lucía: (sup.) fachada de montaña o norte / (inf.) fachada de mar o sur.

IV.II. EL DESARROLLO DE UNA ARQUITECTURA PENITENCIARIA MODERNA JUNTO A SALVADOR VIÑALS: LA PRISIÓN MODELO (1881, 1886-1904)

La tipología penitenciaria la situamos en el segundo punto del bloque cuarto porque consideramos que la Prisión Modelo de Barcelona es uno de los principales ejemplos de arquitectura estapista por todas sus implicaciones. A lo largo de este subapartado desgranaremos dichas implicaciones, algunas de carácter social, otras de tipo político y otras de índole estética y estilística. Además, el ejemplo de la nueva prisión barcelonesa, junto a los casos de arquitectura hospitalaria, el Palacio de Justicia y los edificios al servicio de las ciencias, representa la aplicación de criterios internacionales modernos en la arquitectura local. Se trata de un episodio importantísimo en el diseño y proyección de obras destinadas a la “vida moderna” tal y como Doménech las concebía. Y es que las necesidades sociales contemporáneas exigían un replanteamiento de los tipos arquitectónicos. A continuación y a partir del ejemplo penitenciario, desarrollaremos las soluciones propuestas por Doménech, junto al arquitecto y amigo Salvador Viñals, en el núcleo barcelonés.

Antes de analizar la Prisión Modelo, debemos presentar, aunque brevemente, qué lugar ocupaba la ciencia penitenciaria en el contexto de Barcelona, así como qué tipo de prisiones estaban operativas. De entrada, los centros de reos de la capital catalana estaban ya obsoletos desde la década de los sesenta. En la ciudad, la necesidad de construir una nueva prisión que sustituyese la prisión pública, habilitada en 1838 en un convento desamortizado del Raval, surgió por dos motivaciones principales: por un lado, respondiendo a una prioridad urbanística que reordenaba y modernizaba la capital; por el otro, la corriente de opinión generalizada vinculada a los movimientos

redentoristas cristianos que se escandalizaban con el aumento de la pobreza y la delincuencia en las calles. A estas inquietudes generales deben añadirse otras motivaciones resultantes de los problemas de la realidad cotidiana que afectaba el correcto funcionamiento de la antigua cárcel: motines, huidas de presos, insalubridad, inseguridad, aumento de la mendicidad y de los delitos en la urbe. Esta realidad era definida años después, en 1903, por el exalcalde de Barcelona González i Sugrañés (lo fue entre 1873 y 1874) como: “¡Una vergüenza impropia de la segunda ciudad de España!”.⁵⁴⁹ En ese contexto situamos el proyecto de 1870, obra de Miquel Garriga i Roca (1804-1888), para construir una nueva prisión en la Creu Coberta “dotada de buenas condiciones higiénicas”. Igualmente, el arquitecto advertía de la urgencia de suprimir las prisiones del centro de la barriada.⁵⁵⁰

En el mismo contexto, el principal líder del movimiento de reforma penitenciaria en Barcelona, Pere Armengol i Cornet (1837-1896),⁵⁵¹ se lamentaba del deficiente funcionamiento de la prisión antigua. En el discurso que pronunció el 11 de enero de 1880 dentro del Congreso Internacional de Estocolmo como representante de la Diputación Provincial de Barcelona, criticaba las cárceles españolas y, principalmente, el caso barcelonés: “para cárceles y presidios ha debido echarse mano de edificios que fueron conventos, y dicho queda con ello que las casas de vida monástica, ni aun modificadas, tienen condiciones para ser casas de expiación ni albergue de criminales [...]”.⁵⁵² Para ilustrar la realidad de las prisiones españolas y la noción que del reo y de la ciencia penitenciaria se tenía en España, Armengol utiliza unos versos de la época, obra de Antonio Machado Álvarez “Demófilo” (1846-1893), que rezan lo siguiente:

“A la puerta del presidio / hay escrito con carbón: / Aquí el bueno se hace malo, / el malo se hace peor. / En la torre de Serranos, / en la segunda escalera, / hay un letrado que dice: / aquí la verdad se niega. / Aquel que entrare en la cárcel / nunca diga la verdad, / porque á buena confesión, / mala penitencia dan”.⁵⁵³

Estas estrofas muestran con claridad lo que Armengol criticaba de los sistemas penitenciarios tradicionales españoles, a su modo de ver obsoletos. En primer lugar, insisten en la imposibilidad de una reeducación del criminal para su posterior

⁵⁴⁹ González i Sugrañés desarrolla la historia de estos problemas en la ciudad de Barcelona en: GONZÁLEZ i SUGRAÑÉS, M., *Mendicidad y beneficencia en Barcelona*. Barcelona: Heinrich i Cia, 1903.

⁵⁵⁰ GARRIGA i ROCA, M., *Memoria presentada al Exmo. Señor Gobernador Civil de esta provincia sobre la necesidad de la construcción de nuevas cárceles que respondan á la importancia de Barcelona y su provincia por no reunir las actuales las condiciones propias de esta clase de establecimientos*. Barcelona: Impr.Fco Sánchez, 1870, p.18.

⁵⁵¹ Este reputado jurista fundó, en 1879, la Asociación para la Reforma Penitenciaria en España. Para más información sobre Pere Armengol i Cornet, entre otros títulos, véase BONET i ARMENGOL, F., *Pere Armengol i Cornet: penitenciarista català*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994.

⁵⁵² ARMENGOL, P., *Necesidad de la Asociación General para la Reforma Penitenciaria en España*. Barcelona: Impr.Peninsular, 1880, p.11.

⁵⁵³Ibid., p.13.

reinserción en la sociedad. Además, se remarca que la Verdad no tiene cabida en la cárcel. La Verdad era un valor esencial en la sociedad contemporánea que desaparece en el interior de esa realidad paralela. Del mismo modo, se insinúa que la penitencia de los reos es dura, mala e ineficaz. Estos rasgos negativos eran los que la ciencia penitenciaria occidental (en toda Europa y Estados Unidos) combatía y solucionaba con nuevos modelos de relación entre presos y vigilantes, de vida interna de los reos y de escenarios arquitectónicos más efectivos para su ejecución y eficacia en la educación y vigilancia de los reclusos. Armengol insistía en la necesidad de reformar estos aspectos e introducir los modelos internacionales en España y, en concreto, en Barcelona. El concepto clave en torno al cual se planteaban dichos modelos era el de la educación y la caridad cristiana que fundamentaba un nuevo trato y escenario arquitectónico ligados a la modernidad.⁵⁵⁴ La materialización inmediata de sus criterios difundidos en textos y discursos desde la década de los setenta del siglo XIX, se llevará a cabo con los proyectos de Doménech y Estapá y Salvador Viñals, tal y como veremos.

Antes de adentrarnos en la proyección, proceso constructivo, problemáticas sociopolíticas y en la prisión en sí a nivel tipológico y formal, podemos mencionar ciertos antecedentes en los que se recogen algunas ideas más de Armengol, verdadero impulsor de la Cárcel Modelo barcelonesa. Junto al diputado Ricardo Ventosa, en 1875, planteaba opciones insistiendo en la necesidad de modernizar esta faceta en España. Su idea era lograrlo a partir de los planteamientos que se reunían en los congresos internacionales sobre ciencia penitenciaria en los que, cada vez más, participarían representantes españoles.⁵⁵⁵ Armengol fue uno de ellos, quien acudía a dichos congresos gracias a la financiación de la Diputación de Barcelona. Como ejemplo de las actuaciones previas en pro de la remodelación de la ciencia penitenciaria en España, hallamos en la misma época la propuesta de Armengol de crear unas colonias agrícolas para los reclusos, idea que fue propuesta en julio de 1876 a la Diputación, aunque no entrarían en funcionamiento hasta años más tarde. El objetivo último de estas actividades era “la necesidad por todos sentida de procurar la reforma de los desgraciados que llevan sobre sí la condena correccional”.⁵⁵⁶

⁵⁵⁴ Esta idea aparece constantemente en la documentación epistolar entre Pere Armengol y la presidencia de la Diputación de Barcelona. Un ejemplo de ello es este párrafo de una carta fechada en 19 de septiembre de 1877: “La influencia de la justicia criminal en la tranquilidad de los pueblos, y el escaso desarrollo que ha tenido hasta ahora en España la ciencia penitenciaria tan generalizada en los grandes centros de Europa y América, hacen resaltar en Barcelona la carencia de un buen establecimiento penal”. *Carta de Pere Armengol al Presidente de la Diputación de Barcelona*, 19 de septiembre de 1877, s/p. [AHDipB: Top.1117, exp.2].

⁵⁵⁵ *Carta de Ricardo Ventosa al Presidente de la Diputación de Barcelona*, 3 de mayo de 1875; y *Carta de Pedro Armengol al Presidente de la Diputación de Barcelona*, 23 de diciembre de 1875 [AHDipB: Top.1117, exp.6].

⁵⁵⁶ *Dictamen de la Diputación de Barcelona*, 30 de diciembre de 1878, p.1v. Véanse también el resto de documentos del expediente: *Discurso de Pere Armengol*, 23 de diciembre de 1875; *Dictamen de la Diputación de Barcelona*, 1 de julio de 1876 [AHDipB: Top.1117, exp.6]. Pueden consultarse los expedientes sobre el tema de las colonias de años posteriores [AHDipB: Top.1117, exp.6, Año 1875; Top.1117, exp.6, Año 1876; [AHDipB: *Colonias*, Top.1117, exp.16].

El mismo espíritu reformador a partir de la religión y la educación del reo será la base sobre la cual se construya la forma y estructura del edificio del equipo Doménech & Viñals. En esta línea, la condena estaba al servicio de la moralización de los reclusos y en su formación para el trabajo con el fin de que pudiesen compartir su vida en sociedad en paz y armonía. Ilustra a la perfección el lema principal de la ciencia penitenciaria moderna: “Odia el delito y compadece al delincuente”.⁵⁵⁷ La aplicación de la empatía en el trato de los reclusos desde un punto de vista reformativo se sustentaba en el perdón y la caridad cristianos:

“El Cristianismo, esa Divina institución, con su código de amor, de paz y de concordia despierta por último, por medio de la Caridad, la misericordia y la compasión para el culpable en los tiempos modernos, y con su bendito lema de redención, desarrolla el deseo de corregirlo por la pena, dando origen á esa parte de la ciencia penal llamada sistemas penitenciarios y cuya filosofía está sintetizada en la sublime máxima: Odia el delito y compadece al delincuente”.⁵⁵⁸

Esta base conceptual será las que conformen la psicología del edificio de Doménech y Viñals. A ella debemos añadir la importancia de las cuestiones higienistas en relación a las concepciones humanitarias como uno de los principales aspectos que justificaron la relevancia de la arquitectura penitenciaria a nivel internacional y a lo largo del siglo XIX. Doménech y Estapá y Salvador Viñals pondrán en práctica tanto en la planta como en la distribución interior y en los alzados, así como en las implicaciones ideológicas del edificio, los discursos y modelos foráneos fruto de la evolución de la arquitectura penitenciaria desde finales del siglo XVIII. Es interesante ubicar en qué espacio temporal situamos la Prisión Modelo de Barcelona dentro de dicha evolución y, por ello, antes de analizar el edificio propiamente, debemos asimilar las bases ideológicas de esta tipología arquitectónica en el siglo XIX y, principalmente, a finales de dicha centuria. Solo de este modo comprenderemos lo que supuso la Modelo para el núcleo catalán y español, puesto que se erigió como uno de los edificios más modernos del momento. Ello nos llevará también a valorar con mayores garantías la importancia de esta obra tanto dentro de la trayectoria de Doménech como dentro de la historia de la arquitectura del país.

El principal reformador de los programas carcelarios a nivel europeo, John Howard (1726-1790),⁵⁵⁹ fue de los primeros en condenar las condiciones infrahumanas en las que

⁵⁵⁷ *La cárcel de Barcelona y los sistemas penitenciarios*. Barcelona: Ramírez y Cia, 1877, p.6.

⁵⁵⁸ Id.

⁵⁵⁹ John Howard fue un terrateniente de Bedfordshire que en 1773 consiguió el cargo de alguacil mayor de su condado, momento en que reflexionó sobre el estado deplorable de las prisiones en Inglaterra. Como resultado de sus experiencias y análisis destacan diversas publicaciones en las que también comenta la arquitectura hospitalaria y sus deficiencias en el siglo XVIII. Entre ellas deben mencionarse aquí, por la importancia que tuvieron a nivel europeo, las siguientes: *The State of the Prisons* (1777), *Appendix to the State of the Prisons* (1788) y *Account of the Principal Lazarettos in Europe* (1789). Para más información sobre John

habían de subsistir los presos, además de criticar que el formato arquitectónico de las prisiones no solucionaba dos funciones básicas: el aislamiento del preso (aunque en un entorno digno) y el control constante y total de los reclusos. Ambas premisas serán la base funcional sobre la que evolucionará la tipología penitenciaria decimonónica. Y a dicha base responde el esquema radial de la Maison de Force de Ackerghem de Gante (1772-1775), obra de Malfaisson y S.J.Kluchman, inspirada en una prisión ideal de planta octogonal diseñada por Pierre Gabriel Bugniet que había sido publicada en 1765 en las páginas de *Le Mercure de France*. En ambas, las celdas se disponen a lo largo de los radios que dividen el octógono, saliendo de un patio que centraliza la planta general.

Esta disposición geométrica y novedosa en la arquitectura de prisiones fue difundida por toda Europa en un nuevo formato a través del *Panópticon* de 1791, obra de Jeremy Bentham (1748-1832).⁵⁶⁰ Sin duda, la propuesta de Bentham marcó el inicio de un formato simple que gozó de gran éxito a nivel internacional durante todo el siglo XIX y primeras décadas del XX. El formato claro, funcional y contundente: un círculo en cuyo perímetro se dispondrían las celdas de los presos, dejando en el centro de dicho círculo el puesto de observación y educación cristiana. Con tal disposición se pretendía “fijar la salubridad, la limpieza, el orden y la industria en estas mansiones infestadas hasta ahora de corrupción física y moral: aumentar la seguridad disminuyendo el gasto en vez de hacerlo mayor, y todo esto por una idea sencilla de arquitectura”.⁵⁶¹ A partir de la aplicación del concepto de “vigilancia panóptica”, la disposición establece un espacio que evita cualquier punto muerto que pueda escapar del control.

En España, la influencia de la doctrina de Bentham fue remarcable en las primeras décadas del siglo XIX. Muestra de ello son los trabajos de Marcial Antonio López, barón de Lajoyosa, y Jacobo Villanueva y Jordán.⁵⁶² La disposición de Bentham establecía un orden interno entre el recluso y el vigilante, un control absoluto sobre el preso fortalecido por la propia forma arquitectónica, pues el formato del edificio evita la posibilidad de que se generen puntos muertos que escapen a la vigilancia permanente. A su vez, entre algunas ventajas más en el funcionamiento interno, la arquitectura en panóptico aseguraba que los vigilantes no pudiesen ejercer ningún abuso de poder,

Howard y su aportación a la modernización de la arquitectura penitenciaria moderna, véase PEVSNER, N. (1979), Op. cit., pp.188-192.

⁵⁶⁰ Jeremy Bentham es considerado el padre del utilitarismo. Centrado en el estudio e investigación de la jurisprudencia inglesa destacó por trabajos como *Fragment on Government* (1776) y *Introduction to Principles of Morals and Legislation* (1789), que atacaban el sistema judicial y legal inglés. Tras sus viajes por Europa se implicó en la reforma del régimen penitenciario ruso, y a partir de estas experiencias desarrolló la concepción arquitectónica del *Panópticon*. Sus ideas utilitaristas influenciaron a gran cantidad de disciplinas diversas adoptando una dimensión internacional a lo largo del siglo XIX, principalmente la primera mitad: la política, la arquitectura, la ciencia, etc.

⁵⁶¹ BENTHAM, J., *El Panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1979 (1791), p.34.

⁵⁶² LÓPEZ, M.A., *Descripción de los más célebres Establecimientos Penales de Europa y los Estados Unidos*, 2 vols. Valencia: Imprenta de D.Benito Monfort, 1832; VILLANUEVA y JORDÁN, J., *Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*. Madrid: Imprenta de Tomás Jordán, 1834.

puesto que todos sus actos son observados. En definitiva, la vigilancia la ejerce el propio edificio gracias a su forma y disposición, y está por encima de cualquier vigilante concreto y, desde luego, de los presos, ejerciendo a su vez una presión perceptiva que asegura la imposibilidad de realizar fugas o abusos (según el rol del usuario), e invitando únicamente a la reeducación del recluso.

A pesar de la aceptación de la base conceptual y formal de estos modelos en España, tal y como señala Julio Arrechea en su estudio de los programas arquitectónicos penitenciarios, “el sistema circular puro, sin embargo, no era de fácil aplicación debido tanto a la gran cantidad de terreno que exigía su aplicación como a la escasa capacidad que poseía aquella forma para adecuarse a edificios preexistentes”.⁵⁶³ Para su ejecución se precisaba, pues, la erección de nueva planta. Solo de esta manera se podrían aplicar las ideas y tipos del panóptico que tanto éxito cosechaba en occidente, tanto en Europa como en Estados Unidos.

La ejecución material en España de prisiones modernas en que se aplicaban las teorías penitenciarias internacionales no cobró una relevancia destacable hasta finales de la década de los setenta. Con anterioridad, tan solo la cárcel de Vitoria, de mediados de siglo, utilizaba los principios de prisión celular. En Madrid se llevó a cabo uno de los ejemplos que muestran este interés ya tardío. En 1862 se aprobaba la cárcel-modelo obra de Bruno de los Monteros, que finalmente no sería ejecutada por cuestiones de índole política. A pesar de ello, los planos y detalles se publicaron años después en la prensa periódica.⁵⁶⁴ El formato escogido era el del sistema radial, conformado por un centro de vigilancia del cual emergían cinco aleros en los que disponer las celdas. La misma idea será la que retomen Viñals y Doménech para el caso barcelonés años después, como veremos, con algunas modificaciones. El caso no realizado de De los Monteros, sirvió de base para la Cárcel Modelo madrileña que sí se construyó (1877-1883),⁵⁶⁵ obra de los arquitectos Tomás Aranguren Sanz (1828-1900) y Eduardo Adaro Magro (1848-1906), en la que se hacía uso del mismo sistema radial con cinco alas pero, en vez de generado por un centro circular, el cerramiento del conjunto se planteaba a partir de una forma trapezoidal que hacía decrecer los brazos según estos se alejaban del centro de vigilancia [Fig. IV.XII].⁵⁶⁶

⁵⁶³ ARRECHEA, J. (1989), Op. cit., p.248.

⁵⁶⁴ LASTRES, F., “La cárcel de Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, 22, 1876, pp.395-399.

⁵⁶⁵ En la actualidad la Cárcel Modelo de Madrid no existe. Fue bombardeada durante la Guerra Civil española (1936-1939) y se comenzó a demoler en 1939 por su mal estado de conservación y porque ya no respondía a las necesidades carcelarias de la época. Actualmente, en el solar que ocupaba (Plaza de Moncloa) se erige el Cuartel General del Ejército del Aire (1943-1958), un edificio monumental de estilo neoherreriano proyectado por los arquitectos Luís Gutiérrez Soto (1890-1977) y Ramón Beamonte del Río (1899-1978).

⁵⁶⁶ ARRECHEA, J. (1989), Op. cit., p.253.



Fig. IV.XII. Vista general de la Prisión Modelo de Madrid.

El caso de Madrid es el resultado de los estudios impulsados por el ministro de Gobernación sobre los sistemas penitenciarios internacionales y que cristalizaron en la publicación en 1860 de una serie de láminas en las que se desarrollan proyectos de cárceles modelo para que sirviesen de ejemplo a las que deberían construirse en las principales ciudades españolas. A partir de diferentes opciones planimétricas, en este compendio de casos ficticios, se persigue el objetivo de que “el mejor plano será aquel en que desde un solo punto de vista se obtenga una vigilancia completa”.⁵⁶⁷ Así, encontramos un “Depósito Municipal” de dos plantas con un punto central de vigilancia y una disposición general de tipo radial; una “Cárcel de Audiencia” con una capilla alveolar y seis aleros que emergen de este punto central; un “Establecimiento Correccional” con planta de cruz latina invertida en cuyo crucero se situaba el centro de vigilancia para los cuatro brazos; y un “Depósito Municipal” de planta romboidal. Tan solo son cuatro de todos los casos presentados en láminas en este trabajo. El hecho de que esta publicación de 1860 se hallase junto a la documentación primaria del proceso de construcción de la Prisión Modelo de Doménech y Viñals, conservada en el AHDipB, certifica que fue uno de los materiales que utilizaron los arquitectos para proyectar la nueva cárcel barcelonesa. De todos los ejemplos mencionados debemos remarcar la importancia de la “Cárcel de Audiencia” puesto que en ésta se desarrolla un sistema muy similar a la Modelo de la ciudad condal. Sin duda, ejerció de base para el proyecto de Doménech junto a cárceles internacionales con sistema radial y capilla alveolar con altar central.

El interés de ejecutar un proyecto similar en condiciones y efectividad al de la Modelo de Madrid debe remarcarse. En 1879, el propio Armengol publicaba *La cárcel Modelo de Madrid y la ciencia penitenciaria*,⁵⁶⁸ y en el acto de la primera piedra del edificio barcelonés señalaba que lo primero que hizo la junta de construcción fue estudiar “la manera como sus disposiciones habían sido aplicadas ó interpretadas al construirse la Cárcel Modelo

⁵⁶⁷ *Modelos de planos para construcción de las prisiones de provincia ejecutados de orden del Exmo. Señor Ministro de la Gobernación*. Madrid: Li.Alemana, 1860, s/p.

⁵⁶⁸ ARMENGOL, P., *La cárcel Modelo de Madrid y la ciencia penitenciaria*. Barcelona: Impr.Jaime Jepús, 1876.

de Madrid [...]”.⁵⁶⁹ Se deseaba responder a la tendencia que se quería imponer desde la capital en pro de la reforma penitenciaria en España, consistente en que a partir del caso madrileño se proyectasen prisiones de concepción y planimetría similar en las principales capitales de provincias. En este sentido, es significativa la leyenda inscrita en la lápida que se dispuso en el espacio de la primera piedra de la cárcel de Madrid (5 de febrero de 1877): “Piedra fundamental de esta Cárcel de Madrid, donde comienza la reforma penal en España. Púsola aquí S.M. el Rey D.Alfonso XII”.⁵⁷⁰

Observando diversos casos, se aprecia que este objetivo se llevó a cabo a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa del siglo XIX. Como muestra material de ello, encontramos ejemplos como el de Viñals y Doménech en Barcelona, pero también otros grandes complejos diseminados por el resto del país como: la Cárcel Correccional de Oviedo (1888-1907), obra de Javier Aguirre Iturralde (1853-1909) y Nicolás García Rivero (1853-1923); la Cárcel Modelo de Valencia (1889-1901), proyectada por Joaquín María Belda Ibáñez (1839-1912); la Cárcel de Segovia (1891-1914) de Joaquín Odriozola y Grimaud (1844-1913); o la Cárcel Reformatorio de Adultos de Alicante (1887-1910) de José González Altés, entre otros [Fig. IV.XIII]. Incluso en décadas posteriores, ya en el siglo XX, el mismo sistema fue utilizado para prisiones provinciales de la Dictadura de Primo de Rivera como la Cárcel de Murcia de 1927, obra de Carlos Velasco Viejo (1880-1950), la de A Coruña (1925-1927) y, más adelante durante de la dictadura franquista: la Prisión Preventiva y Correccional de Badajoz (1941-1958) y la Cárcel de Carabanchel en Madrid (1940-1944). Tanto en los ejemplos mencionados como en otros que se erigieron en la misma época, se parte del panóptico de la Modelo madrileña y el mismo formato se incorpora en las ciudades españolas más populosas, ya sea con cinco brazos, cuatro, en forma de estrella completa o media (abanico), etc.



⁵⁶⁹ ARMENGOL, P., *La Nueva cárcel de Barcelona: memoria que en el acto de inaugurarse sus obras leyó el consejero el consejero penitenciario Pedro Armengol y Cornet: planos de los arquitectos D. Salvador Viñals y D. José Doménech y Estapá*. Barcelona: Impr. Jaime Jepús, 1888, p.31.

⁵⁷⁰ “El arquitecto Tomás Aranguren Sanz (1828-1900). Un argandeño cincuenta años adelantado a su tiempo”, en *Archivo de la Ciudad de Arganda del Rey*, 2014, p.7 [En línea. Consultado el 4/2/15: http://www.ayto-arganda.es/portalArganda/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_14777_1.pdf].

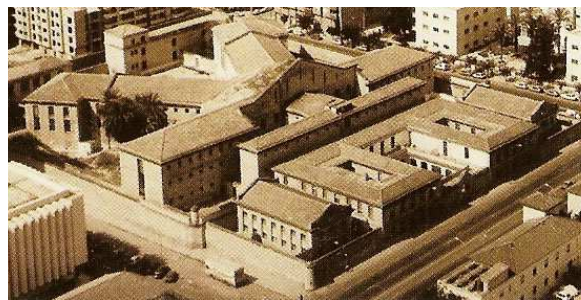


Fig. IV.XIII. (sup.izq.) Cárcel Correccional de Oviedo / (sup.dch.) Cárcel Modelo de Valencia / (inf.izq.) Cárcel de Segovia / (inf.dch.) Cárcel Reformatorio de Adultos de Alicante.

Volviendo al caso que nos ocupa, el mismo 1879 se publicaba una revisión y reforma del *Reglamento para el régimen y gobierno de la Cárcel de Barcelona*,⁵⁷¹ y el propio Armengol proponía a la Diputación de Barcelona y la Junta Auxiliar de Cárcels de Barcelona la constitución de una comisión específica que gestionase la construcción de una nueva prisión moderna para Barcelona. En un documento fechado el 9 de mayo de 1879, se fijan una serie de artículos de los cuales recogemos, a continuación, los más relevantes para nuestra investigación:

“Art.2º Creación de una Junta Constructora de la Nueva Cárcel de Barcelona [...]

Art.4º Adquisición del terreno en el cual debe levantarse la nueva cárcel, debiendo elegirse al efecto, punto del radio del ensanche de la Capital [...]

Art.6º Eligirá tres Arquitectos retribuidos por una sola vez con dos mil quinientas pesetas, para que cada uno estudie en el periodo de tres meses [...] un proyecto de la nueva Cárcel arreglado á lo que previenen las disposiciones vigentes”.⁵⁷²

Desde hacía años, en sus ponencias y estudios, Armengol insistía en “la gran necesidad que hay de una cárcel nueva”.⁵⁷³ En su intervención del 1 de enero de 1880 en el Saló de Cent del ayuntamiento barcelonés utilizaba un tono similar para insistir en dicha necesidad desde el punto de vista social y humanitario.⁵⁷⁴ La creación de la Junta Constructora de la Nueva Cárcel de Barcelona se constituyó oficialmente por Real Orden el 28 de abril de 1881, formada por Pere Armengol, un magistrado de la Audiencia, representantes de la Diputación de Barcelona, un juez de primera instancia, representantes del Senado, del Congreso, del ayuntamiento barcelonés y dos médicos, entre otros. Entre los vocales, localizamos a Salvador Viñals y a un joven José Doménech y Estapá recién titulado arquitecto. El hecho de que Doménech se incorporase a esta

⁵⁷¹ *Reglamento para el régimen y gobierno de la Cárcel de Barcelona*. Barcelona: Impr. Jaime Jepús, 1879 [AHDipB: Top.2553, exp.3].

⁵⁷² *Documento de Pere Armengol a la Diputación de Barcelona y la Junta Auxiliar de Cárcels de Barcelona*, 9 de mayo de 1879, s/p. [AHDipB: Top.1117, exp.2].

⁵⁷³ *La cárcel de Barcelona y los sistemas penitenciarios* (1877), Op. cit., p.17.

⁵⁷⁴ “és una necessitat de primer ordre per a la nostra populosa ciutat”. FONTOVA, R., *La Model de Barcelona: històries de la presó*. Barcelona: Departament de Justícia, 2010, p.16

junta se explica por su actividad en asociaciones católicas y su vinculación con representantes del Estado en Barcelona, exactamente igual que su colega Viñals y el abogado Armengol.

Desde el principio, la participación de Doménech y Viñals como vocales en la Junta de la Nueva Cárcel es frenética. A lo largo de las sesiones y de las actas resultantes, podemos reconstruir la implicación de Estapá en el proyecto de la Prisión Modelo. El interés evidente por parte del arquitecto para hacerse con el encargo de erigir la nueva prisión, según sus planos codiseñados junto a Viñals, se muestra claramente desde el inicio. Al respecto, a finales de 1882, el propio Doménech informaba a los miembros de la junta sobre lo siguiente:

“[...] el anteproyecto es el trabajo de mas dificultades é importancia y si se abria un concurso, los que á el acudirian, tendrían el camino expedito mediante los trabajos hechos ya de antemano por la Junta y como en el edificio de la cárcel no había casi parte decorativa sino problemas internos, que el anteproyecto resolvía, un trabajo de nuevo delineante seria el que obtuviese la gloria de ser autor del plano de la cárcel”.⁵⁷⁵

Esta intervención indica que los arquitectos habían planteado un anteproyecto en 1882 que debía servir de base para el proyecto definitivo de cárcel modelo. Doménech criticaba a algunos vocales de la junta porque estos consideraban que la obra debía salir en concurso público y esto evitaría que él y su colega Viñals se llevaran “la gloria” de haber diseñado el nuevo edificio. La cuestión permaneció estancada hasta 1886. Hasta esta fecha, las problemáticas que se recogen en las actas de las sesiones de la junta son, básicamente, de carácter burocrático y, entre otras, se gestionan diversas opciones para adquirir los terrenos para la construcción. No obstante, el proyecto definitivo de prisión no se había concretado, y los arquitectos vocales continuaban estudiando ejemplos internacionales de cárceles que respondiesen a los criterios de la ciencia penitenciaria moderna que vimos anteriormente. Consideramos que el hecho de que Doménech y Estapá presentase de manera oficial en junio de 1886, junto a Enric Sagnier, el proyecto del Palacio de Justicia, sirvió de motivación para que, tras largas discusiones, la junta de la nueva prisión encargase el proyecto definitivo a Doménech y Viñals que fue presentado el 14 de julio del mismo año. Por aquel entonces, ambos arquitectos ya gozaban de una importante reputación gracias a obras de carácter civil ligadas al Estado y estamentos oficiales de Barcelona, sobre todo el personaje que focaliza esta investigación. Con motivo de la presentación que derivó en el encargo por unanimidad del proyecto definitivo con memoria y presupuesto se indicaba:

“Los Señores Viñals y Doménech presentaron los planos que constituyen el anteproyecto con los diseños complementarios y expusieron las razones que habían

⁵⁷⁵ Sesión del 28 de octubre de 1882, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, s/p. [AHDipB: Top.2799].

tenido presentes para dar soluciones á los diferentes obstáculos que ofrece un trabajo de esta índole, respecto á los inodoros, iluminación, ventilación, capilla, escuela, locutorios y, sobretudo, las dimensiones de la celda y sus detalles y forma de construcción [...]”.⁵⁷⁶

Meses después, en la sesión del 18 de septiembre de 1886, se presentaban los planos definitivos a votación y aprobación, tras las explicaciones y novedades específicas desarrolladas por Doménech y Viñals.⁵⁷⁷ Estos datos nos permiten fechar definitivamente el diseño de la Prisión Modelo de Barcelona: el anteproyecto sería planteado en 1882, mientras que el proyecto definitivo fue cerrado entre julio y septiembre de 1886.⁵⁷⁸ La mayoría de los planos conservados, junto a la *Memoria*, se fechan en julio,⁵⁷⁹ así como el presupuesto previsto que se cerraba en 2.875.907'29 pesetas el 14 de octubre de 1886.⁵⁸⁰ Meses después de la segunda fase y con el proyecto ya concluido, se generaba una discusión sobre los honorarios de los arquitectos. Parte de los vocales señalaban que, el hecho de que Doménech y Viñals formasen parte de la junta desde sus inicios, era suficiente para que no cobrasen suma alguna. A diferencia de Viñals, Estapà participó en estas discusiones de manera acalorada y contundente tal y como muestran las actas,

⁵⁷⁶ Sesión del 14 de julio de 1886, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, p.19rv. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁷⁷ Sesión del 18 de septiembre de 1886, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.21v.-21rv. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁷⁸ En 1887, los arquitectos remarcan que conformaron los planos del proyecto definitivo conjuntamente y durante tres meses de dedicación exclusiva: entre julio y septiembre de 1886. Véase: Sesión del 15 de marzo de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.54v.-54rv. [AHDipB: Top.2799]. La prensa de la época ya analizaba la propuesta de Viñals y Doménech desde noviembre de 1886, tras la aprobación del proyecto por parte de la Junta. Véase, “Historia de la Semana. Barcelona”, *La Ilustración*, Año VII, 315, 14 de noviembre de 1886, pp.735-736.

⁵⁷⁹ El 9 de octubre el alcalde Rius i Taulet aceptaba el proyecto y lo hacía público mediante el Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona. Véase *Carta de Francesc Rius i Taulet a Luís Antúnez y Pedro Armengol y Cornet*, 9 de octubre de 1886 [AMCB: Exp.Núm.1819, 3/0 Obres Públiques 1886]; *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 245, 13 de octubre de 1886, p.2. *Memoria para la Nueva Cárcel Preventiva y Correccional de Barcelona*, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, 28 de julio de 1886 [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, C1187-17]; *Planta del segundo piso de la capilla alveolar*, esc.1:200, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Sección AB de un alero tipo*, esc.1:100, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Planta baja de la sección locutorio*, esc.1:100, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Planta primer piso de la sección locutorio*, esc.1:100, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Sección CD transversal cuerpo preventivo*, esc.1:200, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Planta y secciones de celda tipo*, esc.1:20, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Emplazamiento de la Nueva Prisión Celular de Barcelonas*, esc.1:1000, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Alzado general de la cárcel correccional*, esc.1:200, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Planta del primer piso de la Nueva Prisión Celular de Barcelona*, esc.1:200, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886; *Planta baja de la Nueva Prisión Celular de Barcelona*, esc.1:200, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals i Sabaté, julio de 1886 [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, C1187-173].

⁵⁸⁰ *Resumen de presupuesto*, José Doménech y Estapà y Salvador Viñals y Sabaté, 14 de octubre de 1886 [AHDipB: Top.1310].

insistiendo en que todo el trabajo y las dificultades surgidas durante el estudio del funcionamiento interno de las prisiones para articular el nuevo proyecto, debían ser abonadas por la dignidad de su profesión.⁵⁸¹ Además, remarcaba en diversas ocasiones que “su aspiración era ser directores de las obras pero cobrando como si fuera uno solo el Director”.⁵⁸²

A lo largo de 1887 se concretó el solar en el que se erigirá la prisión, una doble manzana entre las calles Entença, Provença, Rosselló y Llansá,⁵⁸³ y en julio se les encargaba a los arquitectos la formulación de los pliegos y presupuestos para la cerca del recinto y la cimentación del edificio.⁵⁸⁴ Tras las insistencias de Doménech para lograr liderar las obras de manera compartida con Viñals, meses después se efectuaba el nombramiento oficial de ambos como directores de la construcción de la Modelo con el 2'5% del presupuesto durante el término de seis años.⁵⁸⁵

El acto oficial de la primera piedra se realizó el 3 de junio de 1888, con el objetivo de aprovechar el acto de la Exposición Universal de Barcelona como acontecimiento multitudinario que permitiría que el proyecto de la nueva cárcel tuviese un alcance internacional y, con él, demostrar que en España también se llevaban a cabo las reformas penitenciarias en boga en occidente. El discurso fue a cargo de Pere Armengol y fue publicado el mismo año acompañado de documentos anejos sobre la necesidad de la nueva prisión en la ciudad y con la reproducción de los principales planos y alzados del proyecto arquitectónico.⁵⁸⁶

⁵⁸¹ A todo esto debe sumarse lo siguiente que remarcaba Doménech en la sesión de 15 de marzo de 1887: “manifestó que en días anteriores [...] le había significado su disgusto porque se habían suscitado dificultades para dicho abono, toda vez que durante muchas semanas no se habían ocupado de otra cosa que de dichos trabajos, perjudicándose en sus relaciones particulares [...]”. Sesión del 15 de marzo de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, p.52rv. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁸² Sesión del 18 de enero de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.29v.-29rv. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁸³ “Ha quedado designada la Junta para la elección de los terrenos en donde debe emplazarse la nueva cárcel y está formada de los señores Excmo. señor Alcalde, señores presidente de la Diputación provincial y de la Sala de lo criminal de esta Audiencia, D. Ramón Coll y Pujol y D. José Doménech y Estapá, arquitecto, que es el que ha levantado los planos del nuevo edificio, en unión del señor Viñals”. “Historia de la semana. Barcelona”, *La Ilustración*, Año VII, 313, 31 de octubre de 1886, p.704. En noviembre de 1887 se iba concretando la suma del coste “para la adquisición del solar en que ha de levantarse el edificio [...]”. *Documento de la Diputación Provincial de Barcelona*, 19 de noviembre de 1887, s/p. [AHDipB: Top.1310].

⁵⁸⁴ Sesión del 13 de julio de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.61v.-61rv.; y Sesión del 15 de junio de 1889, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, p.46bisv. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁸⁵ Sesión del 17 de octubre de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, p.36v.; y Sesión del 24 de octubre de 1887, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.37bis.v.-38v. [AHDipB: Top.2799].

⁵⁸⁶ ARMENGOL, P. (1888), Op. cit.

Para el proyecto, Doménech y Viñals propusieron un complejo de tres cuerpos separados dependiendo de la función que cada uno de ellos debía acoger: el “Edificio de la Administración” con acceso a la calle Entença 155; la “Cárcel Preventiva” con el panóptico de Bentham en sistema radial de estrella; y la “Penitenciaría Correccional” en el otro extremo. El tratamiento aislado de cada uno de los cuerpos se fundamenta en la intención de resolver el objetivo de fondo que se recogía tanto en la memoria de los arquitectos como en las palabras del discurso inaugural de Armengol: la materialización “de una verdad, la disciplina, el trabajo, la higiene, la moral y la corrección”.⁵⁸⁷ Aunque se trata de tres cuerpos principales muy diferentes entre sí y con un tratamiento autónomo, la Prisión Modelo debe comprenderse de un modo conjunto. Se trata de un complejo unitario que presenta dos recorridos procesionales en los que la Libertad se degrada o aumenta, por su limitación progresiva o no, a partir de la circulación del usuario dentro de la arquitectura y según el paso de un cuerpo a otro [**Diagrama IV.I**].

Así pues, por orden, el cuerpo que representa un mayor grado de libertad de los tres es el primero (el “de la Administración”). Este edificio simboliza la unión entre el sistema penitenciario y la sociedad civil, el nexo que permite que los reos puedan lograr o no la libertad tras su reeducación moral. Está planteado como una especie de Purgatorio terrenal en el que se gestiona, se administra y se decide la libertad de los presos tras la consideración de sus evoluciones formativas dentro de la propia cárcel. Al inicio de este apartado insistíamos en la importancia de los movimientos redentoristas católicos que fueron uno de los principales impulsos para la construcción de la nueva prisión a los que pertenecían tanto Armengol como Doménech, Viñals y el resto de vocales de la Junta. Debe tenerse en cuenta esta idea para comprender el diseño de direcciones y recorridos internos en la arquitectura propuesta y, por ello, establecemos la analogía del primer cuerpo con el Purgatorio, lugar intermedio que no es ni el Infierno (a nivel terrenal sería la privación total de libertad) ni el Paraíso (a nivel terrenal correspondería con la sociedad libre y moral). En el evangelio de Lucas se recoge un episodio que bien ilustra la base del concepto del Purgatorio católico aplicable a la privación de la libertad en la vida mundana: “Cuando vas, pues, a presentarte al magistrado con tu contrario, trata de arreglarte con él por el camino, no sea que te arrastre hasta el juez, y el juez te entregue al ejecutor, y el ejecutor te meta en la cárcel. Te digo que no saldrás de allí hasta que pagues el último cuadrante” [Lc 12, 58-59]. En la Biblia se habla de este lugar intermedio en el que se puede cancelar la deuda y librar al condenado del Infierno, exactamente la misma función del cuerpo “de la Administración”. “Y el señor, enfurecido, lo entregó a los verdugos, hasta que pagara todo lo que le debía. Y también así el Padre celestial hará con vosotros” [Mt 18, 34-35].

⁵⁸⁷ Ibid., p.32.

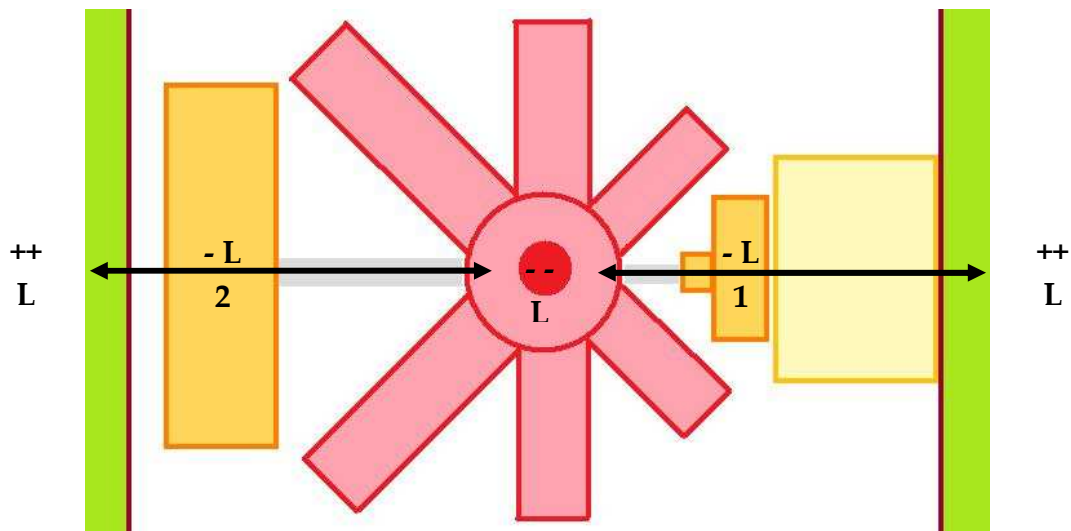


Diagrama IV.I. Recorridos procesionales y direccionalidad interna de la Prisión Modelo [++L= Libertad máxima; -L= Libertad limitada; --L= Libertad nula].
 ■ Sociedad libre = calle □ Gestión de la libertad = Cuerpo de la Administración
 ■ Libertad limitada = Visitas (1) y Cárcel Correctiva (2)
 ■ Libertad nula = Cárcel Preventiva/Panóptico radial

Atravesando el cuerpo “de la Administración”, se accede a un anexo en el que el interno puede entrar en contacto con la sociedad libre (salas de visitas y comunicación, “vis a vis”, etc). Tras él, un largo pasillo conduce al segundo cuerpo principal: el panóptico radial en forma de estrella y en el que hallamos la “Cárcel Preventiva”. Este es el centro neurálgico de la prisión, con las celdas de los internos y, sobre todo, la capilla alveolar que representa la vigilancia absoluta y, por lo tanto, la carencia total de libertad. Tras esta capilla y los seis aleros en disposición radial, un nuevo pasillo conduce al tercer y último bloque o cuerpo: la “Penitenciaría Correccional”, para condenas a extinguir como mucho de un año. Este edificio rectangular sirve para cerrar el conjunto y el recinto y, en él, el grado de libertad aumenta respectivamente al que hallamos en el panóptico o segundo cuerpo.

Así pues, Doménech y Viñals diseñaron, con la arquitectura y sus funciones, interesantes recorridos internos de la Prisión Modelo basados en la idea de que el usuario cuanto más se adentre en el complejo menor es su libertad y mayor la vigilancia que sobre él ejercerá el Estado y Dios como entidades terrenal y divina que gestionan la vida del hombre e imparten la justicia a favor de la convivencia social y la rectitud moral. A pesar de lo aparente y a diferencia de las prisiones tradicionales (fortalezas, castillos, exconventos herméticos, etc), los recorridos no son cerrados y solo hacia dentro y sin posibilidad de inversión, sino que se trata de recorridos con una doble posibilidad: de mayor libertad a menos o de menor libertad a más. Esto se engloba en las directrices e ideología de las reformas penitenciarias a las que hacíamos referencia anteriormente: reeducar al preso

para su reintegración moral y social. No es más que las opciones de condena o redención del reo plasmadas en arquitectura.⁵⁸⁸

El primero de los cuerpos, el “de la Administración”, tiene una disposición regular y simple: las estancias se articulan alrededor de un patio central porticado. Se trata de una distribución espacial habitual en los edificios administrativos estatales de toda Europa. Tal y como apreciaremos con mayor detalle en el siguiente subapartado, esa disposición, aunque duplicada (es decir en dos patios interiores porticados), es la base que define también los cuerpos laterales que Doménech y Estapà diseñó el mismo año junto a Enric Sagnier para el Palacio de Justicia de Barcelona [C.DyE, Núm.XXII].

El edificio con planta baja, dos pisos y un ático se impone como un enorme rectángulo donde la horizontalidad prima sobre la verticalidad. La distribución de las estancias se establece a partir de jerarquías internas generadas por los propios usos. Así pues, en la planta baja se instalarán las oficinas generales, las habitaciones del portero y de la guardia, las salas para los registros, así como los almacenes para las provisiones, ropa y cocinas. El primer piso se destinará a las estancias nobles para acoger a altos cargos y dirigentes (la sala de visitas del Tribunal Superior, el salón de la Junta Auxiliar de cárceles y las habitaciones del director, del médico y del capellán de la prisión). Finalmente, en el segundo piso y el ático se incorporarán las habitaciones y salas de empleados considerados de segunda categoría. Esta jerarquización espacial y funcional responde a los criterios habituales en el siglo XIX y que Doménech utilizaría en todas sus arquitecturas destinadas a la administración pública como las oficinas administrativas diseñadas en 1887 [C.DyE, Núm.XXVIII] y la casa de la vila de Sant Andreu de 1892 [C.DyE, Núm.LI] entre otros: espacios públicos en la planta baja, espacios de privilegio en el primer piso o planta noble, y espacios de usos y prioridades secundarias en el resto de niveles.

Para la fisonomía general de “la Administración” [Fig. IV.XIV], los arquitectos consiguen un edificio pesado por la contundencia del volumen que se impone al espectador, además de por la austeridad ornamental de los alzados tanto de las fachadas

⁵⁸⁸ Consideramos muy importante esta característica de la Prisión Modelo dentro de la propuesta original de Doménech y Viñals. El mismo criterio será utilizado para diseñar la Prisión de Mujeres años después (1914) [C.DyE, Núm.CI]. En la actualidad se está ejecutando un proyecto de remodelación de la cárcel barcelonesa en el que se demolerá tanto el cuerpo “de la Administración” y sus anexos, como el cuerpo de la “Penitenciaría Correccional”. En su lugar se habilitarán parques y jardines y se erigirá de nueva planta un edificio moderno que cruzará en diagonal desde la calle Entença en el espacio que ocupaba el cuerpo administrativo. Tan solo se conservará el cuerpo de “Cárcel Preventiva” con la capilla alvelar y cinco de los seis aleros de celdas. El complejo abandonará sus usos penitenciarios y acogerá actividades culturales, centro cívico, etc. Consideramos que el planteamiento de derribo y remodelación de la Modelo descrito no permitirá que el espectador comprenda uno de los elementos más interesantes del edificio original: los recorridos internos y procesionales diseñados por Doménech y Viñals. El complejo arquitectónico del siglo XIX quedará amputado según criterios arbitrarios que no han tenido en cuenta la importancia de este patrimonio penitenciario.

exteriores como del propio patio interior. La prensa especializada de la época se hacía eco de la estética de la Prisión Modelo, remarcando lo acertado del “vigor artístico” de sus alzados, puesto que “en éstos, la sola vista del edificio exterioriza ya su uso con la severidad de líneas y de masas que presenta, constituyendo un verdadero acierto arquitectónico”.⁵⁸⁹ Los mismos arquitectos en la *Memoria* de 1886, hacían referencia a la importancia de la rectitud de líneas de los volúmenes como representación de la rectitud moral y de conducta que debía ejercerse en el interior del complejo: “Poco podemos decir en cuanto al estilo arquitectónico adoptado pues hemos creído que este debía nacer del modo y forma de satisfacer las necesidades del edificio [...] la seriedad que debe afectar un edificio de esta clase y por tanto que la línea recta debía ser la dominante en toda ella [...]”.⁵⁹⁰



Fig. IV.XIV. Vista de la fachada principal del cuerpo “de la Administración” en 1904 [“Nueva Cárcel Celular; Barcelona” (1904), Art. cit., p.151].

La fachada principal de la calle Entença se eleva sobre un zócalo de unos 1’70 metros aproximadamente para que el cuerpo general de la arquitectura sea más contundente a nivel de la calle, además de para salvar el desnivel natural y remarcar la rectitud de la masa arquitectónica. A partir de ahí y en ascenso, un nuevo zócalo que corresponde al nivel de la planta baja, también en aparejo rústico y con las ventanas de arco peraltado con el vierteaguas volumétrico que sigue la forma de la arquivolta rematada en la línea de impostas con moldura diamantada sobredimensionada [C.Rep. A1-L]. De la línea que limita este segundo nivel del zócalo arrancan los dos pisos en un mismo tramo, con

⁵⁸⁹ “Nueva Cárcel Celular; Barcelona”, *Arquitectura y Construcción*, Año VIII, 142, mayo de 1904, p.133.

⁵⁹⁰ *Memoria para la Nueva Cárcel Preventiva y Correccional de Barcelona*, José Doménech y Estapá y Salvador Viñals i Sabaté, 28 de julio de 1886, p.6rv. [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana*, C1187-17].

ventanas regulares con vierteaguas de arco rebajado y dispuestas de manera perimetral y, finalmente, el volumen del ático más estrecho que el resto de las aberturas. Merece especial mención el tramo vertical que centraliza la fachada y ejerce de eje de simetría donde hallamos la puerta principal. Con una interesante composición tripartida de tres arcos exactamente iguales a los de las ventanas de la planta baja, se remata con un arco rebajado y, en ascenso un hastial escalonado [C.Rep. A2-A3-G].

Sin duda el elemento más interesante son los perfiles quebrados que se disponen para rematar el alzado de “la Administración”. Como en otras muchas obras de Doménech, los arquitectos alternan perfiles quebrados descendientes de la cubierta de diferentes dimensiones, con perfiles quebrados laterales y perfiles quebrados como pilar ascendente a la cubierta en el cuerpo central [C.Rep. D2-D3-D1]. La repartición de estos elementos ornamentales a modo de coronamiento es el resultado de una reinterpretación de las almenas de las antiguas fortalezas. El objetivo es establecer la conexión entre una tipología arquitectónica moderna (edificio para la administración) y una tipología arquitectónica histórica (castillo/fortaleza). A pesar de la forma, en la Modelo estos parapetos con vanos intermedios no sirven para vigilar y disparar hacia el exterior contra enemigos. La conexión mediante la fisonomía del almenado con prismas geométricos se explica por la función carcelaria del complejo. Así pues, Doménech y Viñals, utilizando una solución estapista que combina tradición y modernidad (reaparecerá en otras obras del primero y en ninguna más del segundo), consiguen un atractivo resultado de fortaleza penitenciaria contemporánea. En este sentido, los arquitectos catalanes van más allá de las propuestas de las prisiones que tomaron como modelo. Así pues, a diferencia de otros casos como la Cárcel Modelo de Madrid o la de la Valencia [Fig. IV.XV], que mantenían la estética de fortaleza medieval para los pabellones administrativos siguiendo la idea de la Prisión de Cherry Hill (Philadelphia) o de la Prisión de Saint-Gilles (Bruselas), en la Modelo barcelonesa se realiza una interpretación más compleja a favor de modernizar una tipología que ya era anacrónica. Doménech y Viñals abandonan la opción de incorporar un repertorio ornamental explícitamente medieval (patio de honor, torre central con atalayas en los ángulos, etc), aunque sí que lo reinterpretan a partir de la geometrización y lo disponen en los cuerpos puntualmente como evocación del pasado pero en clave moderna y no como copia literal.



Fig. IV.XV. Entrada principal y cuerpo "de la Administración" de la Cárcel Modelo de Madrid.

El segundo cuerpo de la Prisión Modelo es el más interesante porque en él es donde se desarrolla el sistema de panóptico de Bentham. Los arquitectos utilizan un sistema radial en estrella cuyo centro es la rotonda poligonal que acoge la capilla alveolar con un altar y púlpito para officiar la misa y las lecciones del maestro [Fig. IV.XVI]. Alrededor y aún dentro de la rotonda hexagonal, Doménech y Viñals, siguiendo las directrices de Armengol, diseñaron una estructura de cabinas de madera individuales. De este modo, el preso podía escuchar y observar la misa sin abandonar el aislamiento completo, con la idea de que así se incitase a la reflexión, la introspección y el arrepentimiento: “està disposada de manera que’ls presos pugan estar asseguts, separatament los uns dels altres, sense veures, y podent sols dirigir sa mirada al altar colcat al mitx”.⁵⁹¹ Arquitectónicamente este es el punto de máximo control y vigilancia de los reclusos, el punto central desde donde todo puede ser observado. Más allá de la funcionalidad de vigilancia e instrucción, debemos apuntar también el componente simbólico de esta disposición. El altar ocupa el centro del edificio panóptico, puesto que la palabra de Dios debe ser lo más importante según el movimiento redentorista impulsor del proyecto de prisión. Es el verbo y el perdón de Dios que alcanza todos los rincones desde un centro que lo controla todo y se expande de forma radial como los rayos solares. Ese formato radial se materializa en los seis aleros de celdas que emergen del centro mencionado. Además, para redundar en la importancia de la religión, los arquitectos establecen un atractivo sistema de iluminación lateral a partir de enormes ventanales bigeminados y rematados en su luz con un enorme arco peraltado con cuatrifolio dentado en tracería pétreo [C.Rep. E1-A1-F2].⁵⁹² Esta solución es de claro regusto medieval y se trata de una reinterpretación de los ventanales de los claristorios de catedrales góticas. La asociación de este elemento arquitectónico con la dimensión católica de la propia cárcel como reformatorio resulta sumamente interesante, y es una muestra más, al igual que el

⁵⁹¹ “La Presó Nova de Barcelona”, *La Il·lustració Catalana*, 54, 12 de junio de 1904, p.6.

⁵⁹² *Deralle de ventananles de aleros de la Nueva Cárcel Modelo*, esc.1:25, José Doménech y Estapá y Salvador Viñals i Sabaté, 15 de septiembre de 1895 [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, C1187/173].

almenado geometrizable y volumétrico del cuerpo de “la Administración”, de cómo se otorga significación psicológica y referencias morales a detalles arquitectónicos incorporados tras el cruce de tipologías (de la arquitectura religiosa a la arquitectura penitenciaria). Domènech ya había utilizado el mismo formato de ventanal en la primera versión del proyecto para la iglesia de Sant Esteve Sesrovires de 1885 [C.DyE, Núm.XVII].

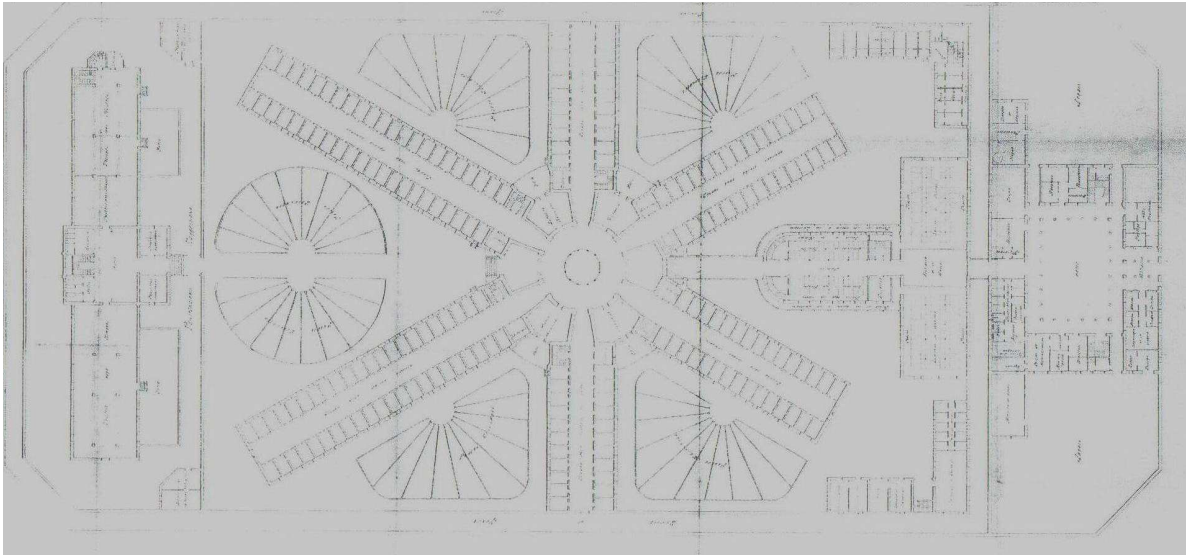


Fig. IV.XVI.- Planta baja de la Prisión Modelo de Barcelona, esc.1:200, José Domènech y Estapà y Salvador Viñals y Sabaté, julio de 1886 [ACOAC: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1187/173].

Cada uno de los aleros tiene tres plantas y las celdas se disponen a ambos costados. Los aleros de celdas, tal y como indica Armengol en el discurso de la primera piedra, “son desiguales por exigirlo así, la configuración del terreno, pues mientras las dos alas del centro tienen 12 celdas cada una, son de 16 las de los aleros de la parte más inmediata al edificio de administración y 24 los dos aleros posteriores [...]”.⁵⁹³ Si comentáramos la obligada referencia que suponía la Modelo de Aranguren proyectada para Madrid, debe apuntarse que la prisión barcelonesa destacó por dos novedades que superaban a su principal referencia. Por un lado, el sistema de audición y visualización de la misa que ya hemos mencionado; por el otro, la sustitución de la planta de abanico por la planta de estrella para completar el sistema radial panóptico. La prensa de la época se hacía eco de esta analogía con el modelo madrileño pero también de la inteligente aportación planteada para la capital catalana tanto por los arquitectos como por el jurista Armengol.⁵⁹⁴

⁵⁹³ ARMENGOL, P. (1888), Op. cit., p.33.

⁵⁹⁴ Como ejemplo, véase “Cárcel de la Audiencia de Barcelona, proyecto de los arquitectos D. Salvador Viñals y D. José Domènech y Estapà”, *La Ilustración Artística*, Año VI, 290, 18 de julio de 1887, p.274.

En la publicación satírica *L'Esquella de la Torratxa*, se dedicaba un largo artículo definiendo el nuevo complejo penitenciario, su forma y tanto sus aspectos positivos como los negativos. Con el tono irónico habitual, sobre la fisonomía de la arquitectura se apunta lo siguiente:

“Exteriorment no's pot dir que sigui un edifici bonich; pero tampoch es tétrich com las presons antigüas. Té certa cosa d'extrany y de convencional ab sos cossos d'edifici radials, que partint de un punt central coronat per una cúpula, ofereixen una monótona successió de oberturas enreixadas mes amplas que altas, y de tal manera disposadas, que ningú pugui treure may la cara per ellas. S'han fet mes pel pas del ayre y de la llum, que per l'esplay y'l goig de la vista. Examinats els plans, el conjunt sembla una monstruosa aranya, ó millor un pop ab sis tentáculos plens de ventosas xucladoras: cada ventosa representa una celda. Passan aquestas de siscentas y son totas uniformes: las mateixas dimensions y la mateixa disposició en tot. Per cada celda un pres, un reclús, un aucell engaviat”.⁵⁹⁵



Fig. IV.XVII. *Clients de la Casa* [“Crónica” (1904), Art. cit., p.387].

A nivel estético, el cuerpo de “Cárcel Preventiva” se soluciona de manera austera. Los alzados carecen de cualquier elemento ornamental superfluo. Así, los aleros tan solo tienen el ventanal que definíamos anteriormente. Por lo demás, Doménech recupera las almenas geometrizaras del cuerpo “de la Administración” para remarcar los ángulos de la rotonda central. Como en su referente cercano, se trata de perfiles quebrados ascendentes a la cubierta que aportan volumetría al cuerpo centralizador y el núcleo de poder y vigilancia en el que la libertad es inexistente [C.Rep. D1]. Estos pilares decorados en el exterior mediante el típico juego cóncavo-convexo del estapismo, sostienen la cúpula rebajada que remata el volumen arquitectónico y alternan tramos de pared ciegas con otros con ventanas triples de arco rebajado que sirven para iluminar el interior de la capilla alveolar y el altar [Fig.

⁵⁹⁵ “Crónica”, *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXVI, 1328, 17 de junio de 1904, pp.386-387.

IV.XVIII]. Como en muchas de sus obras de la década de los ochenta, este cuerpo se erige como un enorme prisma central que remarca los ejes de simetría y ejerce de centro de la propia arquitectura. Es una solución similar a las torres estapistas que definiremos más adelante y que encontramos en obras paradigmáticas del momento como la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII], el Pabellón de Astronomía de 1914 [C.DyE, Núm.CII], las torres de la iglesia de Sant Andreu apóstol (el linternón de la cúpula de 1885 y el campanario construido en 1889) [C.DyE, Núm.XI] o el primer proyecto de escuelas para Santa Coloma de 1885 [C.DyE, Núm.XV].

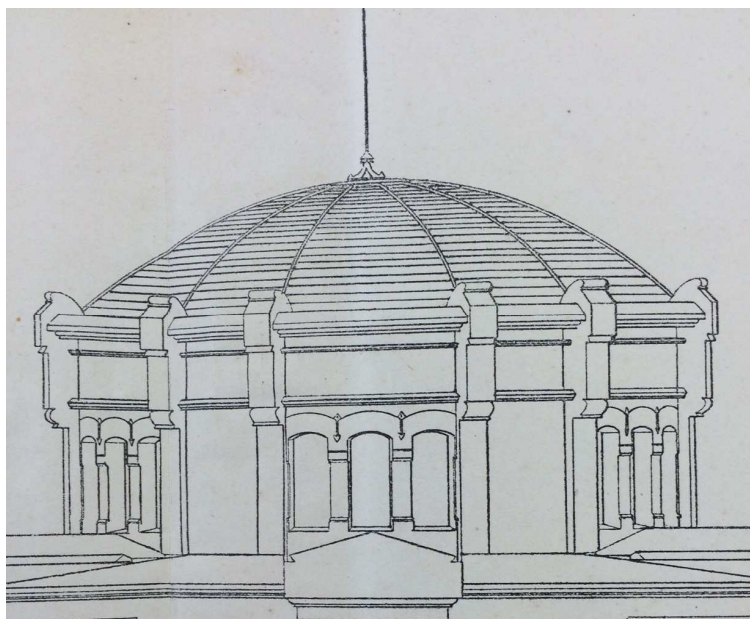


Fig. IV.XVIII. *Fachada Penitenciaria Correccional de la Prisión Modelo de Barcelona (fragmento), esc.1:20, José Doménech y Estapá y Salvador Viñals i Sabaté, 1886 [ARMENGOL, P. (1888), Op. cit., s/p].*

Más allá de la disposición general y rasgos formales y funcionales de la “Cárcel Preventiva”, la problemática del diseño de las celdas fue una de las más interesantes. Los arquitectos barajaron diversas opciones hasta conseguir la definitiva y más satisfactoria. En esta tarea de diseñar las celdas, debe apuntarse una mayor implicación por parte del arquitecto Viñals, a diferencia de Doménech que se encargó, tal y como indican las actas del proceso constructivo, de dirigir los trabajos y de diseñar, en general, los tres cuerpos del complejo.⁵⁹⁶ La cuestión de la celda era de suma importancia. Su forma y la disposición interior de los elementos que servían para el uso cotidiano del preso fueron motivo de debates y concienzudos estudios por parte de Viñals. El primero de estos estudios fue uno compartido con Doménech y que, tal y como se indica en la prensa de la época, tuvo lugar en 1882.⁵⁹⁷ Derivó del viaje que realizaron ambos arquitectos, junto a

⁵⁹⁶ Sesión del 20 de junio de 1894, en *Actes de les sessions de la Junta de Construcció de la Nueva Cárcel de Barcelona (1887-1920)*, pp.69bisv.-69bisrv. [AHDipB: Top.2799]. Por ejemplo, en el acta citada en esta nota al pie, se menciona esa repartición de los trabajos: Doménech y Estapá se encarga totalmente de la dirección del cuerpo central, mientras que Viñals i Sabaté lo hace del tema de las celdas.

⁵⁹⁷ “[...] saldrá para Milán el arquitecto D. Salvador Viñals para visitar la magnífica cárcel celular de dicha ciudad y con el objeto de aplicar en la ejecución de las obras las modificaciones que procedan, pasando luego á Bélgica á completar el estudio que hizo en 1882 de las cárceles de dicha nación, en especial la de Bruselas [...]”. *La Correspondencia de España*, Año XXXVII, 10451, 2 de noviembre de 1888, s/p.

Pere Armengol, a Bruselas para analizar el funcionamiento de la prisión de Saint-Gilles que, en aquella fecha, se estaba construyendo en la capital belga.⁵⁹⁸ La solución para la cárcel barcelonesa fue el resultado de las experiencias de Viñals en esa prisión, tras varios días en los que experimentó las necesidades diarias de los reclusos como interno. Este episodio ha sido citado por lo anecdótico del hecho y aparece en algunas referencias bibliográficas que tratan por encima la importancia arquitectónica de la Prisión Modelo.⁵⁹⁹ No obstante, en las actas de la Junta Constructora no es ni siquiera mencionado, a diferencia de otros viajes y estudios internacionales ejecutados por Armengol y Viñals.⁶⁰⁰ En 1889, concretamente durante el verano, Doménech y Estapá realizó otro periplo por Francia, Suiza e Italia para estudiar los problemas de ventilación, calefacción e higiene, acompañado por el ministro del Interior francés, quien le facilitó todos los medios para el estudio.⁶⁰¹

La propuesta de celdas por parte de Viñals en el proyecto de 1886 deriva del estudio de 1882 y de los datos recopilados por Armengol en el Congreso Internacional Penitenciario de Roma de 1885, en el que se presentó una exposición con los modelos más avanzados. Este dato lo mencionaba sin mayor detalle el propio Armengol en su discurso de 1888, pero hemos localizado una serie de legajos que concretan algo más en qué consistió. En un documento de la Asociación General para la Reforma Penitenciaria de España, en la que se hallaba como miembro distinguido y fundador Pere Armengol, se insiste en que para ultimar la concepción de los planos de la Modelo se precisaría hacer un trabajo de campo y análisis “con arreglo á los adelantos modernos y el progreso que en este punto han alcanzado otras naciones”.⁶⁰² En el nombramiento de Armengol para el Congreso de Roma de 1885, se insiste en que este acudirá a la capital italiana como representante de la Diputación de Barcelona para estudiar y asimilar las aportaciones que se presenten en la exposición de trabajos carcelarios y, sobre todo, de celdas y útiles penitenciarios

⁵⁹⁸ La prisión celular de Saint-Gilles fue una de las más completas y modernas de la época. Proyectada por el arquitecto belga Joseph Jonas Dumont (1811-1859) entre 1878-1884, contaba con un cuerpo de la administración que respondía a modelos del gótico Tudor, y la cárcel preventiva con el panóptico de Bentham en sistema radial en estrella. Cuando los arquitectos catalanes y Armengol la visitaron, este complejo penitenciario estaba en construcción, cosa que les permitió realizar un estudio a fondo a todos los niveles, incluso experimentando la vida cotidiana de los reos.

⁵⁹⁹ “De Salvador Viñals se explica la anécdota que se hizo internar unos días en una prisión belga para conocer el tema en profundidad antes de empezar a proyectar la cárcel barcelonesa [...]”. *Doménech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. cit., p.33. Véase también, FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1985, vol.VII: p.60.

⁶⁰⁰ Se especifica otro viaje de Viñals a Bruselas para “completar el estudio” de 1882, en 1888. Este nuevo viaje le serviría también para realizar un estudio de la Cárcel San Vittore de Milán, construida entre 1872 y 1879 según el proyecto del ingeniero Francesco Lucca. La relación tipológica con el caso barcelonés también resulta evidente. *La Correspondencia de España* (2/XI/1888), Art. cit., s/p.

⁶⁰¹ *La Vanguardia*, 3 de septiembre de 1889, p.2.

⁶⁰² *Asociación General para la Reforma Penitenciaria de España*, 26 de abril de 1885, s/p. [AHDipB: Top.4308, exp.2, Año 1885].

(muebles e inmuebles).⁶⁰³ Deducimos que todo el material recopilado por Armengol fue cedido a los arquitectos para que ultimasen el proyecto de tipologías de celdas para el caso barcelonés. El resultado de 1886 fue el siguiente:

“La celda se ha dispuesto teniendo á la vista las dimensiones de las cárceles de Madrid, Bilbao, Vitoria, Pontevedra, Mazas, La Petite y la Grande Roquete, Montepeller, Orleans, Loos, Lyon, Lovaine, Hamburgo, Milán, Portland, Oneglia, Namur, Longolmen, y en particular los modelos reunidos en la Exposición carcelaria de Roma de 1885: y en su vista, y por su estudio, la celda de la cárcel preventiva de Barcelona tendrá 31 metros 81 centímetros cúbicos de aire, que corresponden á los 3’30 de altura, 4 de longitud y 2’40 de anchura”.⁶⁰⁴

Como vemos, parece que se tienen presente gran número de ejemplos para la confección de las celdas barcelonesas. Del largo listado que cita Armengol, merece la pena remarcar el de Madrid, el de Milán y los casos franceses y belgas, puesto que son los que nos constan que estudiaron in situ los arquitectos, especialmente Viñals.⁶⁰⁵ Por ello son los que han ido apareciendo a lo largo de nuestro discurso hasta el momento, con importancia especial a los ejemplos madrileño y belga.

Cada una de estas celdas estaba destinada a un solo preso y contaba con todo lo necesario para la vida diaria: un water, un lavabo, cama de hierro y mesa de madera plegables y sujetas al muro, un estante y un taburete. La luz se recibía por medio de una ventana de 1 metro de ancho por 0’70 metros de altura y, para la noche, mediante lámparas de incandescencia instaladas en la bóveda. El interés de plantear espacios dignos e higiénicos se traduce, además de por todos estos complementos, por el sistema de ventilación planteado, basado en unos tubos y cámaras de aire en la superficie mural [Fig. IV.XIX]. El objetivo era diseñar un espacio de reclusión que respondiese a unos mínimos de dignidad humanitaria que fomentase la reflexión de los presos.⁶⁰⁶

⁶⁰³ *Nombramiento de Pedro Armengol para acudir al Congreso de Roma de 1885*, s/f. [AHDipB: Top.4308, exp.1, Año 1885].

⁶⁰⁴ ARMENGOL, P. (1888), *Op. cit.*, p.34.

⁶⁰⁵ *La Correspondencia de España* (2/XI/1888), Art. cit., s/p.

⁶⁰⁶ En conversaciones con funcionarios de prisión, nos comentaban que, con el paso del tiempo, cada una de estas celdas fue acogiendo a cada vez más presos. Así, en la época de la dictadura franquista se llegaron a alojar hasta ocho reclusos en una sola celda. Durante los ochenta y noventa había hasta seis, y hacia 2007 parece que han limitado a tres o cuatro. Con estos datos, resulta curioso observar que de la concepción higienista y moral de la celda diseñada en 1886 por Viñals y Doménech se haya derivado, con el paso del siglo XX, a una práctica absolutamente opuesta a los criterios originales e indigna para la vida del recluso.

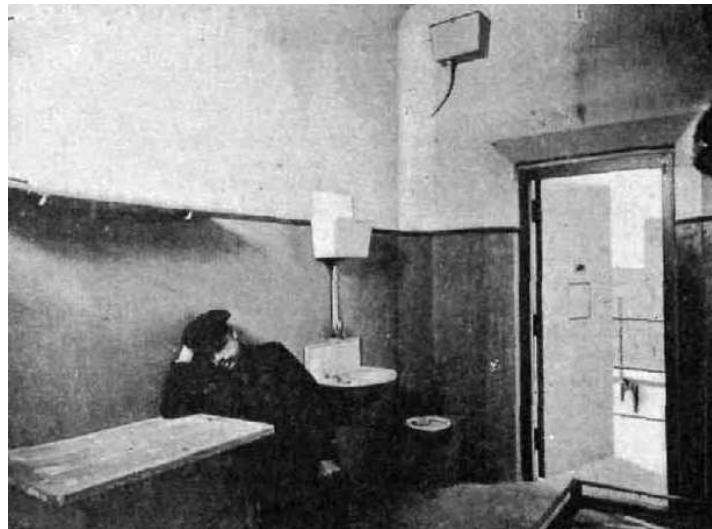
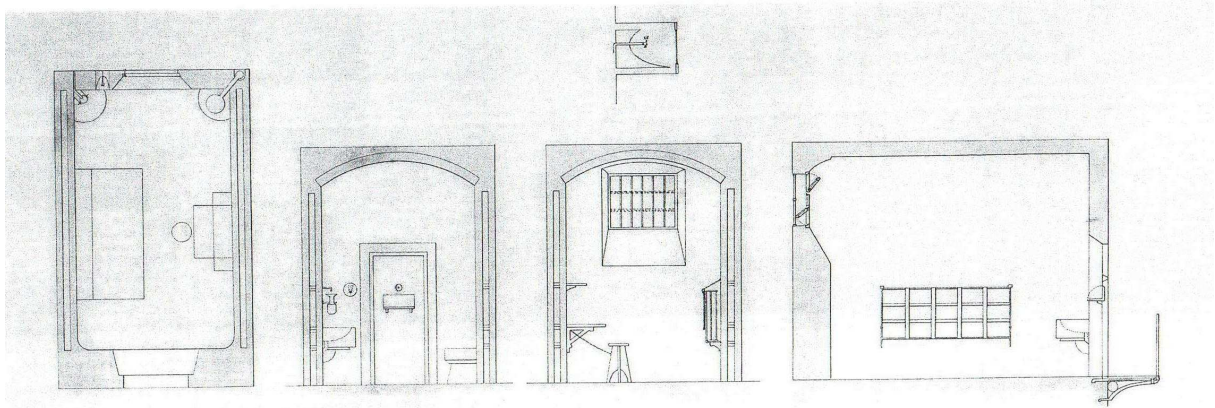


Fig. IV.XIX. (sup.) *Planta y secciones de la celda tipo para la "Cárcel Preventiva" de la Prisión Modelo de Barcelona*, esc.1:50, José Doménech y Estapá y Salvador Viñals i Sabaté [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1187/173] / (inf.) *Fotografía de una celda en 1904* ["La Nueva Cárcel de Barcelona", *La Ilustración Artística*, Año XXIII, 1172, 13 de junio de 1904, p.397].

En un inicio, los arquitectos plantearon un total de 878 celdas en todo el edificio, todas ellas exactamente idénticas y respondiendo al diseño-tipo comentado. No obstante, destinarían números diferentes a los diversos tipos de presos según las necesidades de la época. Estas tipologías de reos irán cambiando según el momento, pero merece la pena recoger la división propuesta en 1886-1888 en el siguiente cuadro:

Tipo de recluso	Número de celdas destinadas
Políticos y distinguidos	22
Mujeres	128
Niños	128
Comunes	544
De enfermería	56
TOTAL	878

Cuadro. IV.I. División de celdas según tipo de recluso. Realizado a partir de los datos recogidos en ARMENGOL, P., *La Nueva cárcel de Barcelona: memoria que en el acto de inaugurarse sus obras leyó el consejero el consejero penitenciario Pedro Armengol y Cornet: planos de los arquitectos D. Salvador Viñals y D. José Doménech y Estapá*. Barcelona: Impr. Jaime Jepús, 1888, p.37.

El tercer y último cuerpo y que fue el que se erigió en la etapa final de la construcción era la “Penitenciaría Correccional”. Su disposición regular y equilibrada era en tres alas: un cuerpo central que servía de vestíbulo y entrada a la Modelo por la calle Llansà; y dos laterales, una por costado y destinadas a los dos sexos (uno para féminas y otro para hombres y niños). Este edificio no aporta nada a nivel planimétrico ni deriva de un estudio profundo de las funciones a diferencia de los otros dos que componen el complejo de Viñals y Doménech. Las diferentes estancias que conforman el interior de la planta baja están planteadas como espacios polivalentes que bien podrían servir de talleres, salas de reuniones, escuela, etc. Por contra, las celdas se situarían en el primer piso, hasta el número de doscientas.

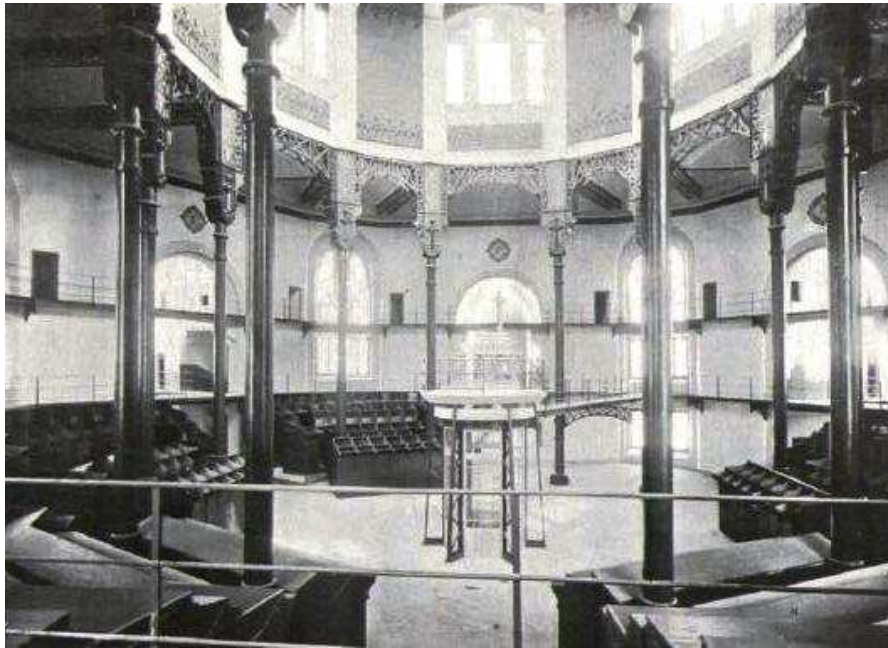
Sin embargo, en sus alzados proyectados por Estapá, el arquitecto planteó una serie de detalles propios de su repertorio. Para el tramo central de la fachada principal de este cuerpo, dispuso un ritmo ascendente diferente al tramo central de la fachada “de la Administración”, aunque impuso un enorme arco de herradura con la luz ornada con un diseño geométrico a partir de líneas rectas y ruedas simples en el cierre del propio arco [C.Rep. A5-C5]. El uso de perfiles quebrados laterales para el cierre de este tramo destinado a vestíbulo distribuidor y caja de escaleras, destaca fuertemente, así como la incorporación de un enorme arco rebajado o romato para el cierre de la vertical [C.Rep. D3-A3], similar al de la fachada principal del Hospital Clínico y Facultad de Medicina o al de la de la iglesia de Sant Andreu apóstol.⁶⁰⁷ Estas fórmulas estapistas y su articulación en el conjunto, son un caso más que demuestra la mayor implicación de Doménech en el diseño de los cuerpos y alzados del complejo penitenciario por encima de Viñals.

Como sucederá en otros edificios relevantes de la producción de Estapá, merece la pena resaltar la presencia del hierro en muchas partes de la obra. Si bien es cierto que encontramos este material en las columnas del patio del cuerpo “de la Administración” (hierro fundido), tendrá un protagonismo mayor en el centro del conjunto, el punto neurálgico del panóptico donde nada escapa a la vigilancia: el cuerpo del que emergen los seis aleros de celdas de la “Cárcel Preventiva”. Del mismo modo que ocurre en el Palacio de Justicia, el hierro ejerce de base estructural en la parte central y más relevante

⁶⁰⁷ Las descripciones pertenecen al análisis que realizamos del proyecto original de Doménech y Estapá y Viñals que fue publicado en ARMENGOL, P. (1888), Op. cit. Finalmente, la necesidad de concluir la construcción obligó a los arquitectos a modificar el alzado exterior del tercer cuerpo, optando por una solución mucho más similar al volumen “de la Administración”, con el almenado geometrizable en todo el coronamiento, la supresión del pesante arco rebajado para el tramo central y el arco de herradura del acceso.

del conjunto, pero también se muestra y se insiste en su dimensión estética en los lugares de privilegio.

La solución de Doménech y Viñals para la prisión se dispone en el primer piso y se trata de una estructura metálica a base de doce columnas de hierro fundido que sostienen una cubierta en arcos rebajados en celosía para soportar el peso de la cúpula que remata el centro del panóptico [Fig. IV.XX y IV.XXI]. De las columnas nacen las jácenas que sirven para sostener tanto el cerramiento como las estructuras para las dos galerías perimetrales de los pisos superiores. Sin duda, es el elemento de mayor atractivo estético de la cárcel. El diseño es obra exclusiva de Doménech, tal y como demuestra la tipología de formas que, combinadas entre sí, conforman los capiteles del columnario. El resultado final es el fruto de una disposición de formas estapistas que tienen el objetivo de crear un capitel moderno que, a pesar de su aspecto austero a simple vista, alberga detalles simbólicos que están al servicio de ilustrar las teorías redentoristas sobre las que se construyeron la Prisión Modelo de Barcelona.



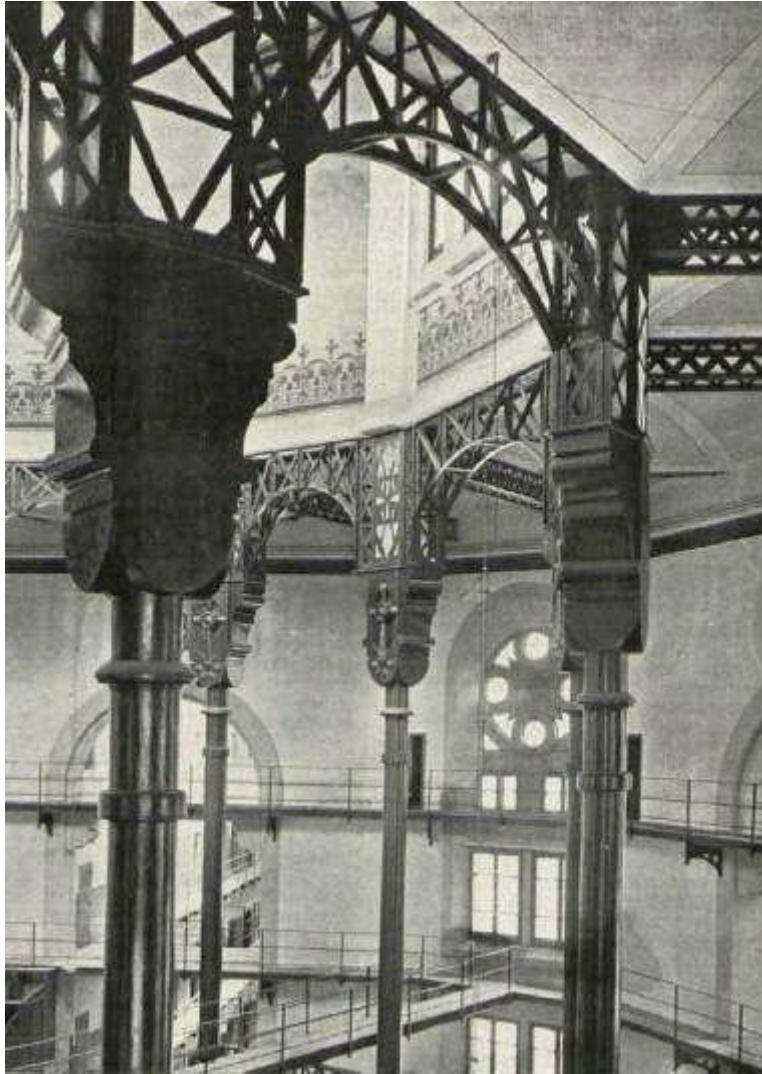


Fig. IV.XX. (p.ant) Vista general de la estructura metálica que sostiene las galerías perimetrales y la cúpula del cuerpo central del panóptico de la Prisión Modelo de Barcelona / **Fig. IV.XXI.** (izq.) Detalle de las columnas y capiteles de hierro fundido [“Nueva Cárcel Celular; Barcelona”, *Arquitectura y Construcción*, Año VIII, 142, mayo de 1904, p.151].

Dentro del corpus de Estapá, el ejemplo de la Modelo, es uno de los casos que mejor materializan los ideales que analizamos en el bloque tercero de esta investigación, la mayoría de ellos defendidos por Doménech durante los dos primeros congresos nacionales de arquitectura (Madrid 1881 y Barcelona 1888). Los capiteles de hierro fundido para la cárcel no responden a ninguna tipología, orden o estilo históricos.⁶⁰⁸ Se trata de un tipo de capitel estapista creado ad hoc para el edificio y la tipología penitenciaria: un enorme arco peraltado invertido en volumen (prisma tetraedro) que descansa sobre el fuste férreo [C.Rep. A1x4]. En los ángulos laterales de dicho capitel, Doménech incorpora ritmos y volumetrías cóncavo-convexas en perfiles quebrados laterales generados a partir de la combinación (en ascensión) de filete, pico de cuervo,

⁶⁰⁸ Recuérdese que Doménech y Estapá, en una de sus intervenciones durante el Congreso Nacional de Arquitectura de Barcelona de 1888, desarrollaba la importancia que tenía el diseño de las columnas y capiteles de hierro para las construcciones modernas. Alegaba que en este proceso creativo no debían copiarse los estilos del pasado, sino que se debía lograr una forma propia, insólita y única derivada de las posibilidades de la manipulación técnica del hierro y de las necesidades del edificio a que iban destinados. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención a la ponencia de Joaquim Bassegoda i Amigó”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp.97-98.

cima reversa y acuerdo realizado invertido [C.Rep. D3]. Asistimos a un ejemplo paradigmático del ejercicio de modernización de elementos de la historia de la arquitectura por parte de Estapá mediante las formas propias de su repertorio.

El costado del capitel orientado a la capilla-altar central del edificio (también elevada sobre una estructura de hierro en celosía) está decorado por una enorme cruz latina que emerge de una pentalfa. La primera se sitúa en el cuerpo superior del capitel, mientras que la estrella se emplaza en la base, justo en la curvatura del arco peraltado [C.Rep. B1-A1]. En esta combinación, los dos ornamentos sirven para decorar el capitel pero, sobre todo, para establecer el juego simbólico que anunciábamos anteriormente. La cruz latina hace referencia a la palabra de Dios, presente en la penitenciaría para inspirar al preso en su proceso redentor y alentarle en la consecución del perdón divino y su reeducación para salvarse del pecado y de sus errores y delitos. La pentalfa, en este caso, se presenta como símbolo de sabiduría, y el hecho que de su brazo superior nazca la cruz nos ilustra el objetivo de la prisión que difundía Armengol y los vocales de la Junta Constructora: la sabiduría del verbo de Dios y su capacidad de llegar a todos los rincones de la sociedad y del alma humana por oscuros que sean. La composición radial de la pentalfa conjuga a la perfección con la composición radial y en estrella de la propia arquitectura. Su forma expansiva se liga a la finalidad de promover y difundir los postulados católicos. Así pues, se trata de un interesante juego diseñado por Doménech y Estapá en que ideología cristiana redentorista se vincula con la estructura y composición arquitectónica en el centro neurálgico y simbólico más importante del conjunto: el lugar en el que la libertad no existe y el lugar desde el cual se promueve la religión (altar) a todas las celdas y reclusos. Además, las doce cruces de las doce columnas flanquean el altar central, que se erige igualmente en una estructura de hierro con jácenas triangulares con alma en celosía. En la prensa especializada de la época como *Arquitectura y Construcción*, se remarca este elemento y su conjunción con el hierro de la estructura de la rotonda: “Por su novedad y sinceridad constructiva, es notable el interior de la capilla, que ocupa el centro de la edificación, á la cual el empleo del hierro visto en jácenas y armaduras le da un aspecto singular y altamente satisfactorio”.⁶⁰⁹

El protagonismo del hierro en el núcleo de esta obra sirve para acentuar, a partir de esta opción estructural, estética y simbólica, que los arquitectos deseaban erigir una obra referente en la arquitectura de la modernidad. Este material, considerado tanto por Doménech como por otros arquitectos coetáneos, como la base sobre la que debía constituirse el estilo propio de la época y la sociedad modernas, irrumpe en el espacio de privilegio de la Modelo para remarcar la ansiada modernidad que pretendía materializar la penitenciaría en la capital catalana. En definitiva, se vuelve a plasmar la triple dimensión del hierro que difundía Torras i Guardiola (estructural, estética y económica). La solución y estética arquitectónica del hierro como materialización de modernidad se aplica en una obra con funciones modernas respecto a la nueva ciencia penitenciaria.

⁶⁰⁹ “Nueva Cárcel Celular; Barcelona” (1904), Art. cit., p.133.

IV.III. EL PALACIO DE JUSTICIA (1886-1908) Y EL EQUIPO DOMÉNECH & SAGNIER: EL GRAN CASO DE ARQUITECTURA ECLÉCTICA PARA LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA

Una de las obras más relevantes de Doménech y Estapá es, sin duda, el Palacio de Justicia de Barcelona, edificio proyectado junto a Enric Sagnier i Villavecchia en 1886. Se trata de la primera gran arquitectura pública en Barcelona, financiada en gran parte por el Estado español, tras la Universidad Central (1860-1884), obra de Elies Rogent. La interesante propuesta que ejecuta el tándem Doménech & Sagnier representa la asimilación del eclecticismo arquitectónico en un proyecto oficial dedicado a la administración pública en la ciudad condal. Sin duda, esta construcción monumental, símbolo del poder judicial español en la capital catalana, se erige como el gran ejemplo de la tipología de “Arquitectura de la Administración Pública” en el corpus de Doménech y Estapá. Como veremos en otros subapartados de este bloque cuarto, el resto de proyectos de la misma tipología diseñados por el propio Doménech, serán mucho más austeros y funcionales,⁶¹⁰ mientras que este Palacio de Justicia se impone en la trama urbana como un continente arquitectónico funcional pero absolutamente suntuoso a partir de la aplicación de decoración profusa de base ecléctica siguiendo los postulados europeos de las grandes capitales como París, Bruselas o Madrid, a la que se insertan ritmos y elementos del repertorio estapista.

Debe advertirse que la magnitud y complejidad de esta obra no es abordada en su totalidad en esta investigación por la gran cantidad de ejemplos a analizar. Tan solo han sido seleccionados los aspectos más relevantes y que están al servicio de construir nuestro discurso sobre la problemática de Doménech y Estapá y el eclecticismo personalista del que hizo gala. En este sentido, el programa iconográfico interior no será analizado por alejarse sobremanera de los objetivos de esta tesis.

Aclarado esto, antes de analizar pormenorizadamente el proyecto propuesto y su ejecución final, debemos introducir este caso arquitectónico comprendiendo de donde proviene el encargo, cual es su naturaleza y los objetivos que debía cumplir. Solamente de este modo podremos asimilar el porqué del concepto aplicado por los arquitectos, la opción estilística que define la fisonomía del edificio, así como la importancia o no de la marca Estapá en el conjunto.

⁶¹⁰ Entre otros edificios de la misma tipología en el corpus de Doménech y Estapá, encontramos obras como las oficinas administrativas para la Exposición Universal de Barcelona de 1888 [C.DyE, Núm.XXVIII], el proyecto de nueva casa consistorial para Sant Andreu de Palomar de 1888 [C.DyE, Núm.XXXVII] y la reforma para la casa consistorial de Sant Andreu de Palomar de 1892-1894 [C.DyE, Núm.LI].

En la ciudad de Barcelona, el poder judicial estaba dividido en dos tipologías: por un lado los juzgados municipales, y por el otro la Audiencia Provincial de Cataluña que dependía directamente del Estado. Cada uno de estos poderes judiciales estaba instalado y se impartía en un espacio arquitectónico autónomo, en ambos casos considerados provisionales. Así, los juzgados municipales tenían su sede en un edificio casi en ruinas que se situaba en la plaza de Santa Ana (actual Portal de l'Àngel), concretamente en un antiguo convento de clérigos regulares teatinos que fue exclaustro durante la desamortización de 1835.⁶¹¹ Por otro lado, la Audiencia Provincial se acogía en una parte del Palacio de la Generalitat. Para adecentar los juzgados municipales, el ayuntamiento barcelonés a principios de 1879 impulsó la idea de construir un Palacio de Justicia, que fue encargado al arquitecto municipal Antoni Rovira i Trias y que debería erigirse en la Ronda de Sant Antoni en el Pes de la Palla, “viniendo a recaer su fachada principal á la mencionada Ronda, la fachada lateral, a la calle de Ferlandina, y la posterior, a la calle Nueva de Dulce”.⁶¹² Esta idea inicial jamás se ejecutó y ni siquiera fue presentada de un modo oficial en sesión pública. No interesaba el sitio escogido y tampoco el hecho de que el edificio tan solo acogiese los juzgados municipales, excluyendo los de la Audiencia Provincial.⁶¹³

A 3 de febrero de 1879, la Diputación Provincial de Barcelona proponía que sería interesante y mucho más efectivo para el ejecutivo, que los juzgados municipales se reuniesen con los de la Audiencia Provincial en un único y nuevo edificio, creado ex profeso para la administración de la justicia en la ciudad y provincia. De ahí surgía por primera vez el interés hacia “la conveniencia de que la administración de justicia, en todas sus jerarquías, se hallase reunida en un solo local [...]”.⁶¹⁴ Aunque se constituyó una primera comisión para que materializara el objetivo, hasta 1882 no se comenzó a plantear como una opción real gracias a la superación de desacuerdos y dificultades entre el ayuntamiento de Barcelona y la Diputación Provincial. El 6 de noviembre de ese mismo año se hacía oficial una comisión conjunta por los dos estamentos públicos,⁶¹⁵ cuyo

⁶¹¹ De ahí, se trasladaron hacia un espacio del Palacio Real de Plà de Palau hasta que, a finales de 1875 este edificio fue incendiado y destruido. Desde entonces los juzgados municipales se incorporaron al Palacio de la Audiencia, sin espacio y de un modo excesivamente rudimentario para una capital como Barcelona. Para más información sobre las sedes de la justicia en Barcelona previas al Palacio de Doménech & Sagnier, véase MAS i SOLENCH, J.-M., *Mil anys de Dret a Catalunya*. Barcelona, 1989, pp.10-15.

⁶¹² MARTÍ NAVARRE, J.B., *El Palacio de Justicia de Barcelona*. Barcelona: Libr. Francisco Puig, 1930, p.11.

⁶¹³ MAS i SOLENCH, J.-M., *El Palau de Justícia de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Justícia, 1990, p.18.

⁶¹⁴ MARTÍ NAVARRE, J.B. (1930), Op. cit., p.12.

⁶¹⁵ La comisión conjunta estuvo constituida en su origen por: el alcalde Francesc Rius i Taulet y los tenientes de alcalde Josep Joan Cabot i Serra y Joan Coll i Pujol por parte del ayuntamiento de Barcelona; y el presidente Rómulo Mascaró y los diputados Manel Planas i Casals y Joan J.Prats de la Diputación Provincial de Barcelona. *Ibid.*, p.16.

objetivo fue el de conseguir ejecutar un proyecto que erigiese un local decoroso, monumental, con ambas jerarquías judiciales y de nueva planta.⁶¹⁶

La elección de los arquitectos no parece clara. La documentación consultada no especifica los motivos concretos por los que la comisión se decantó por encargar el anteproyecto en mayo de 1886 a José Doménech y Estapà y Enric Sagnier. Tan solo en la documentación del AMCB se recoge que en la sesión del 15 de abril de 1886 celebrada por la comisión mixta, se llegó a la decisión de “que teniendo presentido que los Arquitectos de esta Capital D. José Doménech y Estapà y D. Enrique Sagnier y Villavecchia, han hecho estudios bastante concienzudos sobre la naturaleza de lo que se proyecta levantar, se encomienda desde luego á los indicados Arquitectos la formación del oportuno ante-proyecto”.⁶¹⁷ Más allá de esta indicación que también aparecía en un estudio de Barjau,⁶¹⁸ no encontramos motivos más específicos, aunque sí que hemos logrado localizar uno de esos “estudios concienzudos” previos que justificaban el encargo. Lo veremos más adelante, pero anunciamos ya que está fechado en 27 de abril de 1884 y firmado por ambos arquitectos.⁶¹⁹ Sea como fuere, en la sesión de la junta creada para erigir un Palacio de Justicia en Barcelona con fecha de 10 de mayo de 1886, sus miembros se refieren directamente a los dos jóvenes arquitectos y les marcan las directrices a seguir:

“Participandole que en sesión de 30 de abril se tomaron los siguientes acuerdos; 1º adoptar el anteproyecto de un Palacio de Justicia por él formulado [se refiere al equipo de arquitectos Doménech & Sagnier]; 2º que á la mayor brevedad remita cuatro ejemplares de dicho anteproyecto; 3º que redacte la memoria explicativa del mismo; 4º que levante el plano de emplazamiento; y 5º que formule el presupuesto de dicha obra”.⁶²⁰

Días después, en la sesión del 22 del mismo mes, se les ordenaba que “[...] deben ser presentados los planos del nuevo Palacio de Justicia; se les manifiesta que deben tener desde luego el carácter de Proyecto los trabajos facultativos que ván á presentar [...]”. Así pues, el anteproyecto pasaba a ser proyecto debido a la urgencia y la necesidad de llevar a cabo la construcción de esa obra. Por ello, los dos arquitectos en junio de 1886 hicieron la presentación de todo el material a la comisión en cuestión (planos, presupuestos, memoria, etc.), tal y como comunicó Manel Duran i Bas, decano del Colegio de

⁶¹⁶ Martí Navarre especifica que se acordó levantar el nuevo edificio el 30 de diciembre de 1882. No obstante, la comisión tuvo que esperar hasta 1886 debido a diversas gestiones con el Ministerio de Gracia y Justicia. El día siguiente se acordaba que las dos instituciones “contribuirían a costear el edificio y el solar en que se levantase [...] a partes iguales”. Ibid., pp.19-20.

⁶¹⁷ Sesión del 15 de abril de 1886, s/p. [AMCB: Exp. Obres Públiques 994 (1882)].

⁶¹⁸ BARJAU, S., *Enric Sagnier*. Barcelona: Labor, 1992, p.19.

⁶¹⁹ *Alzado de fachada principal*, José Doménech y Estapà y Enric Sagnier, 27 de abril de 1884 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105J/2/97.IV].

⁶²⁰ Sesión del 10 de mayo de 1886, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p. 1v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

Abogados, a la Junta de Gobierno en la sesión del 19 de julio, además de apuntar que todo el material se enviaría al presidente del Tribunal Supremo y al ministro de Gracia y Justicia para que fuese aprobado en las Cortes.⁶²¹ Todos estos datos nos llevan a fijar que Doménech y Sagnier armaron el proyecto entre el mes de mayo y junio de 1886. Además, los planos que comentaremos están fechados y así lo confirman: “Junio 1886”.

Antes de plantear algunas problemáticas tipológicas, de modelos arquitectónicos, cuestiones estilísticas en torno al estapismo, así como tratar el grado de implicación de uno y otro arquitecto en la obra (proyección y ejecución), debemos desarrollar la base conceptual que rige el proyecto del Palacio de Justicia. Este aspecto es de suma importancia, ya que nos servirá para asimilar el porqué de las formas y opciones escogidas por Doménech & Sagnier, además de las implicaciones y lecturas políticas que giraron en torno a este edificio monumental y que, por extensión, definían los posicionamientos sociopolíticos de ambos creadores. En este sentido, la *Memoria del Proyecto*, redactada por los dos arquitectos, es básica para comprender esas vinculaciones políticas ligadas a un discurso integrador de cariz españolista. No hay que olvidar jamás que se trata de un edificio en gran parte financiado por el Estado mediante el Ministerio de Gracia y Justicia y la Diputación Provincial, aspecto totalmente definitorio de la naturaleza de la propia construcción. Precisamente, el discurso político materializado en piedra, sobre todo en la estética y decoración del continente arquitectónico, generó debates y tensiones en la sociedad durante el periodo de construcción: 1887-1908 (1911).⁶²²

Las palabras que inician la *Memoria del Proyecto* son muy significativas en clave política, pero también aplicables a la disciplina arquitectónica, tal y como desarrollamos en el bloque tercero a favor de la comprensión del vínculo arte-política planteado por Doménech y Estapá:

“Un defecto capital de nuestra sociedad es el desequilibrio existente entre las virtudes que á todo ciudadano pueden exigirse en sus relaciones con el individuo, la familia y el Estado [...] El hombre sabe siempre por estas leyes sabias y justas donde se halla el punto preciso donde terminan los actos de su propia voluntad y el momento en que comienzan las obligaciones que su vida social le impone [...] En cuanto á ésta union intima entre los conciudadanos, se rompe deja de existir el

⁶²¹ El 9 de diciembre de 1886 por Real Decreto de la Reina Regente, se daba el beneplácito a presentar en las Cortes, por parte del ministro de Gracia y Justicia, Manuel Alonso Martínez, una ley que propusiese la construcción de un Palacio de Justicia en Barcelona, según el anteproyecto. MAS i SOLENCH, J-M. (1990), Op. cit., pp.20 y 27. El 31 de diciembre de 1886 se definía la Real Orden emitida por la Reina Regente y el Ministerio de Gracia y Justicia, y fue publicada el 4 de enero de 1887 en la *Gaceta de Madrid*: “Ministerio de Gracia y Justicia. Ley”, *Gaceta de Madrid*, Año CCXXVI, 4, 4 de enero de 1887, p.25.

⁶²² Las fechas propuestas que delimitan el periodo de construcción del Palacio de Justicia se fundamentan en los siguientes datos: el acto de la primera piedra el 11 de abril de 1887 y el acto de la inauguración oficial el 11 de junio de 1908; la fecha entre paréntesis de 1911 corresponde a la conclusión de la decoración interior, tres años después de que el edificio a nivel arquitectónico ya estuviese finalizado.

imperio de la ley por convencimiento propio y es necesaria su imposición por los poderes que todo Estado señala para la exacta aplicación de los deberes cívicos”.⁶²³

Consideramos importantísimo destacar de esta apología a la justicia social un par de aspectos. Por un lado el concepto del “imperio de la ley” que Doménech y Estapá difundirá tanto en su producción y su doctrina arquitectónicas como en sus posicionamientos políticos. La ley por encima de todas las cosas como elemento ordenador que contrarresta el caos del libre albedrío y el libertinaje en política y sociedad, así como la individualidad y frivolidad en arquitectura. Por otro lado, el protagonismo que Doménech & Sagnier otorgan al Estado es también remarcable. Este se presenta y aparece en toda la *Memoria del Proyecto* como una fuerza superior que jerarquiza y controla la sociedad, establece el orden y la justicia y asegura el buen funcionamiento del país y el progreso de su pueblo. El Estado español es la entidad suprema que asegura el mencionado “imperio de la ley” y debe luchar para asegurar el equilibrio y la paz en las relaciones de los ciudadanos que conforman la nación. Así pues, el desarrollo de estas ideas en la parte primera de la memoria oficial sirve para justificar la naturaleza y simbología implícitas en el propio edificio, un Palacio de Justicia que debe erigirse como “un monumento perenne, único y exclusivo, [que] inspire los sentimientos de respeto, veneración y confianza” tanto al Estado monárquico español como a sus instituciones jurídicas.⁶²⁴ El edificio y su monumentalidad son el resultado material de orden espiritual que Doménech & Sagnier asocian al Estado y también a Dios.⁶²⁵ El conservadurismo implícito en el discurso es representativo tanto del Palacio de Justicia como de la personalidad y naturaleza del propio Doménech y Estapá y del estapismo. Esta dimensión politizada del monumento planteada tanto por los ejecutores del proyecto como por la sociedad barcelonesa, generaría una serie de debates ciertamente intensos en lo referido al programa iconográfico del conjunto. Esta cuestión la abordaremos más adelante.

Para el proyecto, los arquitectos debían conseguir un edificio grandilocuente, monumental e impositivo que se erigiese como la mayor representación del Estado y la justicia en Barcelona. Partían de la premisa siguiente:

“Entre la idea que domina en los actos todos de los encargados de aplicar la Justicia y el edificio ha de existir un enlace mútuo, una correlación que difícil de llenar á primera vista, es no obstante necesaria é imprescindible [...] Todo monumento

⁶²³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.1 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶²⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, pp.7 y 9 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶²⁵ Además de la referencia anterior, el equipo de arquitectos se refiere en estos términos al futuro Palacio de Justicia de Barcelona: “el monumento en obra palpable que corresponde a la exteriorización de la idea por todos sentida y apenas concebida en forma tangible”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.5 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

responde á la necesidad que preside á su erección y en esta primordial idea se entrañan no tan solo las de utilidad inmediata, sino también cuantas relaciones de carácter espiritual hacen de la distinción del edificio objeto de respeto veneración y elevación de miras [...] el Palacio de Justicia a través de sus arquitectónicos muros mostrar cual trasparente vidrio el alma invisible que preside á todas las manifestaciones sociales de la Justicia”.⁶²⁶

El interés de dotar al edificio de una carga simbólica y la correlación ética y estética primaron por encima de todo en el proceso proyectual del Palacio de Justicia. La estética, forma y estilo no solo debían plantearse a partir de la función de la tipología arquitectónica en cuestión, sino que debían hacerlo también respetando el simbolismo que gira en torno a la Justicia divina y la Justicia terrenal, es decir la unión Dios-Estado. En esta línea, nos enfrentamos ante uno de los primeros edificios públicos financiados por el Estado español en Barcelona en el que se cumple la aplicación de caracterización psicológica del propio continente a partir de la función y el símbolo trascendental y práctico. En la *Memoria del Proyecto*, Doménech & Sagnier se refieren a este concepto, básico para comprender el eclecticismo de finales del siglo XIX, como “carácter espiritual”.

Los alzados del edificio pretenden insistir en la unión y el “carácter espiritual” deseado. En cuanto a la fachada principal de los cuerpos laterales, debemos acentuar la importancia de la línea horizontal. Este aspecto se une a la utilización de la piedra tal y como veremos, puesto que ambos elementos están al servicio de materializar el sentimiento humano o la faceta terrenal de la Justicia. Con mayores dimensiones en la longitud se pretende representar un pedestal sólido y de impartición de la disciplina en la Tierra. Por contra, los cuerpos elevados están limitados al bloque central del conjunto para que su verticalización redunde en la presencia de Dios y la espiritualidad: pórtico de acceso, cubierta general y cúpula siguiendo el Palais de Justice de Bruselas. Esta concepción es la que genera la composición de los alzados, al servicio de la vinculación entre Justicia divina y Justicia terrenal. Así, tanto Dios como el Estado están presentes y definen el formato del edificio. Al tratar el programa iconográfico recuperaremos la misma vinculación.

El solar para la construcción del edificio fue designado a finales de diciembre de 1886 y se situaba en el Salón de San Juan (paseo Lluís Companys en la actualidad), en la isla delimitada con la calle Pallars (actualmente, Bonaventura Muñoz), la calle Roger de Flor y la calle Almogàvers. La superficie total alcanzaba los 7.012 m², con un ancho de 106 m por 67 m de profundidad. La isla en cuestión era la suma de diversas parcelas propiedad del ayuntamiento que procedían de los espacios que ocupaba la antigua Ciudadela borbónica. La comisión mixta adquirió algunas parcelas más a particulares y consiguió

⁶²⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, pp.5 y 6 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

que el Estado le cediese gratuitamente una zona de 1.500 m² que correspondía a la carretera de Francia, ya inservible en ese punto.

Después de la aceptación del proyecto planteado por los arquitectos en junio de 1886 y la designación definitiva del terreno en diciembre del mismo año, se constituyó una nueva junta que gestionaría el proceso de construcción: la Junta Erectora del Palacio de Justicia.⁶²⁷ En sesión del 26 de enero de 1887, la junta en cuestión acordó “designar á los Sres Arquitectos autores del proyecto del Palacio de Justicia, Don José Doménech y Estapá y Don Enrique Sagnier” la dirección de las obras.⁶²⁸ A partir de dicha designación, los arquitectos se encargarían de todos los trabajos previos a la construcción.⁶²⁹ El presupuesto inicial para el edificio ascendía a 3.303.686 pts y, según la Real Orden de 31 de diciembre de 1886, la cifra debía ser costeada por “la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Barcelona por partes iguales [...]”.⁶³⁰ En cuanto a los honorarios de los arquitectos, se concretaron más adelante, en septiembre de 1887 según el *Libro Mayor*, ascendiendo a 38.036 pts por la realización del proyecto y trabajos previos.⁶³¹

El equipo Doménech & Sagnier propuso una planta totalmente funcional que se generase y respondiese a las necesidades que el edificio debía acoger. Para efectuar una disposición utilitaria, en la *Memoria del proyecto* especifican las cuatro funciones principales: acoger los juzgados municipales, acoger los juzgados de primera instancia, acoger la Audiencia Provincial, disponer de espacios-habitaciones para usos diversos. A partir de esa selección, los arquitectos jerarquizan y establecen una ordenación de dichas

⁶²⁷ Esta Junta Erectora del Palacio de Justicia estuvo formada por las siguientes personalidades: Mariano Dié, presidente de la Audiencia Provincial; Francesc de Paula Rius i Tauler, alcalde de Barcelona; Albert Faura, diputado provincial; Pascual Doménech, fiscal de S.M.; Ignasi Fontrodona, teniente de alcalde de Barcelona; Maneel Planas i Casals, diputado provincial; Maneel Duran i Bas, decano del Ilustre Colegio de Abogados de Barcelona. *Libro de Actas de la Junta Erectora del Palacio de Justicia de Barcelona*, s/p. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364]. Véase también, MAS i SOLENCH, J-M. (1990), Op. cit., pp.31-32.

⁶²⁸ Sesión del 26 de enero de 1887, en *Libro de Actas de la Junta Erectora del Palacio de Justicia de Barcelona*, p.1 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364]. Esta orden se certificó en Sesión del 4 de febrero de 1887, en *Libro de Actas de la Junta Erectora del Palacio de Justicia de Barcelona*, p.2 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶²⁹ “que procedan con toda urgencia á verificar el replantea sobre el terreno, del proyecto, formando una relación detallada de la situación [...]”. Sesión del 17 de marzo de 1887, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.2v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364]; “Ordenándoles [...] empiecen desde el día de mañana las obras de la cera de la manzana donde debe emplazarse el Palacio de Justicia y las de cerca [...]”. Sesión del 11 de abril de 1887, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.1v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶³⁰ “Ministerio de Gracia y Justicia. Ley” (1887), Art. cit., p.25. El coste final del edificio duplicó el presupuesto inicial mencionado, ascendiendo a más de 6.000.000 pts según Barjau. BARJAU, S. (1992), Op. cit., p.19.

⁶³¹ *Libro Mayor*, p.8 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364]. Si hacemos un seguimiento exhaustivo, Doménech y Sagnier de 1887 a 1892 cobraron 64.346’15 pts [*Libro Mayor*, p.8. AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364], y en el último periodo de los trabajos (1893-1907) el total de sus honorarios alcanzaron 140.194’33 pts [*Libro Mayor*, p.32. AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

funciones cuyo resultado sería la planta final del edificio en tres pisos y un sótano.⁶³² Así pues, dividirán el conjunto en tres cuerpos que responden a esa jerarquización funcional: cuerpo central y dos cuerpos laterales dispuestos de manera simétrica y generados a partir de un módulo racional cuadrado siguiendo el método Durand [Fig. IV.XXII].

El cuerpo central se erige como el acceso principal y monumental que centraliza el conjunto y ejerce de lugar de representación, distribución y eje de simetría de los dos cuerpos laterales.⁶³³ En él se desarrolla un interesante concepto planteado en la *Memoria*: la “vida de relación”. Esta idea es esencial en el eclecticismo arquitectónico de la época. Su vinculación con los espacios de privilegio de las nuevas tipologías arquitectónicas decimonónicas en toda Europa es evidente (óperas, hospitales, palacios de justicia, bancos, etc.). Se trata del espacio de reunión pero a la vez de distribución, un centro a partir del cual se establecen los recorridos internos que conducen a las diferentes funciones,⁶³⁴ cada una de las cuales es desarrollada en un espacio independiente pero parte del conjunto. El cuerpo central se plantea como el acceso a un templo clásico, monumental, grandilocuente y suntuoso que en planta se traduce en una gran escalinata sobre podio para verticalizar el todo y que sirve de conexión con la gran escalera interior a la imperial situada en el vestíbulo. A cada costado del pórtico “dos puertas da entrada a los carruages que por suave rampa ascienden al plan terreno de la escalera citada y por el desarrollo del paso vuelven á salir pasando por detrás de la escalera de honor”.⁶³⁵ Tras la escalera a la imperial y las rampas laterales para carruajes,⁶³⁶ el tándem Doménech & Sagnier propone un gran espacio para los procesos importantes y las representaciones solemnes: el denominado “Salón de los Pasos Perdidos”. Más allá de tratarse de la estancia que centraliza el conjunto y que es el espacio más amplio con mayor ornamentación, en planta destaca su planteamiento. Los arquitectos fundamentaron este

⁶³² *Planta baja*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886; *Planta del primer piso*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886; *Planta del segundo piso*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886; *Planta de sótanos*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886; *Planta de cimientos*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886; *Planta de cubiertas*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶³³ Sobre esta parte, Doménech y Sagnier insisten constantemente que es el cuerpo central el que tenía mayor importancia, puesto que servía para monumentalizar y acentuar el propio edificio y su función social, además de para darle carácter. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Palacio de Justicia”, en *Anuario para 1899*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Tip. La Académica, 1899, p.205.

⁶³⁴ B.P., “Nuevo Palacio de Justicia”, *Arquitectura y Construcción*, Año XII, 191, junio de 1908, s/p. y pp.176 y 178.

⁶³⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.17 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶³⁶ “De esta suerte se ha creído llenar una importante necesidad en esta clase de edificios, que con tanta frecuencia reciben las visitas de personas y comisiones diversas que en ellos se organizan otras veces, y que generalmente siempre van acompañados por vehículos”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.206.

espacio a la tipología de planta religiosa. Como se comprueba en la planimetría, el Salón responde al formato de iglesia de nave única con ábside en el remate del eje longitudinal. La vinculación sagrada de esta forma en el centro neurálgico del conjunto sirve para que el espectador establezca la unión entre la Justicia terrenal (impartida por el Estado) y la Justicia divina (impartida por Dios), de la que tanto insistían en su *Memoria* y otros textos Doménech y Estapá y Sagnier. Así pues, la forma en planta responde al concepto de base e ilustra la vinculación mencionada.

En cuanto a los dos cuerpos laterales, su situación sirve a los arquitectos para separar las dos principales funciones que debía acoger el Palacio. Así pues, el cuerpo lateral derecho se destinó a los juzgados de primera instancia, mientras que el cuerpo lateral izquierdo se utilizó para acoger los juzgados municipales.⁶³⁷ La distribución de ambos cuerpos en planta es absolutamente racional, simple y funcional. Cada uno de ellos se genera alrededor de dos patios interiores dispuestos a modo de claustro y que sirven para “dar ingreso á las dependencias” situadas de modo perimetral,⁶³⁸ pero también y gracias a las galerías en ambos pisos “sirven de ventilación e iluminación”.⁶³⁹

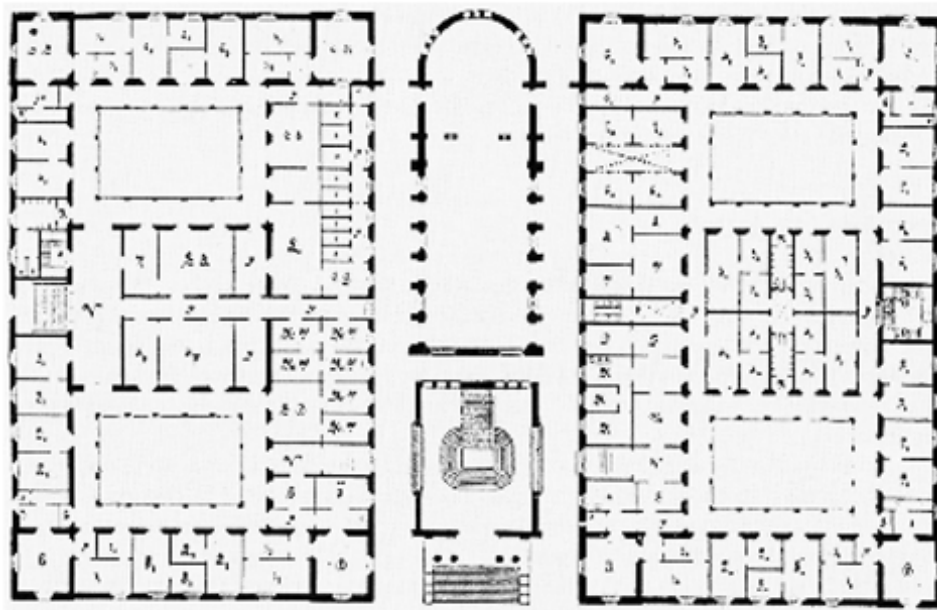


Fig. IV.XXII. *Planta baja del Palacio de Justicia de Barcelona, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, junio de 1886 [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.202].*

⁶³⁷ De la misma manera, la planta de sótanos de cada uno de los cuerpos laterales se planteó como espacio para almacenaje de documentación y archivo para cada uno de los estamentos de justicia. Así pues, el cuerpo lateral derecho para el archivo de los juzgados de primera instancia, mientras que el cuerpo lateral izquierdo era para acoger el archivo de los juzgados municipales y de la Real Audiencia. *Ibid.*, p.208.

⁶³⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.19 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶³⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.208.

Los diferentes escritos realizados por los arquitectos en torno a la estética del Palacio de Justicia nos muestran las reflexiones sobre la elección del estilo, la iconografía escogida y las formas de los cuerpos que componen el conjunto, la mayoría de ellas elementos que hallaremos mucho más en obras de Doménech y Estapá que no de Sagnier i Villavecchia. En líneas generales, los autores insisten en la importancia de erigir un gran monumento a la Justicia impartida por Dios y el Estado con una fisonomía que combine a la perfección tradición y modernidad. Esa combinación como base del producto arquitectónico final se justifica, según el equipo Doménech & Sagnier, tanto en la parte estática (materiales) como en la parte estética (estilo, decoración, formas, etc.) del edificio. Antes de adentrarnos en las fórmulas utilizadas a favor de dicho objetivo, debemos recuperar un aspecto que ya trabajamos en el bloque tercero al abordar la doctrina arquitectónica de Estapá: la visión cosmológica del hecho arquitectónico tanto en su fase proyectiva como en su fase constructiva. Es una idea que aparece en la mayoría de los textos teóricos de Doménech y que se integra de un modo evidente en la *Memoria del proyecto* del Palacio de Justicia, en la que los autores desarrollan lo siguiente:

“Las primeras impresiones que debió sentir el hombre en los albores de la creación fueron sin duda de anonadamiento, ante la grandeza de cuanto le rodeaba la pequeñez de su ser se mostraba patente ante la inmensidad de los mares, la extraordinaria altura de las montañas y extrema superficie de los vales. Ninguna forma articulada llegaba á traducir el valor de la idea sentada y no concebida y preciso fue un artificio el de asociar un valor ideológico á otro estático: he aquí el símbolo en su más genuina simplificación. El hombre simbolizó las ideas que necesitaba representar [...] fue la base primordial de sus creaciones”.⁶⁴⁰

A pesar de que pueda parecer un simple texto con la retórica habitual de la época, consideramos que es muy representativo de la base conceptual que aplican los autores al Palacio de Justicia. El símbolo como materialización de las ideas primitivas del hombre es lo que genera el discurso del edificio en particular y de todo el repertorio estapista en general. Se trata de símbolos y discursos trascendentes a nivel político, religioso y cosmológico, construidos a partir del proceso creativo que analizamos anteriormente: el “proceso geometrizador” [**Diagrama III.I**]. En esa base conceptual radica la esencia y el espíritu que pretenden impregnar en el nuevo edificio: una arquitectura que simbolice la unión de la Justicia terrenal con la Justicia divina y que, además, sea “una representación genuina de cuanto inspira” el siglo XIX y su modernidad sustentada en la ciencia y los avances técnicos.⁶⁴¹ Se trata pues de casar la esencia primitiva del hombre, en unión armónica con Dios y la naturaleza, con la esencia moderna del hombre plasmada por el

⁶⁴⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.37 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁴¹ Más adelante, concluyen esa reflexión afirmando que “el arte es siempre en sus monumentos expresión fiel, copia exacta de las edades creadoras [...]”. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.43 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

Estado y los avances científicos. Esta vinculación sirve de base para desarrollar una apología del hierro como uno de los elementos definitorios que simbolizan la contemporaneidad. Es por ello que los autores citan obras paradigmáticas de la arquitectura metálica del siglo XIX como las estaciones y los puentes, el Crystal Palace de la Exposición Universal de Londres de 1851 o el Palais de l'Industrie de la de París de 1855. Así pues, una de las novedades que supone el Palacio de Justicia, y se trata de los primeros casos en la arquitectura para la administración pública en Barcelona, es la incorporación del hierro en su triple dimensión: económica-funcional-estética. “Este es el espíritu moderno el cual desechando lo inútil aceptando tan solo lo verdaderamente útil viene á ser en el orden intelectual y moral el edificio solo sostenido por vigas y columnas férreas”.⁶⁴² Así pues, concebían el hierro como la base de la arquitectura de finales del siglo XIX y de la vida moderna en general. Por ello, era el nuevo material que debía mostrarse como signo de la ansiada modernidad y, además, para insistir en la verdad estructural de los conjuntos. Y es que si permanecía oculto tras la madera o la piedra, “se falta[ría] á la verdad de la construcción, que creo ser una de las condiciones primordiales de un estilo arquitectónico”, afirmaba Doménech en el Congreso Nacional de Arquitectura celebrado en Barcelona en 1888.⁶⁴³

Pero a pesar de estas premisas, los arquitectos concentran el uso del hierro al cuerpo central: las cubiertas del vestíbulo con las escaleras a la imperial y la cubierta con arcos torales metálicos en el “Salón de los Pasos Perdidos”. Esto se justifica de la siguiente manera, insistiendo en el simbolismo cosmológico con el que abríamos este comentario:

“Atendiendo a ello en el Proyecto del Palacio de Justicia se ha hecho entrar el hierro de un modo verdaderamente notable pero sin darle una desmedida importancia que pueda perder el carácter propio del edificio y del material. La idea que debe presidir en la obra necesita algo más sólido y ha de dar sentimientos de una estabilidad innata mucho mayor que la del hierro contraste de fuerzas con estática de cálculo: atendiendo á los dos caracteres principales, al espíritu actual y al pensamiento primordial, se ha logrado hermanar ambos medios para llegar á un conjunto de interpretación lo más completo posible de la detinación del edificio, dándole carácter”.⁶⁴⁴

El tema del hierro en el Palacio de Justicia es uno de los más interesantes de todo el corpus de Doménech. Los estudios en torno al edificio parece que siempre han otorgado la paternidad de esta parte mucho más técnica a Estapá y no a Sagnier y, sin duda, es un posicionamiento que tiene cierto sentido.⁶⁴⁵ Tan solo cabe recordar las defensas a

⁶⁴² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.45 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁴³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889B), Art. cit., p.95.

⁶⁴⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, pp.45-46 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁴⁵ “[...] deixant per a Domènech i Estapà la responsabilitat tècnica del conjunt, tenint en compte el rigor de les seves obres posteriors [...]” y “Aquest ús del ferro ha estat indicat sovint com a aportació de Domènech i

ultranza que el arquitecto de esta investigación realizó en los congresos nacionales de arquitectura de 1881 (Madrid) y 1888 (Barcelona),⁶⁴⁶ además de la relevancia que adquiere el material a lo largo de su producción a diferencia de Sagnier. No obstante, carece de lógica afirmar que la parte artística y diseño formal de los alzados e interiores del Palacio se deba únicamente a Sagnier y que Doménech tan solo se encargase de la estructura metálica central. Como comprobaremos a partir de la documentación, la realidad fue otra.

Pero volvamos al uso del hierro en esta gran empresa arquitectónica, donde la participación de Joan Torras i Guardiola fue un hecho. La mayoría de estudiosos han eludido este aspecto que nosotros consideramos muy relevante. Como apreciamos en el bloque en que analizábamos la etapa formativa de Doménech, para el arquitecto tarraconense, Torras era el gran referente en torno a la utilización del hierro en los nuevos edificios a nivel estatal, además de por su implicación en la docencia y su prestación a ayudar a colegas de profesión cuando se enfrentaban al diseño de soluciones de este tipo. En la necrológica que le dedicó en 1910 en el Ateneo Barcelonés, Doménech insistía en las constantes consultas que hacía al “gran artista del cálculo”.⁶⁴⁷ Asimilando ya el corpus de Estapá, deducimos que una de esas consultas fue, precisamente, la de conseguir una solución digna y moderna para las estructuras de cerramiento del cuerpo central del Palacio de Justicia, puesto que se trataba de uno de los primeros grandes encargos del arquitecto.

El uso del hierro en el cuerpo central del Palacio de Justicia permite jerarquizar el espacio (comentábamos que era la zona principal en la que se desarrollaba la “vida de relación” y las distribuciones y recorridos internos), además de aportar ese semblante de modernidad. Su incorporación en las cubiertas del vestíbulo y del “Salón de los Pasos Perdidos” permite la creación de espacios mucho más diáfanos, grandilocuentes y visualmente atractivos, incidiendo en la visión del espectador e imponiendo una estética suntuosa al conjunto. Además provoca la apertura de los techos en el vestíbulo consiguiendo un enriquecimiento general gracias al trabajo del hierro laminado y a la incorporación de grandes superficies en vitral y disposición de luz cenital: “gracias al empleo del hierro laminado, pueden plantearse y resolverse sin grandes masas de construcción y que constituyen en verdad el germen de originalidad y el sello propio y

Estapà [...] se li atribuïa, per la seva formació científica, la planificació general i el recurs de deixar a la vista les arcuacions de ferro de la coberta de la sala dels passos perduts”. BARJAU, S., *Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931)*. Tesis de Licenciatura, Universitat de Barcelona, 1986, vol.I: pp.43 y 77. Véase el mismo criterio en CIRICI, A., *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá, 1951, p.102.

⁶⁴⁶ Véase el subapartado “La revisión de los historicismos y la adopción de una arquitectura de progreso. Doménech y Estapá en los debates arquitectónicos nacionales” en el bloque tercero de esta investigación, pp. 116-123.

⁶⁴⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Discurso necrológico sobre Juan Torras Guardiola”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1911, pp.212-226.

especial de la arquitectura moderna”.⁶⁴⁸ Así pues, como ocurre en la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII], el hierro ejerce de base estructural de la parte central y relevante del conjunto, pero también se muestra y se insiste en su dimensión estética en los lugares de privilegio de ambas construcciones: en el Palacio de Justicia en el cuerpo central y el “Salón de los Pasos Perdidos” desde el cual se desarrollan los cuerpos laterales; y en la Prisión Modelo en el cuerpo que alberga la capilla alveolar desde la que emergen los brazos del panóptico.

El sistema de cubiertas del vestíbulo que concluye en alzado la estancia donde se dispone la escalera a la imperial consiste en arcos de hierro, cada uno de los cuales está compuesto por un alma en tres tramos horizontales. Los dos tramos extremos recogen una atractiva cenefa, generada a partir de la fundición del hierro laminado, que establece ritmo: una repetición al infinito de cruces en cuatrifolio recortadas [C.Rep. F3]. El tramo intermedio de cada arco se compone de un alma en celosía. La combinación de las tres partes de cada arco toral remarca las posibilidades estéticas del hierro: la iconográfica en el caso de las almas con los cuatrifolios cruciformes; la industrial en el del alma central con celosía típica de las cerchas metálicas. Por otro lado, la solución para los arcos torales que sostienen la cubierta del “Salón de los Pasos Perdidos” es distinta. Éstos tan solo disponen de una única alma que repite la cenefa de cruces en cuatrifolio que aparecían en los torales del vestíbulo. El diseño resultante del trabajo de fundición del hierro alude claramente a la unión que mencionábamos entre lo divino (la cruz) y lo terrenal (la flor) estableciéndose, a su vez, la lectura cosmológica incluso en este pequeño ornamento que a lo largo de todo el programa ornamental del edificio aparecerá en infinitud de derivaciones y posibilidades estéticas y materiales: cuatrifolio simple, cuatrifolio dentado y cuatrifolio cruciforme [C.Rep. F1, F2 y F3]; y, en piedra, en madera, etc. Tan solo observando algunos detalles que cierran la estancia de “los Pasos Perdidos” podemos apreciar la cantidad de veces que aparece este emblema de un modo casi abusivo.

El diseño de estas cerchas de hierro incorporadas al discurso arquitectónico del conjunto se debe, casi con total seguridad a Doménech ayudado por Torras i Guardiola. En junio de 1892 se aprobaba una adjudicación provisional a Torras “por la cantidad de 13.158 pesetas y 44 céntimos, los trabajos de cerrajería para el amazon sustentante de la cubierta del patio de honor del Cuerpo Central [...]”.⁶⁴⁹ En 1896 se hacía efectiva y oficial, tras meses de diseño del propio armazón y detalles férreos de Torras junto a Doménech y Estapá.⁶⁵⁰ Sobre estas fechas encontramos documentación diversa y facturas a la empresa de Torras i Guardiola referentes al Palacio de Justicia y al arquitecto de esta investigación.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.214.

⁶⁴⁹ Sesión del 2 de junio de 1892, en *Libro de Actas de Junta Erectora del Palacio de Justicia*, p.69 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁵⁰ Sesión del 20 de mayo de 1896, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.40v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁵¹ ANC: *Fons Torras i Guardiola*, Caja P.3 (1877-1897). Véase también, FELIU TORRAS, A. (2011), Op. cit.

Pero, más allá del protagonismo puntual que adquirió el hierro en los espacios de privilegio, el edificio es un canto a la defensa de los materiales de la tierra y a la piedra como símbolo de los valores estáticos y seguros sobre los que se construye el porvenir de la sociedad, únicamente consolidado por la impartición de la justicia: “Así pues la Justicia ha de tener su representación en la tierra sólida, base que le da seguridad á ejercer su poder de un modo firme absoluto decisivo y completo [...] ha de presidir en la construcción de sus monumentos”.⁶⁵² En el documento de *Condiciones facultativas* queda evidenciado el protagonismo intencionado que los arquitectos otorgan a los materiales terrosos: arena, cemento, cal, ladrillo y piedra de Montjuich.⁶⁵³ Para Doménech y Sagnier la estática (materiales y su simbología) debe determinar la estética (estilo, formas y ornamento). Este postulado se materializa a la perfección en el Palacio de Justicia de 1886.

El modelo general a nivel estilo y concepción por el que optan los arquitectos son los palacios de justicia europeos más célebres del siglo XIX. En aquel momento, destacaban la reforma del Palais de Justice de París y el Palais de Justice de Bruselas. En cuanto al primero, sirve para ejemplificar un caso interesante en relación a la elección del estilo que debía regir en la obra. La ampliación del Palais de Justice parisino debía realizarse bajo la Monarquía de Julio (1830-1848) según el proyecto de Jean-Nicolas Huyot (1780-1840) en el que primaba la moda neomedieval que triunfaba bajo el régimen de Louis-Philippe. No obstante, finalmente el edificio se reformularía bajo el Segundo Imperio (1851-1870) y según proyecto de Joseph-Louis Duc (1802-1879), respondiendo a una estética ecléctica en la que se alternan elementos clasicizantes con soluciones palmiformes de inspiración egipcia. Sin duda, las opciones estilísticas respondían a la naturaleza de los regímenes que ejecutaban la ampliación y, a pesar de su monumentalidad, sobre todo la de la fachada que da a la Place Dauphine, el nuevo Palais de Justice parisino no ejerció de gran modelo internacional a emular en otras capitales. Por otro lado, el segundo gran ejemplo fue el Palais de Justice de Bruselas, construido según el proyecto de 1861 de Joseph Poelaert (1817-1879) entre 1866 y 1883. Esta obra es una de las muestras más relevantes de eclecticismo decimonónico aplicado a la tipología de arquitectura para la administración pública a nivel europeo. Por sus dimensiones y por su corte clasicista generado de la combinación armónica entre fórmulas neoclásicas y soluciones neobarrocas, supuso un modelo a emular en todo el mundo. En su estudio de

⁶⁵² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.47 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁵³ “La piedra para la fábrica de sillería será arenisca y dura proveniente de las canteras de Montjuich, de la conocida en la localidad con el nombre de piedra de raig, pero dentro de su clase ha de ser de la mejor calidad sin defecto alguno en su naturaleza y estructura de modo que será rechazada toda aquella que tenga grietas, ventiladuras, arenales, gabarros [...]”. *Condiciones facultativas*, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889, p.27rv. [AMCB: *Expediente relativo á las obras de albañilería del piso bajo de los dos cuerpos laterales del nuevo Palacio de Justicia*, 1888-1889, Exp.Núm.18].

la evolución de las tipologías arquitectónicas, Pevsner recogía la siguiente valoración de Verlaine sobre esta obra: “Tiene algo de Torre de Babel y de Miguel Ángel, con un poco de Piranesi y un poco, podría decirse, de locura... Exteriormente es un coloso, interiormente un monstruo; quiere ser inmenso y lo es”.⁶⁵⁴ Un caso tardío de la influencia del Palais de Justice belga es el Palacio de Justicia de Lima, construido entre 1929 y 1939 por el arquitecto polaco Bruno Paprosky.

Más allá de la estética del colosal edificio de Bruselas, interesa su distribución planimétrica. En ella, Poelaert opta por una disposición simétrica y racional: un cuerpo central con un salón de privilegio rematado por una enorme cúpula que monumentaliza el edificio y establece el juego Justicia divina-Justicia terrenal; y dos alas laterales regulares distribuidas alrededor de patios que centralizan los tramos y que generan las estancias que responden a un módulo cuadrado siguiendo el método Durand. Esta misma disposición general será la que adopten Doménech y Sagnier para el Palacio de Justicia barcelonés. La idea era utilizar el modelo belga que acababa de inaugurarse recién (1883) para erigir una arquitectura moderna en clave europea en la capital catalana. Así pues, si recuperamos la planta, ésta responde exactamente a la misma distribución, así como la inclusión de la cúpula que rompe la horizontalidad general del conjunto. De hecho, al tratar de explicar el proyecto en publicaciones especializadas sobre arquitectura, el equipo Doménech & Sagnier citaban su modelo: “á semejanza del Palacio de Justicia de Bruselas”.⁶⁵⁵ No obstante, los arquitectos catalanes cuando diseñen los elementos ornamentales que pueblen tanto interiores como, sobre todo, exteriores, optarán por un estilo mucho más creativo resultado de una revisión del lenguaje medieval catalán que acaba derivando en el estilo personal de ambos con preeminencia de las formas estapistas. Así pues, utilizan una referencia compositiva coetánea (Palais de Justice de Bruselas) y la mezclan con una estética mucho más autóctona que bebe de estilos históricos, cuyos elementos, la mayoría de ellos son reinterpretados en clave geométrica. La tipología en boga a nivel internacional pasa a formar parte del corpus arquitectónico de dos jóvenes arquitectos del núcleo barcelonés cuya creatividad y posibilidades se vieron ciertamente limitadas por la realidad presupuestaria de este tipo de edificios en España.

Partiendo de esa consideración general a nivel estilístico, hay que añadir también, que, pese a que la base de los programas decorativos de los exteriores responde a la reformulación del neogótico mediante un tratamiento personal e imaginativo, no faltan elementos clásicos que son incorporados al conjunto en ese ejercicio de eclecticismo y *mélange* de estilos. Muestra de ello es el cuerpo central o acceso principal del edificio. Dicho espacio se dispone ligeramente atrasado respecto a los cuerpos laterales con el fin de acentuar la monumentalización incorporando una gran escalinata que eleva el

⁶⁵⁴ SAINTENOY, P., “Joseph Poelaert”, *Bulletin Classe des Beaux-Arts*, vol.XXV, 1943, p.150. A través de PEVSNER, N. (1979), Op. cit., p.69.

⁶⁵⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.214; y B.P., (1908), Art. cit., p.180.

volumen y la entrada a una solución clásica de templo tetrástilo sobre podio. Las cuatro enormes columnas sostienen un colosal arco peraltado con las dovelas historiadas en bajorrelieve donde se dispone el título del edificio. Para cerrar el ritmo ascendente producido por el peraltado, los arquitectos optan por la inclusión de un arco rebajado, elevado a partir de columnitas en voladizo y perfiles quebrados laterales y rematado por el grupo escultórico de Moisés [C.Rep. H-A1-A4-A3-J-D3]. Este grupo es, sin duda, uno de los detalles escultóricos más importantes de todo el programa iconográfico. Sirve para establecer la vinculación de la Justicia terrenal y la Justicia divina a través de la figura de Moisés. Esta personalidad bíblica representa la encarnación de la justicia divina en la tierra y ejerce de nexo entre Dios y el pueblo. Partiendo de esta premisa, el momento que plasma el escultor es cuando Moisés, siguiendo las indicaciones de Yahvé, se dirige al pueblo de Israel y les dicta el Decálogo [Éx. 20, 1-23].⁶⁵⁶ Así encontramos al profeta de pie con las tablas de la Ley en la mano izquierda y predicando. Es así que, el acceso principal del Palacio de Justicia, mediante este grupo escultórico, se erige, a nivel simbólico, como el Monte Sinaí, desde el cual se publican las leyes que rigen la vida y los actos de la humanidad. A los pies de Moisés y flanqueándolo, encontramos dos alegorías sedentes que representan el Derecho español y el Derecho o Privilegios regionales. El conjunto escultórico es una obra de Agustí Querol i Subirats (1860-1909), a quien le fue encargada a finales de 1898 por unas 15.000 pts.

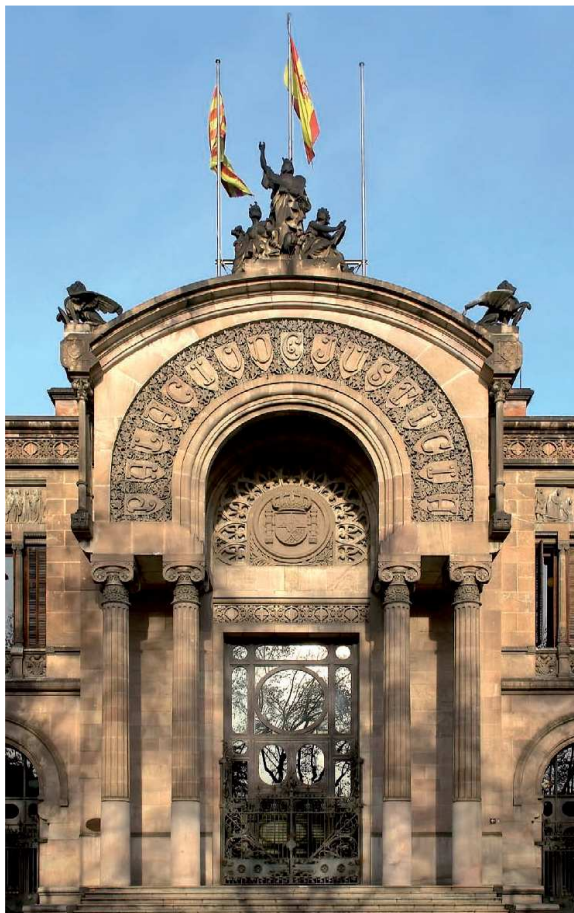


Fig. IV.XXIII. *Cuerpo central-acceso principal del Palacio de Justicia de Barcelona, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, 2008.*

⁶⁵⁶ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E. (1899), Art. cit., p.206.

Del alzado del cuerpo central, merece la pena destacar también el tratamiento de los órdenes de las cuatro columnas del pórtico. Se trata de una solución derivada del orden jónico que, mediante una profusión de decoración floral que combina con las dovelas historiadas y la luz del arco peraltado, insiste en el semblante suntuoso que buscaban los arquitectos para el conjunto. El interior de las volutas se ornamenta con cuatrifolios dentados [C.Rep. F2], y el doble collarín del capitel permite la inclusión de molduras florales de tratamiento naturalista no geométrico. El fuste estriado en dos tercios, como ocurrirá en la mayoría de soluciones para columnas en el repertorio de Doménech, sirve para generar un ritmo ascendente en pro de la profusión ornamental: de la simplicidad estática de la parte inferior a la explosión decorativa de la superior. Esta ordenación explica la fisonomía de las dovelas historiadas del arco peraltado: sobre una moldura floral se disponen cartelas a modo de escudos heráldicos donde se inscriben las letras que componen el título del edificio: P-A-L-A-C-I-O-D-E-J-U-S-T-I-C-I-A.

El cuerpo de acceso fue el primero en construirse. En marzo de 1889, los arquitectos formulaban las bases de los trabajos de escultura que debían completar el pórtico de ingreso,⁶⁵⁷ y en octubre del mismo año ya se recogía “Vista la cuenta presentada por los contratistas del trabajo de escultura de las 17 dovelas del Arco del Pórtico de ingreso [...] cuyo importe total es de 2.600 pts”.⁶⁵⁸ Durante el mismo año de 1889, se efectuaron los trabajos de sótanos y del primer piso de los cuerpos laterales. En 14 de junio de 1889, Doménech y Sagnier remitían los planos, el pliego de condiciones y los presupuestos necesarios para las obras de albañilería y cerrajería de armar para el techo del primer piso (bajo) a la Junta para que ésta los sacase a concurso público.⁶⁵⁹ La siguiente fase de

⁶⁵⁷ Sesión del 1 de marzo de 1889, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.17rv. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁵⁸ Sesión del 11 de octubre de 1889, en *Libro de Actas de Junta Erectora del Palacio de Justicia*, p.33 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364]. El 2 de julio de 1889 le habían sido adjudicados los trabajos de escultura de detalles y molduras, siguiendo estrictamente las directrices de Doménech & Sagnier, al contratista Alfonso Juyol con un coste de 2.795 pts. Véanse, Sesión del 12 de marzo de 1890, en *Libro de Actas de Junta Erectora del Palacio de Justicia*, p.36 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364]; y Sesión del 22 de marzo de 1890, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.22rv. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

⁶⁵⁹ Sesión del 23 de abril de 1889, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.18v. y Sesión del 2 de julio de 1889, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.19v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364]; *Nota de José Doménech y Estapá y Enric Sagnier a la Junta Erectora del Nuevo Palacio de Justicia*, 14 de junio de 1889; *Planta del primer piso*, esc.1:100, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Sección A, B, C y D*, esc.1:100, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Sección E, F, G y H*, escala 1:100, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Cuerpos Norte y Sur, Fachada principal*, esc.1:100, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Fachada lateral*, esc.1:100, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Condiciones económicas*, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889; *Presupuesto*, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier, 14 de junio de 1889. *Expediente relativo á las obras de albañilería del piso bajo de los dos cuerpos laterales del nuevo Palacio de Justicia*, 1888-1889 [AMCB: Exp. Núm.18]. Los contratistas de albañilería del primer nivel del Palacio fueron: José Xiró Jordá del cuerpo central, Narciso Cortmas del cuerpo norte y Pedro Aubanell del cuerpo

construcción, la correspondiente al segundo piso y el cierre y cubierta del conjunto se inició en 1893. En abril de ese año se aprobaban los presupuestos y pliegos de condiciones.⁶⁶⁰

La gran cantidad de documentación consultada nos permite señalar que la participación de Doménech y Estapá en el proyecto y construcción del Palacio de Justicia fue mayor que la de Enric Sagnier. Si bien es cierto que todos los documentos y legajos están firmados por ambos arquitectos, Doménech se implicó de manera más activa en esta obra. Así se va indicando en el seguimiento de los trabajos recogido en las sesiones tanto de la Junta Erectora para el Palacio de Justicia como en las del Registro de Salida. Como ejemplo, podemos citar algunas tareas previas como la medición del terreno en agosto de 1887, o las mediciones de enero de 1888, ambas realizadas únicamente por Doménech.⁶⁶¹ Además, las referencias en torno a los problemas con los contratistas durante 1889 y 1890 mencionados anteriormente, nos muestran también a un Doménech resolutivo, mientras que la figura de Sagnier no es ni siquiera mencionada. Así, sobre la tardanza de los diseños definitivos para el cuerpo central, el contratista de albañilería José Xiró Jordá afirmaba lo siguiente:

“a pesar de que repetidísimas veces, hemos estado en las Oficinas de las Obras solicitando de los señores arquitectos notas de piedras, no nos la han podido entregar y ultimamente nos dijo el Arquitecto Señor Doménech que no podía darnos más notas por ahora”.⁶⁶²

Casos como éste muestran como Doménech fue quien realmente se encargaba de dirigir las obras durante el proceso de construcción. De hecho y a diferencia de Estapá, en las fuentes primarias en ningún momento aparece Sagnier realizando tareas específicas, tan solo en los documentos como arquitecto firmante y en los recibos y cuentas de honorarios.

sur. La repartición de los trabajos en un gran número de contratistas por tareas y zonas del edificio dificultó el avance de las obras del nuevo Palacio de Justicia, siendo este uno de los principales problemas, junto al de la financiación, que explican la tardanza en la conclusión de la obra. Así lo apuntaban Doménech y Sagnier ya en marzo de 1889, afirmando lo siguiente: “Estamos convencidos y consideramos muy conveniente unificar las obras, así sea en el levantamiento uniforme de todos los pisos de que consta el edificio como en la existencia del nuevo número posible de contratistas para los trabajos que faltan realizar”. *Nota de José Doménech y Estapá y Enric Sagnier a la Junta Erectora del Nuevo Palacio de Justicia*, 21 de marzo de 1889. *Expediente relativo á las obras de albañilería del piso bajo de los dos cuerpos laterales del nuevo Palacio de Justicia*, 1888-1889 [AMCB: Exp. Núm.18].

⁶⁶⁰ Sesión de abril de 1893, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.34v. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶⁶¹ Sesión del 16 de agosto de 1887 y sesión del 27 de enero de 1888, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.5v. y 9rv. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justícia*, Caja 21364].

⁶⁶² *Nota de José Xiró Jordá*, 18 de marzo de 1889, s/p. *Expediente relativo á las obras de albañilería del piso bajo de los dos cuerpos laterales del nuevo Palacio de Justicia*, 1888-1889 [AMCB: Exp. Núm.18].

Otro motivo que sirve para justificar nuestra hipótesis respecto a la mayor participación de Doménech en el Palacio de Justicia lo hallamos en el discurso estético que se desarrolla en los alzados exteriores e interiores del nuevo edificio. Tanto los planos oficiales como los croquis, las modificaciones y el resultado final así lo demuestran. Por ello, volvamos a los criterios estilísticos que definen el conjunto y a comentar los alzados del edificio. De entrada, en el cuerpo central apreciamos fórmulas que tan solo responden al repertorio del estapismo: el pórtico tetrástilo colosalista que corona un enorme arco peraltado con las dovelas historiadas y que está rematado por un arco rebajado con molduras y columnitas en voladizo. Esta solución sería reinterpretada por Doménech en otras obras de su producción como la fachada de Sant Andreu [C.DyE, Núm.XI], la primera versión de Sant Esteve Sesrovires [C.DyE, Núm.XVII] o la fachada irrealizada de Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XIV], entre otros ejemplos. Sin embargo, estas fórmulas no serían utilizadas jamás, ni antes ni después por Sagnier.

Lo mismo ocurre con el resto de detalles que ornán y rematan los alzados exteriores del Palacio de Justicia. A nivel general, todos ellos responden a un ejercicio de revisión del gótico y mezcla del resultado de ese proceso con elementos de raíz clásica. Esta tendencia se justifica a nivel cronológico dentro de la trayectoria de Estapá más que en la de Sagnier. En este sentido, los edificios que proyectaría meses después para la Exposición Universal de Barcelona como el Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV], sirven de ejemplos evidentes a favor de esta interpretación.

El alzado de fachada principal es el más importante [Fig. IV.XXIV]. Los arquitectos establecen un ritmo tripartido con el fin de que el espectador diferencie los tres cuerpos que conforman el conjunto: cuerpo lateral primero (torre-horizontal-torre), el cuerpo central (arco peraltado en pórtico tetrástilo y cúpula), y cuerpo lateral segundo (torre-horizontal-torre). Como vemos, a partir de esta composición simétrica y regular que se ve salpicada de detalles ornamentales que consiguen una interesante volumetría, se logran juegos de sombreados y un elevado dinamismo en la epidermis.



Fig. IV.XXIV. *Fachada principal del Palacio de Justicia de Barcelona, José Doménech y Estapá y Enric Sagnier i Villavecchia, c.1910.*

Los planos originales muestran el interés de los arquitectos por conseguir detalles preciosistas y abundantes que invadan las fachadas del perímetro exterior. En general se aplica el mismo ritmo visual ascendente en cuanto a esa profusión ornamental, es decir, del nivel de calle al coronamiento de los alzados va creciendo la aplicación de la decoración, austera en el primer tramo, contenida en el segundo e infinita y mucho más preciosista en el tercero y último. Sucede exactamente lo mismo que describíamos en el cuerpo central y el pórtico tetrástilo colosalista. Se aprecia de manera muy clara en la solución de las torres que, en ascensión, incorporan dicho ritmo: una ventana adintelada con el vierteaguas volumétrico en la clave y ángulos; una ventana trigeminada por columnitas que se remata primero con un arco rebajado y, sobre éste, con un enorme arco peraltado ciego con relieves significantes (en cada una de las cuatro torres de fachada uno de los escudos de las cuatro provincias de Cataluña) y pentalfas y cuatrefolios dentados [C.Rep. E2-A3-A1-B1-F2]; y, finalmente, en el arranque de la cúpula un rico programa de parafernalias pétreas de regusto gótico aunque con la incorporación de detalles ornamentales de la época como son hastiales escalonados, coronamientos en forma de coronas, ganchillos en los ángulos de la cúpula quebrada, columnitas en voladizo en los ángulos sostenidas en sus extremos por perfiles quebrados laterales, quimeras y crestería en el cierre de las cúpulas de piedra que sirven de base a un coronamiento metálico [C.Rep. G-J-I-D3]. La solución de la cúpula definitiva fue muy diferente a lo que los arquitectos habían pensado en un inicio. En primera instancia pensaron en cúpulas semiesféricas tradicionales, pero finalmente, con deseo de otorgar mayor verticalidad a las torres y generar un ritmo más equilibrado por encima de la horizontalidad general del conjunto, optaron por esta otra solución, que deriva de las cúpulas quebradas del estilo Segundo Imperio. Sagnier y Doménech utilizan la fórmula de edificios del régimen de Napoleón III como las fachadas del Nuevo Louvre, aunque revisten dicha solución compositiva con detalles ornamentales gotizantes y estapistas.

Por otro lado, para los tramos intermedios entre las torres encupuladas se utiliza la repetición de la misma solución en cinco tramos. De estos tramos destacamos los ventanales bigeminados por columnitas y rematados por arcos rebajados y entre esta solución para las oberturas del primer piso, se insertan columnas en voladizo que aportan mayor volumetría al plano de la fachada y ejercen de peanas de estatuas en las que se representan a las personalidades más importantes de la historia del derecho español [C.Rep. E1-A3-J]. La cornisa se remata con un juego de pequeños hastiales escalonados que provienen de una nueva interpretación de Doménech de los almenados de las fortalezas medievales, siguiendo la idea de la Modelo [C.Rep. G]. De todos los detalles ornamentales, las cuarenta y ocho estatuas de la historia de la jurisprudencia tuvieron una relevancia especial en el conjunto. Estas obras fueron encargadas a los escultores más relevantes del momento que trabajaban en Barcelona. De todos ellos

destacaron principalmente Ragael Atché i Ferré, quien participaría en otras obras importantes del corpus de Doménech, así como Venanci Vallmitjana i Barbany (1826-1919), Agapit Vallmitjana i Barbany (1833-1905), Josep Llimona i Bruguera (1864-1934) o Eduard Batista Alentorn (1856-1920), entre otros.⁶⁶³ Éstos fueron los que más encargos recibieron. En general cada artista debía ejecutar cuatro personajes. De junio de 1891 a marzo de 1892 se fueron haciendo oficiales los encargos, junto a los 22 altorrelieves que ilustraban los episodios más importantes de la historia de la justicia en España.⁶⁶⁴ Todos ellos se incorporaron a la obra entre 1899 y 1900.

Por lo que se refiere a la cúpula, deben mencionarse, aunque sea brevemente, algunos aspectos. La primera idea de cúpula era mucho más ambiciosa que la que finalmente se ejecutó. Este elemento se recorta en el alzado del conjunto y se erige como el más elevado y vertical de la obra. Su función es meramente ornamental y distributiva en los ritmos del discurso de fachada, aunque no podemos dejar a un lado su importancia simbólica. En la cúspide se presenta una colosal escultura alegórica de la Justicia con la diadema de rayos, y en su peana angular del tramo de la fachada principal dos alegorías sedentes de la Fortaleza y la Templanza (dos de las cuatro virtudes cardinales) como “representación de las ideas espirituales que han de dirigir nuestros sentimientos [...]”.⁶⁶⁵ La proximidad al cielo de este elemento servía para insistir en una de las funciones simbólicas del monumento: establecer el vínculo entre Justicia terrenal y Justicia divina que desarrollamos al hablar de la memoria de 1886. Por lo demás, perfiles quebrados descendientes de la cubierta en la cornisa donde arranca la bóveda, supresión de ángulos para lograr movimiento a la base cuadrada con arcos rebajados, y pentalfas

⁶⁶³ Cada una de las cuarenta y ocho esculturas tienen la altura de 2'40 metros. La repartición de los personajes fue la siguiente: Rafael Atché i Ferré (Justiniano, Bonifacio VIII, Diego de Covarrubias y Conde de Campomanes), Venanci Vallmitjana i Barbany (San Raimundo de Peñafort, Miguel de Calderó, San Isidoro de Sevilla y Triboniano), Agapit Vallmitjana i Barbany (Antonio Oliba, Miguel de Cortiada, Alfonso X el Sabio y Cicerón), Josep Llimona i Bruguera (Jaime Callís, Pedro Nolasco Vives y Cebriá, Berenguer el Viejo y Pedro Sáinz de Andino), Miquel Blay i Fàbregas (Joaquín Marquillas, Juan XXII, Lorenzo Arrazola y Joaquín Francisco Pacheco), Pere Carbonell i Huguet (Tomás Mieres, Gabriel Berart y Gassol, Gregorio Mayans y Jacobo de las Leyes), Eduard Batista i Alentorn (Antonio Ros, Juan Pedro Fontanella, Buenaventura Tristany y Maestro Roldán), Francesc Pagés i Serratosa (Francisco Ferrer y Nogués, Manuel Alonso Martínez, Pedro Gómez de la Serna y Vidal de Cañellas), Manel Fuxà i Leal (Gaspar Melchor de Jovellanos, Conde de Floridablanca, Pablo de Castro y José Finestres Monsalvo), Torquat Tasso i Nadal (Gregorio López, Alfonso Acevedo, Cardenal Jiménez de Cisneros y Papiniano), Josep Pagés i Horta (Jaime Cáncer), Josep Montserrat i Portella (Luís de Peguera), Agapit Vallmitjana i Abarca (Antonio Vilaplana), Josep Soler i Forcada (Pedro de Amigant), Josep Barnadas i Mestres (Miguel Ferrer), Josep Campeny i Santamaría (José Monrás), Tomàs Riu (Acacio Antonio de Ripoll) y Anselm Nogués i García (Antonio Agustín). MARTÍ NAVARRE, J.B. (1930), Op. cit., pp.39-40.

⁶⁶⁴ Sesión del 21 de julio de 1891 y sesión del 11 de marzo de 1892, en *Libro de Registro de Salida de la Junta creada para erigir un Palacio de Justicia de Barcelona*, p.29rv. y 32rv. [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364]; Sesión del 12 de junio de 1891, en *Libro de Actas de Junta Erectora del Palacio de Justicia*, p.54 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364]. Véanse todos los episodios representados y los escultores que se encargaron en MAS i SOLENCH, J-M. (1990), Op. cit., pp.64-65.

⁶⁶⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E., “Memoria del proyecto”, junio 1886. En *Proyecto de Palacio de Justicia para Barcelona*, p.54 [AMCB: Núm.1 *Palau de Justicia*, Caja 21364].

descendientes en la superficie exterior de la cúpula como en la del Pabellón León XIII del mismo año [C.Rep. D2-O-A3-B3]. Por desgracia, todos estos elementos estapistas no se ejecutarían, ni siquiera las esculturas alegóricas, dando lugar a un coronamiento metálico en el remate, exactamente idéntico al de las cúpulas de las torres [C.Rep. I]

La estructura interior de esta cúpula debería ser también de hierro para permitir una elevación aún mayor del espacio cupular y poder apuntarlo superando la forma semiesférica. Para ello, planteamos la opción de que Doménech reciclase un tipo de estructura que conocía muy bien y que utilizó para elevar la nueva cúpula de la iglesia de Sant Andreu apóstol entre 1884 y 1885 [C.DyE, Núm.XI]. Y es que el planteamiento que se propone en los planos de 1886 responde exactamente al mismo del templo andreuense: está formada por una base de ocho jácenas que descansan sobre el perímetro del tambor y confluyen en el punto central de la planta circular, desde donde arranca la estructura que permite el acceso a la parte del coronamiento en forma de escalera helicoidal alrededor de la cual se dispone una serie de pilares de manera radial. Finalmente, el esqueleto férreo concluye con la incorporación de perfiles metálicos dispuestos sobre los nervios, perfiles que confluyen con cada una de las jácenas verticales para favorecer el cerramiento radial de los pesos y las fuerzas, fortaleciendo y asegurando la elevación de la cúpula. La simplificación final de este elemento que derivó en un pequeño templete, hizo que la estructura metálica diseñada por Doménech fuese suprimida puesto que era innecesaria y encarecía aún más las obras de un edificio que se concluyó con rapidez en su última etapa de construcción, tras veinte años de obras.

En general, los ritmos, composiciones y combinaciones de ornamentos responden claramente al estapismo. Así lo apreciamos en las obras que venimos analizando hasta el momento y corroboraremos con las que aún quedan por presentar. Las fórmulas utilizadas provienen de un diseño en el que Doménech participó mucho más que Sagnier, puesto que el resultado responde a su estilo personal, en formación y sofisticación en la década de los ochenta del siglo XIX. La ausencia prácticamente de todos los ritmos y decoraciones del Palacio de Justicia en el corpus de Sagnier (a excepción de algunas molduras de trifolio en forma de trébol), ya sea anterior o posterior a esta obra, certifican nuestra hipótesis. Y es que, por el contrario, todas estas soluciones las hallamos en gran cantidad de ejemplos de la producción estapista como iremos desgranando a lo largo del presente bloque cuarto.

IV.IV. LA ARQUITECTURA COMO DIFUSIÓN Y MATERIALIZACIÓN DE LA CIENCIA EN BARCELONA

Sin lugar a duda, una de las tipologías más relevantes dentro de la producción arquitectónica de José Doménech y Estapá es la referida a construcciones destinadas al estudio y la difusión de las ciencias. Como ya analizamos en profundidad en los bloques segundo y tercero, este tipo de edificios representó para él el ejemplo más destacado de su proyecto vital basado en el trinomio indisoluble de ciencia-arte-religión, que ilustramos en el logotipo diseñado para esta investigación. Es así que desarrollaremos este postulado a partir de los principales casos que conforman dicha tipología. Todos ellos constituyen algunos de los ejemplos paradigmáticos del estapismo y le sirvieron a Doménech para configurar una imagen de marca personal y única como arquitecto, así como para afianzar su reconocimiento social en el núcleo catalán. A través del cruce de diversas fuentes primarias de diferentes archivos y de la inclusión de documentación inédita, trataremos ésta y otras cuestiones derivadas mediante el análisis de obras como la reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII] o el *Observatorio Fabra* del Tibidabo [C.DyE, Núm.LXXIII]. A estos prestigiosos proyectos, que fueron motivo de premios y reconocimiento social para Doménech, añadiremos obras, algunas de ellas hasta el momento desconocidas, fruto de los intereses del arquitecto hacia disciplinas más específicas como la astronomía. Dichos intereses se materializaron en la proyección de observatorios para las instituciones científicas en las que participaba como, por ejemplo, la mencionada academia, la Sociedad Astronómica de Barcelona o la Universidad Central.

Las propuestas arquitectónicas ligadas al estudio y la difusión de las ciencias las situamos en el espectro generado por los globos “Arquitectura” y “Ciencias” del **Diagrama II.I**. Recuperamos este diagrama de Venn puesto que ilustra muy bien la confluencia entre las dos disciplinas profesionales predilectas por Doménech, de la cual emergen los proyectos arquitectónicos de la tipología que desarrollaremos a continuación. En este punto, hemos de ser conscientes de la unión indisoluble que en el ideario de Estapá tenía la ciencia y la arquitectura, una unión que se establecía más allá de la funcionalidad de los edificios específicos, alcanzando una realidad mucho más trascendente que servía para vincularla a Dios. A este objetivo superior responde igualmente el “proceso geometrizador” que ilustrábamos en el **Diagrama III.I**, verdadero instrumento para la proyección arquitectónica en la producción de Doménech. Los vínculos entre ambas disciplinas definen el trinomio estapista ciencia-arte-religión, una idea abstracta que justifica conceptual y formalmente las propuestas arquitectónicas del personaje en el campo científico. Conseguir la armonía entre las tres partes significaba y aseguraba el éxito del producto artístico, que no era otro que el de difundir los avances científicos y hacer partícipe de ellos al ciudadano. Así pues, un

trinomio al servicio último de la conexión entre la realidad trascendente divina y la vida moderna de la sociedad coetánea. Como veremos en alguno de los ejemplos, en la casuística de arquitectura al servicio de las ciencias del catálogo de Doménech hallamos, incluso, la irrupción del componente político monárquico como un aspecto definitorio que altera el resultado arquitectónico final. Es entonces cuando se consigue y se confirma la unión de la arquitectura como elemento físico y espacial con la sociedad en la que dicho edificio se erige y participa.

IV.IV.I. La reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1883-1894)

En uno de los puntos del bloque segundo analizamos el rol de Doménech y Estapá dentro de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, ocupándonos de su faceta como uno de los principales promotores de las renovaciones de esta institución desde su entrada en abril de 1882, como miembro de la comisión de geometría, hasta su actividad como presidente de 1912 a 1914. Vinculada a este objetivo de modernización, sin duda, una de las modificaciones destacadas que sufrió la Real Academia a finales de siglo XIX fue la de su imagen, aspecto ligado al creciente interés de difundir los estudios que se generaban desde la entidad, así como de ofrecer un servicio científico cercano y útil para la sociedad barcelonesa. En este aspecto, la arquitectura jugó un rol protagonista en el proceso bidireccional citado de modernización y divulgación de la institución académica.

De entrada, debemos tener presente que tras el período del Sexenio Revolucionario en España (1868-1874) y el comienzo de la Restauración borbónica, el ambiente científico desarrolló una interesante y notable expansión a nivel estatal.⁶⁶⁶ El ascenso de sectores liberales y burgueses, así como la evolución industrial y fabril de las grandes ciudades consolidaron el auge de los estudios y la divulgación científica nacionales. En el núcleo barcelonés, el ejemplo más evidente es el de la Real Academia de Ciencias y Artes, y en esa línea debemos situar las reformas que propuso ejecutar Ángel del Romero y Walsh (1823-1899),⁶⁶⁷ presidente de la institución desde 1882. En 1883, Del Romero ideó un plan

⁶⁶⁶ BLANES, G., "La institucionalització científica en la Restauració", en *IV Trobades d'Història de la Ciència i de la Tècnica*. Barcelona / Alcoi: Societat Catalana d'Història de la Ciències i de la Tècnica, 1997, pp.115-202.

⁶⁶⁷ Ángel del Romero y Walsh fue catedrático de la Academia de Ingenieros Militares, autor de diversos puentes, fortalezas y carreteras, consiguió el cargo de gobernador civil de una de las provincias filipinas entre 1892 y 1893, además de ser gobernador militar en Tarragona, Lleida y Barcelona. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1914-1915, pp.130-142. Doménech y Estapá fue el encargado de dedicar un estudio biográfico a Ángel del Romero en el curso 1908-1909. Ya le había dedicado otro discurso el 26 de mayo de 1900 que fue muy aplaudido, tal y como recoge la prensa periódica. "Just tribut", *Lo pensament Català*, Año I, 5, 3 de junio de 1900, pp.41-42. Este personaje ejercía de presidente cuando Doménech pasó a formar parte de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1882, y, como veremos, fue el principal aval para ejecutar la propuesta del arquitecto para la reforma de la sede en 1883. Véase, DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Estudio acerca de Don Ángel del

de modernización de la Academia que planteó primero al ayuntamiento de Barcelona y, después, a la Diputación Provincial, con el fin de reorientarla y crear una serie de servicios a la ciudad y a Cataluña.⁶⁶⁸ Dentro de este propósito situamos el proyecto de reforma realizado por Doménech y Estapá [C.DyE, Núm.VIII], cuyo principal objetivo fue el de conseguir una imagen moderna y solemne a partir de un léxico arquitectónico propio y diferenciador, así como llevar a cabo modificaciones necesarias en la sede de Las Ramblas. El proceso de las reformas y de la creación de una identidad estética diferencial pasó por diversas etapas, en las que Doménech participó siempre de un modo directo como jefe del proyecto y de las obras pese a su juventud. En aquel momento contaba con veinticinco años y tan solo habían pasado dos desde su titulación como arquitecto. Este dato nos indica la febril actividad del personaje desde el momento en que comenzó a ejercer su profesión, así como su insistencia en la consecución de encargos importantes que le servían para definir no solo su manera de proyectar arquitectura, sino también su perfil identitario y, en definitiva, su marca personal en una Barcelona finisecular donde la importancia de la individualidad del arquitecto como creador era, cada vez más, un rasgo definitorio. Con esta obra asistimos a uno de los primeros casos que inician la construcción del estapismo como propuesta diferenciadora y perteneciente a un espacio social específico.

La problemática de la falta de espacio, la mala distribución interior y la ausencia de dignidad en la fachada de Ramblas de la sede de la academia, venía planteándose desde 1880. Tal y como demuestra la documentación consultada, en aquel mismo año, el académico numerario y arquitecto Josep Oriol Mestres i Esplugas (1815-1895)⁶⁶⁹ realizó la que supondría la primera propuesta de transformación del edificio. No obstante, hemos de pensar que se trataba de pequeñas actuaciones puntuales en la construcción y no de una rehabilitación completa como la que proyectaría más adelante Doménech y Estapá. En este sentido, con fecha de 14 de diciembre de 1880, se conserva un primer informe sobre reparaciones de la portería.⁶⁷⁰ Aunque sea un caso aislado, esta información

Romero", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.VII, 7, 1908-1909, pp.397-407.

⁶⁶⁸ NIETO-GALAN, A., y ROCA ROSELL, A. (ed.), *La Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona als segles XVIII i XIX: història, ciència i societat*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts / Institut d'Estudis Catalans, 2000, pp.199-200; y ROCA ROSELL, A., *Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (1764-2014): 250 anys d'història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014.

⁶⁶⁹ Josep Oriol Mestres consiguió el título de arquitecto en Madrid el año 1841. Entre su producción arquitectónica destaca la primera casa del ensanche barcelonés (Casa Gibert, 1861), los Campos Elíseos del paseo de Gràcia (1853), así como el monumento a Antonio López (1883) y su participación en las obras del Teatre del Liceu. Uno de sus cargos relevantes fue el de arquitecto de la Catedral de Barcelona. Además de ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, también fue académico de la Real Academia de Ciencias y Artes. Quedó constancia de la admiración por parte de Doménech y Estapá hacia este arquitecto gracias a la importante memoria necrológica que le dedicó en la sesión del 26 de enero de 1899 en la sede de la de Ciencias y Artes. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Memoria necrológica de Josep Oriol Mestres Esplugues*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona / López Robert, 1899.

⁶⁷⁰ *Informe sobre obras de reparación en la habitación de portero*, Josep Oriol Mestres i Esplugas, 14 de diciembre de 1880 [ARACAB, Doc.: 324.11; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.8-324.12].

demuestra la necesidad de modernización del edificio, que había quedado obsoleto, manteniéndose en el mismo estado que en 1786, cuando Carlos III lo cedió a la institución.

Tras la intervención casi sin importancia de Mestres, consistente en revocar mediante ladrillos la habitación del portero, reparar varios ventanales y redistribuir ese espacio, la junta directiva de la academia hizo efectiva una petición oficial al arquitecto y también académico numerario Francisco de Paula del Villar y Lozano (1828-1901)⁶⁷¹ con el fin de que éste realizase un proyecto de reforma integral en 1881. En agosto de ese año, se especificaba un presupuesto estimado en 48.466'10 pesetas y los planos de las intervenciones a realizar;⁶⁷² y el 15 de febrero de 1882 se redactaba la *Memoria del proyecto*, especificando y justificando cada una de las modificaciones propuestas.

De todo este interesante material, debemos destacar dos aspectos en los que el propio Del Villar insistía, puesto que consideraba que eran los elementos más relevantes que tenían que cambiar la imagen de la sede de la academia: el primero de ellos era la modificación absoluta de la fachada de las Ramblas; el segundo, la elevación de dos nuevos pisos para conseguir más espacio para las prácticas académicas, biblioteca y archivo.

La primera cuestión está ligada a la nueva imagen que pretendía adquirir la institución, mucho más digna y con la finalidad de ilustrar el prestigio de sus producciones intelectuales al servicio de la ciudad. La fachada existente, tal y como recoge Del Villar, y después también lo hará en plano Doménech y Estapá, carecía de decoración y, además, el acceso principal se encontraba ligeramente escorado a la derecha y su fisonomía general "severa y parca" no correspondía con la importancia y prestigio sociales que anhelaba la academia. Incluso, las aberturas y ventanales se disponían de un modo un

⁶⁷¹ Francisco de Paula del Villar y Lozano fue un arquitecto de origen murciano que se tituló en Madrid en 1852. En Barcelona ejerció de arquitecto diocesano entre 1874 y 1892 y en 1875 fue nombrado académico numerario en la Real Academia de Ciencias y Artes. Entre sus obras destacan la restauración de Santa María del Pi, el primer proyecto para la Sagrada Familia (1882-1883) y el ábside de la iglesia de Montserrat en 1876. Entre otros cargos deben mencionarse el de presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña entre 1879 y 1880 y el de director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona entre 1889 y 1900. Además de apadrinar a Doménech y Estapá para el nombramiento como académico de este último en 1882, también colaboró con el arquitecto de esta investigación efectuando los estudios sobre el estado de la iglesia parroquial de Sant Andreu apóstol tras la caída de la cúpula de este templo en agosto de 1882. Como veremos en el apartado pertinente, las reformas de la iglesia y la construcción del nuevo domo se realizaron bajo proyecto y dirección de Doménech entre 1883 y 1885 [C.DyE, Núm.XI].

⁶⁷² *Presupuesto del proyecto de la reforma del edificio formalizado por el académico Sr. Villar*, 1 de agosto de 1881; *Alzado de fachada previa a la reforma*, esc.1:50, Francisco de Paula del Villar y Lozano, 1 de agosto de 1881; *Plano del tercer y cuarto piso*, esc.1:50, Francisco de Paula del Villar y Lozano, 1 de agosto de 1881; *Plano del segundo piso*, esc.1:50, Francisco de Paula del Villar y Lozano, 1 de agosto de 1881; *Plano del primer piso*, esc.1:50, Francisco de Paula del Villar y Lozano, 1 de agosto de 1881; *Plano de planta baja*, esc.1:50, Francisco de Paula del Villar y Lozano, 1 de agosto de 1881 [ARACAB, Doc.: 324.11-13; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

tanto irregular. Al respecto, Del Villar describía este objetivo, afirmando que “para que adquiriera la fachada un carácter adecuado [...] tienen las obras proyectadas el doble motivo de adecentar y caracterizar la fachada con la máxima economía á que nos obliga el estado de fondos y á obtener con el rendimiento de los alquileres [situados en los bajos], los medios de que hoy carece la Academia [...]”.⁶⁷³ Pese a la importancia de la búsqueda de nueva imagen especificada en la *Memoria* de Del Villar a partir de la aplicación del concepto de “carácter” arquitectónico propio del eclecticismo decimonónico, no ha sido posible localizar la modificación de fachada propuesta por el arquitecto en esta reforma.

Por otro lado, destaca la imperiosa necesidad de espacio para el uso de los académicos, que hasta el momento únicamente disponían de dos plantas (los bajos se utilizaban de portería y como alquileres para negocios). No obstante, pese al detallado e interesante proyecto, la comisión de obras de la Real Academia de Ciencias y Artes ejecutaba el siguiente *Dictamen*, contemplando la imposibilidad de realización de la propuesta por los elevados costes:

“[Del Villar] ha desenvuelto un trabajo completo, modificando la fachada del edificio, añadiendo el proyecto de dos pisos más á los hoy existentes, é incluyendo un presupuesto detallado de todas las obras de competencia que todos reconocen en su autor [...] la Academia no ha encontrado medios hábiles para apoyar la derrama que su autor propone entre los señores académicos [...] no ha acertado á escojitar un medio para levantar los fondos necesarios á la ejecución del proyecto presentado [...]”.⁶⁷⁴

Debido a todas estas problemáticas económicas que hacían del proyecto algo irrealizable, la comisión de obras decidió aparcar la cuestión para más adelante, y concluyó con un segundo punto en el *Dictamen* en que se indicaba “que el proyecto, presupuestos y oficio acompañatorio queden custodiados en el archivo para que en su día puedan utilizarse”.⁶⁷⁵ La institución se hallaba en un estado de cuentas tan delicado que intentó retrasar el pago a Del Villar por la redacción del proyecto irrealizado, alegando que como éste no se había llevado a cabo, el gasto no era prioritario. Es así que, con fecha de 13 de octubre de 1883, un año y medio después, el arquitecto escribía al presidente Del Romero reclamándole que se le abonasen las 257 pesetas que todavía se le debían a él, al

⁶⁷³ *Proyecto y Presupuesto de la reforma del edificio formalizado por el académico Sr. Villar*, 15 de febrero de 1882, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.11; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.8-324.12].

⁶⁷⁴ *Dictamen de la Comisión de Obras de la Real Academia de Ciencias y Artes tras examinar el proyecto de Fco. De Paula*, 8 de mayo de 1882, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.11; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.8-324.12].

⁶⁷⁵ *Dictamen de la Comisión de Obras de la Real Academia de Ciencias y Artes tras examinar el proyecto de Fco. De Paula*, 8 de mayo de 1882, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.11; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.8-324.12].

delineante, al escribiente y para cubrir los gastos de material de oficina con que se realizó el proyecto de 1881.⁶⁷⁶

IV.IV.I.I. El triunfo de la propuesta de Doménech y la definición pública del estapismo como imagen de marca unipersonal

Como ya anunciábamos anteriormente, con la elección de Ángel del Romero como presidente en 1882, la cuestión de la reforma adquirió mucha más fuerza y una nueva dirección. Teniendo en cuenta la imposibilidad económica de llevar a cabo las obras de Del Villar, Del Romero se encargó de redactar una nueva *Memoria de reforma* y un nuevo proyecto que estuvo supervisado por el maestro de obras Jeroni Granell i Mundet (1834-1889).⁶⁷⁷ La *Memoria*, con fecha de 28 de marzo de 1883, sirve para dar una noción, aunque poco clarificadora, de la propuesta Del Romero & Granell. Es interesante recoger algunas de las líneas del documento para insistir en la problemática de la fachada que presentábamos con la opción de Del Villar, puesto que también será básica en el proyecto Doménech y Estapá. Del Romero remarca la necesidad de materializar el prestigio de la institución mediante la arquitectura y decoración de la fachada de la sede:

“Si un extranjero paseara por la Rambla tan renombrada y se fijara en una casa la mas pobre de todas, contrastando notablemente con la riqueza y decoración de las demas y especialmente con sus vecinas, quedaria sorprendido al leer sobre mezquino portal que de escalerilla parece Real Academia de Ciencias Naturales y Artes y como los extranjeros son tan amigos de hacer comentarios de fijo que no serian nada halagüenos los que haría del estado de las ciencias en esta capital”.⁶⁷⁸

Como vemos, lo importante, más que la modernización interior, es siempre la vergüenza que suponía para la institución el hecho de tener una sede austera y poco representativa y diferenciada del resto de casas de las Ramblas. De la cita remarcamos la contraposición de la “pobreza visual” o falta de decoración *versus* la “riqueza visual” o decoración profusa aplicada. Un centro científico y artístico que estaba al servicio del avance de la

⁶⁷⁶ Carta de Francisco de Paula del Villar y Lozano a Ángel del Romero y Walsh, 13 de octubre de 1883 [ARACAB, Doc.: 324.11; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.8-324.12].

⁶⁷⁷ Jeroni Granell i Mundet consiguió el título de maestro de obras en 1854. De su producción destacamos el Palacio de Exposiciones erigido en 1868-1869 por la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes en el cruce de Gran Vía con paseo de Gracia de Barcelona. No debemos olvidar una de sus obras más conocidas: la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (1882-1884). A pesar de no ser académico numerario de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, su participación directa y asesoramiento en uno de los proyectos para reformar la sede de esta institución se debió a la estrecha relación que mantuvo con los círculos militares y, especialmente, con el presidente Ángel del Romero que, como dijimos, fue ingeniero militar ligado al Gobierno Civil de Barcelona, Lleida y Tarragona.

⁶⁷⁸ *Memoria y Presupuesto de la reforma proyectada para el edificio de esta Academia por don Angel del Romero auxiliado por D. Jerónimo Granell según acta de 28 de Marzo de 1883*, 28 de marzo de 1883 y 2 de junio de 1883, p.1v. [ARACAB, Doc.: 324.16; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

sociedad y de la vida moderna no podía presentarse a la ciudad con la fachada que disponía desde 1786. La riqueza visual a través del ornamento se planteaba en la sede de la academia como la materialización de la riqueza de conocimiento científico de y para Barcelona. Por ello, se planteó la aplicación de una decoración diferenciadora, imponente y suntuosa que destacase y se impusiese al resto de edificios colindantes. Esta premisa será después ejecutada en el proyecto definitivo de José Doménech y Estapá con maestría, definiendo y popularizando el repertorio arquitectónico del joven creador.

Así pues, si en el proyecto de Del Villar el objetivo era únicamente dignificar, en la propuesta Del Romero & Granell, y después en la de Doménech, el objetivo era mucho más ambicioso: además de dejar el edificio en unas condiciones adecuadas para su uso, debía ser convertido en “un pequeño monumento que Barcelona erija al sabio Rey [se refiere a Carlos III] que tanto ha contribuido á la propagación de las ciencias”.⁶⁷⁹ Nos enfrentamos ante una interpretación del edificio que para nada se ha tenido en cuenta hasta la fecha: un edificio-monumento a las ciencias y a la monarquía española. En torno a esta concepción, no debemos olvidar el momento en que se llevaron a cabo el proyecto Del Romero & Granell y el proyecto Doménech: plena Restauración, período en que se pretendía modernizar España en el campo de las ciencias y los avances tecnológicos resultantes de la investigación científica para presentar una monarquía moderna y europeísta. Desde las instituciones científicas, este momento fue comparado con las políticas aplicadas en esas disciplinas (también en las artísticas) durante el reinado de Carlos III entre 1759 y 1788, tiempos en que se dotó a las grandes ciudades de nuevas instituciones e instalaciones destinadas al avance de las ciencias en la España de la Ilustración.

La relación entre ambos períodos históricos, separados por prácticamente cien años, es evidente y siempre se tuvo en cuenta para la concepción de los dos últimos proyectos, aunque no en el de Del Villar. Solo clarificando esa vinculación buscada conscientemente por el presidente Del Romero y por Doménech, comprenderemos la verdadera dimensión de la reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes. Monarquía y ciencia unidas como bases referenciales para un edificio utilitario pero también monumento-homenaje. En los pocos estudios realizados sobre la academia o sobre su sede, jamás se ha recogido o analizado esta concepción de base que,⁶⁸⁰ según nuestro criterio, es de una importancia capital, puesto que sin tenerlo en cuenta no podemos

⁶⁷⁹ *Memoria y Presupuesto de la reforma proyectada para el edificio de esta Academia por don Angel del Romero auxiliado por D. Jerónimo Granell según acta de 28 de Marzo de 1883, 28 de marzo de 1883 y 2 de junio de 1883, p.1rv. [ARACAB, Doc.: 324.16; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].*

⁶⁸⁰ PUIG-PEY SAURÍ, J., *L'edifici de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. Un testimoni viu de 250 anys d'història urbana*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014; AGULLÓ i BATLLE, J. (ed.), *La seu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014; NIETO-GALAN, A., y ROCA ROSELL, A. (2000), *Op. cit.*; y ROCA ROSELL, A. (2014), *Op. cit.*

asimilar el verdadero significado de la arquitectura que en este caso propuso y ejecutó Doménech y Estapá en una tipología tan relevante dentro de su corpus.

Para conseguir ese doble objetivo, el proyecto Del Romero & Granell utilizó tres máximas que Doménech y Estapá inteligentemente también incluirá en el suyo: en primer lugar, construir una gran entrada con vestíbulo monumental que centralizase la composición del alzado de la fachada y le aportase suntuosidad regia al acceso principal; en segundo lugar, diseñar una gran escalera en consonancia con el vestíbulo; y, finalmente, conseguir e insistir en que “la fachada tenga carácter”.⁶⁸¹ En el ARACAB se conserva un plano sin firma ni fecha pero que corresponde a una propuesta para la fachada.⁶⁸² Desde luego que no se trata de una de las opciones diseñadas por Doménech. Si comparamos el alzado con las descripciones de la *Memoria* Del Romero & Granell encontramos analogías. Consideramos pues que el plano anónimo se trata del realizado por Jeroni Granell para este primer proyecto. En él aparece un enorme tondo con la efigie de Carlos III para redundar en la dimensión simbólica del edificio-monumento y a su alrededor se genera un programa decorativo neoplateresco. La elección estilística por parte de Granell y Del Romero se explica por la necesidad de establecer una fisonomía elegante, elitista y profesional que, además, estuviese vinculada a la comitencia monárquica que la institución había tenido desde su etapa fundacional. El arquitecto de esta investigación rescataría el motivo decorativo del busto de Carlos III en un tondo para su primera propuesta de fachada, elemento que nos indica que Doménech quería redundar en la naturaleza de edificio-monumento para la nueva sede. Aún así la fórmula de tondo propuesta será absolutamente diferente y mucho más original.

Antes de analizar el proyecto de Estapá, debemos recoger el proceso de elección en el que se falla a favor de su propuesta en detrimento de las de Del Romero & Granell y Del Villar. Este episodio es sumamente relevante porque, a partir de las opiniones e indicaciones de los académicos de la junta directiva, el arquitecto escogido perfiló algunos detalles del proyecto para su realización definitiva. De hecho, los planos y documentación escrita anexa que se conservan están fechados en 25 de junio de 1883, es decir, después de que Doménech y Estapá incorporase en el proyecto algunos de los cambios que le recomendaron los académicos. Este hecho nos habla de la capacidad de adaptación por parte del arquitecto al comitente y sus exigencias en un contexto en el que ambos cohabitaban y colaboraban en otro campo: las disciplinas científicas.

En el **Cuadro IV.II** reunimos los resultados de las votaciones nominales. La primera se llevó a cabo en la sesión del 28 de marzo de 1883. En el acta resultante se presentan las

⁶⁸¹ *Memoria y Presupuesto de la reforma proyectada para el edificio de esta Academia por don Angel del Romero auxiliado por D. Jerónimo Granell según acta de 28 de Marzo de 1883, 28 de marzo de 1883 y 2 de junio de 1883, p.1rv.* [ARACAB, Doc.: 324.16; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁸² *Alzado de fachada, s/f, s/r* (Jeroni Granell i Mundet, marzo de 1883) [ARACAB, Doc.: 324.11-13; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

tres opciones y la pronta aceptación, casi unánime: seis votos a favor de la propuesta de Doménech, uno a favor de Del Romero & Granell, y cero para Del Villar. El presidente Del Romero alegaba que “debía darse la preferencia al que propone el Sr. Doménech por satisfacer mejor á las condiciones de un edificio público del carácter de la Academia, y que la torre-observatorio que sirve de remate al edificio era de imperiosa necesidad para las observaciones astronómicas y meteorológicas [...]”.⁶⁸³ Así pues, en el proyecto inicial de Doménech ya se incorporaba la torre-observatorio como coronamiento del edificio. Este elemento, inexistente en las otras dos opciones, decantaba la votación a favor del joven arquitecto y eso se tradujo en la mencionada y tan marcada diferencia de votos.

Entre las alabanzas que consiguió el proyecto, insistimos en dos de ellas porque ilustran muy bien la intencionalidad tanto del arquitecto de este estudio como de los académicos para la nueva sede. Por un lado, Julián Casaña y Leonardo (1833-1911)⁶⁸⁴ recuperaba la relevancia estética e impositiva que debía tener la academia dentro de la ciudad, conseguida a partir de un lenguaje arquitectónico capaz de conferirle un carácter y una fisonomía suntuosa y diferenciadora. “[...] sería el proyecto más completo y ganaría mucho en condiciones estéticas”, concluye Casaña en relación al trabajo de Doménech.⁶⁸⁵ Por otro lado, Lucas Echevarría y Ugarte (1831-1891)⁶⁸⁶ insistía en la cuestión del observatorio, elemento al que le confiere gran importancia en dos direcciones: la primera

⁶⁸³ Acta del 28 de marzo de 1883, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, pp.1v.-1rv. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁸⁴ Julián Casaña y Leonardo era doctor en farmacia y licenciado en ciencias naturales, además de catedrático de química orgánica de la facultad de farmacia de la Universidad de Barcelona (1860-1896), donde también ejerció el cargo de rector (1876-1896). Además, en la Universidad Central ocupó la cátedra de historia de la farmacia y estudio comparativo de las farmacopeas vigentes. También fue académico numerario de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona y miembro de la Real Academia de Medicina de Madrid. En la Real Academia de Ciencias y Artes, entre otros cargos, desempeñó el de presidente de la institución en diversos periodos: 1872-1874, 1876-1878 y 1884-1886. Debemos destacar su decisiva intervención para agilizar la finalización del complejo del Hospital Clínico y la Facultad de Medicina de Barcelona en 1906 [C.DyE, Núm.LIX], obra de Doménech y Estapá. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1913-1914, pp.55-59.

⁶⁸⁵ Acta del 28 de marzo de 1883, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1rv. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁸⁶ Lucas Echevarría y Ugarte era doctor en ciencias fisicomatemáticas y químicas, ingeniero industrial, catedrático de mecánica industrial y director de la Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona. Además fue miembro de diversos institutos y asociaciones entre las que destacamos la Asociación de Ingenieros Industriales de Barcelona. Entre sus estudios relevantes deben mencionarse *Teoría general del movimiento de las máquinas*, *Sobre la termodinámica* e *Influencia de los procesos de la mecánica en la agricultura*, entre otros. Ejerció multitud de cargos en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, de la que fue presidente entre 1878 y 1880. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación* (1913-1914), Op. cit., pp.62-66; “Lucas Echevarría y Ugarte” en *Auñamendi Eusko Entziklopedia* [En línea. Consultado el 25/2/14: www.euskomedia.org/aunamendi/36792/133725].

por su necesidad utilitaria y uso científico; la segunda porque la presencia física de este accesorio arquitectónico en el remate del alzado del edificio haría que el espectador comprendiese el servicio ciudadano de la institución. “[...] conservando la torre-observatorio por darle carácter científico”, concluye Echevarría.⁶⁸⁷ Así pues, el observatorio tiene esa doble función: la utilitaria científica para las observaciones meteorológicas y astronómicas, pero también la ornamental en la fachada de las Ramblas a partir de la concepción moderna del “carácter” y/o psicología del edificio.⁶⁸⁸ Doménech era muy consciente de esa doble vertiente del elemento, y por ello propuso diversas opciones de torre-observatorio, unas más ornamentales que otras, pero siempre torres de una originalidad estética remarcable con el fin de que consiguiesen la diferenciación del *ensemble* arquitectónico. Volveremos a este elemento al tratar la solución final.

VOTACIONES PARA PROYETO REFORMA DE LA SEDE DE LA RACAB	DEL VILLAR Y LOZANO		DEL ROMERO & GRANELL		DOMÉNECH Y ESTAPÁ	
	1 ^a	2 ^a *	1 ^a	2 ^a	1 ^a	2 ^a
Concurrentes Académicos (voto nominal)	VOTACIONES					
Ángel del Romero (Presidente RACAB)					X	X
Luís Canalda* (Secretario)						
J.R. de Luanco					X	X
Julián Casaña					X	X
Federico Trémols					X	X
Antonio Rave				X	X	X
Lucas Echevarría					X	X
Ramón Manjarrés			X			X
A. C. Costa*						X
J. O. Mestres*				X		
TOTAL	0		1	2	6	6

⁶⁸⁷ Acta del 28 de marzo de 1883, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1rv. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁸⁸ La idea de coronar el edificio con un observatorio la recuperó Doménech y Estapá de un antecedente remoto que existía en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona con fecha de 1835. Se trata de un proyecto muy simple realizado por el socio De Yáñer para lo alto de la sede de Las Ramblas. *Observatorio 1837. Edificio meteorológico y astronómico*, Sr. De Yáñer, 22 de julio de 1835 [ARACAB, Doc.: 324.5; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.1-324.5].

Cuadro IV.II. Votaciones para la elección del proyecto de reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona: 1ª votación el 28 de marzo de 1883; 2ª votación el 31 de mayo de 1883 [ARACAB: *Acta de la reunión privada de 28 de marzo de 1883 y Acta de la reunión privada de 31 de mayo de 1883*, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

* Luís Canalda era el secretario de presidencia y por ello no ejercía el voto; Antonio Cebrián Costa y Josep Oriol Mestres solo fueron llamados a participar en la 2ª votación; la propuesta de reforma de Francisco de Paula del Villar y Lozano no fue considerada en la 2ª votación.

Pese a que la torre-observatorio fue alabada por la mayoría de los académicos con derecho a voto, curiosamente también fue la parte arquitectónica por la que Doménech no consiguió que su proyecto fuese el ganador por unanimidad. Y es que el voto de Ramón Manjarrés y Bofarull (1827-1918),⁶⁸⁹ a favor de la opción Del Romero & Granell, se sustentaba en la siguiente apreciación: “[...] prescindiendo de la torre pues esta aparecería encajonada entre las casas elevadas de la Rambla; y que las observaciones astronómicas podían efectuarse fuera de la torre”.⁶⁹⁰ Con la supresión de la torre del proyecto, se conseguiría abaratar costes y se evitaría que este elemento no quedase deslucido por el efecto de “encajonamiento” entre los muros de los edificios circundantes.

Pese a que la elección estaba ya muy encaminada hacia la aceptación del proyecto de reforma de Doménech y Estapá, se celebró otra junta con una segunda votación el 31 de mayo de 1883. En ella y debido a que las cuestiones estéticas se habían debatido en la junta del 28 de marzo, se insistió en las económicas. Es aquí donde la opción de Doménech volvió a erigirse como la mejor, debido a que ésta barajaba un gasto de “2.600 duros” frente a “los 10.400 duros” de la de Del Romero & Granell.⁶⁹¹ En esta ocasión, la

⁶⁸⁹ Ramón Manjarrés y Bofarull era ingeniero industrial formado en la Junta de Comercio, siendo uno de los miembros de la primera promoción. Entre 1856 y 1860 ejerció como catedrático de química general en la Escuela Industrial de Sevilla, donde también consiguió la cátedra de química orgánica (1860-1866) y el cargo de director entre 1863 y 1866. En la Escuela Industrial de Barcelona también ejerció de director (1868-1871) y creó el Museo Mineralógico. En 1873 fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y miembro del consejo general de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. En la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, entre otros cargos, ejerció de presidente entre 1874 y 1876, y en ella presentó estudios de gran relevancia como *El ozono y la ozonometría atmosférica* de 1867. Fue miembro destacado de la Comisión del Programa Decorativo en las reformas de la sede de la Academia bajo la dirección de Doménech. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1918-1919, pp.83-101.

⁶⁹⁰ *Acta del 28 de Marzo de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.2v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁹¹ *Acta del 31 de Mayo de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

propuesta Del Villar es suprimida debido a los altos costes de la misma, además de por una nueva apreciación que se hace desde la junta directiva: “según parecer facultativo no era posible sin gastos considerables variar la altura de los pisos; por cuyo motivo había sido preciso abandonar por completo dicha idea”.⁶⁹² En el proyecto de Doménech y Estapá no se contempló jamás la elevación de dos plantas más, a diferencia de los otros dos. Eso justificaba la reducción de los gastos anteriormente especificada. Si a este aspecto más pragmático le unimos el de la acertada propuesta ornamental para otorgar representatividad a la fachada, además de la nueva y mucho más acertada distribución espacial de las plantas de la sede, hallamos las razones por las que Doménech triunfó con contundencia. Es así que, pese a la incorporación de Josep Oriol Mestres y de Antonio Rave y Bergnes (....-1883)⁶⁹³ en las votaciones, quienes se decantaron por el proyecto Del Romero & Granell, el de Doménech volvió a erigirse vencedor con seis votos y ya de un modo definitivo.

Tras el acta de la sesión de mayo, se recoge un anexo fechado el 2 de junio de 1883, en el que los académicos estipulan diversas cláusulas que deben asegurar la realización del proyecto escogido. De todas ellas, debemos remarcar la relevancia de la financiación de las obras. Tal y como ya apuntábamos cuando tratábamos la propuesta de Del Villar de 1881-1882, la academia pasaba por una situación económica pésima, pero sentía la obligación de realizar las reformas para consolidar su prestigio en Cataluña y difundirlo. Es por ello que, para costear las obras del proyecto de Estapá, éstas “deben sufragarse con los alquileres de las tiendas [...] dos tiendas laterales para alquiler en la parte baja del edificio que darán respetables rendimientos sin sacrificar el carácter arquitectónico del conjunto”.⁶⁹⁴ A estos ingresos, que desde aquel momento fueron habituales (en la actualidad continúan siendo parte importante de la financiación de la academia), se unieron las ayudas del ayuntamiento de Barcelona y de la Diputación Provincial, conseguidas por las gestiones del presidente Ángel del Romero. Además de las subvenciones públicas, se consiguieron importantes sumas para la reforma de particulares, siendo el caso de Isidoro Pons y Roura el más representativo.⁶⁹⁵

⁶⁹² Acta del 31 de Mayo de 1883, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁹³ Antonio Rave y Bergnes era doctor en farmacia, licenciado en ciencias y catedrático de física en la facultad de ciencias de la Universidad de Barcelona. Presidió la Real Academia de Ciencias y Artes entre 1859 y 1871. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1911-1912, pp.71-80.

⁶⁹⁴ Punto VI del Anexo de 2 de junio de 1883, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1rv. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁹⁵ Isidoro Pons y Roura hizo efectiva una donación de 8.500 pesetas a la academia en noviembre de 1883, “con destino á facilitar la pronta realización de las mejoras que trata de hacer dicha corporación en el citado edificio”. *Escritura de donación otorgado por el Exmo Sr. D. Isidoro Pons á la Academia*, firmado por el

Esta fue una de las cuestiones más importantes de la última sesión, celebrada el 7 de junio de 1883, en la que el proyecto de Doménech fue aceptado oficialmente para que se confeccionaran los planos definitivos y se empezaran a llevar a cabo las obras durante el periodo estival. Tras aprobar por unanimidad la necesidad de alquilar los bajos laterales del edificio, se pasó a inspeccionar el proyecto final de Estapá para su aprobación oficial. La votación nominal de “SÍ” o “NO” se saldó con un total de veinte votos a favor y dos en contra.⁶⁹⁶

De los dos votos negativos, Manuel Mir y Navarro (18.-1913) alegaba que con la entrada para los carruajes de los negocios arrendados diseñada por Doménech se perdería la dignidad del edificio como templo de las ciencias y de las artes. Además, a esto añadió que, teniendo en cuenta que uno de los negocios era el establecimiento terapéutico del señor Nunell, los carruajes de enfermos entrarían a todas horas sin existir la opción de regularlo. El motivo que alegaba José Tos y Feittó (18.-1909), el otro voto en contra, no fue tan práctica sino más bien estética y de estilo. El físico-matemático no comprendía “la necesidad de tanto ornato en la fachada y le parece superfluo el observatorio”.⁶⁹⁷ Más allá de estas dos puntualizaciones, el resto de académicos rápidamente aprobaron la propuesta con esa elevada cifra de veinte votos, reforzada por la defensa del presidente Ángel del Romero hacia el diseño del arquitecto tarraconense. Por un lado, señalaba que con las tiendas de los bajos alquiladas no se perdía el carácter buscado para el edificio de la academia y que tan acertadamente Doménech había diseñado, “pues éste se lo dá muy marcado en el proyecto el retrato de Carlos III, los atributos de las secciones y nombres de célebres que aparecen en la nueva fachada, y en especial el observatorio astronómico que le dará el carácter de establecimiento público que hoy no tiene”.⁶⁹⁸ Esta referencia

notario Miguel Martí y Sagristá, 30 de noviembre de 1883, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.11-15; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15]. En el mismo documento se hace referencia a la situación general de la financiación de las obras de reforma proyectadas por Doménech y Estapá, argumentando el porqué no se habían podido llevar a cabo los trabajos hasta el momento.

⁶⁹⁶ Los veinte académicos numerarios que votaron a favor del proyecto definitivo de Doménech y Estapá presentado el 7 de junio de 1883 fueron: Francisco Paradaltas y Pintó (1809-1887), Ángel del Romero y Walsh, Frederic Trémols y Borrell (1831-1900), José Masriera y Manovens (1841-1912), Salvador Mañanch y Trias (1825-1904), Ángel Fatjó y Bartra (1817-1889), Antoni Cebrià Costa y Cuxart (1817-1886), Carlos Ferrer y Mitayna (1845-1919), Vicente Andrés y Andrés (18.-1890), José Doménech y Estapá, Jaime Almera y Comas (1845-1919), Juan Teixidor y Cos (1836-1885), Francisco de Paula Vidal y Roselló (1830-1894), Conrado Sintas y Orfila (18.-1912), Ramón Codina y Langlin (1842-1905), Fructuoso Plans y Pujol (1833-1890), Eugenio Mascareñas y Hernández (1853-1934), Joaquín Mariano Salvañá y Comas (1828-1902), Lucas Echevarría y Ugarte y Luís Canalda y Bargués (1843-1912).

⁶⁹⁷ *Acta de la Sesión General del 7 de junio de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.6v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁹⁸ *Acta de la Sesión General del 7 de junio de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y*

nos sirve para insistir en el doble objetivo buscado en la reforma de 1883: visibilidad de la utilidad científica al servicio de Barcelona y Cataluña, y erección de un monumento suntuoso en homenaje a las ciencias y a la monarquía borbónica del ilustrado Carlos III y de Alfonso XII el Pacificador.

Los planos del proyecto que se presumía definitivo datan del 25 de junio de 1883. Pese a que en ellos ya se observan los principales elementos que definirán la nueva fisonomía de fachada de la academia, a lo largo de las obras se produjeron cambios significativos. Como vemos en el alzado de fachada [Fig. IV.XXV],⁶⁹⁹ Estapá establece su intervención respetando los ventanales existentes pero equilibrando sus dimensiones para poder crear un alzado regular generado a partir de un eje de simetría que consiste en el centro del nuevo vestíbulo con pórtico, el medallón con la efigie de Carlos III y, en el coronamiento, la torre-observatorio que verticaliza el conjunto y lo dignifica con una cúpula quebrada. Este primer ejercicio compositivo está al servicio de fijar un orden del que carecía la fachada existente, centralizando el acceso principal que, antiguamente y tal y como observamos en los planos del estado previo del edificio, estaba escorado a la diestra.⁷⁰⁰

mejora de la casa de esta Academia, p.5v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁶⁹⁹ *Alzado de la reforma de la fachada principal de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 25 de junio de 1883 [ARACAB, Doc.: 324.14; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

⁷⁰⁰ *Alzado de fachada previa a la reforma*, Francisco de Paula del Villar, 1 de agosto de 1881, esc.1:50 [ARACAB, Doc.: 324.11-13; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].



Fig. IV.XXV. Alzado de la reforma de la fachada principal de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 25 de junio de 1883 [ARACAB, Doc.: 324.14; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15]. Copia en acuarela publicada en PUIG-PEY SAURÍ, J. (2014), Op. cit., p.160.

Los tres elementos mencionados, junto al ático profusamente decorado, son los puntos fuertes del nuevo aspecto que otorga el arquitecto a la sede de la institución. El vestíbulo del alzado de junio de 1883 fue realizado durante las obras según el plano, sin modificarse en ningún punto y es el que se conserva en la actualidad y da acceso tanto a la academia como al Teatre Poliorama. Por lo que pudimos deducir de las descripciones del proyecto Del Romero & Granell, el de éste debía de ser bastante similar al que diseñó

Doménech. Una gran obertura horizontal a modo de pronaos con dos columnas dóricas de fuste estriado en dos tercios y dos pilastras mucho más ornadas en sus capiteles [C.Rep. H]. Una vez más, Doménech combina elementos de diversos órdenes arquitectónicos para conseguir, en el caso de las pilastras, un capitel original aunque no excesivamente decorado para no desentonar con el orden dórico de las columnas que sostienen la balconada central. Es así que propone un doble traquelio: en su parte inferior una garganta lisa decorada con perlas o hipotraquelio, y en su parte superior una garganta lisa que sirve de base para el arranque del capitel. Además, en dicho capitel que remata la pilastra, Doménech vuelve a hacer una *mélange* entre los órdenes dórico y jónico. Del primero elige la disposición y curvatura, mientras que el segundo orden le sirve para la decoración que aplica sobre el primero, en este caso basada en un cimacio a base de molduras de ovas y dardos. Las referencias clásicas combinadas por Doménech están al servicio de aportar un semblante tradicional, recio y solemne al acceso principal, aunque moderno y sorprendente en la mezcla de los elementos y las soluciones resultantes. A partir de estas fórmulas estapistas, el edificio se impone en la trama de las Ramblas como un templo monumental de composición uniforme y estilo diferenciador. La creatividad de Estapá en cuanto a los órdenes clásicos llega a la máxima expresión en los capiteles que dispone en el interior del pórtico. Para ellos [Fig. IV.XXVI], el arquitecto genera un nuevo orden en el que combina algunos de sus elementos predilectos para erigir un capitel que permite una mayor verticalidad a la columna y que, a su vez, consigue que el espectador perciba que la cubierta está visualmente más elevada de lo que realmente está. El último tramo del fuste del que arranca el capitel está estriado a partir del ritmo de los tríglifos de los frisos clásicos, estableciéndose una interferencia entre los elementos tradicionales y la obra del siglo XIX, puesto que no se disponen en su lugar habitual. El capitel es la suma de detalles muy volumétricos que se entrecruzan, generando volutas imposibles mucho más geométricas y que combinan la rueda con cuatrifolio estapista en el plano [C.Rep. C5-F1], y una antefija invertida en diagonal. Este formato, duplicado en cada cara del capitel, sostiene una moldura vertical que queda coronada por una nueva pentalfa ascendente [C.Rep. B2] y sustentada en un lóbulo floral. Dicha línea con lóbulo en su base y pentalfa en su extremo superior, unifica los tres espacios de la columna: fuste, capitel y cimacio superior. Es precisamente ese ejercicio el que sirve para verticalizar mucho más la columna estapista, que a pesar de ser geométrica y regular, atenta contra los postulados del clasicismo y los órdenes tradicionales y aporta ese semblante de novedad moderna basada en una geometría muy acusada.

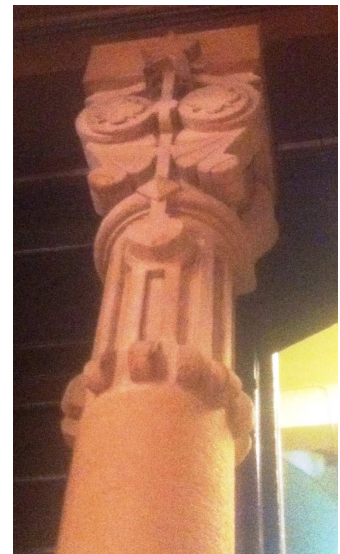


Fig. IV.XXVI. Capitel interior del pasaje de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes.

También a nivel de calle, el arquitecto sitúa dos portales, uno por costado, que se destinan a acceso de los locales de alquiler. De este modo, jerarquiza las entradas del edificio, dando importancia visual a la de la academia con el vestíbulo de columnas y dejando en un nivel muy inferior los negocios arrendados,⁷⁰¹ elemento de suma relevancia para cumplir el objetivo de dignificación de la sede institucional respecto al alzado previo a las reformas. La entrada central se divide en tres partes: la del medio que corresponde al intercolumnio y está destinado al paso de carruajes hasta el jardín trasero, en la actualidad ocupado por el teatro; y las dos laterales, ambas aceras para el paso de peatones. Una vez dentro del pasaje, a mano izquierda Doménech proyectó una escalera a la imperial para ascender a las diferentes plantas, cuyo acceso se vuelve a plantear con un nuevo pórtico [C.Rep. H].

El primer piso como planta noble debía destinarse a la gran Sala de Sesiones, espacio más solemne de la academia donde se reunían los miembros para los discursos y las lecturas de estudios científicos y artísticos. Además se situarían los despachos de la presidencia y de la secretaría, así como la biblioteca general.⁷⁰² Estapá consideraba que la importancia de este nivel debía traducirse en el alzado de fachada a partir de una decoración mucho más detallista y profusa. Los ventanales estarían flanqueados por pequeñas pilastras de capiteles *fleurdelysés* con collarín inferior para recordar esa vertiente del edificio-monumento a la monarquía borbónica española. Una moldura floral decoraría la sobreventana aportando un juego volumétrico al muro liso y, en la parte central de dicha cenefa, un arco ligeramente apuntado con detalles escultóricos en forma de perla enmarcaría un tondo con el busto de personajes relevantes de la historia de la ciencia y de la academia [C.Rep. K-P]. La base de estos relieves ornamentales (arco apuntado que en su interior se decora con bustos o motivos florales estilizados) sería una constante en las obras de Doménech de la década de los ochenta como, por ejemplo, el Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV] o la nueva cúpula de Sant Andreu Apóstol [C.DyE, Núm.XI] por indicar tan solo un par de ejemplos de autocitas estapistas.



Fig. IV.XXVII. Medallón con la efigie de Carlos III de España diseñado por José Doménech y Estapá, 25 de junio de 1883. [ARACAB, Doc.: 324.14; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

⁷⁰¹ *Plano de la planta baja de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 25 de junio de 1883 [ARACAB, Doc.: 324.14; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

⁷⁰² *Plano del primer piso y de la torre-observatorio astronómico de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 25 de junio de 1883 [ARACAB, Doc.: 324.14; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.13-324.15].

Para el eje de simetría del alzado y entre los dos ventanales *fleurdelysés* centrales, Doménech diseñó un enorme tondo para albergar el busto de Carlos III, enmarcado por detalles ornamentales contundentes y rematado en lo alto por una enorme corona regia [Fig. IV.XXVII]. La composición es una colosal rueda dentada de la que emergen dos ruedas dentadas pequeñas a modo de engranajes en movimiento [C.Rep. C1].⁷⁰³ Esta solución estapista ya la había utilizado Doménech en ejercicios como alumno en la Escuela de Arquitectura [C.DyE, Núm.II, Fig. I.V], y la incorpora por primera vez para una obra real. He aquí el elemento que redundaba en la dimensión monárquica de la sede, además de las flores de lis de estilización geométrica casi abstracta. Se trata de un ornamento al servicio del reconocimiento de un discurso político e histórico inequívoco que, como anunciábamos, los historiadores han pasado por alto hasta este estudio, seguramente debido a que finalmente este detalle decorativo fue suprimido de la intervención final a favor de otra propuesta de Doménech. Y es que, a mediados de 1884 y ya durante las obras, el arquitecto abandonó esta solución para imponer otra que sería una de las formas definitorias de su marca personal [Fig. IV.XXVIII].⁷⁰⁴ Nos referimos a la inclusión de la composición tripartida con arco peraltado en la calle central para aportar grandes aperturas a las composiciones y verticalizar y dinamizar los alzados [C.Rep. A2]. Esta solución fue acogida en el espacio de la balconada obligando, de este modo, a suprimir el medallón de Carlos III y los dos ventanales centrales del piso noble para convertirlos en los tramos laterales de esa composición tripartida. La verticalidad remarcada por el gran arco central hace que la fachada de la academia se imponga al espectador y permite que un gran vitral orne la abertura aportando cromatismo al conjunto. Del mismo modo, la solución de capiteles *fleurdelysés* fue abandonada a favor de un diseño que se convertiría en habitual para los capiteles de pilastras en el catálogo de Doménech, y que se aplicará hasta el final de la producción del arquitecto. Finalmente, la flor de lis se limitó al coronamiento de la moldura de las ventanas del segundo piso, incluida en un tondo y planteada como geometría pura a partir de la combinación óvalo, triángulo escaleno y óvalo.

⁷⁰³ A nivel iconográfico, el significado de esta fórmula va en relación con los conceptos que anunciábamos al principio del presente subapartado: la unión de la monarquía española con el progreso industrial del Estado. En este caso, la monarquía borbónica se materializa en el busto de Carlos III (fundador de la Academia y rey ilustrado que fomentó las ciencias y las artes en España) y el progreso industrial derivado de las disciplinas científicas se encarna en el juego de tres ruedas dentadas a modo de engranaje o maquinaria que genera el tondo.

⁷⁰⁴ Dentro de estos cambios deben incluirse la incorporación de muchos más detalles ornamentales en molduras para los remates del ático. Para apreciarse el cambio de dirección estética del proyecto, compárense la Fig. IV.XXV y la Fig. IV.XXVIII.

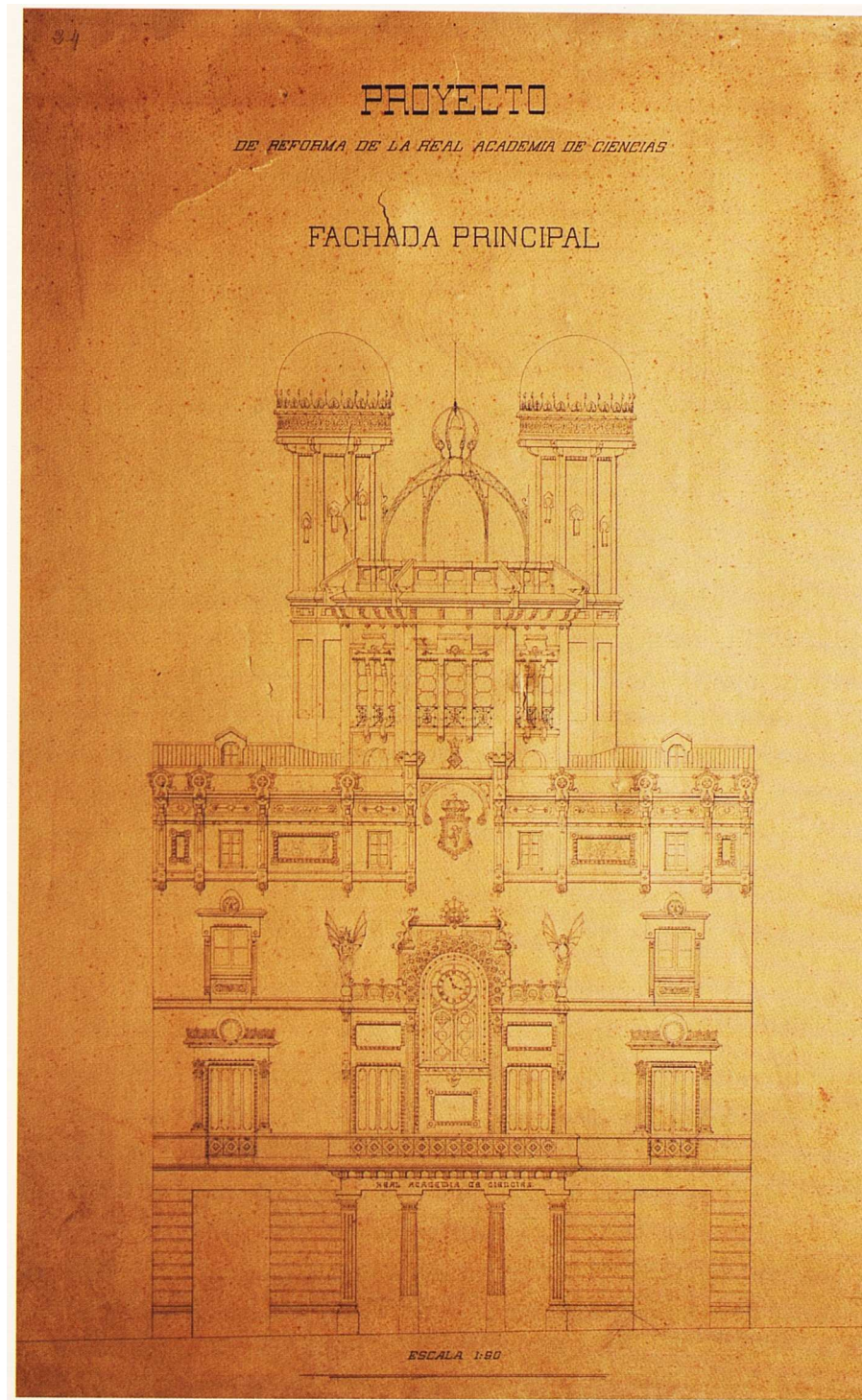


Fig. IV.XXVIII. Alzado de la reforma de la fachada principal de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, esc.1:50, José Doménech y Estapá, mediados de 1884 [ARACAB: Copia publicada en PUIG-PEY SAURÍ, J. (2014), Op. cit., p.161].

Además, los ventanales en la composición tripartida están al servicio de traducir al exterior el lugar de privilegio del interior, puesto que se trata del espacio en que el académico numerario de turno se sitúa para dirigir el conocimiento al público y resto de especialistas. Así pues, mediante ese elemento que será desde entonces habitual en su

repertorio, tal y como tratábamos en “La cuestión de los arcos” del bloque tercero, Doménech establece un interesante juego interior-exterior, y remarca la jerarquía espacial interna de la sede insistiendo en la presencia de la estancia más solemne. De algún modo, esta solución arquitectónica consigue encarnar la dimensión simbólica que pretendía adquirir la academia en aquel momento: la transmisión del conocimiento generado por los especialistas hacia el ciudadano. Es una alegoría de esa apertura de la academia hacia la calle y el público más amplio y menos cultivado. Precisamente siguiendo el mismo mensaje, Doménech y el resto de los miembros de la junta de obras encargados de ejecutar las reformas, sitúan el reloj público que ofrecía la hora oficial y exacta a la ciudad de Barcelona en el centro de la luz del arco peraltado.⁷⁰⁵

También pertenecen al nuevo alzado planteado en 1884 los dos genios alados que flanquean el arco peraltado y central de la composición tripartida. La solución la recupera Doménech y Estapá de uno de sus últimos ejercicios de la Escuela de Arquitectura realizado en mayo de 1880: el cementerio general para Barcelona que comentamos en el bloque primero [C.DyE, Núm.IV; Fig. I.XI]. Estas interesantes esculturas fueron encargadas a Rafael Atché i Ferré, cuando el arquitecto tarraconense modificó el diseño del tramo de fachada correspondiente a la planta noble. La documentación consultada así lo demuestra: un encargo escultórico a un artista de reconocido prestigio en la Barcelona del momento y que volvería a ser un importante colaborador de Doménech en las fachadas del Palacio de Justicia a partir de 1886 [C.DyE, Núm.XXII], del *Observatorio Fabra* [C.DyE, Núm.LXXIII] y del complejo de Hospital Clínico y Facultad de Medicina de Barcelona [C.DyE, Núm.LIX]. En 10 de septiembre de 1884 fechamos la carta que la Real Academia de Ciencias y Artes dirige al despacho profesional de Atché para hacer oficial el encargo propuesto por Doménech y el presidente Del Romero: “he tenido á bien designarle a Ud la realización de los dos genios obras escultóricas que *representando los genios científico y artístico* deben colocarse en la

⁷⁰⁵ De hecho el servicio horario oficial y preciso era el más importante que ofrecía la Real Academia de Ciencias y Artes a la ciudad de Barcelona. La institución tenía un servicio horario particular desde 1886, y la hora oficial de Barcelona la comenzó a ofrecer a partir del 7 de marzo de 1895. Pensamos que el reloj fue colocado en aquel espacio simbólico de la composición tripartida de Doménech durante las reformas, ejerciendo el servicio oficial a partir de la fecha mencionada. AGULLÓ i BATLLE, J. (2014), Op. cit., p.8. Bajo el reloj se dispuso la placa conmemorativa que todavía puede verse. En el ARACAB hallamos los borradores de la leyenda de esta placa-cartel:

“HOC.AEDIFICIVM.A.REGE.CAROLO.III.REGIAE.DISCIPLINAR.NATVRAL.ET.ARTIVM.ACADEMIA E.AN.1770.AB.EO.INSTITVTAE.DONATVM.PRAECLARI.PROVINCIAE.ET.CIVIT.SENATUS.AUXILIO. ANNO.1883.INSTAVRATVM.EST”. *Borrador en latín del cartel conmemorativo*, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.2; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19]; “Este edificio dado por el rey Carlos III á la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes fundada por Él en el año 1770, fué restaurado el año 1883 con el auxilio del preclaro Senado de la Provincia y Ciudad”. *Borrador en castellano del cartel conmemorativo*, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.1; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

fachada del edificio que esta corporación está reformando, todo con arreglo a las preferencias convenidas con el Sr Arquitecto Director de las obras [...]”.⁷⁰⁶

Con el torso desnudo y una toga clásica, los genios alados se erigen sobre sendas esferas como la representación de la sabiduría de las ciencias y las artes en el mundo. Con la mirada reflexiva se dirigen al espectador como la encarnación del servicio ciudadano de la academia. Ambos están coronados con la diadema de rayos que se disponía habitualmente en las esculturas alegóricas en la segunda mitad del siglo XIX y que, en el conjunto de la academia, combinan perfectamente con multitud de elementos ornamentales diseñados por Doménech que recogen la simbología del rayo y la difusión de luz y conocimiento. En este sentido, establecen una relación formal evidente con la diadema radial de estrellas que corona el arco peraltado central. Para las alas de los genios, Atché recupera la tipología de los grifos que realizó para el tramo inferior de la Gran Cascada de la Ciudadela (1875-1881). El genio de la izquierda corresponde al de las ciencias y muestra un compás en sus manos como símbolo de esa disciplina. Por otro lado, el genio artístico se sitúa en la derecha, con el torso mucho más descubierto y portando una pequeña escultura. Estas piezas fueron ejecutadas en cemento portland y, según el arquitecto Puig-Pey en 2014, fueron finalizadas por Casimiro Luchessi.⁷⁰⁷

Si en el plano de reforma de junio de 1883 señalábamos que en la cenefa de cada una de las sobreventanas se disponía un tondo apuntado en la parte superior para albergar a personajes en medio relieve, con la supresión de dos de esos ventanales debido a la incorporación del esquema tripartido, Doménech tuvo mucho más fácil la elección de las personalidades históricas a representar. Para el de la izquierda optó por la efigie de Francisco Carbonell y Bravo (1758-1837), “Francisco Carbonell” se indica, académico de la institución que fue el primer profesor de la Escuela de Química Aplicada, constituida en 1805 por la barcelonesa Junta de Comercio, y cuyas clases se realizaban en las salas del edificio de la Academia. Por otro lado, el tondo de la derecha lo dedica a Agustín Canellas y Carrera (1765-1818), “Padre Agustín Canellas” se especifica, académico y monje trinitario que destacó por sus conocimientos en astronomía y matemáticas y quien defendió la utilización del metro como unidad de medida universal, así como la navegación científica desde la Escuela Náutica de Barcelona a principios del siglo XIX. Ambos tondos, enmarcados por una moldura perlada o en rosario, son piezas de

⁷⁰⁶ Carta de Ángel del Romero y Walsh a Rafael Atché y Ferré, 10 de septiembre de 1884, s/p. La cursiva corresponde al subrayado del documento original realizado por Ángel del Romero [ARACAB, Doc.: 324.19.5.1; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19]. También se conserva la respuesta de Atché a la presidencia de la Academia agradeciendo el prestigioso encargo. Esta carta fue enviada un día después junto a una tarjeta de visita del escultor donde se indica su despacho (C/Consell de Cent, 304): Carta de Rafael Atché y Ferré a Ángel del Romero y Walsh, 11 de septiembre de 1884, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.5.2; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

⁷⁰⁷ PUIG-PEY SAURÍ, J. (2014), Op. cit., p.183.

terracota realizadas por el escultor barcelonés Francesc Font i Pons (1848-1931) [C.Rep. P].⁷⁰⁸

El ático del edificio es planteado por Doménech como el espacio arquitectónico que aglutina mayor riqueza ornamental. Lo dispone de manera volumétrica con un trabajo escultórico y de molduras que rompe con la relativa contención de los otros niveles del conjunto. El ático se aboca al transeúnte de las Ramblas con un voladizo muy acusado para redundar en la volumetría de la sede y emerger entre el resto de fachadas circundantes. He aquí la solución que le sirve a Estapá para lograr que el edificio se imponga y se diferencie dentro de la trama urbana en la que está insertado. Dicho ático tiene dos tramos horizontales: en el primero, hallamos una alternancia de ventanas y medio relieves en terracota de Francesc Font, separados por columnas en voladizo que quedan rematadas por pináculos sin ninguna función; en el segundo, un estrecho friso donde el arquitecto dispone aperturas de ventilación. De esta parte lo más interesante, y algo que comenzaría a ser habitual en el repertorio del estapismo es el uso de esas columnas en voladizo de carácter únicamente ornamental [C.Rep. J]. Además, tanto en la base como en el remate del capitel perlado con pináculo, se disponen detalles de molduras florales geometrizarantes que aportan mucha más riqueza visual al conjunto y consiguen aligerar la horizontalidad pesante del propio ático. La composición de esta parte superior que concluye el alzado de los pisos de la sede, se remata con ruedas dentadas dispuestas en cada una de las verticales de las columnas en voladizo. A pesar de tratarse de la misma solución, en este caso las ruedas dentadas pierden sus triangulaciones angulosas (dientes) y, en su lugar, la circunferencia de la rueda se orna con lóbulos a modo de pétalos [C.Rep. C2]. En el interior de la rueda lobulada, un tondo ornado con un relieve de un cuatrifolio decora el centro de estas circunferencias extremadamente volumétricas [C.Rep. F1]. Destacan también otros detalles como el hastial escalonado que remata el tramo central del ático y que sirve de coronamiento a un arco ultrapasado que acoge el escudo de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.Rep. G]. Dicho hastial escalonado es la duplicación del que encontramos alrededor del medio punto del arco peraltado de la planta noble, redundando en el ritmo verticalizante. Todas estas soluciones de la sede de la institución científica, combinadas, recicladas y modificadas constantemente a lo largo de la trayectoria de Estapá,

⁷⁰⁸ Francesc Font i Pons se formó en el taller de Doménech Talarn y después en el de los hermanos Vallmitjana. Destacó en diversas exposiciones nacionales de escultura, como la de Madrid de 1884 donde fue premiado con *El enigma de Tebas*. Fue uno de los escultores habituales de las muestras colectivas celebradas en la Sala Parés entre 1884 y 1889. También mostró un gran número de piezas en terracota, una de sus principales especialidades, en la Exposición de Artes Industriales de 1884. Como obras monumentales destaca la escultura de Juan Sebastián Elcano de la denominada "Casa del Pirata" de Barcelona (paseo de Gràcia, 60) de 1884 y la tumba del general carlista Zumalacarregeri en Cegama de 1886. Hacia 1888 se trasladó a Madrid donde abrió un taller de imaginería religiosa que, tras su muerte, consolidó su hijo, el también escultor Ricardo Font Estors (1893-1982). FUENTES MILÀ, S., *L'església del Bon Pastor de Barcelona. Història, art i arquitectura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015, pp.89-95; FELIU, E., *L'escultura catalana moderna*. Barcelona: Barcino, vol.II: 1928, p.86.

aparecerán, como puede comprobarse gracias al *Catálogo-Repertorio formal del estapismo*, en toda su producción, sobre todo, la de las décadas de los ochenta y noventa del siglo XIX.

Merecen una especial mención los frisos de terracota realizados por Francesc Font, principalmente los de composición horizontal que están historiados. En ellos se desarrollan los dos episodios más importantes de la institución a partir de figuras alegóricas. En el de la izquierda [Fig. IV.XXIX] encontramos un genio con el torso desnudo que representa las artes con una amalgama de objetos vinculados a las disciplinas artísticas como la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, etc. Dicho genio se apoya en el escudo de la Real Academia de Ciencias y Artes, del mismo modo que el personaje que está en el centro de la composición: un anciano que representa las ciencias con una enorme rueda dentada a su lado. He aquí los dos objetos de estudio principales de la institución. El genio de las ciencias es el encargado de recoger los estatutos de la academia, que le son entregados por el monarca Carlos III (1770), primer mentor de la institución y personaje rodeado de pentalfas como representación del conocimiento ilustrado que ilumina la sociedad.

En la otra composición horizontal de Font [Fig. IV.XXX] hallamos los dos genios en el centro apoyados en un pilar en el que está esculpido el escudo de España y coronado por un busto de Alfonso XII. Por su parte, el genio de las artes da la mano a la personificación de la Diputación Provincial de Barcelona con su emblema, mientras que el genio anciano de la técnica y las ciencias hace lo propio con la matrona que representa la ciudad de Barcelona. El episodio en cuestión sirve para materializar la participación de las entidades públicas en la Academia, participación que se hará efectiva con las reformas de Doménech y Estapá en la sede a partir de 1883.



Fig. IV.XXIX. (izq.) *Carlos III entregando los estatutos de la Real Academia de Ciencias y Artes en 1770* / **Fig. IV.XXX.** (dch.) *La implicación de la Diputación de Barcelona y del ayuntamiento de Barcelona en la Real Academia de Ciencias y Artes.* Francesc Font i Pons, 1884-1885.

Hasta el momento, las lecturas iconográficas de estos dos frisos de terracota han sido variadas. Recientemente, en el libro de Puig-Pey, donde se estudia la historia del edificio hasta la reforma de 2010-2011, se apuntaba erróneamente que la personificación de la

Diputación Provincial era en realidad la representación de Cataluña, mientras que los genios de las artes y ciencias eran un filósofo o, simplemente, sabios sin especificar.⁷⁰⁹ Además, el hecho de que en el pilar de la composición derecha, el escudo de España aparezca tan solo intuido entre los ropajes de los dos genios, no implica ninguna lectura de exclusión de lo español en la institución, más bien lo contrario. Ambas terracotas sirven para ejemplificar todavía mucho más el objetivo que apuntábamos al principio: la creación de un edificio-monumento a las ciencias, a la institución, pero también a la monarquía borbónica como mentora de la propia Academia desde sus inicios. La vinculación anunciada anteriormente entre el rey Carlos III y el rey Alfonso XII se evidencia mucho con este programa iconográfico, que Doménech lo diseñó para suplir la supresión del enorme medallón de Carlos III previsto para el centro de la composición de fachada en la primera versión [Figs. IV.XXV y XXXVII].

En las otras dos terracotas, las verticales de los extremos derecho e izquierdo del cuerpo del ático, la pentalfa es el elemento protagonista. En la primera aparece ligeramente oculta tras un lazo del cual emerge una flor reseca, muerta. Por otro lado, en la segunda, la pentalfa se muestra en todo su esplendor con sus rayos que iluminan todo y una flor fresca, viva. La estrella de cinco puntas emerge y resurge con un pergamino que dice: “En 1884 se hizo la restauracion de este edificio siendo ato. dºJose Domenech y Estapa”. La lectura de estas dos piezas es muy clara. De la estrella-conocimiento oculta por la ignorancia y de la que tan solo pueden crecer frutos muertos o decadentes (primera composición) a la estrella-conocimiento visible, generadora de luz, bien alimentada por instituciones como la Real Academia de Ciencias y Artes en su momento de esplendor (su reforma y nueva imagen) de la que crecen frutos llenos de vida (segunda composición). La pentalfa la rescata Doménech del repertorio historicista y la incorpora a su producción [C.Rep. B]. Su origen egipcio y su significado como fuente de vida, creación y sabiduría le sirve al arquitecto para ilustrar el espíritu del conocimiento científico que irradia e ilumina el mundo. La pentalfa aparecerá en la mayoría de casos del corpus de Estapá con diferentes lecturas. Algunas de ellas ya las hemos trabajado como las pentalfas de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII] y las pentalfas del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], representación de la fe, la redención y la unión entre Justicia divina y Justicia terrenal. Pero los ejemplos arquitectónicos de diferentes tipologías en que se aplica este ornamento hacen que los discursos iconográficos en torno a un solo elemento se multipliquen y consigan una mayor riqueza en los conjuntos estapistas: el *Observatorio Barcelona* [C.DyE, Núm.LVI], la iglesia de Sant Andreu Apóstol [C.DyE, Núm.XI], el teatro del Casino Ceretano de Puigcerdà [C.DyE, Núm.LXXVII], la pescadería para la plaza del Mercat Nou [C.DyE, Núm.LIV], el Hospital Clínico [C.DyE, Núm.LIX], la Casa Almirall [C.DyE, Núm.LXVIII], el Panteón Ortoll de Vilanova [C.DyE, Núm.LXXIX] y un largo etcétera.

⁷⁰⁹ PUIG-PEY SAURÍ, J. (2014), Op. cit., pp.185-189.

La parte del edificio que corona el conjunto y sirve para cerrar el alzado principal es el observatorio astronómico y meteorológico. Como sucedió con el resto del programa compositivo y ornamental de la fachada, la solución final fue propuesta por Doménech a mediados de 1884, cambiando la que había planteado inicialmente en los planos de junio de 1883. La primera opción era un prisma octogonal con ventanales trigeminados por columnitas geométricas y molduras dentadas en cada tramo y rematados con cuartos de rueda en voladizo para sostener una enorme cúpula quebrada en hierro [C.Rep. E2-M-C3]. Este tipo de cúpula, extraída de los repertorios eclécticos franceses Estilo Segundo Imperio, se incorpora en el conjunto como materialización de un léxico arquitectónico internacional definido con el hierro como material de la modernidad, la ciencia y la técnica. Se trata de una derivación y adaptación de las cúpulas quebradas que rematan los pabellones del Nuevo Louvre de Napoleón III (1852-1857) a la forma octogonal del prisma. A pesar de no ejecutarse esta cúpula, Doménech propondrá una tipología similar para el remate de las torres del Palacio de Justicia años después (1886), en piedra y con una profusión decorativa de elementos neogóticos redefinidos.

Al analizar el proceso de elección de proyecto, veíamos la importancia que los académicos otorgaban a esta torre-observatorio, motivo de debate y discusión.⁷¹⁰ Entre las consideraciones de los miembros de la institución al observar la propuesta de prisma octogonal con cúpula quebrada de Doménech, destaca principalmente la de “sustituir la cúpula” o “rebajarla”, puesto que las observaciones astronómicas podían efectuarse fuera de la torre.⁷¹¹ El arquitecto, considerando éstos y otros consejos, en las modificaciones de 1884 conservaría el cuerpo octogonal con alguna variación ornamental y suprimiría la cúpula quebrada. De este modo, transformaba el resultado y la función final, y el prisma permanecería como una terraza abierta coronada por una estructura de hierro forjado de cuatro brazos rematado por una enorme campana [C.Rep. I]. Finalmente, esta araña metálica casi futurista no se llevó a cabo. A nivel formal, Doménech utilizó como modelo la estructura que corona la torre izquierda de la Universidad de Barcelona de Elies Rogent, aunque la fisonomía final que se observa en el alzado del proyecto es mucho más insólita e imaginativa [Fig. IV.XXVIII]. Para verticalizar todavía mucho más y así evitar el efecto de “encajonamiento” que muchos académicos comentaban de la torre-observatorio inicial,⁷¹² Doménech proyectó dos torres

⁷¹⁰ Echevarría, por ejemplo, insistía en la importancia de conservarla “por darle carácter científico” al conjunto. *Acta del 28 de marzo de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.1rv. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁷¹¹ *Acta del 28 de marzo de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa de esta Academia*, p.2v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d’Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁷¹² *Acta del 28 de marzo de 1883*, en *Actas de las reuniones privadas verificadas en 28 marzo y 31 mayo 1883 y de la sesión general de 7 junio del mismo año para tratar y resolver acerca de los proyectos de reforma y mejora de la casa*

nuevas que emergen de los ángulos posteriores del prisma octogonal y que servirían para las observaciones meteorológicas una y astronómicas la otra.⁷¹³ Estas torres estrechas aportan al alzado valores estéticos nuevos, y recortan el coronamiento a modo de minaretes árabes, referencia historicista en la que Estapá insiste con la presencia de pequeñas ventanas con arco de herradura para iluminar las escaleras helicoidales que comunican con el espacio de observación y las cúpulas móviles [C.Rep. A5].

IV.IV.I.II. La Comisión del Programa Decorativo

Debido a las nuevas distribuciones de espacios, también se realizaron numerosos trabajos decorativos para dignificar los interiores, ponerlos a la moda y establecer una relación con el exterior y el programa ornamental de la fachada principal. Para ello, paralelamente al momento en que se ejecutaban las reformas generales dirigidas por Doménech, la Real Academia de Ciencias y Artes ordenó constituir una nueva comisión específica para idear estas decoraciones interiores a partir de una partida presupuestaria especial. La documentación conservada sobre esta parte de la reforma es parcial. De hecho, disponemos de pocas fuentes para analizar esta problemática, interesante para nuestro objeto de estudio ya que dicha Comisión del Programa Decorativo estuvo también dirigida por José Doménech y Estapá. No obstante, en los legajos del ARACAB hemos podido localizar datos interesantes que son verdaderamente útiles para, al menos, esbozar la cuestión y extraer información inédita y conclusiones que engrosarán nuestro discurso general.

De entrada, debemos apuntar que la decoración del interior de la nueva sede no es más que una muestra más del objetivo de constituir una nueva imagen uniforme y digna para la academia. Con la dirección de estas decoraciones, Doménech realizó un interesante ejercicio de diseño en que la máxima que primó fue la consonancia estética entre interior y exterior señalada, fundamentada en su repertorio estapista de base ecléctica y absolutamente unipersonal. Es así que, a grandes rasgos, reutilizó las formas que constituían los tramos de fachada principal y los distribuyó en los interiores, tanto en el diseño de salas como en el del mobiliario que debía poblar las nuevas estancias. El resultado de esta coherencia visual tras la búsqueda de una obra de arte total dedicada a las ciencias y la monarquía fue sobre todo apreciable en el solemne Salón de Sesiones.

de esta Academia, p.2v. [ARACAB, Doc.: 324.17; Cpt.: Obres d'Arranjament; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.16-324.19].

⁷¹³ En realidad, la función de estas torres fue muy limitada. En una se instaló un telescopio meridiano para estudiar el paso de las estrellas por el meridiano de Barcelona, mientras que en la otra una lente ecuatorial que finalmente nunca se instaló. AGULLÓ i BATLLE, J. (2014), Op. cit. La insatisfacción práctica respecto a estas torres generó los dos proyectos de observatorio en el Tibidabo, dirigidos por la Real Academia de Ciencias y Artes y proyectados también por Doménech y Estapá [C.DyE, Núms.LVI y LXXIII].

La Comisión mencionada fue constituida cuando el proyecto arquitectónico de reforma ya se había perfilado y comenzaban a llevarse a cabo las obras. Debemos situarnos a principios del mes de octubre de 1883. Concretamente un documento fechado el día 8 de ese mes, especifica qué personalidades pasaron a formar parte de la Comisión: Ramón de Manjarrés y Bofarull (1827-1918), Joan Roig i Soler (1835-1918),⁷¹⁴ Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894)⁷¹⁵ y Josep Masriera i Manovens (1841-1912),⁷¹⁶ todos ellos dirigidos por un jovencísimo Doménech y Estapá.⁷¹⁷ Como vemos, la mayoría de ellos, además de ser académicos de la institución, eran artistas de primera fila en la Barcelona del momento. En el mismo documento se recogen las competencias específicas de dicha Comisión, así como las directrices y exigencias realizadas por la academia, insistiendo en lo siguiente: “el trabajo debe ser detallado comprendiendo planta, alzado y los perfiles necesarios á fin de formar cabal idea del conjunto; Acompañará á los dibujos el presupuesto de coste de la decoración proyectada”.⁷¹⁸ Desgraciadamente, los planos, alzados y perfiles mencionados no han sido localizados, pero nos consta que, evidentemente, la ornamentación proyectada por la Comisión de Doménech se llevó a cabo, aspecto que podemos confirmar debido a las fotografías del espacio más importante (el Salón de Sesiones), así como por algunos vestigios de otras dependencias. Sin duda, el Salón de Sesiones fue, y sigue siendo, el lugar de privilegio del edificio: espacio de reflexión y lugar donde se desarrollan los debates, se hace la lectura de las conferencias de los académicos y de los trabajos científicos más relevantes, los homenajes, etc.

Solamente podemos analizar la decoración ejecutada en este momento y dirigida por Doménech, a través de fotografías [Fig. IV.XXXI], puesto que dicha obra fue modificada en 1926, cuando el académico Fèlix Mestres Borrell redecoró el espacio (es el diseño que se conserva hoy). En ellas se observa el diseño propuesto, en el que las líneas de Estapá se imponen y configuran los tramos de pared, los marcos de los cuadros alegóricos e

⁷¹⁴ Joan Roig i Soler fue un escultor formado en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Como miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes fue secretario y más adelante, en el momento de las reformas de la sede, director de la Sección de Artes. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación* (1918-1919), Op. cit., pp.65-72.

⁷¹⁵ Lluís Rigalt i Farriols fue un paisajista formado en la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, donde más adelante ejerció de profesor y director. Como académico de la Real Academia de Ciencias y Artes, formaba parte, junto a Roig i Soler, de la Sección de Artes. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1915-1916, pp.83-86.

⁷¹⁶ Josep Masriera i Manovens fue uno de los pintores más relevantes de finales del siglo XIX. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi y presidente del Círculo Artístico en 1889. Destacaron también sus trabajos en argentería dentro del taller de su padre Josep Masriera i Vidal (1810-1875). Como su hermano Frederic, en la Real Academia de Ciencias y Artes formó parte de la Sección de Artes, de la que fue secretario (1878), director (1884 y 1892) y tesorero (1894-1912). *Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1914-1915, pp.105-110.

⁷¹⁷ *Comisión para el decorado del Salón de Sesiones*, 3 de octubre de 1883, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.3; Cpt.: Obres d'Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

⁷¹⁸ *Comisión para el decorado del Salón de Sesiones*, 3 de octubre de 1883, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.3; Cpt.: Obres d'Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

incluso el mobiliario que puebla la estancia. La zona presidencial corresponde a la vidriera de la composición tripartida de la fachada principal del edificio, apertura que sirve para enmarcar e iluminar la tarima que focaliza la atención de toda la estancia rectangular. El punto central del muro de privilegio está ocupado por el busto de Carlos III, fundador y protector de la academia.⁷¹⁹ Como en el primer proyecto de Doménech para la fachada principal exterior, Carlos III centraliza la composición (en el caso exterior enmarcado en un medallón coronado mientras que en el interior en forma de busto en bronce). Bajo dicho busto, la silla presidencial rematada con una corona borbónica y las sillas de la junta directiva que lo acompañan, todas ellas diseñadas por el propio Doménech tal y como indican las líneas.



Fig. IV.XXXI. Fotografía del interior del Salón de Sesiones tras las reformas propuestas por la Comisión del Programa Decorativo y dirigidas por José Doménech y Estapá. c.1889 [ARACAB: s/reg.].

El friso intermedio es quizás el elemento más interesante. Se desarrollaba en todo el perímetro del Salón de Sesiones y en él, se aplica un diseño propio del estapismo: la alternancia de tondos en relieve con antifijas geometrizarantes que rompen la moldura de la circunferencia en su parte superior e inferior y que emergen volumétricas sobre las cenefas que recorren la horizontal del muro. Los tondos tienen, en su interior, la representación de un busto en grisalla de célebres científicos y artistas de la humanidad, realizados en óleo sobre madera. Entre tondo y tondo, vuelve a aparecer la pentalfa

⁷¹⁹ Este busto fue un regalo del académico Frederic Masriera i Manovens (1846-1932) y se trata de una copia en bronce del busto realizado por el escultor de cámara del monarca ilustrado, Juan Pascual de Mena (1707-1784). Encontramos una buena reproducción de esta obra en COROLEU, W. "La Real Academia de Ciencias y Artes", *Hispania*, 43, 30 de noviembre de 1900, p.411.

seguida de una línea desde el ángulo cóncavo inferior que sirve para insistir en una direccionalidad ascendente del elemento que es materialización de conocimiento y sabiduría que se eleva a lo trascendente desde la realidad terrenal [C.Rep. B2]. La misma solución estapista la encontramos en el coronamiento del interior del vestíbulo del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], o en la cúpula en forma de tiara papal gigante del pabellón de León XIII de 1887 [C.DyE, Núm.XXIV]. Entre las pentalfas y los tondos, decoración floral profusa que recuperan el laurel como símbolo del triunfo y la posteridad. En definitiva, una fórmula repetitiva que le permite a Doménech establecer un ritmo ordenado en las horizontales intermedias del aula magna de la Real Academia de Ciencias y Artes y que derivan de las pentalfas ascendentes que emergen radialmente del tondo apuntado del hastial escalonado del arco peraltado de la composición tripartida de la fachada exterior [C.Rep. B2-K-G-A1-A2].

Del programa decorativo ideado por la Comisión destacó, además de los marcos con molduras dentadas y diamantadas diseñadas por Doménech [C.Rep. M y L], el programa pictórico. Éste estaba conformado por varios cuadros que cubrirían los principales tramos de pared y que fueron encargados a Victorià Codina Langlin (1844-1911),⁷²⁰ escultor y pintor hermano de uno de los académicos de la institución, el químico Ramon Codina Langlin (1842-1905).⁷²¹ Los lazos familiares con un académico, además de la relación cercana que Victorià tenía tanto con el presidente Ángel del Romero como con José Doménech y Estapá, y debido al prestigio internacional forjado principalmente en Londres, fueron los principales motivos que le avalaban para conseguir el encargo.

Las piezas a diseñar por Codina Langlin fueron un total de cuatro cuadros para el friso superior del Salón de Sesiones, a modo de sobrepuestas, donde debía representar las diferentes secciones que conformaban la Real Academia de Ciencias y Artes. En la primera obra se debía acoger la sección primera, la más importante, conformada por las matemáticas, la astronomía y la geodesia. El segundo lienzo debía acoger la representación de la sección segunda (la física, la química y la mineralogía); el tercero la sección tercera (la meteorología, la geografía, la física y la geología) y cuarta (la botánica,

⁷²⁰ Victorià Codina Langlin fue pensionado en Roma, y tras asistir durante un periodo de tiempo a la Academia Chigi, especializándose en la acuarela, se trasladó a París dedicándose a la pintura de género, realizando gran número de retratos y cuadros costumbristas. Alcanzaría el éxito como decorador tanto en la capital francesa como, después, en Londres donde se instalaría largas temporadas desde 1877, decorando hoteles (Empire, Trocadero y London Pavillon), palacios (de Rothschild y de Richmond, entre otros), iglesias, teatros, etc. Trabajó para la fábrica de tapices de Windsor, y en Barcelona se le encargarían algunos programas decorativos relevantes entre los que destacan el de la basílica de la Mercé y el que tratamos en este estudio: el de la reforma de la Real Academia de Ciencias y Artes. RÀFOLS, J-F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Barcelona: Millà, 1951, vol.I: p.285.

⁷²¹ Ramon Codina Langlin fue un prestigioso químico y farmacéutico dedicado a la docencia en la Audiencia de Barcelona y en la Sociedad Farmacéutica Española. Fue miembro de la Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona, además de otras instituciones científicas de la época. En la Real Academia de Ciencias y Artes jugó un rol importante dentro de la sección de ciencias físicoquímicas. *Nómina del personal académico y anuario de la corporación* (1913-1914), Op. cit., pp.145-157.

la zoología y la antropología); y, finalmente, el cuarto cuadro estaría dedicado a la quinta sección (las artes liberales, las artes suntuosas y la tecnología). En el ARACAB se conserva un dossier, fechado en abril de 1887, es decir, cuando los principales trabajos de reforma de la sede y las decoraciones interiores están llegando ya a su fin. En este interesante documento se describe al detalle los elementos de cada una de estas cuatro composiciones pictóricas. No entraremos a comentar cada uno de ellos, pero sí cabe mencionar la tendencia general que se observa en las telas de Codina Langlin. En primer lugar, cada una de las subsecciones de cada sección está tratada de la misma manera que el resto de elementos figurativos que hallábamos en la fachada exterior diseñada por Doménech, es decir, el uso de la alegoría clasicizante, ya sea en forma de matrona romana o en forma de genio alado, para personificar cada una de las disciplinas. Como ejemplo recogemos la descripción que se hace de una de las más importantes, la Matemática, quien “descuella en primer término en el grupo representándolo la matrona que está calculando sobre la pizarra, teniendo á sus pies los cuerpos solidos regulares, un compás y un semicírculo”.⁷²² Para el resto de las disciplinas encontramos fórmulas similares: un personaje alegórico alrededor del cual se disponen gran número de objetos, instrumentos o inventos que se vinculan con el mismo. Esta solución genera composiciones fragmentarias basadas en grupos de personajes. Habitualmente, Langlin disponía en el centro de la tela la principal disciplina de esa sección, según su criterio, en forma de matrona con los atributos correspondientes y, alrededor, el resto de disciplinas de la sección (secundarias) en forma de genios alados siguiendo la fisonomía de las esculturas de Rafael Atché de la fachada. Por citar un ejemplo para comprender este tipo de composición, al servicio de facilitar el reconocimiento de las disciplinas, recuperamos la descripción que se hace de la sección quinta:

“En primer término aparece la Pintura representada por una matrona con el pincel en la mano, y á su lado un caballete. La Escultura, por un genio que modela un busto de barro y por un torso de mármol. La Arquitectura, por los diversos monumentos que figuran en el fondo del cuadro, y por el genio que con un compás en la mano, está dibujando un plano colocado sobre unos pedestales. El Grabado, por el troquel, por una máquina de imprimir láminas [...] La Música, por el genio que está tañendo una doble-flauta, teniendo á su lado un tambor y una guitarra [...]”.⁷²³

⁷²² Descripción de los cuatro cuadros del friso alto del Salón de Actos de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, representando decorativamente las diferentes secciones en que está dividida; cuyos cuadros han sido pintados por encargo de la referida Corporación, por el pintor Victoriano Codina Langlin, abril de 1887, p.1 [ARACAB, Doc.: 324.19.4.1.; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

⁷²³ Descripción de los cuatro cuadros del friso alto del Salón de Actos de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, representando decorativamente las diferentes secciones en que está dividida; cuyos cuadros han sido pintados por encargo de la referida Corporación, por el pintor Victoriano Codina Langlin, abril de 1887, pp.5-6 [ARACAB, Doc.: 324.19.4.1.; Cpt.: Obres d’Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

En septiembre de 1887, mediante la correspondencia conservada, sabemos que Langlin estaba concluyendo los trabajos pictóricos. En una carta del día 13 de este mes, escrita en Londres y destinada al presidente Del Romero, el artista indica lo siguiente: “aunque tengo dos de grandes casi concluidos y los cuatro de las virtudes cardinales bastante adelantados no lo son suficiente para mandarlos luego como es facil que habrá necesidad de retocarlos en el sitio cuando seran colocados para armonizarlos con el Salon”.⁷²⁴ Esta referencia es interesante porque nos habla de la presencia de cuatro obras más para el programa decorativo del Salón de Sesiones: un ciclo de las cuatro virtudes cardinales (la Fortaleza, la Templanza, la Justicia y la Prudencia). Días después de este escrito a la academia, concretamente el 21 de septiembre de 1887, Codina enviaba una nueva carta al presidente indicándole:

“Mañana expediré los dos tapices tal como están, 1º *El de la fundación de la Academia por Carlos III*, que por no tener el retrato he dejado en blanco el medallón donde debe estar, así como también la cédula de la fundación y 2º *El de la reconstrucción de la Academia con los auxilios de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento*, que también he dejado en blanco el rollo de los planos que presenta el genio de la Academia [...] es necesario que los armonice *sur place*”.⁷²⁵

Aquí se nos habla del envío de dos obras más que, tal y como se muestra en la fotografía del Salón finalizado, fueron las telas más grandes de la suntuosa estancia situadas en el primer tramo del muro. Es así que el total de piezas encargadas por la academia a Codina Langlin ascendió a diez: las cuatro composiciones grandes donde se recogían las alegorías de todas las disciplinas de las diferentes secciones académicas, las cuatro obras de las virtudes cardinales, y estos dos grandes tapices con los temas de la fundación de la institución y la reforma de su sede. De todas ellas, solo tenemos constancia de que se ha conservado la de *La reconstrucción de la Academia con los auxilios de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento*, que Codina envió desde Londres a finales de septiembre de 1887 y que retocó in situ [**Fig. IV.XXXII**], además de las cuatro composiciones verticales de las virtudes cardinales que actualmente están en proceso de restauración. En la actualidad, esta tela ha sido restaurada y se expone en el vestíbulo de la secretaría de la academia, y en ella pueden apreciarse perfectamente los retoques de Langlin con pincel sobre la tela. La composición es absolutamente barroca y en ella se presenta a la diosa Minerva con sus atributos que ofrece el plano de las reformas proyectadas para la academia por Doménech y Estapá a las alegorías del ayuntamiento de Barcelona y de la Diputación Provincial, ambas matronas romanas con sus respectivos escudos y coronas. En el fondo de la composición correspondiente al tramo donde aparece majestuosa la diosa, se

⁷²⁴ Carta de Victoriano Codina Langlin a Ángel del Romero y Walsh, 13 de septiembre de 1887, s/p. [ARACAB, Doc.: 324.19.4.3.; Cpt.: Obres d'Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

⁷²⁵ Carta de Victoriano Codina Langlin a Ángel del Romero y Walsh, 21 de septiembre de 1887, s/p. La cursiva corresponde al subrayado del documento original realizado por Victorià Codina [ARACAB, Doc.: 324.19.4.4.; Cpt.: Obres d'Arranjament. Obras de Pintura y Escultura 1883-1887; Sig. Top.: 3.4.4.; Caja 324.19].

observa la fachada ya reformada de Doménech con el observatorio en el coronamiento que emerge como resultado de la participación económica de las instituciones públicas.

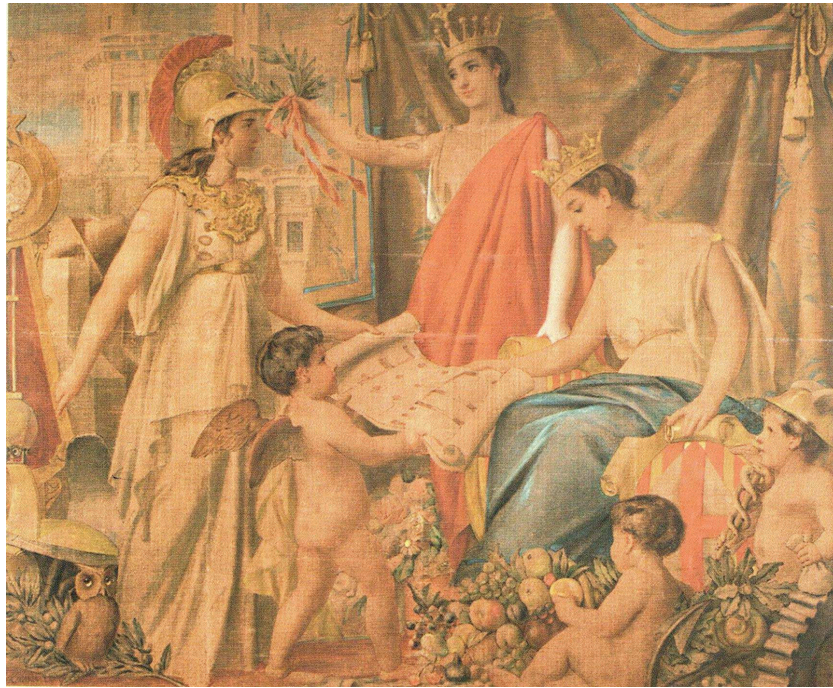


Fig. IV.XXXII. Victorià Codina Langlin, *La reconstrucción de la Academia con los auxilios de la Diputación Provincial y el Ayuntamiento*, 1887. Tapiz pintado, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.

Las estructuras de molduras en yeso que enmarcan las pinturas, responden a las composiciones que enmarcan las estructuras del ático y las ventanas del alzado exterior de la fachada principal del edificio, con cenefas dentadas o en cuatrifolio [C.Rep. M o F1]. De la misma manera encontramos soluciones similares en las sobrepuestas de los accesos interiores, en que, como también utilizará para las sobrepuestas interiores en el diseño del Palacio de Justicia, hace uso de arcos rebajados quebrados [C.Rep. A6] ornados por triángulos actuángulos invertidos y rombos [Fig.IV.XXXIII]. Esto redundo con la idea de conjunto unitario a nivel estético y con el juego de interior-exterior deseado por la comisión de Doménech. En la misma línea deben mencionarse los trabajos del arquitecto para el diseño de mobiliario de las salas laterales, en las que encontramos grandes vitrinas para exponer objetos diversos vinculados a la ciencia: instrumentos de medición, microscopios, ejemplos de geología, etc [Fig. IV.XXXIV]. Para estas vitrinas, Doménech diseña unas estructuras en madera noble que recuperan el formato del ático de la fachada exterior. Como en ese caso, entre otros elementos de decoración como las cenefas diamantadas, está rematado en los pilares con ruedas dentadas con cuatrifolio dentado interior que sirven para aportar dinamismo a la propia vitrina [C.Rep. L-C1-F2]. Además utiliza también la solución de recorte de los ángulos

generados por las verticales del mueble, fórmula habitual en sus edificios ya desde su etapa formativa [C.Rep. O].



Fig. IV.XXXIII. (izq.) Detalle de sobrepuerta interior / **Fig. IV.XXXIV.** (dch.) Vitrina expositora. José Doménech y Estapà. Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.

Las reformas de la fachada y la redistribución espacial interior se llevó a cabo desde 1883 hasta finales de aquella década. A mediados de 1888, Doménech y Estapà agradecía a la junta directiva de la Real Academia de Ciencias y Artes el hecho de haber sido escogido “Arquitecto Director de *las obras que en el edificio tocan á su fin*”⁷²⁶ y que fueron impulsadas por el presidente Ángel del Romero. Esta nota certifica la cronología. En los años siguientes, se concentrarían los trabajos en la decoración interior y en el adecentamiento de las estancias y la incorporación de detalles diversos, hasta, aproximadamente, 1894.

IV.IV.II. Dos proyectos de Doménech y Estapà para la construcción de un observatorio en el Tibidabo

La cuestión del *Observatorio Fabra* del Tibidabo es sumamente interesante debido a que nos referimos a una de las obras más valoradas y que más reconocimientos reportó a José Doménech y Estapà. A nivel estilístico es el resultado de la aplicación de un repertorio ya consolidado que insiste en la esbeltez de los volúmenes y la simplicidad de los muros, limitando el aparato ornamental a pequeños detalles de significación que plasman la utilidad del conjunto. La evolución del proyecto nos permite observar aspectos

⁷²⁶ Documento de José Doménech y Estapà enviado a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 30 de abril de 1888, Núm.49 [ARACAB, Carpeta Expediente Académico Numerario Doménech y Estapà s/n]. La cursiva es nuestra.

interesantes que remarcan nuestra hipótesis propuesta dentro del recorrido y transformación del estilo Doménech y Estapá. Las diferencias entre el primer proyecto, diseñado en 1894 aunque no ejecutado, y el segundo y definitivo, el de 1902 y actual *Observatorio Fabra*, así demuestran esta evolutiva, tanto del propio repertorio Estapá como de la concepción de las volumetrías y cuerpos del edificio para el Tibidabo. A pesar de la misma, debemos considerar siempre ambos proyectos como propuestas autónomas y diferenciadas, aunque, eso sí, ambas bajo la comitencia de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.

La importancia de esta subtipología arquitectónica dentro del corpus de Estapá debe ser remarcada aquí. Para el personaje, el observatorio como edificio suponía un ejemplo material del avance de las ciencias y por ende de la modernidad arquitectónica contemporánea. En su ímpetu de búsqueda de nuevas arquitecturas que definiesen el siglo XIX y lo diferenciase del resto de épocas, el observatorio lo concibe como uno de los edificios de la modernidad por excelencia por encarnar la combinación entre conocimiento arquitectónico, conocimiento científico y uso de los nuevos materiales. En una intervención en el Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Barcelona en 1888, Doménech y Estapá afirmaba lo siguiente al respecto: “Observatorios astronómicos que con suficiente estabilidad pueden sostener al hombre a grandes alturas, ¿no son acaso ideales hermosísimos que podría dar vida a la moderna Arquitectura?”.⁷²⁷ Como ya señalamos en el bloque tercero, este tipo de construcciones eran las que servirían para, en el futuro, comprender la naturaleza de la arquitectura decimonónica: “Nuestros venideros, ¿dónde creeréis que irán a admirar y estudiar las obras de nuestra generación?”.⁷²⁸

Además hay que apuntar que ésta es una tipología que responde al trinomio que aludíamos al comienzo del presente subapartado: ciencia-arte-religión. Para Doménech, la astronomía como también las matemáticas y la geometría, era una de las disciplinas científicas que más vinculada estaba a dimensión divina. Así pues el edificio que servía para el estudio de esa disciplina se plantea como un espacio sagrado además de científico, una arquitectura que permite al hombre entrar en conexión con esas dos realidades.

A continuación, planteamos un recorrido en la evolución de los proyectos de Doménech y Estapá para un observatorio en el Tibidabo, así como un análisis pormenorizado de sus formas y los conceptos definitorios que les fueron aplicados. Este ejercicio, como sucede en la mayoría de obras del catálogo de Doménech y Estapá, no ha sido realizado hasta la

⁷²⁷ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889B), Art. cit., p.94.

⁷²⁸ Ibid., p.95.

fecha, limitándose los estudios existentes a tratar de manera superficial y descriptiva el célebre observatorio que corona la ciudad de Barcelona.⁷²⁹

IV.IV.II.I. El *Observatorio Barcelona*: la primera propuesta junto a Eduard Fontseré (1894-1895)

La idea de construir un observatorio en la cima del Tibidabo, se venía planteando por parte de la Real Academia de Ciencias y Artes desde la década de los noventa del siglo XIX. En el mismo momento en que las reformas de la sede tocaban a su fin, e igualmente bajo el mandato de Ángel del Romero, ubicamos el primer proyecto de observatorio realizado por Doménech y Estapá [C.DyE, Núm.LVI]. Una vez más, Del Romero tomó parte e incitó a los académicos a desarrollar la propuesta, debido a que los observatorios que coronaban el edificio central de la academia no cumplían los objetivos y necesidades. Al respecto, el propio Doménech apuntaba que Del Romero “nos pide á Fontseré y al que tiene la honra de dirigiros la palabra que formulemos con la perentoriedad siempre por él deseada, un proyecto que satisfaga hoy á las primeras necesidades, pudiera mañana ser base de un centro astronómico que estuviera en digna relación con los mejores observatorios de Europa [...]”.⁷³⁰ En la necrológica que Eduard Fontseré dedicó al arquitecto y que citábamos en el estado de la cuestión, también se especifica este dato, además de indicar que fue durante el año 1894 cuando ambos académicos reunieron los detalles técnicos y realizaron el estudio para el proyecto,⁷³¹ un periodo que se iniciaba a principios de 1894, tal y como constata un documento privado que Fontseré redactó en 1910 para *La Catalunya*.⁷³²

⁷²⁹ *Centè aniversari de la fundació de l'Observatori Fabra*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 2008; CODINA i VIDAL, J-M., “En el centenari de l'Observatori Fabra: arrels, realitzacions, previsió de futur”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.LX, 3, 2002, pp.67-103; *Observatori Fabra*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1996; FEBRER i CARBÓ, J., *El Observatorio Fabra de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1965.

⁷³⁰ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1908-1909), Art. cit., pp.403-404.

⁷³¹ FONTSERÉ i RIBA, E., “Ilmo. Sr. Dr. D. José Doménech y Estapá”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 8, 1923-1925, p.226.

⁷³² FONTSERÉ i RIBA, E., “Los orígenes del Observatorio Fabra”, texto mecanografiado, 3 de diciembre de 1910 [ARACAB, Caja 371/68, Doc. 5]. El documento original se encuentra en la Cartoteca del Insitut Cartogràfic de Catalunya: FONTSERÉ i RIBA, E., “Relación de hechos”, 3 de diciembre de 1910 [CICGC: FF, Carp.3]. El tema de la autoría de este proyecto generó un intenso debate entre José Comas y Solá y Eduard Fontseré i Riba. Si bien es cierto que Comas ayudó a la redacción de parte de la introducción del proyecto a Fontseré y Doménech, el astrónomo en un artículo publicado en *La Catalunya* en 1910, se autodenominaba la persona que había ideado el *Observatorio Barcelona* de 1894. COMAS y SOLÁ, J., “Movimiento Científico en Cataluña. La Sociedad Astronómica de Barcelona”, *La Catalunya*, 164, 26 de noviembre de 1910, pp.752-753; y COMAS y SOLÁ, J., “Movimiento Científico en Cataluña. El Observatorio Fabra”, *La Catalunya*, 166, 10 de diciembre de 1910, pp.780-781. Como contestación, Fontseré reclamó la paternidad del proyecto y redactó una carta al director de la revista, Sr.Rucabado, donde afirmaba que, cuando se planteó la idea de realizar ese complejo de observación, Comas y Solá no era

El protagonismo de Fontseré en el desarrollo del proyecto es básico y, tal y como demuestra una carta del presidente Del Romero de junio de 1894, Doménech y Estapá se añadió más adelante, concretamente en el momento en que debía formularse la parte arquitectónica a partir de todos los datos recogidos por el físico, además de planos y detalles de otros observatorios que, sin duda, debían servir de base para el nuevo conjunto:

“[...] para completar los datos necesarios y formalizar el presupuesto del observatorio del Tibidabo faltan los que hacen referencia al edificio y sus dependencias [...] Su ilustrado compañero de V., a quien tuve el gusto de saludar ayer podrá servirle a V. grandemente para el lleno del importantísimo problema que nos ocupa; pero singularmente servirá el ilustrado parecer y forma clarísima de nuestro amigo el Sr. Doménech y Estapá [...]”.⁷³³

En otra epístola de julio del mismo año, Del Romero indica a Fontseré que, para concluir el proyecto, tan solo faltaba que el arquitecto realizase su trabajo para fijar los presupuestos definitivos del conjunto: “antes de extender los presupuestos y redactar la memoria a cuyo trabajo [de Doménech y Estapá] doy grande y decisiva importancia”.⁷³⁴ Los planos conservados en el ARACAB, fechados en noviembre de 1894, confirman la cronología y la evolutiva de este primer proyecto de observatorio en Collserola.

El material gráfico que lo ilustra es sumamente interesante, y más si lo comparamos con el edificio que finalmente se construiría años después. En los cuatro planos aparece la rúbrica de Fontseré como “El Astrónomo” y de Doménech como “El Arquitecto”, y se hace referencia al proyecto como “Observatorio Barcelona” o, en la mayoría de los casos,

todavía miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes y nadie lo conocía allí. FONTSERÉ i RIBA, E., “Los orígenes del Observatorio Fabra”, texto mecanografiado, 3 de diciembre de 1910, p.1 [ARACAB, Caja 371/68, Doc. 5]. En el ARACAB se conserva el documento que demuestra como Doménech y Estapá en el mismo mes de diciembre de 1910 tomó partido del posicionamiento de Fontseré. A continuación, recogemos el texto íntegro por la implicación del protagonista de esta investigación en la disputa Fontseré *versus* Comas: “Muy estimado amigo: mucho me ha sorprendido lo que me dice V. del remitido del Sr. Comas. Yo por mi parte estoy dispuesto á hacer constar donde convenga, que el proyecto de Observatorio presentado a la Academia en 1895 fue alzado con la sola cooperación científica de Uv. y con la del entusiasmo de D. Ángel del Romero, y que si bien había tenido alumno á D. José Comas Solá antes de aquella fecha no lo traté ni hablé con él hasta que en 1900 fue presentado aquel señor como candidato para ingresar en la Academia. // Me extraña mucho que el Sr. Comas, insistió en esas pequeñeces, por otra parte faltadas de fundamento, y hasta creo que sería conveniente hacer presente a dicho señor por medio de alguna persona que bien la queria, que nada gana en reputación científica ni el cultivo de la Ciencia en España, con estas encarnizadas luchas á que enviste con sobrada frecuencia. // P.D. Puede V. hacer de este escrito el uso que crea conveniente”. *Carta de José Doménech y Estapá a Eduardo Fontseré y Ribas*, 8 de diciembre de 1910 [ARACAB, Caja 371/68, Doc. 3]. Doménech y Estapá cerraba de este modo el polémico asunto.

⁷³³ *Carta de Ángel del Romero y Walsh a Eduardo Fontseré y Riba*, 29 de junio de 1894 [CICGC: FF, Carp.3].

⁷³⁴ *Carta de Ángel del Romero y Walsh a Eduardo Fontseré y Riba*, 18 de julio de 1894 [CICGC: FF, Carp.3].

“Observatorio de Barcelona”.⁷³⁵ Ahora iremos a ellos, pero antes debemos recuperar el planteamiento y objetivo formulados por Del Romero a los dos académicos, puesto que en ellos hallamos la base de la propuesta arquitectónica de Estapá. Tal y como explican los propios artífices,

“la necesidad de establecer en nuestra capital un observatorio astronómico que, aunque no llegue de momento á disponer de los poderosos medios con que cuentan esta clase de institutos en otros países más avanzados, posea al menos lo más esencial en la forma que reclaman imperiosamente el decoro y el progreso de esta ciudad, es de tanta urgencia [...]”.⁷³⁶

Esta carta es el documento redactado por Doménech y Fontseré justo antes de hacer público el proyecto a la junta directiva de la academia el 19 de enero de 1895.⁷³⁷ La propuesta fue acogida positivamente, considerándola interesante para fomentar las observaciones meteorológicas y astronómicas en la ciudad y así aumentar el prestigio de la propia academia como entidad que debía encabezar el desarrollo científico en la Barcelona moderna. De hecho, para reforzar y divulgar la presentación del proyecto se publicó en *La Vanguardia* un artículo donde se recogían descripciones del mismo, además de algunos de los planos diseñados por Estapá.⁷³⁸ A pesar de ser un texto sin firmar, a través de un documento conservado en la Cartoteca de l’Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya podemos establecer que la autoría se debe precisamente a los dos artífices

⁷³⁵ *Plano con planta y sección longitudinal del Observatorio de Barcelona*, esc.1:100, José Doménech y Estapá y Eduardo Fontseré y Riba, noviembre de 1894; *Plano del emplazamiento del Observatorio de Barcelona*, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894 [ARACAB, Carpeta 1, s/reg.]; *Alzado de fachada principal del Observatorio de Barcelona*, esc.1:50, José Doménech y Estapá y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894 [ARACAB, Carpeta 3, s/reg.]; *Copia en tinta china del alzado de fachada del Observatorio de Barcelona* [ARACAB, Carpeta Observatorio Fabra. Planos. Depósito del Académico Dr. Juan Bassegoda Nonell, s/reg.].

⁷³⁶ *Carta de José Doménech y Estapá y Eduardo Fontseré y Riba a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 18 de enero de 1895 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.1.; Caja 335.1-335.2].

⁷³⁷ En el *Expediente Académico de Doménech y Estapá* se especifica: “19 de Enero de 1895: Presentó el proyecto detallado de un observatorio meteorológico y astronómico que se propone para la cumbre del Tibidabo hecho en colaboración con D. Eduardo Fontseré y solicitando apoyo de esta academia cerca de las corporaciones populares de esta ciudad”. La cursiva es nuestra para indicar que esta parte fue redactada a posteriori, añadiendo la información de que Fontseré fue coautor del proyecto [ARACAB: Expediente Académico Numerario José Doménech y Estapá, p.2v.]. En la necrológica sobre el arquitecto, Fontseré especificaba también este dato: “en enero de 1895 presentamos con Doménech a la Academia un proyecto detallado de Observatorio para el Tibidabo”. FONTSERÉ i RIBA, E. (1923-1925), Art. cit., p.226. Además, Roca i Rosell localizó un documento redactado por Doménech y Fontseré el 18 de enero de 1895 (un día antes de la presentación) en el que se recoge una síntesis de lo expuesto al resto de académicos: DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E., *A la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 18 de enero de 1895 [CICGC: FF, Carp.3]. Se confirma esta fecha clave: “19 de enero de 1895 [...] Presentación por el Sr.Doménech y Estapá, del proyecto formado por él mismo y por el encargado del Observatorio Sr.Fontseré, de un Observatorio en el Tibidabo”. *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.I, 1, 1892-1900, pp.VIII-IX.

⁷³⁸ [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.], “Un observatorio más”, *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1895, p.4.

del proyecto. Fontseré redacta los párrafos más científicos, mientras que se observa la escritura de Doménech en los apartados en los que se describen sintéticamente las características de las arquitecturas que debían conformar el complejo de observación.⁷³⁹ Incluso, en este trabajo de publicidad a través del diario en el que colaboraba Doménech en esa época, hemos encontrado en el ARACAB, procedente de unos legajos donados por Joan Bassegoda Nonell, la copia del alzado a tinta china por el propio arquitecto para que pudiera ser reproducido en la imprenta con los mayores detalles posibles.⁷⁴⁰

El problema en la ejecución de la propuesta fue que, tras los elevados costes de la reforma y la redecoración de la sede de las Ramblas, la institución no podía costear los edificios de observación para el Tibidabo. Pese a las insistencias del presidente Del Romero para conseguir nuevos fondos de la Diputación Provincial, las respuestas siempre fueron negativas a pesar de lo atractivo del observatorio.⁷⁴¹ Precisamente este motivo fue por el que el *Observatorio Barcelona* de 1894 no fue realizado. Con la última negativa de la Diputación en febrero de 1896,⁷⁴² el asunto permaneció en un cajón y no fue recuperado hasta principios del siglo XX, aunque para entonces el proyecto a realizar ya sería otro mucho menos ambicioso: el *Observatorio Fabra*.

Si analizamos el proyecto y concretamente el *Plano de Ubicación*, apreciamos que Doménech y Fontseré tenían en mente un complejo situado en el Tibidabo que estuviese conformado por diversos edificios, cada uno de los cuales destinado a una función de observación y/o medición científica concreta. De todos ellos, el observatorio astronómico y la casa-habitación serían los más relevantes. De hecho, de los otros edificios, que aparentemente no eran más que simples pabellones, no se han conservado ni borradores ni planos de planta o alzado. Tal y como indicamos en el plano [Fig. IV.XXXV], el edificio del observatorio ocupaba el lugar de privilegio y más elevado del complejo, situándose en el centro del extremo izquierdo. La casa-habitación del personal era la

⁷³⁹ [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.], Borrador S/T, s/f [CICGC: FF, Carp.3].

⁷⁴⁰ *Copia en tinta china del alzado de fachada del Observatorio de Barcelona* [ARACAB, Carpeta Observatorio Fabra. Planos. Depósito del Académico Dr. Joan Bassegoda Nonell, s/reg.].

⁷⁴¹ Se conserva una de las cartas de Ángel del Romero dirigidas a la Diputación, fechada en 1 de marzo de 1895. En este documento se le pide que se acepte el proyecto (se envían copias de los planos de Doménech y Estapá), que participe económicamente y que realice los trámites necesarios para conseguir los terrenos del Tibidabo, “en favor de la erección de un observatorio en una de las cumbres de la vecina cordillera”. *Carta de Ángel del Romero y Walsh al Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona*, 1 de marzo de 1895 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.1.; Caja 335.1-335.2].

⁷⁴² La respuesta de la Diputación llegó al cabo de un año tras examinar el proyecto, siendo negativa con la siguiente apreciación: “aplaudiendo las nobles aspiraciones de dicha Academia, siente sin embargo, no poder otorgar al referido proyecto la aprobación en principio que se solicita”. *Carta del Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona a Ángel del Romero y Walsh*, 20 de febrero de 1896 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.1.; Caja 335.1-335.2]. Las negativas y los motivos que hace que el proyecto no se lleve a cabo, son tratados con mayor detenimiento en ROCA i ROSELL, A., *La Física en la Cataluña finisecular: el joven Fontserè y su época*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp.323-334.

segunda construcción en importancia, de la cual la única descripción de la época dice lo siguiente:

“La casa-habitación destinada al personal encargado de la buena marcha de establecimiento, desde el director al último empleado de vigilancia, se ha proyectado con la mayor economía posible, constituyendo un edificio con plantas bajas, principal y segunda, que puede ofrecer decente habitación á dichas personas, de modo que al propio tiempo queden completamente aislado de toda trepidación ó ruido los pabellones y edificios de observación, circunstancia indispensable si es que se desea una regular precisión en los resultados”⁷⁴³

Se proyectó también el denominado pabellón magnético en la parte superior, construido en madera y cobre para evitar la acción perturbadora de los óxidos y sales de hierro que pudieran entrar en los demás materiales. Este contaba con instrumentos de precisión como una linterna con registrador fotográfico, la balanza magnética y los declinómetros unifilar y bifilar. Por último, se pretendía elevar una torre meteorológica de planta cuadrada, toda ella de madera para la fácil ventilación y sobre un zócalo en ladrillo. Esta torre tenía un total de dos plantas: la primera dedicada a albergar los registradores y los utensilios de los instrumentos anemométricos, y la segunda para realizar las observaciones termométricas. Mencionar, finalmente, la existencia de un ecuatorial fotográfico situado a medio camino entre el observatorio astronómico y la torre meteorológica.

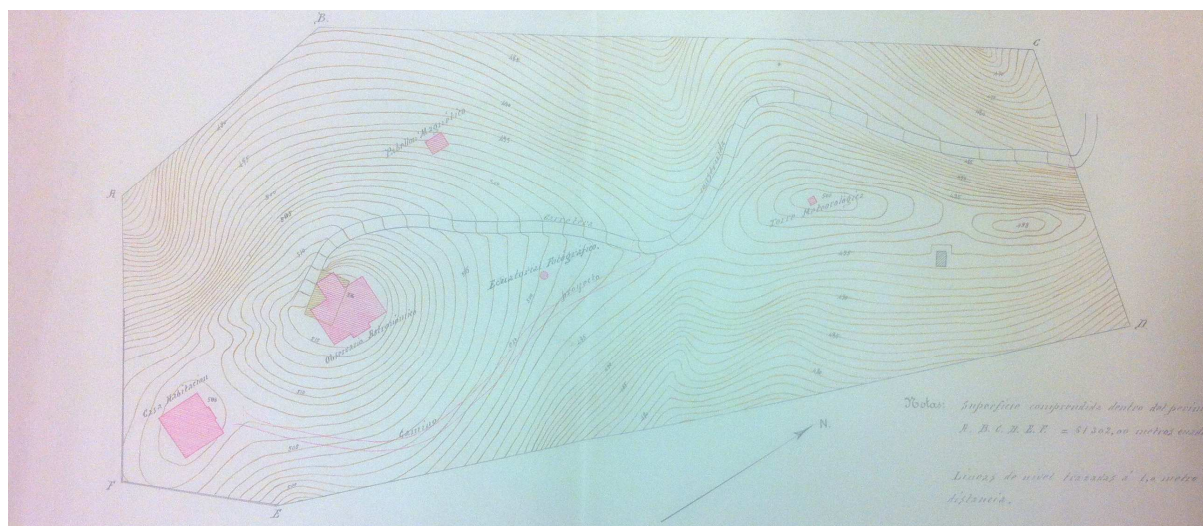


Fig. IV.XXXV. Plano del emplazamiento del Observatorio de Barcelona, esc.1:1000, José Doménech y Estapá y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894 [ARACAB, Carpeta 1, s/reg.]

⁷⁴³ [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.] (1895), Art. cit., p.4.

Todas estas especificidades harto técnicas, así como el comentario seleccionado sobre la casa-habitación, son útiles e interesantes para ilustrar muy bien la funcionalidad y las motivaciones de Doménech en la ordenación de los espacios y los edificios dentro del recinto de observación. La localización exacta de cada uno de éstos responde a un porqué premeditado y resultado de un minucioso estudio tanto del arquitecto como de Fontseré a partir de entrevistas con diversos especialistas y del análisis de observatorios de toda Europa. Estas consultas obligadas a expertos por parte del arquitecto, explican también la elección de los materiales, estrechamente ligada a la funcionalidad de cada espacio arquitectónico. Orientación, forma, material y función al servicio de las observaciones y resultado del estado de las ciencias en 1894.⁷⁴⁴ Así pues, Doménech se somete a la realidad de las ciencias, al conocimiento especializado de los expertos y se aleja del capricho arquitectónico. El único elemento que queda a su libertad es la inclusión de un programa decorativo concreto, aunque siempre controlado, en el edificio más importante del complejo y que veremos en breve: el observatorio astronómico.

A pesar que tanto el físico y astrónomo como el arquitecto apuntan que realizaron diversos estudios sobre complejos de observación de toda Europa construidos en la época, la documentación consultada no cita con especificidad los modelos concretos. Únicamente se conserva un borrador del índice de la *Memoria explicativa del Observatorio de Barcelona*, legajos que nos facilitan algunas pistas para comprender qué modelos internacionales de observatorios se utilizaron como referencia. Es así que en el punto tercero se indica lo siguiente: “III.- Discusión de las distintas formas de instalación – Posibilidad de hermanar las necesidades arquitectónicas con las científicas – El Observatorio de Viena, el del Monte Hamilton, el de Niza – Proyecto del observatorio y presupuesto de instalación”.⁷⁴⁵

Así pues, antes de la presentación del proyecto barcelonés, la *Memoria explicativa* en la que participó también Comas y Solá, por desgracia perdida,⁷⁴⁶ analizaba tres casos que Doménech y Fontseré tuvieron en cuenta. Tras haber estudiado los tres ejemplos mencionados, consideramos que el principal modelo para el proyecto de 1894 fue, sin

⁷⁴⁴ Sobre este tema que afecta a las formas arquitectónicas y a la situación de los diversos edificios del complejo insisten Doménech y Fontseré: “El proyecto, en triple concepto arquitectónico, técnico y reglamentario, es hijo de maduro estudio. Hemos tenido para ello á la vista los planos de los más celebrados observatorios, los catálogos y notas particulares de los mejores constructores, las instrucciones y pareceres de distinguidos astrónomos [...]”. *Carta de José Doménech y Estapá y Eduardo Fontseré y Riba a la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 18 de enero de 1895 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.1.; Caja 335.1-335.2].

⁷⁴⁵ [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.], *Índice para la Memoria explicativa del Observatorio de Barcelona*, s/f., s/p. [CICGC: FF, Carp.3].

⁷⁴⁶ Únicamente se ha conservado el índice que citamos en nuestro discurso, así como la redacción del primer punto de la *Memoria explicativa*, ya que este fue publicado bajo el título “Croquis de los observatorios de Europa según los datos publicados por La Connaissance des temps”, *Boletín de la Sociedad Española Protectora de la Ciencia*, Año II, 2, 14 de noviembre de 1895, p. 7.

duda, el complejo de observación de Niza situado en la cima del Mont-Gros y construido por Charles Garnier (1825-1898) entre 1880 y 1892 [Fig. IV.XXXVI].⁷⁴⁷

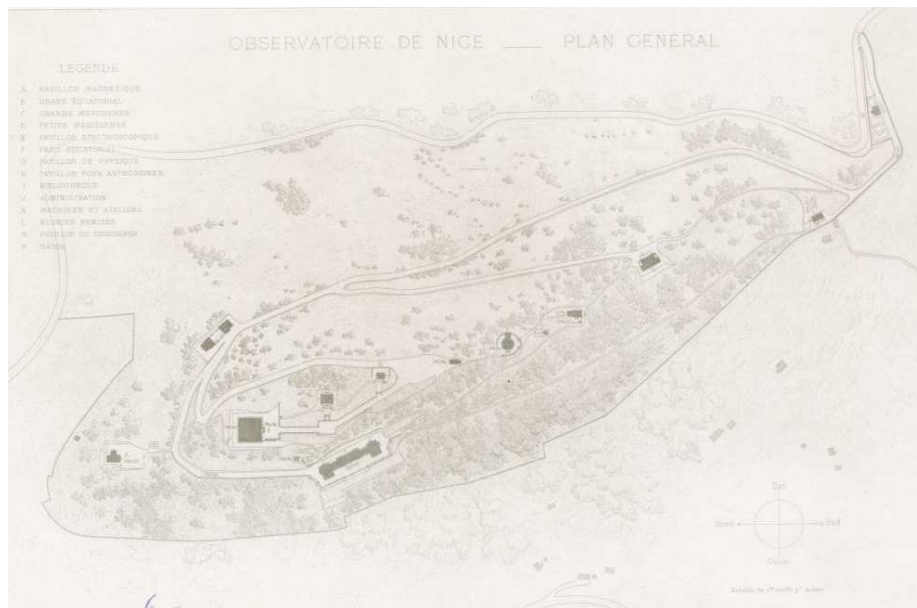


Fig. IV.XXXVI. Plano de ubicación (sup.) y Alzado general (inf.) del complejo de observación de Niza, Charles Garnier (1880-1892) [GARNIER, Ch., *Monographie de l'Observatoire de Nice*, André Daly et Fils Cie, París, 1892, pl.1 y 2].

Tal y como observábamos en el proyecto de Doménech, el arquitecto tarraconense adoptó un formato similar al propuesto por Garnier en Niza, donde se desarrolla de manera pareja una interesante ordenación de los diferentes edificios en el espacio,

⁷⁴⁷ Los otros dos casos referidos son el Observatorio de Viena construido entre 1874 y 1879, y el Observatorio Lick del Monte Hamilton (California, EEUU) de 1888. Pese a ser citados en el punto III de la *Memoria explicativa*, consideramos, por su tipología y por estar mucho más alejados de la fisonomía y planteamiento del proyecto de Doménech de 1894, que fueron tomados como segundas referencias, a diferencia del *Observatoire de Nice* respecto al cual las relaciones son más que evidentes.

relacionándose entre ellos a partir de una red de “circulación-comunicación”. El lugar concreto que ocupa cada construcción, cada una de ellas destinada a un tipo de observación diferente, responde a la función específica. Así pues, las similitudes del proyecto de Doménech con el de Garnier son evidentes: diferentes edificios dispuestos por orden de importancia y por su funcionalidad a lo largo de un recinto situado en lo alto de la cima de la montaña; la importancia suprema que adopta el observatorio astronómico con su correspondiente ecuatorial y cúpula giratoria de hierro flotante (en el caso francés diseñada por Gustave Eiffel) respecto al resto de construcciones; y, por último, la inclusión en el complejo de diversos pabellones como el pabellón magnético, la torre meteorológica, el ecuatorial fotográfico, el pabellón de física y la casa-habitación. De hecho, las descripciones que recogíamos del artículo redactado por Fontseré y Doménech de *La Vanguardia* sobre estos otros espacios del complejo de observación, definen igualmente a la perfección los del conjunto de Garnier [Fig. IV.XXXVII]. Los criterios de funcionalidad en la disposición y el uso de materiales descritos por Doménech coinciden con las de Garnier, intentando aplicar la modernidad científica internacional al caso barcelonés a partir de estas referencias arquitectónicas y abandonando el protagonismo de los estilos históricos. La funcionalidad a favor de la ciencia como la única premisa y la dotación de un programa ornamental más complejo en el continente arquitectónico que se erige como el más relevante de todo el conjunto.



Fig. IV.XXXVII. (izq.) *Pavillon Magnétique* / (dch.) *Maison-Habitation de l'Observatoire de Nice*, Charles Garnier.

Además, debemos ser conscientes de la importancia que supuso la inauguración del observatorio de Niza a nivel europeo a lo largo de la década de los ochenta y noventa del siglo XIX. El conocimiento de la existencia de las novedades propuestas en esta arquitectura de las ciencias de observación por parte de los especialistas barceloneses era absoluto. A pesar de que no podemos asegurar con rotundidad que Fontseré y Doménech visitasen los edificios del Mont-Gros, lo planteamos aquí como una

posibilidad factible, puesto que es conocido que Doménech en los encargos importantes realizaba viajes para conocer las tipologías arquitectónicas modernas in situ, tal y como observamos ya en el caso de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII]. En todo caso, Garnier en 1892 editó *Monographie de l'Observatoire de Nice*, fácilmente consultable, donde analiza su proyecto y justifica las disposiciones y los edificios que conforman el conjunto, explicaciones acompañadas de planos y alzados de los diversos pabellones. Sobre su caso, Garnier indica que,

“on pourrait croire, même en examinant le plan d'ensemble, que tous ces bâtiments ont été semés au hasard; il n'en est rien pourtant; les emplacements ont été étudiés avec le plus grand soin et la plus grande conscience, et l'on peut affirmer que, tenant compte de l'orientation du plateau et de la forme du terrain, les dispositions adoptées sont aussi parfaites que possible. Il va sans dire que ce n'est pas à l'architecte que revient le mérite d'un tel résultat; ce sont les avis des hommes compétents qui ont prévalu dans le parti adopté, et, même lorsque les désirs exprimés ne pouvaient avoir une solution pratique, ils indiquaient au moins le but et, par cela même, rendaient plus facile la tâche de l'architecte et des constructeurs”.⁷⁴⁸

Como hemos venido desarrollando en el proyecto barcelonés de 1894, dos años después de la inauguración del complejo francés, el rol del arquitecto es exactamente el mismo, y su propuesta constructiva tiene en cuenta los conocimientos científicos de especialistas como Fontseré y las referencias a otros observatorios modernos de la época como el de Niza.

En cuanto a esta construcción principal,⁷⁴⁹ la planta propuesta tenía una disposición rectangular simple [Fig. XXXVIII], en la que el eje longitudinal correspondía a la crujía que albergaría los lugares de privilegio del observatorio: esto es el pórtico de entrada con el vestíbulo, la sala circular con la ecuatorial y la cúpula flotante móvil de hierro para las observaciones, y, al final de dicho tramo, la sala meridiana. Las dos crujías laterales estarían ocupadas por una gran biblioteca especializada (crujía derecha), y por diversas estancias de dirección, despacho, lavabo y laboratorio (crujía izquierda). En la parte superior de estas dos naves laterales y como nexo con el paso que comunica la sala ecuatorial y la sala meridiana, Doménech diseñó dos galerías cubiertas con grandes ventanales, pensando que serían útiles para el estudio del cielo, además de para iluminar las estancias de la biblioteca, el despacho de dirección y la segunda oficina. Como vemos, el elemento que centraliza la planta-rectángulo es el octógono que sirve de soporte para elevar la cúpula y sus escaleras en espiral para ascender a efectuar las observaciones. La

⁷⁴⁸ GARNIER, Ch. (1892), Op. cit., p.3.

⁷⁴⁹ Además de los planos originales del proyecto ya especificados, tanto el alzado como la distribución de la planta y la ubicación del complejo fueron publicadas en la prensa mientras la propuesta estaba siendo examinada por la Diputación Provincial. Véase, [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.] (1895), Art. cit., p.4.

principal función del edificio, se acentúa en planta y, evidentemente, también lo hace en alzado.

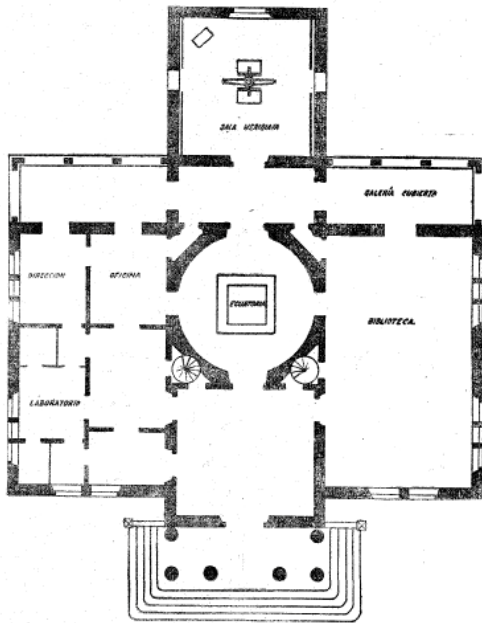


Fig. IV.XXXVIII. Planta del Observatorio Astronómico del proyecto de Doménech y Fontseré, noviembre 1894. Reproducción extraída de [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.] (1895), Art. cit., p.4, a partir del documento *Plano con planta y sección longitudinal del Observatorio de Barcelona*, José Doménech y Estapá y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894, esc.1:100 [ARACAB, Carpeta 3, s/reg.].

El material gráfico referente a los alzados de fachada del edificio es de suma importancia, puesto que fue el único lugar sobre el que Doménech aplicó, de manera contenida, ornamento significativo en el observatorio de 1894. La fachada principal se presenta imponente y simétrica, con un cuerpo central avanzado y sobreelevado por un pódium de escaleras y un pórtico tetrástilo que dignifica el acceso al edificio [Fig. IV.XXXIX, C.Rep. H]. Merece la pena detenernos en la composición del pórtico, puesto que Estapá, aunque parte del arquetipo clásico, lo modifica a partir de combinaciones de su repertorio ecléctico habitual de la década de los noventa. En primer lugar, rompe con el intercolumnio regular, duplicándolo entre las columnas centrales para acentuar el acceso con contundencia. Esto hace que, en consecuencia, el ritmo ornamental de métopas y tríglifos del friso quede alterado a favor de insistir en las verticales de las columnas. Es así que los tríglifos se limitan solo a ese ejercicio de realce visual de las verticales, repitiendo en tramos el intercolumnio inferior. Finalmente, el pórtico queda rematado por un frontón de arco rebajado [C.Rep. A3], alejándose de los triangulares del repertorio clásico, para incorporar una de sus

formas definitorias habituales, tal y como vimos en “La cuestión de los arcos” del bloque tercero.⁷⁵⁰ En este punto, tiene importancia también el diseño que Doménech propone para el tímpano, un bajorelieve que queda centralizado por la rosa de los vientos que a su vez viene a representar el Sol en su forma de estrella de ocho puntas. Ya hemos ido viendo, y lo continuaremos haciendo, la importancia de la estrella dentro del repertorio Estapá, elemento utilizado en ocasiones de manera abusiva y en todos sus significados posibles. Por ello, no extraña que incluso el elegante diseño que realiza el arquitecto para la verja de hierro que corona perimetralmente todo el edificio sea la repetición de la

⁷⁵⁰ La misma solución de coronamiento de fachada la encontramos en obras de la misma época como, por ejemplo, la de la nueva Casa Consistorial de Sant Andreu de Palomar [C.DyE, Núm.LI], la de la iglesia de Sant Andreu Apóstol [C.DyE, Núm.XI], la de la sede de oficinas de la Catalana de Gas [C.DyE, Núm.LII], e incluso de obras anteriores como el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX].

pentalfa como símbolo de la ciencia [C.Rep. B1], remate que había utilizado en la fachada de la Real Academia [C.DyE, Núm.VIII], de las oficinas de la Catalana de Gas [C.DyE, Núm.LII] y, aunque con otra fórmula en el Pabellón de León XIII de 1886 [C.DyE, Núm.XXIV].



Fig. IV.XXXIX. Alzado de fachada principal del *Observatorio Barcelona*, José Doménech y Estapá y Eduard Fontseré i Riba, noviembre de 1894, esc.1:50 [ARACAB, Carpeta 3, s/reg.].

El elemento que cierra la vertical central del pórtico de entrada es la cúpula, parte que adquiere el protagonismo absoluto en la composición arquitectónica general y que ejerce de motivo definidor: la función central del edificio hecha forma e incorporada a la fisionomía de la arquitectura para definir su naturaleza. Doménech se encarga de remarcar cada ángulo del octógono que sustentaría la cúpula flotante y móvil a partir de un remate plano basado en un triángulo obtusángulo dentado en la parte inferior por un pequeño isósceles. Esta forma está al servicio de acentuar la importancia de la cúpula ya desde su base, además de insistir en los perfiles contundentes generados a partir de la combinación de figuras geométricas simples tal y como observamos en casi todo el catálogo de Doménech [C.Rep. D1-D3]. Para concluir la ornamentación del *Observatorio Barcelona* de 1894, hemos de hacer mención del friso perimetral que sirve de base a la verja de hierro “de estrellas” [C.Rep. I]. Éste consiste en la alternancia de pequeños tondos con motivos volumétricos verticales que rompen la monotonía general y aportan

tridimensionalidad y un juego visual de sombreado resultado de los perfiles quebrados y presentados con rotundidad y entrantes y salientes. En los tondos de la fachada principal, Doménech incluye mediante su tipografía personal habitual, las inscripciones que hacen referencia a los doce signos del zodiaco, detalle que utiliza para acabar de definir la naturaleza del edificio y su función de observación astronómica. Debe añadirse también que la forma del friso es importante porque, como veremos en otras creaciones de la época (mitad de la década de los noventa del siglo XIX), la misma fórmula fue reutilizada por Doménech en edificios de carácter diverso como, por ejemplo, el proyecto de casa consistorial de Sant Andreu de Palomar de 1892 [C.DyE, Núm.LI].

IV.IV.II.II. El *Observatorio Fabra* (1902-1904)

Con el planteamiento de 1894 de Doménech y Fontseré para Collserola, la ciudad condal hubiese podido ser uno de los centros europeos más vanguardistas y modernos a nivel científico de finales del siglo XIX. Ya apuntamos anteriormente que la falta de fondos de la Real Academia de Ciencias y Artes, que en aquel momento todavía costaba las reformas de su sede [C.DyE, Núm.VIII], y la negativa de la Diputación Provincial de participar en el proyecto, fueron motivos suficientes para que este macroproyecto, que hubiese situado a la ciudad de Barcelona a la altura de los centros de observación astronómica y meteorológica del mundo, no se ejecutase. Tuvieron que pasar seis años más para que se materializara la idea de un observatorio para el Tibidabo dirigido por la academia barcelonesa. Gracias al patrocinio del primer marqués de Alella, Camil Fabra i Fontanills (1833-1902),⁷⁵¹ se llevó a cabo un proyecto que, en parte, tomó como referencia el de 1894. No obstante, el resultado fue muy diferente. Aunque el arquitecto encargado volvió a ser José Doménech y Estapá, en este caso se abandonó el concepto a la francesa de complejo de observación plural (astronomía, meteorología, anemometría, termometría, etc) como recinto con varios edificios especializados y aislados y presentados en el terreno de manera jerarquizada y según su funcionalidad, y se optó por realizar únicamente un solo continente arquitectónico que acogiese, principalmente, la función de observación astronómica.

⁷⁵¹ Camil Fabra fue un importante industrial y político. Destacó en el negocio textil y de hilo de pesca con la empresa de Sant Andreu de Palomar "Fabra y Portabella" y a partir de 1874 entró en política, teniendo una larga trayectoria que le llevó a conseguir los cargos de diputado en Cortes, senador del Reino, senador vitalicio y también alcalde de Barcelona en 1883. Destacó también por ser un gran coleccionista, además de un hombre interesado en las ciencias y la cultura en general. Estos intereses filantrópicos le llevaron a donar a su muerte parte de su colección a los museos municipales de Barcelona, así como una gran cifra económica a la Real Academia de Ciencias y Artes para la construcción de un observatorio. Para más información, entre otros, véanse: VELASCO, G., *La familia de Camilo Fabra y Fontanills, marqués de Alella, durante el siglo XIX en España*. Madrid: Letra Clara; y M.G., "El Excmo. Sr. D. Camilo Fabra y Fontanills, Marqués de Alella", *Hispania*, 83, 30 de julio de 1902, p.310.

Para comprender el proceso de construcción, así como las motivaciones previas que impulsaron el nuevo proyecto, debe consultarse el *Libro de Actas de Comisión del Observatorio*. Dicha comisión se reunía oficialmente por primera vez a fecha de 5 de noviembre de 1901, constituyéndola algunas de las personalidades más relevantes de la Real Academia de Ciencias y Artes: Silvino Thos y Codina como presidente de la academia, Jaime Almera como rector de la Universidad de Barcelona, Rafael Puig y Valls, José Comas y Solá, Antonio Torrents y Mouner, Bofill como secretario y, el arquitecto José Doménech y Estapá.⁷⁵² En este momento, todavía no se disponía de un presupuesto que hiciese viable materializar el objetivo. Es a principios de febrero de 1902 cuando Camil Fabra, primer marqués de Alella, acude por primera vez a las reuniones de la Comisión del Observatorio con el fin de “disponer la cantidad de doscientos cincuenta mil pesetas”.⁷⁵³ Días después se decretaba que “En debido homenaje al fundador, se impondrá á la nueva institución que vá á levantarse en la cordillera del Tibidabo la denominación de *Observatorio Fabra*”.⁷⁵⁴ A partir de este momento, Doménech, utilizando la base del proyecto de 1894 y teniendo en cuenta los nuevos terrenos en los que debía erigirse el observatorio, diseña una primera propuesta con planos, alzados, presupuesto y pliego de condiciones. En la sesión del 14 de julio de 1902 los hacía públicos a la Comisión del Observatorio, siendo aprobados por unanimidad [C.DyE, Núm.LXXIII].⁷⁵⁵

Sorprende que antes de su aprobación, el astrónomo Comas y Solá, miembro de la comisión, escribiese un artículo en *La Vanguardia* hablando del nuevo edificio, acompañándolo con uno de los dibujos de Doménech. Este procedimiento ya lo había utilizado el arquitecto junto a Fontseré en 1894 cuando, también desde las páginas de ese diario, publicaron un texto explicativo acompañándolo de planta y alzado. Era una estrategia de publicidad con el fin de que personajes o instituciones de la élite catalana se animasen a participar en la empresa mediante financiación. En el texto de Comas sobre el edificio de 1902, el científico apunta que “se comenzará a construirse de muy poco tiempo en un sitio visible desde toda nuestra ciudad, pues estará emplazado en un montículo que avanza como un contrafuerte de la masa del Tibidabo, y que se halla

⁷⁵² Sesión del 5 de noviembre de 1901, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, s/p. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3]. En el *Expediente completo de José Doménech y Estapá como académico numerario de la Real Academia de Ciencias y Artes (1882-1917)*, se indica que Doménech es nombrado miembro de esta comisión el 29 de noviembre de 1901 [véase ANEXO III]. Sobre el conjunto de la comisión, véase también *Expediente de Comisión Especial encargada de promover la erección del Observatorio Fabra (1901-1908)* [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.1.; Caja 335.1-335.2].

⁷⁵³ Sesión del 4 de febrero de 1902, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.7 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁵⁴ Sesión del 25 de febrero de 1902, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.9 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁵⁵ Sesión del 14 de julio de 1902, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.7 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3]. Doménech estimó el coste del edificio en un total de 94.130'28 pesetas. Véase *Pliego de condiciones facultativas y económicas del Observatorio Fabra*, José Doménech y Estapá, junio de 1902, p.2rv. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].

admirablemente situado para las observaciones astronómicas, gracias al horizonte despejado que se descubre desde aquel punto”.⁷⁵⁶ El montículo referido es el “turó del Castanyer”, a unos 413 metros del nivel del mar.⁷⁵⁷ Se trataba de un lugar de privilegio que marcará el diseño que realizó Doménech, quien a partir del predominio de líneas rectas pretendía que la obra emergiese del follaje de la montaña como una arquitectura sagrada.

En líneas generales, el edificio respira un carácter pintoresco ya desde su composición volumétrica y espacial. En esta dirección, en uno de los croquis conservados en el ARACAB, el propio Doménech escribía y remarcaba la idea de “Romántico”.⁷⁵⁸ Este detalle, junto a algunos dibujos de *marginalia*, es esencial para asimilar la concepción del edificio, así como su espíritu y la combinación de formas estapistas que lo definirán. Partiendo del terreno irregular de la montaña, se propuso una obra en tres cuerpos: el primero octogonal en el que se sitúan el acceso principal y, en el piso superior, la sala del ecuatorial con la cúpula metálica giratoria; el segundo es un cuerpo rectangular con cubierta a dos aguas con el salón de conferencias; y finalmente el tercero, de planta cruciforme y rematado por una torre que sirve para equilibrar la verticalidad de la cúpula en el otro extremo. La irregularidad y volumetría conseguidas por la mencionada combinación de cuerpos arquitectónicos y tipos de cubiertas será la base sobre la que se disponga el repertorio de Estapá aunque, en esta ocasión, con contención y cierta austeridad formal [Fig.IV.XL].

Esta característica fue uno de los aspectos que más importancia adquirió por parte de los especialistas tras la inauguración de la obra en abril de 1904. Como ejemplo, son significativas las palabras que se dedican al *Observatorio Fabra* en *Arquitectura y Construcción* en diciembre de 1905:

“La novedad y el sello personalísimo que imprime á todas sus obras el señor Doménech, no habían de faltar en ésta, á la cual eran aplicables, por sus trabajos de época y su simbolismo, muchos de los recursos decorativos preferidos por nuestro distinguido compañero en la mayor parte de sus obras. Con ellos ha conseguido dar á ésta una significación inconfundible y un carácter extraordinariamente sincero, que no excluye ni mucho menos la impresión de sentimiento de lo bello en la combinación de las líneas y en la agrupación de las masas de la edificación”.⁷⁵⁹

⁷⁵⁶ COMAS y SOLÁ, J., “Un nuevo Observatorio Astronómico”, *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1902, p.4.

⁷⁵⁷ BASSEGODA NONELL, J., “Continuidad de las tareas del Observatorio Fabra”, *La Vanguardia*, 18 de junio de 1980, p.42.

⁷⁵⁸ *Croquis de sección Observatorio Fabra, s/r.t., s/f.* (José Doménech y Estapá, junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.2-s/reg.].

⁷⁵⁹ “Observatorio Fabra, en el Tibidabo-Barcelona”, *Arquitectura y Construcción*, Año IX, diciembre de 1905, p.358.

De esta importantísima cita se extraen ideas que recuperaremos para nuestras conclusiones y que servirán para la defensa del concepto-estilo estapismo. Entre ellas la idea de “sello personalísimo” de Doménech, así como el hecho de que explote un repertorio habitual (“recursos decorativos preferidos”) en su producción “inconfundible”. Lo que ahora nos interesa es la relevancia que se le otorga a la combinación de los cuerpos y volúmenes arquitectónicos (“la agrupación de las masas de la edificación”), puesto que este juego será el que defina la obra, haciéndola mucho más original y creativa que no el *Observatorio Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núm.LVI], y logrando la idea de “romántico” y pintoresco ansiada por el artista.



Fig. IV.XL. *Observatorio Fabra* antes de la inauguración, c.marzo-abril de 1904 [*La Ilustració Catalana*, Época II, 45, 10 de abril de 1904, p.228].

La ornamentación se limita, básicamente, al cuerpo octogonal en el que se inserta el acceso principal [Fig.IV.XLI]. Como es habitual en Doménech, recupera el formato de pórtico, en este caso dístico, cuyo intercolumnio central es el doble de los laterales. [C.Rep. H]. Dicho acceso se verticaliza y monumentaliza por estar sobre un podio con escaleras. Las columnas sostienen un pesado hastial escalonado cuyo segundo tramo queda interrumpido por un arco peraltado en el que se incorpora la heráldica de la institución comitente: el escudo de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.Rep. G-A1]. En general, Estapá se inspira en el neogipcio para esta parte, claramente apreciable en los capiteles palmiformes de las columnas, así como el friso que recorre la conclusión de los remates del hastial.⁷⁶⁰ La elección del neogipcio era habitual en la época para

⁷⁶⁰ En la época ya había conciencia de la referencia a la estética egipcia. Al respecto, Comas y Solá, quien participó en la proyección del observatorio aconsejando en cuestiones técnicas sobre astronomía, indicaba que el “pórtico tiene cierto sabor egipcio”. COMAS y SOLÁ, J. (1902), Art. cit., p.4.

edificios de carácter funerario o astronómico. En este caso, Doménech, apoyándose también en la simbología masónica dispuesta en el acceso neogipcio del observatorio, pretende evocar aquellos tiempos primitivos en que arquitectura, naturaleza y hombre estaban unidos para comprender el cosmos y la divinidad.⁷⁶¹ Para ello, los detalles de frisos y la inclinación del cuerpo de entrada, propio de los templos de la civilización del Nilo, utilizan de modelo, a su vez, obras funerarias de finales del siglo XIX de colegas suyos, ya sea de su admiradísimo Vilaseca con el panteón de la familia Batlló i Batlló (1889) o de uno de sus rivales Doménech i Montaner con el hipogeo de Josep Maria Valls i Vicens (1895), por citar algunos del cementerio de Montjuïc. Volviendo al *Fabra*, en el tímpano resultante de dicho hastial, el arquitecto sitúa un bajorrelieve en arco rebajado que fue ejecutado por Rafael Atché [C.Rep. A3].⁷⁶² Este escultor, ya había llevado a cabo algunos de los trabajos escultóricos de la fachada de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes años antes, así como otros trabajos para Doménech en el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII] y el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX]. En este caso, la composición del tímpano la ocupa una alegoría de la Astronomía, en forma de matrona romana semidesnuda, que sostiene un astrolabio con su mano izquierda. A su alrededor se distribuyen cuerpos planetarios que hacen referencia al Sol, Saturno, la Tierra, etc.

⁷⁶¹ Ya tratamos este concepto al hablar sobre la doctrina arquitectónica de Doménech y Estapá en el bloque tercero. La antigua civilización egipcia como una de las más avanzadas respecto a la observación astronómica es utilizada para implantar en el edificio la esencia y el carácter primitivos aludidos, en los que ciencia, arte y religión se convierten en una unión indisoluble. Se trata de una recuperación de la unidad histórica a la que se le suma las condiciones de la contemporaneidad para poder desarrollar la vida de los tiempos modernos según preceptos wagnerianos, la geometría y los estilos arquitectónicos del pasado que se erigían en las civilizaciones donde existía dicha unión. De hecho, entre otros textos, en el *Concepto pedagógico de la ciencia matemática* de 1904, el arquitecto catalán señala además que la geometría permite que el arquitecto pueda recuperar la esencia primitiva que introducíamos anteriormente: ciencia-arte-religión [DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904B), Op. cit.].

⁷⁶² Tal y como demuestra la documentación que Bassegoda Nonell entregó a la RACAB el 22 de abril de 1981, en un inicio el arquitecto planteó un diseño ligeramente distinto para el pórtico. Así, puede apreciarse en una acuarela del propio Estapá, que primeramente define un pórtico tetrástilo y un bajorrelieve cuyo centro es una enorme pentalfa que representa el Sol y de la cual emergen la Tierra y su órbita [C.Rep. B1]. Además, la ornamentación del hastial escalonado en el coronamiento es mucho más racional y menos egipcia, y la galería de luz que ejerce de base de la cúpula giratoria tiene una complejidad ornamental de la que carece la ejecución final. Véanse estos y otros detalles y alteraciones en *Alzado de fachada Observatorio Fabra*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, s/f. (junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.3] y en *Alzado de fachada E Observatorio Fabra*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, s/f. (junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].



Fig. IV.XLI. Imagen actual del acceso principal del *Observatorio Fabra*.

En definitiva, esta parte es la combinación entre un repertorio historicista y su reinterpretación con las formas y ritmos del estapismo, generando un insólito resultado ecléctico que logra la sacralidad buscada por el arquitecto. Debe añadirse también que el trato diferenciado de la entrada se aprecia no solo por la forma y por concentrarse en él los únicos trabajos escultóricos del conjunto, sino porque Doménech utilizó para él y con exclusividad, la piedra de Montjuich: “Sillería de Montjuich comprendida en el pórtico”.⁷⁶³ De este modo, mediante la diferenciación cromática conseguida por el propio material, se acentúa la relevancia del cuerpo respecto al resto del conjunto que tendría “fábrica de mampostería formada con mortero de cal hidráulica y arena de mar y piedra llamada de montaña, que será de granito porfídico y de la mejor calidad entre las que se encuentran en la montaña del Tibidabo”.⁷⁶⁴

La inspiración egipcia desaparece en el resto de alzados. En ellos, tan solo se utilizarán formas estapistas habituales. Así, el cuerpo del pórtico se adosa a uno de los costados del octógono, insertado en los volúmenes del prisma en cuyos ángulos hallamos enormes perfiles quebrados como pilares ascendentes hasta la línea superior del piso principal

⁷⁶³ *Pliego de condiciones facultativas y económicas del Observatorio Fabra*, José Doménech y Estapá, junio de 1902, s/p. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].

⁷⁶⁴ *Pliego de condiciones facultativas y económicas del Observatorio Fabra*, José Doménech y Estapá, junio de 1902, p.2v. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].

[C.Rep. D1].⁷⁶⁵ En cada tramo, ventanas trigeminadas tanto en ese nivel como en el del ático tienen la función de iluminar el interior del vestíbulo y las estancias del ecuatorial [C.Rep. E2]. Por lo demás, como ya había planteado en el *Observatorio Barcelona* de 1894 o el Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV], el arquitecto eleva la cúpula giratoria sobre una estructura compuesta de triángulos obtusángulos (un triángulo en cada tramo del octógono) con nuevos perfiles quebrados ascendentes, una galería de luz y una cenefa de cerámica vidriada con cuatrifolios [C.Rep. F1; Fig. IV.XLII].⁷⁶⁶

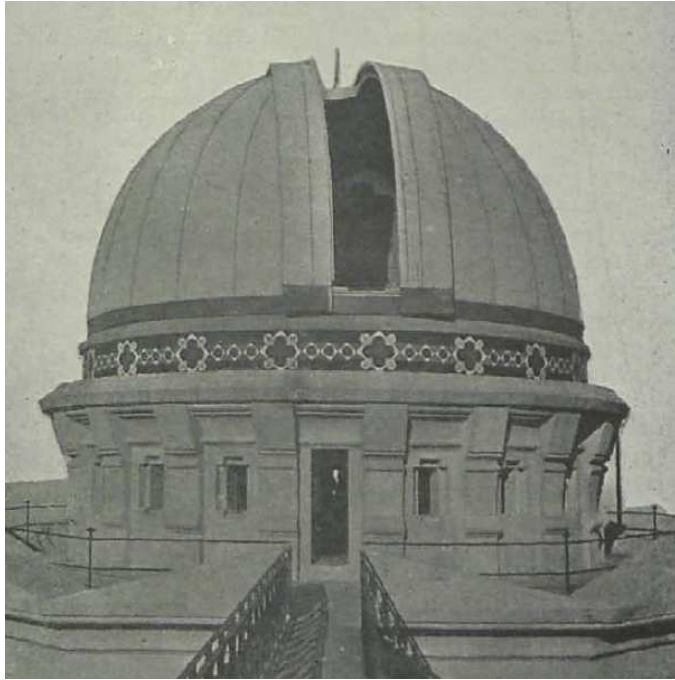


Fig. IV.XLII. Cuerpo de la cúpula giratoria del *Observatorio Fabra*, c.marzo-abril de 1904 [*Observatorio Fabra, en el Tibidabo-Barcelona*”, p..359].

Para el resto de las elevaciones, Doménech da importancia únicamente a la sobriedad y a la regularidad de la línea recta. Tan solo se incorporan ventanales bigeminados por columnita con vierteaguas superior en forma de hastial escalonado [C.Rep. E1-G]. Por lo demás, los muros se presentan desnudos y desprovistos de todo ornamento. Destaca el torreón o tercer cuerpo arquitectónico que remata el conjunto tras la crujía rectangular a dos aguas. Esta torre de base cruciforme se eleva para acoger una terraza donde albergar

⁷⁶⁵ Doménech y Estapá trabaja al máximo detalle estos elementos de volumetría en perfiles quebrados en *Sección, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapá, junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.2-s/reg.].

⁷⁶⁶ En la cúpula se alojará un doble antejo ecuatorial que se construyó en la casa R.Mailhat de París. La documentación del plano de este instrumental fue enviado a la Real Academia de Ciencias y Artes para que Doménech tuviese en cuenta su naturaleza en el momento de rematar el proyecto de observatorio. Véanse los cianotipos conservados: *Meridiano*, R.Mailhat París, s/f.; *Círculo Meridiano*, R.Mailhat París, s/f.; y *Objectif de 200mm de diamètre. Distance focale 2m40 destiné à l'Observatoire Fabra de Barcelone*, R.Mailhat París, s/f. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.Planos, s/reg.]. En la prensa, Comas y Solá informaba de la modernidad de este sistema ecuatorial: “será el mayor de España y comparable á los mayores de Europa. La cúpula estará construida de plancha de acero, con una abertura vertical siguiendo un círculo máximo, y será giratoria, á fin de que el ecuatorial pueda dirigir la visual á todos los puntos del Cielo”. COMAS y SOLÁ, J. (1902), Art. cit., p.4.

instrumentos meteorológicos y registradores. Como el rectangular, carece de decoración. Tan solo se incorporan perfiles quebrados descendientes de la cubierta en los vértices, muy similares a los de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII], así como la supresión de ángulos [C.Rep. D2-O]. El coronamiento de hierro forjado para la falsa atalaya del ángulo superior del torreón equilibra las verticales del otro extremo del conjunto [C.Rep. I].

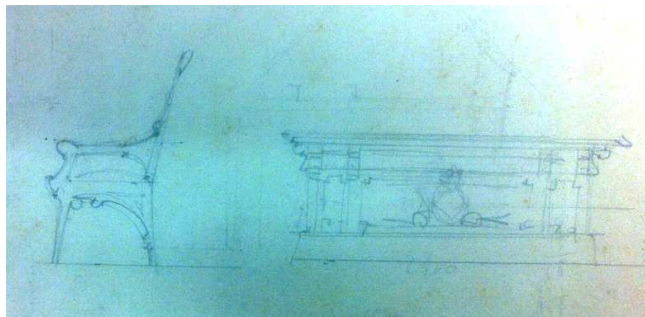


Fig. IV.IV.XLIII. (izq.) Fragmento y detalles del *Croquis-borrador de Observatorio Fabra*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.2-s/reg.] / (dch.) Imagen actual del salón de actos.

El arquitecto planteó un edificio con una sola planta principal, un nivel de semisótanos y un ático que comunicaba a la sala del ecuatorial para las observaciones.⁷⁶⁷ En los interiores, con la finalidad de crear un conjunto unitario, Doménech diseñó todo el mobiliario utilizando las formas de su repertorio, siguiendo la idea de unificación estilística ejecutada para la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes. Hemos localizado documentación en la que se recogen croquis de las sillas del salón de ponencias, así como el estrado, la mesa y la silla presidencial de dicha estancia [Fig. IV.XLIII].⁷⁶⁸ El estado actual de esta estancia conserva todavía este mobiliario estapista, que fue ejecutado por el ebanista Antonio Pena en la primavera de 1904.⁷⁶⁹ Se aprecia claramente como, a partir de líneas rectas, supresión de ángulos y perfiles quebrados para la estructura de madera de la silla, el arquitecto utiliza sus ritmos habituales [C.Rep. O-D3]. También la silla presidencial se eleva con un arco peraltado, y la

⁷⁶⁷ *Croquis de planta Observatorio Fabra*, *Plano de planta de Observatorio Fabra*, José Doménech y Estapá, s/f. (junio de 1902); y *Plano de planta de Observatorio Fabra*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, junio de 1902 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.8]; *Plano de planta principal de Observatorio Fabra*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, junio de 1902; *Plano de planta de semisótanos Observatorio Fabra*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, junio de 1902 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].

⁷⁶⁸ *Croquis-borrador de Observatorio Fabra*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, junio de 1902) [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.2-s/reg.].

⁷⁶⁹ Sesión del 28 de abril de 1904, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.57 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

estructura que delimita el estrado con la mesa central se remata con una composición de triple arco perlatado [C.Rep. A1-A2].

En octubre de 1902 comenzaron las gestiones para iniciar las obras utilizando la subvención de Camil Fabra. En *El Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona* del 12 de ese mes se abría el concurso público para escoger el contratista que ejecutaría los trabajos del nuevo edificio.⁷⁷⁰ En esta cuestión, el presidente de la Real Academia de Ciencias y Artes, Silvino Thos y Codina recomendaba a José Xatart y Campañá, “á quien he tenido como subcontratista en diferentes obras de puentes [...]” para su prestigiosa empresa La Maquinista Terrestre y Marítima.⁷⁷¹ La intervención del presidente fue decisiva para que Xatart, su preferido, firmase el contrato definitivo de obras del observatorio el 12 de marzo de 1903.⁷⁷² En el mismo mes de diciembre, Doménech y Estapá, acompañado de Comas y Solá, ejercieron de representantes de la academia para acudir en comisión específica al ayuntamiento de Barcelona e intentar conseguir una subvención para la construcción del complejo de observación.⁷⁷³ La Comisión del Observatorio lo hacía oficial el 12 de noviembre de 1902,⁷⁷⁴ y en la sesión del día 15 del mes siguiente se apuntaba que “los señores Doménech y Comas dieron cuenta de haber cumplido el encargo que la Comisión les confirió en la sesión anterior, habiendo recabado el apoyo de los señores concejales en favor de la concesión por el Ayuntamiento de una subvención para el Observatorio”. Así pues, junto a la financiación de Fabra se añadían algunas sumas del poder municipal que aseguraban el comienzo de los trabajos en 1903. Un año después, en febrero de 1904, se indicaba que el estado era “á punto de terminarse las obras”,⁷⁷⁵ que llevarían a su fin el mes siguiente. La inauguración oficial se realizó el 5 de abril de 1904, con un acto solemne en el propio Observatorio Fabra y con la presencia del rey Alfonso XIII y el presidente del gobierno español Antonio Maura.

El reconocimiento de la calidad de la obra de Doménech llegaría poco después, en que recibía el accésit del Premio Municipal de Arquitectura de 1904, siendo superada en la

⁷⁷⁰ *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 245, 12 de octubre de 1902, p.4.

⁷⁷¹ *Documento de Silvino Thos y Codina*, 12 de noviembre de 1902, s/p. [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3]. En el ARACAB se conserva diversa documentación sobre esta problemática, entre la que destacamos borrador y ofrecimientos oficiales de rebajas por parte de José Xatart para realizar los trabajos del nuevo observatorio. Estos legajos están fechados en diciembre de 1902 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁷² *Contrato referente á las obras del Observatorio Fabra*, 12 de marzo de 1903 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra.13].

⁷⁷³ Sesión del 19 de noviembre de 1902, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.24 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁷⁴ Sesión del 15 de diciembre de 1902, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.25 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁷⁵ Sesión del 5 de febrero de 1904, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.47 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

votación por la Torre de las Aguas de Josep Amargós.⁷⁷⁶ Esto se debió a las gestiones del propio arquitecto, quien propuso a la Comisión del Observatorio en mayo de 1904 que se enviase una comunicación al alcalde de Barcelona para que se tuviese en cuenta la obra para el próximo premio anual.⁷⁷⁷ La propuesta de Doménech es un nuevo ejemplo de la importancia que daba a la difusión de su propuesta arquitectónica, ya fuese a través de la prensa periódica como a través de los círculos institucionales. Lo importante para el artista era el reconocimiento personal de su particular estilo y el hecho de que su obra fuese reproducida lo máximo posible en periódicos, anuarios, revistas especializadas, etc. Las cifras económicas apercibidas por dicho premio las destinó en favor de la Real Academia de Ciencias y Artes y del funcionamiento del nuevo edificio.

IV.IV.III. Entre la Ciudadela y el edificio histórico de la Universidad: ideas y posibles proyectos inéditos de observatorio para la Sociedad Astronómica de Barcelona (1912, c.1914 y 1918-1919)

En el bloque segundo de esta investigación dedicábamos un apartado a la activa involucración de José Doménech y Estapá en la Sociedad Astronómica de Barcelona desde la fundación de dicha entidad en 1910. Allí tratamos la implicación directa en distintas facetas a favor de la popularización y renovación de la imagen de la institución y sus publicaciones, y anunciábamos su posible participación en proyectos destinados a dotar a la Sociedad de un observatorio social donde realizar sus estudios. En este aspecto, debemos ser conscientes de que los socios de la Sociedad Astronómica realizaban sus observaciones o bien en el *Observatorio Fabra* del Tibidabo [C.DyE, Núm.LXXIII], o bien en observatorios privados entre los cuales destacaba la *Villa Urania* de José Comas y Solá. Es así que el principal objetivo de los tres proyectos, hasta la fecha inéditos y que pensamos que posiblemente podrían haber sido realizados por Doménech para la Sociedad Astronómica (en conjunto con la Universidad Central de Barcelona), era el de dotar a la entidad de un espacio de observación astronómica propia para el uso y disfrute de sus socios, y así dejar de depender tanto de otras instituciones o de particulares. Ya en el primer número del *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona* se recogía ese anhelo: “la realización de nuestros ideales, esto es, la erección del Observatorio social, á donde cada uno pueda acudir para efectuar, con holgura, sus estudios y observaciones personales”.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Sesión del 24 de noviembre de 1905, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.73 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3]; “Don José Doménech y Estapá”, *Las Noticias*, 6 de septiembre de 1917, s/p.; *Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1906 y 1907*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1907, p.7. Véase también OJUEL, M., *Trenta anys d’arquitectura barcelonina a través dels premis municipals d’arquitectura i decoració (1899-1930)*. Tesis de Máster Estudis Avançats en Història de l’Art, 2007, pp.69-70.

⁷⁷⁷ Sesión del 24 de mayo de 1904, en *Libro de Actas de la Comisión del Observatorio*, p.60 [ARACAB, Cpt.: Observatori Fabra; Sig. Top.: 5.2.; Caja 335.3].

⁷⁷⁸ “Noticias. Nuestra prosperidad”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 1, julio de 1910, p. 14.

Pese a que esta idea planeó desde la fundación de la Sociedad no comenzó a considerarse como una opción real hasta que el 10 de octubre de 1911, Rafael Patxot y Jubert (1872-1964) del Observatorio Catalán de Sant Feliu de Guíxols realizó una importante donación de instrumentos y material astronómico.⁷⁷⁹ Seguramente este fue uno de los primeros hitos de la historia de la Sociedad, cosa que demuestra la dedicación de un número especial del *Boletín*, en el que se especifica todo este material cedido desinteresadamente.⁷⁸⁰ El desmontaje del observatorio Patxot de Sant Feliu se realizó durante la primera mitad de enero de 1912,⁷⁸¹ y todos los fragmentos, incluida la cúpula, se custodiaron en los almacenes del editor Gustavo Gili, quien se ofreció a ello hasta que se decidiera dónde construir el deseado “Observatorio Social”. Desde aquel momento, se realizan las primeras suscripciones voluntarias para poder financiar las obras de ejecución de este nuevo observatorio que dependería con exclusividad de la Sociedad Astronómica de Barcelona, un observatorio que sería erigido a partir de las piezas del antiguo Observatorio Patxot. En febrero de 1912, la cantidad económica resultado de las donaciones ascendía a un total de 3.139'50 pesetas.⁷⁸² Como reclamo y preludio del éxito que debería tener el futuro observatorio, el ecuatorial con el telescopio donado por Patxot fue exhibido en el Salón Doctoral como parte de la *Exposición General de Estudios Lunares* de 1912, en la que, como vimos, tomó parte activa Doménech como vocal y comisario[Fig. IV.XLIV].

⁷⁷⁹ Gracias a la documentación consultada, podemos detallar en qué consistía esta donación: un ecuatorial astrofotográfico de doble objetivo de abertura 22 centímetros con los diversos accesorios como micrómetro de posición espectroscopio, etc.; un péndulo sideral con resonador eléctrico de segundos; una cúpula de acero, de diámetro 5'30 metros; un teodolito gran modelo, geodésico, círculos reiteradores, cuatro microscopios, etc. [*Documento oficial del Rector de la Universidad de Barcelona a la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 7 de enero de 1919. ASAB: Caja 84, 5.1.2/3].

⁷⁸⁰ “Número Especial”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 14, noviembre de 1911, pp.319-321.

⁷⁸¹ Se explicitan los trabajos de desmontaje del Observatorio Patxot de Sant Feliu de Guíxols en: *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 16, enero de 1912, pp.404-405. En la sesión inaugural de la nueva sede de la Sociedad Astronómica sita en el edificio histórico de la Universidad de Barcelona (17 de febrero de 1912), el secretario Sr. Raurich relató en público las operaciones de desmontaje y transporte del Observatorio Patxot [*La Vanguardia*, 23 de febrero de 1912, p.4]. En el Arxiu Fotogràfic de Barcelona se conserva documentación que inmortaliza este episodio [*Desmuntatge de l'Observatori Astronòmic Vila de Sant Feliu de Guíxols*. AFB: Top.3-A-2-6-S0-119-0059].

⁷⁸² *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 17, febrero de 1912, pp.427-428.

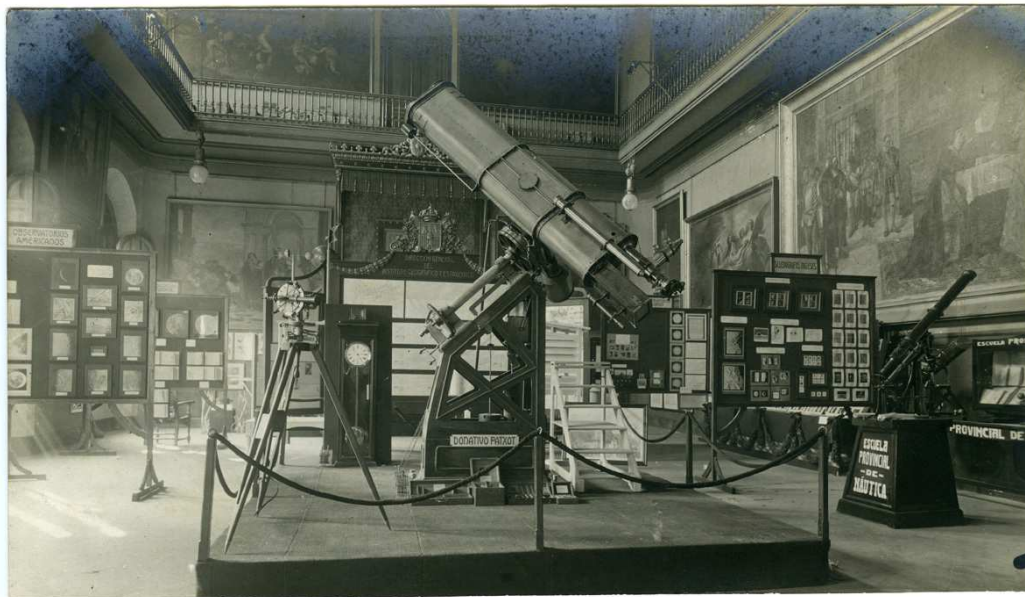


Fig. IV.XLIV. En la tarima central el ecuatorial, el telescopio y otros instrumentos donados por Patxot a la Sociedad Astronómica de Barcelona. En la *Exposición General de Estudios Lunares* de 1912. Editorial López, Frederic Ballell [AFB: Top.3-A-1-2-S0-11-0086].

En el mes de diciembre del mismo año es el momento en que se recoge la primera referencia de un proyecto firme para erigir el observatorio. Para tal empresa, la entidad consiguió el respaldo del ayuntamiento de Barcelona y creó una junta específica con el fin de desarrollarla lo más rápido posible.⁷⁸³ Era un proyecto para crear “un observatorio astronómico y meteorológico que se situará en los jardines del parque y se denominará Observatorio de Barcelona”.⁷⁸⁴ Obviamente, el parque mencionado es el de la Ciudadel. Pese a que no hemos localizado el proyecto formulado y pensamos que no se conserva o que simplemente no llegó a concretarse, sí que sabemos qué lugar hubiese ocupado con exactitud ese otro *Observatorio de Barcelona* de 1912-1913 dentro del parque: el parterre en el que se encuentra *El cazador de leones*, obra de Agapit Vallmitjana i Abarca de 1883, cerca del busto de Joan Maragall y del lago artificial. La predilección de ese punto concreto se debía a que era un lugar muy despejado y ofrecía “la posibilidad de ensanchar el Observatorio si algún día un nuevo donativo viniera a enriquecer su instrumental. Dicho emplazamiento permitiría además la instalación de instrumentos meteorológicos al aire libre [...]”.⁷⁸⁵ Así pues, con la idea de crear un complejo de observación completo, se recupera del proyecto de Estapá y Fontseré de 1894 [C.DyE, Núm.LVI], aunque en este caso encabezado por otra institución científica e ideado para

⁷⁸³ La junta que regiría el denominado “Observatorio de Barcelona” estaría formada por el alcalde de Barcelona de turno, por Rafael Patxot de manera vitalicia, por el presidente de la Sociedad Astronómica de Barcelona del momento, por el rector de la Universidad Central de Barcelona y por un total de seis vocales más (tres de la junta municipal de ciencias naturales y tres de la Sociedad Astronómica de Barcelona).

⁷⁸⁴ “Donativo Patxot”, *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 25, diciembre de 1912, p.47.

⁷⁸⁵ “Donativo Patxot” (1912), Art. cit., pp.51-52.

situarse en el centro de la ciudad y por ello ser más accesible y popular. A pesar de la documentación consultada no hemos podido certificar que se plantease un proyecto en serio, más allá de estas indicaciones orientativas y, desde luego, no consta ninguna construcción de este tipo en la historia del espacio señalado. Del mismo modo, ni siquiera en el *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, a pesar de las referencias puntuales y la composición de la junta específica, se nombra a Doménech y Estapá como autor del proyecto. Consideramos que, por su experiencia en la erección de observatorios [C.DyE, Núms.LVI y LXXIII] y por su participación en todos los asuntos arquitectónicos tanto de la Universidad Central como de la Sociedad Astronómica de Barcelona, no resulta nada extraño que él fuese el encargado de diseñar el nuevo observatorio social.

En el *Libro de Actas* de la Sociedad hallamos una información que podría implicar a otro arquitecto en el proyecto no realizado. Se trata de Pere Falqués i Urpí, arquitecto municipal de Barcelona. En la sesión del 12 de octubre de 1912 se apunta lo siguiente:

“El Sr. Presidente expuso los repetidos servicios que el arquitecto municipal D. Pedro Falqués ha venido prestando á la Sociedad, con motivo de las gestiones de toda clase que la misma viene llevando a cabo cerca del Ayuntamiento, muchos de los cuales tienen el carácter de servicios profesionales, que el Sr. Falqués ha prestado gratuita y desinteresadamente, en especial en lo que se refiere al Observatorio Patxot. La Junta estimó [...] conferirle el título de Socio perpétuo”.⁷⁸⁶

Seguramente, los servicios de Falqués referenciados corresponden a las gestiones entre la Sociedad y el ayuntamiento para que este último participase del proyecto de observatorio y cediese los terrenos en torno a *El cazador de leones*. No obstante, no creemos que Falqués se convirtiese en autor del nuevo edificio, ya que la Sociedad encargaba todos sus proyectos a Doménech y Estapá (todos ellos de menor escala, como vimos en el bloque segundo [C.DyE, Núm.XCVIII]). En este caso y a pesar de lo atractivo de la propuesta, jamás se llegaron a realizar ni siquiera los planos o así lo indican los archivos y fondos consultados en los que deberían custodiarse. Además, en el *Libro de Actas* no se referencia ni el proceso ni siquiera se cita más este observatorio de la Ciudadela, desapareciendo de los objetivos de la Sociedad. La falta de fondos para algo tan ambicioso impidió su materialización. La cita constante del donativo Patxot para otros proyectos posteriores a 1912-1913 certifican la no construcción del hipotético proyecto y nos indican que tan solo fue eso, una idea ambiciosa. Por todo esto no la hemos incluido en el *Catálogo de obras completas de José Doménech y Estapá*, aunque su cercanía al personaje estudiado justifica, con más de un motivo, que en caso de haber evolucionado esta idea la hubiese ejecutado el arquitecto de esta investigación.

⁷⁸⁶ Acta de la sesión presidencial del 12 de octubre de 1912, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.86-87 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

Por contra, sí que hemos localizado un proyecto de centro de observación astronómica en el *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*. Se trata de un conjunto de croquis y dibujos que dan forma a un nuevo observatorio. En este caso estos documentos provienen del despacho de Domènech y en ellos se puede apreciar una interesante propuesta que debería acoger también el donativo Patxot para que la Sociedad Astronómica y la Universidad Central dispusiesen de su observatorio social [C.DyE, Núm.CII]. El punto de partida es un par de croquis titulados “Croquis de pabellón de Astronomía Universidad de Barcelona” obra de Josep Ros i Ros (1885-1951):⁷⁸⁷ un alzado de fachada principal y la planta.⁷⁸⁸ Son dos documentos a tinta china, sin fechar y que consideramos anteriores al proyecto de Domènech y Estapà porque, sobre ellos, el arquitecto tarraconense realizó una serie de correcciones a lápiz, principalmente sobre la planta. Las alteraciones que se aprecian sobre el croquis de Ros responden a la caligrafía de Domènech, así como a sus criterios de composición y equilibrio de formas y cuerpos [Fig. IV.XLV].

La planta de Ros se basa en una composición de tres cuerpos diferenciados (el central donde se hallaría el ecuatorial y telescopio, y a cada costado los dos laterales) unidos por dos brazos horizontales en los que se distribuyen dos amplios salones. Los cuerpos laterales aparentemente son rectangulares, aunque Ros los presenta con rincones y puntos muertos en sus ángulos inferior y superior. Por otro lado, el cuerpo central responde a un arco de medio punto en planta, resultante de la forma circular de la estancia que debía acoger la cúpula con el telescopio. Como acceso principal, una enorme entrada con escalinata y la forma de templo tetrástilo para monumentalizar el edificio.

Sobre esta disposición, se suceden las correcciones de Domènech y Estapà a fin de definir una planta mucho más lógica, regular y funcional. En primer lugar, reduce la anchura y dimensiones del pórtico y alarga parte del cuerpo central con el fin de que la forma de arco de medio punto se convierta en su predilecto arco peraltado [C.Rep. A1]. En los brazos que unirán este cuerpo central con los laterales, Domènech desecha la propuesta de Ros de hacer dos amplios salones y propone diversas estancias comunicadas por un pasillo que nace del vestíbulo y divide todo el espacio facilitando un acceso rápido a los cuerpos laterales. Finalmente, la tercera gran modificación es ampliar los cuerpos laterales y perfilarlos para hacer de ellos rectángulos perfectos, suprimiendo así los

⁷⁸⁷ Josep Ros i Ros consiguió el título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1911. Fue arquitecto municipal de poblaciones como El Papiol, Martorell y Sant Andreu de la Barca entre otros. De sus trabajos destacan obras como la nueva catedral de Sant Feliu de Llobregat (1940-1955) y, principalmente, las Cavas Freixenet de 1927. A nivel estilístico, Ros i Ros partió inicialmente del eclecticismo y de los léxicos arquitectónicos historicistas propios del siglo XIX, aunque su obra evolucionó hacia una estética entre el modernisme y noucentisme.

⁷⁸⁸ *Croquis de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona*, Josep Ros i Ros, s/f; *Planta de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona*, Josep Ros i Ros, s/f (correcciones de Domènech y Estapà) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105A/13/219].

rincones inútiles de Ros i Ros. Más allá de estos cambios, Doménech respeta la disposición general del edificio con su *cour d'honneur* a la francesa generada por el avance de los laterales respecto al acceso principal.

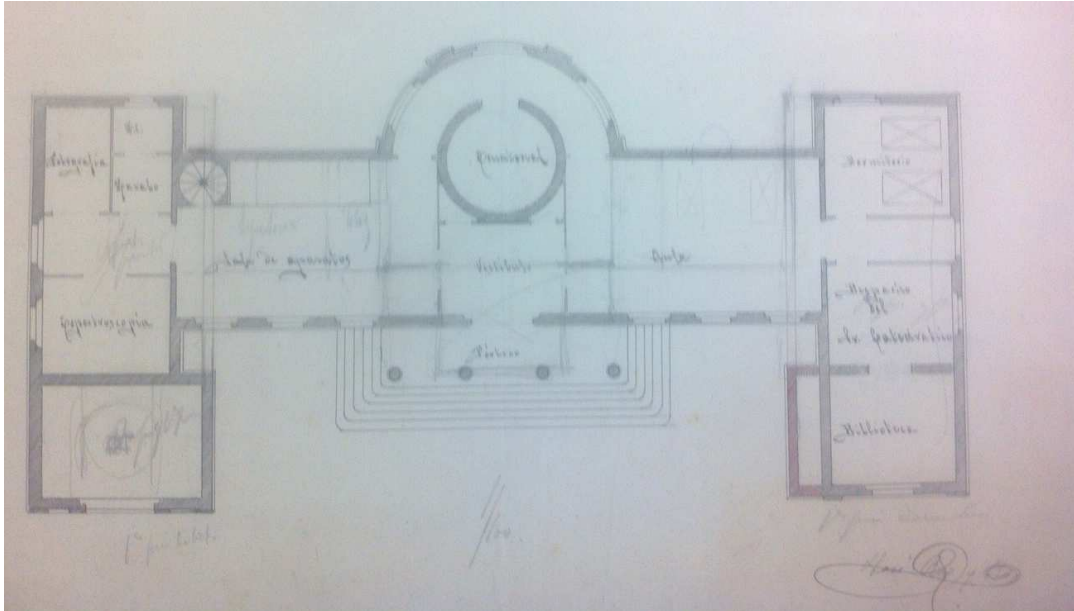


Fig. IV.XLV. *Planta de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona, Josep Ros i Ros, s/f (correcciones de José Doménech y Estapá, c.1914) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/13/219].*

Pese a que ninguno de los documentos está firmado por Doménech ni fechado, partimos de la fecha de titulación como arquitecto por parte de Ros i Ros (1911) y situamos este proyecto dentro de la etapa de Doménech y Estapá en la Sociedad Astronómica de Barcelona, seguramente el periodo en que fue presidente de la misma (1913-1914). Esto justifica nuestra propuesta de datación: c.1914. Por otro lado, recordemos que la Sociedad tenía su sede en el edificio de la Universidad Central. Este dato es importante rescatarlo ahora porque en los planos oficiales de este otro proyecto irrealizado se indica que la ubicación del Observatorio Social había cambiado. Ya no se pensaba en el parque de la Ciudadela, sino en los jardines de la propia Universidad, concretamente la parte posterior del edificio de Elies Rogent. La entrada principal estaría encarada hacia la calle de la Universidad (actualmente Enric Granados), tal y como indica el plano de ubicación de Doménech.⁷⁸⁹

El plano en el que Doménech define la planta final muestra claramente como las correcciones que había hecho de la propuesta de Ros i Ros son incorporadas. No obstante, cabe apuntar aquí que algunas de las inscripciones que encontramos responden a la escritura de Domènech i Mansana, hijo de Estapá que heredó el cargo de su padre de

⁷⁸⁹ *Plano de ubicación, esc.1:1000, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, c.1914) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/13/219].*

arquitecto de la Universidad y que pocos años después haría todavía otro proyecto de observatorio mucho más humilde. Es así que, Doménech y Estapá comenzó este proyecto con las correcciones sobre la planta de Ros y la elevación general de la mayoría de los alzados, pero luego lo abandonó o cedió a su hijo. Esta primera hipótesis cuadraría con la desaparición de Doménech y Estapá de la junta directiva de la Sociedad Astronómica a partir de la sesión del 30 de septiembre de 1914.⁷⁹⁰ Por otro lado, otra hipótesis factible podría ser que la conclusión de este proyecto en plano (aunque no ejecutado) por parte de Doménech i Mansana se debiese a la muerte de Estapá, acaecida en 1917, como ocurrió con otros trabajos como, por ejemplo, la iglesia de carmelitas de la Diagonal [C.DyE, Núm.XCVI]. En este caso, el proyecto debería ser posterior a la fecha que propusimos de c.1914. A pesar de esta otra hipótesis, creemos más factible la primera ya que, hacia finales de 1914, Doménech y Estapá ya sufría problemas de salud que se irían agravando progresivamente hasta su fallecimiento.⁷⁹¹

Volviendo al proyecto de nuevo observatorio, Doménech propone una distribución regular de las estancias y los usos que debía acoger el edificio [Fig. IV.XLXVI], aumentando el número de espacios sobre la base de Ros.⁷⁹² Así, tras el vestíbulo se abría a izquierda y derecha el pasillo que comunicaba todas las salas. A la izquierda, en el cuerpo intermedio se disponía una habitación para las fotografías resultado de las observaciones, y la del Espectroscopio. El cuerpo lateral izquierdo era un amplio salón en el que se almacenarían y mostrarían aparatos diversos. Por otro lado, el ala derecha del edificio y en el cuerpo intermedio, Doménech destina dos salas para el profesor y director del observatorio (una para dormitorio y la otra como sala-despacho). Finalmente, el cuerpo diestro del conjunto serviría de aula para las lecciones y auditorio para exponer los resultados, así como para la sala del sismógrafo en el tramo inferior. A diferencia de la planta de Ros, donde había muchas menos estancias y no estaban definidas sus funciones, Doménech sí que establece una división espacial generando habitaciones con usos específicos para que el funcionamiento del conjunto sea mucho más ordenado y lógico.

⁷⁹⁰ Consúltese el *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)* [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

⁷⁹¹ Este hecho queda corroborado gracias al historial de otras obras de Doménech de la misma época. En ellas se observa, igualmente, que Estapá cedía algunos de sus proyectos a su hijo, Josep Doménech i Mansana como, por ejemplo, la casa Simón de Paseo de Gracia 3 [C.DyE, Núm.XCIV].

⁷⁹² *Planta principal y muros*, esc.1:100, s/r. (Doménech y Estapá y Doménech y Mansana), s/f. (c.1914) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H105A/13/219].

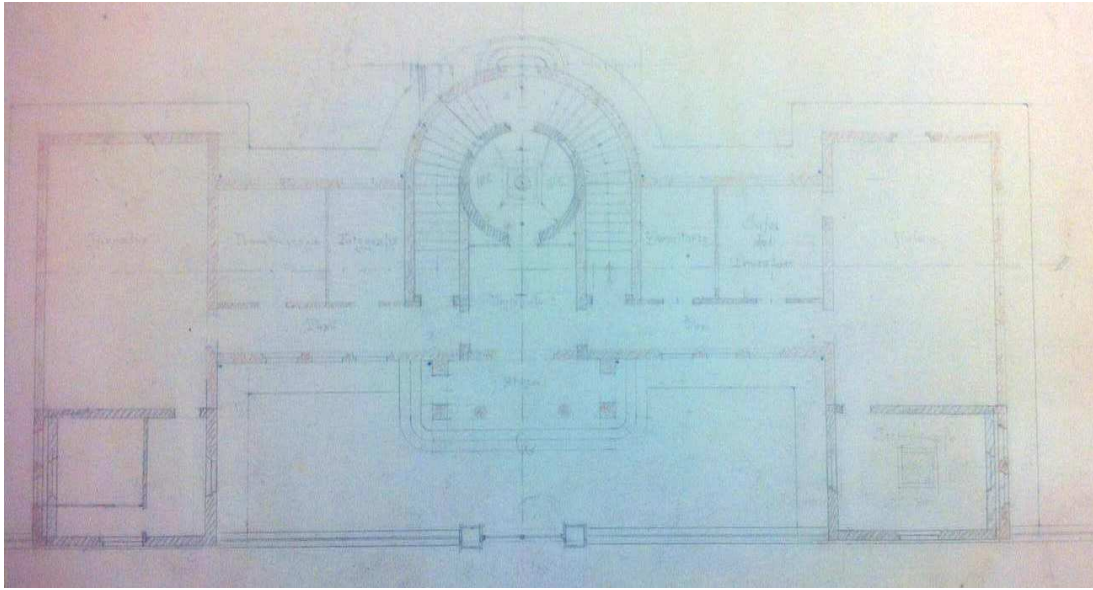


Fig. IV.XLVI. *Planta de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona, esc.1:100, s/r., s/f* (José Doménech y Estapá y Josep Domènech i Mansana, c.1914) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/13/219].

Si comparamos el croquis de alzado de Ros i Ros con el que proponen Doménech y su hijo, apreciamos diferencias notables que nos indican que la segunda versión está mucho más trabajada también en esta parte [Fig. IV.XLVII]. En el caso de la propuesta de Ros, el arquitecto optó por un estilo que estaba en consonancia con el edificio central de la Universidad, obra de Elies Rogent. A este modelo próximo responden las torres de los cuerpos laterales del observatorio. Por el resto, inserta detalles neorománicos como las columnas adosadas a los extremos de las ventanas a modo de jambas, cuya disposición de las aberturas en los cuerpos de transición o intermedios recuerda a los claustros medievales. Sobre esto, Ros i Ros incorpora detalles propios de los repertorios eclécticos del siglo XIX, con heráldicas en clave neoplateresco y esculturas en el coronamiento del pórtico tetrástilo tras una reinterpretación de la tradición clásica. El resultado es una mezcolanza de estilos y estéticas que se solapan sobre una piel que en su globalidad pretende ser medievalizante.

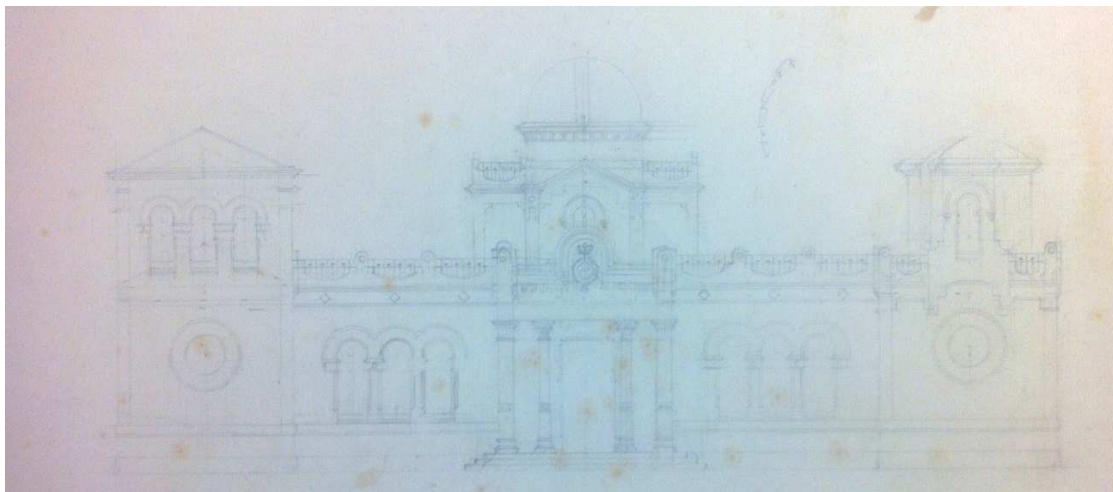
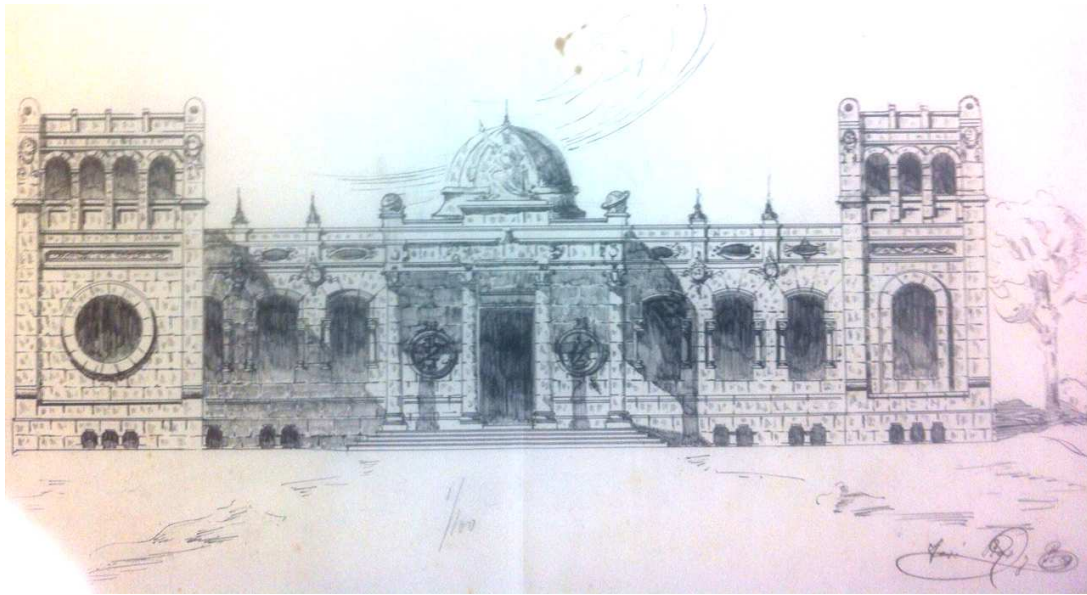


Fig. IV.XLVII. (sup.) Alzado de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona, Josep Ros i Ros, s/f (c.1914) / (inf.) Alzado de pabellón de Astronomía. Universidad de Barcelona, esc.1:100, s/r., s/f (José Doménech y Estapà y Josep Domènech i Mansana, c.1914) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H105A/13/219].

Por el contrario, el exterior planteado por Estapà y Mansana presenta unos rasgos mucho más depurados. En líneas generales, los arquitectos respetan el ritmo entre cuerpos, así como el acceso en pórtico tetrástilo. En cuanto al segundo elemento, Doménech aplica una fórmula habitual en su corpus: modifica el intercolumnio central y lo duplica respecto a los laterales para dar mayor amplitud, exactamente la misma operación que planteó en 1894 junto a Fontseré para el *Observatorio Barcelona* del Tibidabo [C.DyE, Núm.LVI], la entrada de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de 1883 [C.DyE, Núm.VIII], e incluso el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII]. Para el coronamiento de la entrada en pórtico, descarta la solución escultórica de una enorme alegoría de la Astronomía y, en su lugar, sitúan un hastial en forma de arco peraltado para albergar el escudo de la institución [C.Rep. A1]. En el resto de los coronamientos, el

arquitecto incorpora una balconada perimetral con antepechos en forma de arquitos peraltados alternados con arcos rebajados invertidos que permiten la inclusión de una verja de hierro [C.Rep. A1-A3-I]. Más allá de tratarse de una combinación de formas estapistas, el elemento incorporado es relevante porque, con él, se incluye en la arquitectura una terraza accesible a los socios e investigadores para poder realizar observaciones diversas más allá del uso del ecuatorial central. En cuanto a los tramos exteriores, se incorporan tríadas de arcos ligeramente peraltados con pilastras y columnas con capiteles muy similares a los del Hospital Clínico [C.DyE, Núm.LIX]. Finalmente, destaca el remate del cuerpo lateral derecho en el que se incorpora un enorme arco peraltado elevado en su base por perfiles quebrados en cóncavo-convexo [C.Rep. A1-D3]. Esta figura se inserta en una torre octogonal con cúpula rebajada y perfiles quebrados laterales en cada uno de los ángulos que la conforman. Si repasamos otros ejemplos de la producción estapista no tardamos en asociar la fisonomía de esta torre lateral con el cuerpo central del panóptico de la Cárcel Preventiva de la Prisión Modelo, inaugurada en 1904 [C.DyE, Núm.XXIII]. Una vez más, y aunque esta obra esté mucho más depurada de ornamento superfluo a diferencia de otros diseños de Doménech, depuración comprensible por la avanzada cronología (c.1914), el arquitecto establece nuevos juegos de reciclaje e reinterpretación de sus fórmulas habituales, combinando soluciones que había utilizado en tipologías arquitectónicas diversas para conformar un edificio destinado a la investigación y divulgación científica que jamás se construiría.

El episodio de conseguir el observatorio compartido para la Sociedad Astronómica y la Universidad de Barcelona continuó tras la muerte de Doménech, aunque concluyó por no conseguirse nunca. Muestra de ello es otro nuevo proyecto realizado por Doménech i Mansana que datamos en 1918-1919. No entraremos al detalle en él, pero se trató de una propuesta mucho más humilde que perseguía el objetivo de ubicar, de una vez por todas, el donativo Patxot. En una carta del rector a la Sociedad Astronómica fechada en 7 de enero de 1919 se definía del siguiente modo: “[...] edifique por su cuenta al extremo de una de las alas posteriores del edificio que dan a la calle de la Diputación, un pequeño torreón cuadrangular sobre el cual pueda colocarse la cúpula giratoria y en su interior pueda instalarse el descrito material científico”.⁷⁹³ Más adelante concluye y ordena que se haga el llamamiento al “Arquitecto Sr.Doménech y la dirección de la Sociedad Astronómica de Barcelona, para formular el proyecto y presupuesto correspondiente”.⁷⁹⁴ En el *Libro de Actas* de la Sociedad, en la sesión del 19 de abril de 1918, un año antes, ya se indica que Doménech i Mansana debería realizar esos planos del nuevo proyecto bajo el coste de 6.000 pts.⁷⁹⁵ Finalmente hay que añadir también que, en el *Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana*, se conservan parte de los croquis de este proyecto de

⁷⁹³ Carta del rector de la Universidad de Barcelona al presidente de la Sociedad Astronómica de Barcelona, 7 de enero de 1919, p.2 [ASAB: Caja 84, 5.1.2/3].

⁷⁹⁴ Carta del rector de la Universidad de Barcelona al presidente de la Sociedad Astronómica de Barcelona, 7 de enero de 1919, p.4 [ASAB: Caja 84, 5.1.2/3].

⁷⁹⁵ Acta de la sesión presidencial del 19 de abril de 1918, en *Libro de Actas de la Junta Directiva de la Sociedad Astronómica de Barcelona (1910-1923)*, pp.182-183 [ASAB: Caja 84, 5.1.1].

observatorio que data de 1918-1919 y que, aunque lo citemos aquí, no incluimos en el *Catálogo de obras completas de José Domènech y Estapà* por tratarse de un proyecto en el que únicamente participó Domènech i Mansana, pues Estapà había fallecido un año antes.⁷⁹⁶

IV.V. LA ARQUITECTURA DESTINADA A LA ENSEÑANZA

Tras el apartado de arquitectura al servicio de la ciencia, consideramos interesante abordar una tipología que en parte deriva de la anterior. Nos referimos a la arquitectura destinada a la enseñanza o a las escuelas como espacio en el que se imparte y divulga el conocimiento, ya sea de disciplinas específicas o a nivel general. En este sentido, la concepción estapista que analizamos en edificios como la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona o los diferentes observatorios es, en parte, aplicable a las escuelas que proyectó Domènech a lo largo de su trayectoria. No obstante se trata de ejemplos un tanto aislados, además de ser menos conocidos y mucho más puntuales que los anteriores. En la actualidad hemos localizado cuatro casos de esta tipología de la enseñanza y, lo más interesante es que se trata de escuelas muy diferentes entre sí por su naturaleza docente así como por las necesidades a las que debían responder cada una de ellas. De todos ellos, tan solo uno fue materializado. Así pues, hallamos dos proyectos inéditos para una escuela municipal de carácter monumental para el populoso término de Santa Coloma de Gramenet (1885 y 1887) [C.DyE, Núms.XV y XXXI]; otra escuela municipal, en este caso a pequeña escala, para Montmaneu en la comarca de la Anoia (1901) [C.DyE, Núm.LXXI]; y, finalmente, las importantes modificaciones y ampliaciones para las Escuelas Industriales de Terrassa, realizadas por Estapà a partir de 1912 [C.DyE, Núm.XCVII]. Esta naturaleza tan diversa entre los casos existentes nos llevará a asimilar soluciones muy diferentes para una misma tipología, enriqueciendo los discursos arquitectónicos estapistas al servicio del comitente y, principalmente, de las necesidades solicitadas.

IV.V.I. Las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramenet, una obra inédita (1885 y 1887)

En primer lugar debemos abordar el caso de los proyectos que planteó Domènech y Estapà para la construcción de unas escuelas municipales de nueva planta para el término municipal de Santa Coloma de Gramenet. Situamos estas propuestas en el momento de expansión y modernización del núcleo colomense. A principios de la década de los ochenta del siglo XIX, comenzaron a utilizarse algunos terrenos de la única

⁷⁹⁶ *Alzados, ubicaciones, secciones y plantas del proyecto de Observatorio en el antiguo edificio de la Universidad de Barcelona*, esc.1:50, s/r, s/f (Josep Domènech i Mansana, 1918-1919); *Secciones*, esc.1:50, s/r, s/f (Josep Domènech i Mansana, 1918-1919) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105A/13/219].

plaza que había en el municipio, la mayoría de ellos pertenecientes a la desaparecida "era de Can Pascali", una masía del siglo XVI. Con el fin de reunir los servicios municipales en un mismo lugar, se planteó la opción de erigir edificios de nueva planta en este centro neurálgico de la trama antigua.

En esas circunstancias situamos el primer proyecto de Doménech, fechado en 15 de octubre de 1885. El arquitecto conservó una copia en su despacho y, gracias a ello, es consultable en el ACOACB. En primer lugar, debemos definir el solar municipal como elemento clave en la concepción de la propia obra. Se trataba de un solar irregular situado en la enorme plaza en la que confluían varias calles, entre ellas, dos de las más importantes de Santa Coloma como eran la calle San Adrián (actual carrer de Josep Anselm Clavé) y la calle de Pedró [Fig. IV.XLVIII]. El nuevo edificio serviría, además de para sus funciones educativas, para ordenar dicha plaza, ejerciendo las propias escuelas de cierre y telón de fondo del espacio urbano. Este objetivo urbanístico de establecer un foco de interés arquitectónico en la plaza condicionó la concepción de Doménech en el diseño de la fachada principal, planteada como un alzado monumental imponente y moderno. En cuanto a la planta de la construcción, para solucionar la irregularidad del solar, el arquitecto utilizó el pentágono, puesto que esta figura le permitía una planta en dos brazos o alas abiertas desde un cuerpo central en forma de "U" y, de la disposición de esas dos alas, se generarían los espacios destinados a patios de recreo para las actividades escolares. Si observamos el trazado actual de Santa Coloma, parte de esa disposición la utiliza la Casa de Vila, situada en el solar en el que deberían haberse erigido las escuelas municipales de 1885.

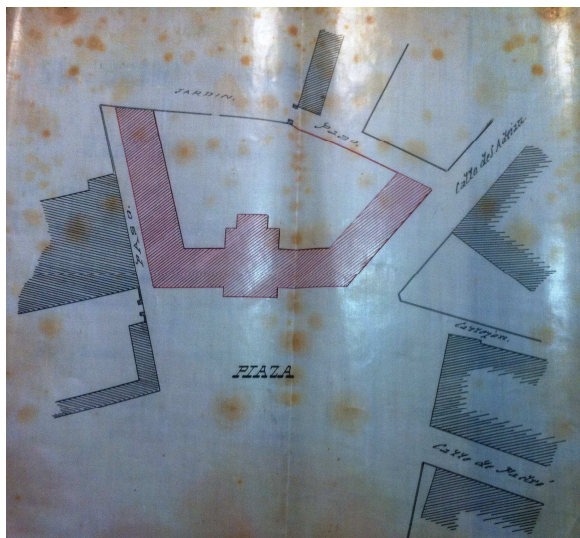


Fig. IV.XLVIII. Plano de ubicación de las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramenet, esc.1:500, José Doménech y Estapá, 15 de octubre de 1885 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1189/288.11].

La distribución interior del edificio obedece a las funciones propias de una escuela. Doménech establece unas jerarquías tipológicas a partir de dos premisas principales. En primer lugar, cada brazo que se abre desde el cuerpo central de la construcción acoge a un tipo diferente de alumno: el ala derecha se destinará a la instalación de los servicios para las niñas, mientras que el ala izquierda servirá para acoger los de los niños. Por otro

lado, el segundo criterio ordenador de los espacios y, por consiguiente, de las funciones internas, es el de las plantas: en la baja se instalarán las estancias de libre acceso para el alumnado como, por ejemplo, las aulas (dos en el brazo de chicos y una en el ala femenino), la biblioteca conjunta, los patios y los despachos del maestro y la maestra; mientras que el piso superior se acondicionará para los servicios restringidos o privados como eran las viviendas de los profesores, con dormitorios, baños y cocinas, y el “Salón de Premios”.

La disposición de las salas generan un ritmo interno interesante que sirve, también, para jerarquizar los roles de los usuarios del edificio [Fig. IV.LXLIX]. En este sentido, el cuerpo central del que emergen los brazos de la “U” acoge un acceso monumental con pórtico hexástilo y un suntuoso vestíbulo con una escalinata a la imperial que permite el ascenso al piso superior. De dicho vestíbulo surgen el despacho del maestro y el despacho de la maestra, a izquierda y derecha respectivamente, y a partir de estos las diferentes aulas (en el ala masculina dos aulas: la “A” con capacidad de 49 alumnos, y la “B” para un total de 56; en el ala de féminas un aula: la “C” con un aforo de 56 plazas). Y en el extremo norte del cuerpo central, Doménech diseña una enorme estancia destinada a Biblioteca conjunta para chicas y chicos, con despacho de bibliotecario y una sala de estudio reservada a cada costado (en su planta superior el arquitecto dispuso el ya mencionado “Salón de Premios”). Así pues, los espacios compartidos se acogen en el centro, mientras que los separados por sexo a izquierda y derecha con los despachos del profesorado como punto de partida.



Fig. IV.XLIX. Planta baja de las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramenet, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 15 de octubre de 1885 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, C1189/288.1].

La importancia que le otorgó Doménech a la fachada merece ser resaltada. Ya apuntábamos que debido a que el edificio debía cerrar la plaza para reordenar aquel espacio urbano y generar un foco de interés. Por ello, el arquitecto diseñó un alzado absolutamente monumental, repleto de detalles ornamentales dispuestos, principalmente, en el cuerpo central. Doménech realiza un nuevo ejercicio de proyección de ritmos y estructuras de fachada que responden al interés de definir una imagen de marca unipersonal, esto es su firma a partir del repertorio estapista [Fig. IV.L]. Sobre el papel, el arquitecto construye un proyecto similar, en cuanto a concepto y estética, al que en aquel momento estaba dirigiendo en el centro de Barcelona: la fachada de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII].

Establece un ritmo tripartido para el cuerpo central. En primer lugar, se halla la base en la que se dispone el pórtico hexástilo de orden dórico mucho más austero que los órdenes híbridos que acostumbraba a crear Doménech en aquella época [C.Rep. H]. Las columnas sostienen, sin cornisa, el segundo cuerpo horizontal, una gran masa arquitectónica que sobresale en voladizo y se impone al espectador. Es en esta parte donde se concentran más ornamentos y soluciones estapistas: cinco calles verticales, de

las cuales las cuatro laterales están abiertas en balaustrada a la calle con columnitas de hierro fundido que sostienen una estructura de hierro forjado donde se recortan enormes cuatrefolios dentados [C.Rep. F2]. La calle central es la única ciega y, en ella, hallamos una combinación de molduras diversas con ruedas simples invertidas, triángulos actuángulos invertidos, triángulos obtusángulos y molduras dentadas [C.Rep. M]. En una enorme cartela central recortada por las molduras mencionadas se inscribe "ESCUELAS PÚBLICAS DE STA COLOMA DE GRAMANET". Sobre las cinco calles, Doménech incorpora un ático en voladizo muy acusado, siguiendo la fórmula de la Real Academia de Ciencias y Artes de 1882, con perfiles quebrados laterales y en alto relieve que son rematados por ruedas simples en el cornisamento [C.Rep. C5].

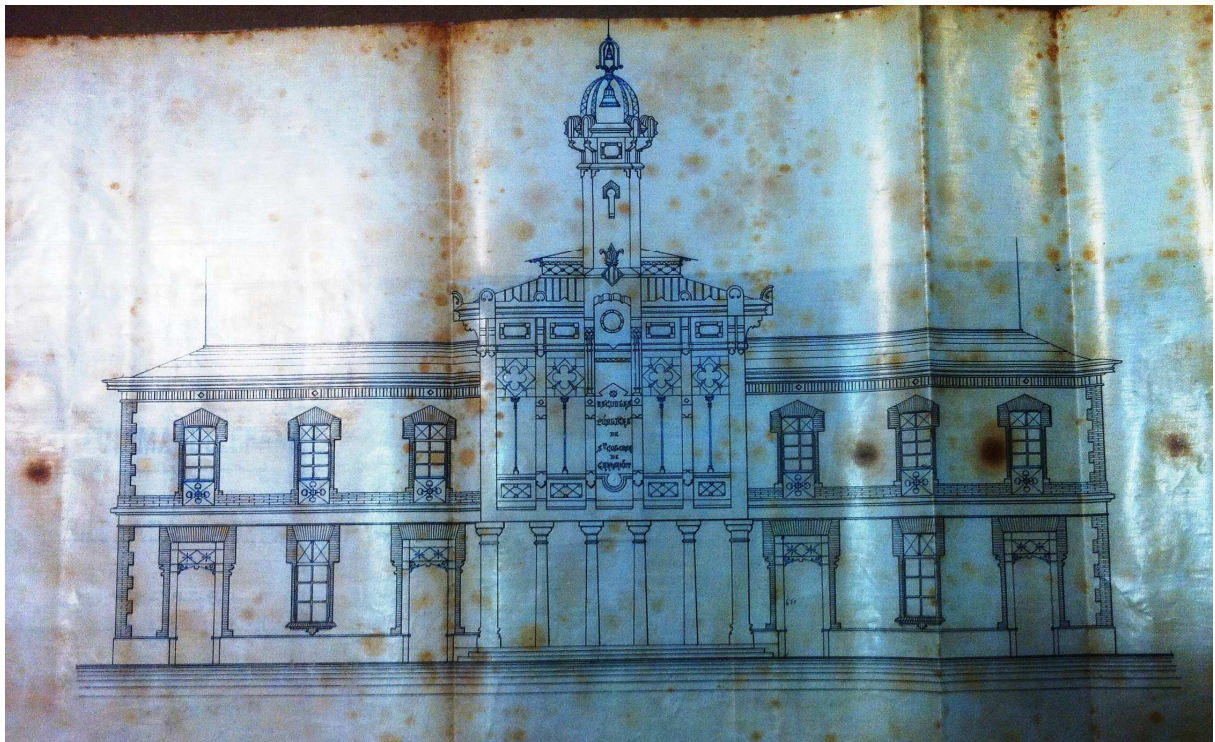


Fig. IV.L. Alzado de fachada principal de las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramanet, esc.1:100, José Doménech y Estapà, 15 de octubre de 1885 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, C1189/288.1].

Como cierre del alzado, el arquitecto proyecta una enorme torre que centraliza la fachada y marca un eje de simetría perfecta. Esta torre mirador se eleva a modo de minarete y emerge de la calle en la que se disponía la cartela con el título del edificio. Parte del punto en el que se incorpora un reloj coronado por un arco rebajado con moldura dentada [C.Rep. A3-M] y el escudo de Cataluña con una corona que recuerda mucho a las que rematan los escudos del Palacio de Justicia y del Pabellón de León XIII [C.DyE, Núms.XXII y XXIV]. Para iluminar la escalera helicoidal interior de la torre, el arquitecto añade pequeñas ventanas de arco de herradura como había realizado en las torres observatorio de la academia de las Ramblas [C.Rep. A5]. Para cerrar la torre, Doménech hará uso de perfiles quebrados en ascensión a la cubierta y rematados por

enormes ruedas dentadas [C.Rep. D1-C1], solución que produce un interesante dinamismo al cuerpo más elevado del edificio. Este mismo tipo de torre proviene del linternón de la cúpula de la iglesia de Sant Andreu apóstol, que en aquel mismo año se estaba concluyendo [C.DyE, Núm.XI]. Más adelante, será reutilizada para las torres del mismo templo, pocos años después. Como vemos, estamos frente un ejemplo más de reciclaje de formas y combinaciones propias del estapismo, soluciones que no tienen en cuenta la tipología arquitectónica a la que son destinadas puesto que en el cruce de las tipologías estaba, según Doménech, la capacidad de que un arquitecto consiguiese una marca personal, única y diferencial.

En general, en este proyecto de 1885 apreciamos un uso del hierro muy acusado. En la fachada principal observamos el juego de formas al que somete a este material para remarcar las posibilidades estéticas del mismo: las columnitas de hierro fundido, los cuatrefolios forjados y, principalmente, la araña que corona la torre [C.Rep. F2-I]. En este caso, incorpora una araña muy similar a la que había propuesto para el prisma octogonal de la Real Academia de Ciencias y Artes y que provenía de la torre de la Universidad de Barcelona de Rogent. Se trata del mismo complemento con una solución casi idéntica, planteado aquí con una doble función: la de faro por el enorme foco situado en la confluencia de los cuatro brazos; y la de campana municipal justo bajo el foco. Finalmente, Doménech utiliza el hierro para levantar estructuras arquitectónicas similares a las que plantearía un año después junto a Sagnier para el Palacio de Justicia barcelonés. Nos referimos a la enorme claraboya que aportaría luz cenital al vestíbulo y la caja de escaleras a la imperial.

Los cuerpos laterales de la fachada principal, los cuales marcan el inicio de los brazos en "U" del conjunto arquitectónico, quedan empequeñecidos por la austeridad general de estos respecto a la riqueza del volumen central. En ellos y con la finalidad de remarcar ese contraste entre la parte noble y la parte general, Doménech hace uso del ladrillo para decorar las sobreventanas, sobrepuertas, el marco de las aberturas y los ángulos de los laterales [C.Rep. N]. La utilización de la capacidad expresiva del ladrillo, que en la primera década del siglo XX tendrá tanta importancia en el corpus de Estapá, es la primera vez que se plantea en su obra. El arquitecto opta por diseñar marcos en ladrillo que recuperen la volumetría de los perfiles quebrados laterales de base abstracto-geométrica que dispone habitualmente en los coronamientos de sus edificios. Como veremos a partir del caso de las Escuelas Industriales de Terrassa, esta solución la aplicará con asiduidad en la arquitectura industrial, pero aparece por vez primera en este proyecto de 1885 para escuelas municipales de Santa Coloma.

Cabe apuntarse que en los planos de sección se comprueba como Doménech desarrolló su repertorio también en los interiores, resaltando los accesos del “Salón de Premios” y la Biblioteca con enormes arcos peraltados con dovelas remarcadas, así como ventanales enormes en los que molduras dentadas marcan originales ritmos de cóncavo-convexo [Figs. IV.LI y IV.LII. C.Rep. A1 y M].

Doménech y Estapá redefinió su propuesta, introduciendo las modificaciones que exigían los cambios del solar. A pesar de tratarse del mismo lugar, la finca del proyecto 1885 perdía parte del tramo del brazo izquierdo o "de chicos", aspecto que obligaba a reformular la direccionalidad de dicho brazo. Más allá de cambios interiores puntuales, la distribución interna es muy similar a la del proyecto anterior, aunque desaparece una de las aulas masculinas. La mayor parte de los cambios se concentran en los alzados exteriores, principalmente en el de la fachada principal. Así lo indican los planos [Fig. IV.LIII], en los que advertimos una simplificación de los ritmos propuestos, así como una contención ornamental evidente respecto a la profusión estapista que reinaba en la propuesta de 1885.

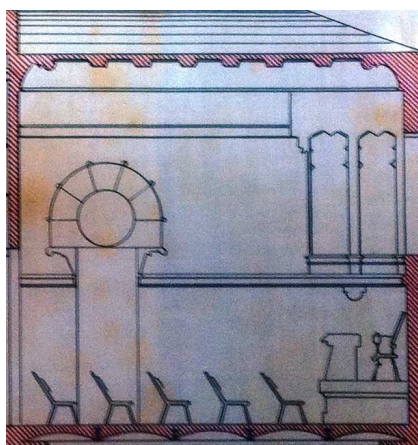
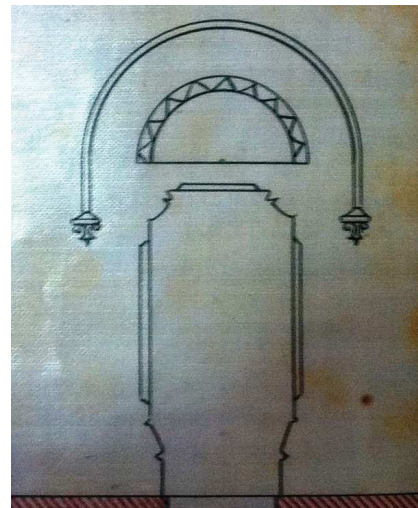


Fig. IV.LI. y Fig. IV.LII. Detalles de la Biblioteca y el “Salón de Premios” en *Sección transversal* y *Sección longitudinal* de las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramanet, José Doménech y Estapá, 15 de octubre de 1885 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1189/288.1].

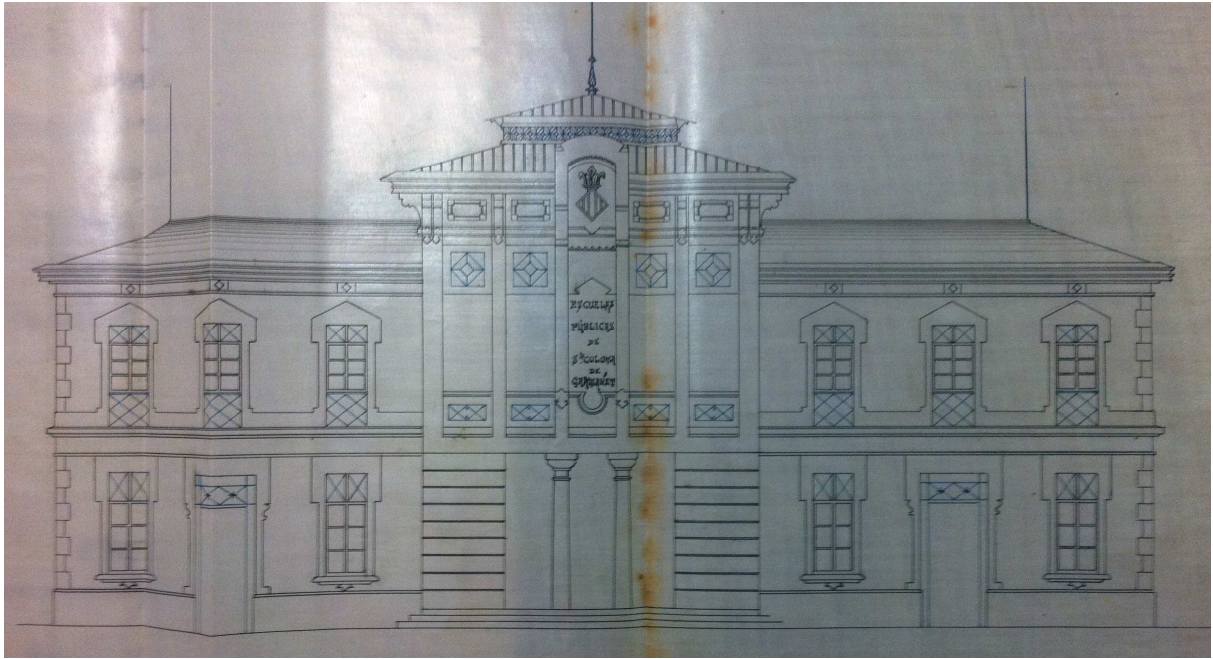


Fig. IV.LIII. Alzado de fachada principal de las Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramanet, esc.1:100, José Doménech y Estapà, agosto de 1887 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1189/288.2].

De entrada, Doménech suprime la opción de la torre, así como el pórtico hexástilo para el acceso central [C.Rep. I-H]. Ambas decisiones sacrifican la atractiva verticalidad y la sensación de ligereza del primer proyecto. Por el resto, conserva las cinco calles del segundo tramo del cuerpo central y el ático en voladizo, aunque este se simplifica por el hecho de suprimir las ruedas del coronamiento. El ático del proyecto de agosto de 1887 es interrumpido por un enorme frontón, rematado por un arco rebajado quebrado, y en cuyo interior hallamos la heráldica de Cataluña y molduras dentadas en el marco [C.Rep. A6-M]. A todo esto, debe añadirse que la riqueza visual generada por la policromía, lograda por la combinación de materiales con el protagonismo del hierro en la fachada, desaparece en este nuevo alzado. Doménech suprime las columnitas de hierro fundido de las balconadas y simplifica la forja en forma de cuatrifolio dentado por unas soluciones más austeras.

IV.V.II. Una escuela para Montmaneu (1901)

Un caso considerablemente diferente al de los proyectos monumentales colomenses es el de la escuela municipal de Montmaneu de 1901 [C.DyE, Núm.LXXI]. La simplicidad de este caso contrasta con la suntuosidad planteada en las propuestas para Santa Coloma de 1885 y 1887. Para el encargo, Doménech proyectó un edificio regular de un solo cuerpo y en dos niveles. Se trata de un enorme rectángulo racional perfecto y carente de cualquier volumen saliente. La distribución de espacios se genera a partir de las diferentes funciones que deberán acogerse en el edificio, como ocurría en Santa Coloma, pero en

este caso se harán a menor escala y reduciendo la diversidad y los tipos de salas. Para establecer una ordenación funcional, el arquitecto sitúa las estancias de acceso público y directo en la planta baja: el aula donde se impartiría la docencia con su baño para el alumnado y un vestíbulo general. Por otro lado, el primer piso está destinado a espacios con un uso más concreto y privado: un despacho de dirección y también del juzgado municipal, un salón de sesiones, una secretaria municipal y dos cuartos (uno de ellos dormitorio) con una cocina que deducimos que sería para el maestro del pueblo [Figs. IV.LIV y IV.LV]. Así pues, funciones públicas en el nivel inferior y funciones privadas en el superior, exactamente la misma división que Doménech planteó en la mayoría de edificios para la administración pública a lo largo de su carrera como, por ejemplo, la reforma de la Casa Consistorial de Sant Andreu de 1892-1894 [C.DyE, Núm.LI] o las oficinas administrativas de la Exposición Universal de 1888 [C.DyE, Núm.XXVIII]. De hecho, en cuanto a este aspecto es similar a la solución que a gran escala desarrolló para los dos proyectos de Santa Coloma de 1885 y 1887.

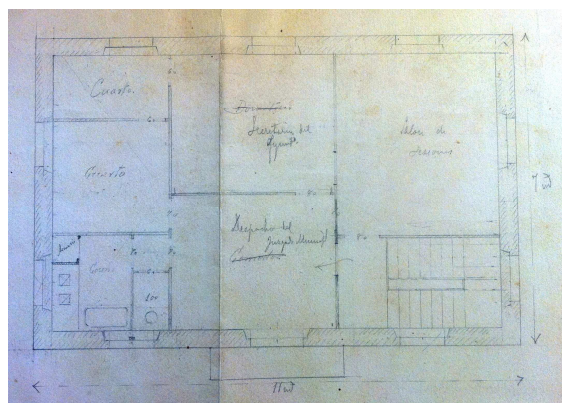
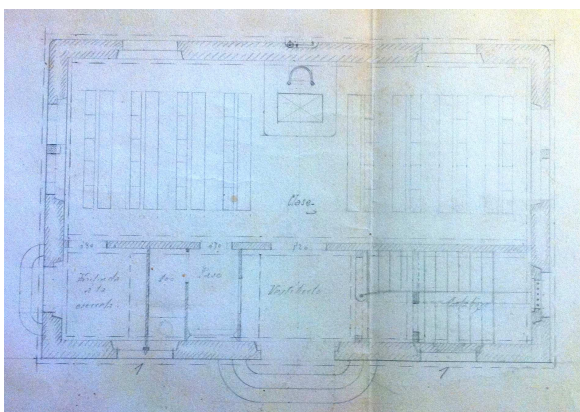


Fig. IV.LIV. (izq.) *Planta baja de la Escuela Municipal de Montmaneu / Fig. IV.LV.* (dch.) *Primer piso de la Escuela Municipal de Montmaneu, esc.1:50, José Doménech y Estapà, marzo de 1901 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105H/1/155].*

El caso de Montmaneu responde a unas dimensiones menores simplemente por la demografía del propio municipio pero, además de la diferencia en este aspecto, la estética del edificio distará considerablemente de la modernidad que proponía para las escuelas colomenses. Si los proyectos para Santa Coloma responden, sobre todo el de 1885, a la estética que utilizaba a mediados de la década de los ochenta para obras como Sant Esteve de Sesrovires, Santa Eulalia de Vilapiscina o la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes, la escuela de Montmaneu se relaciona a nivel formal y ornamental a obras mucho más austeras y contundentes que carecían del hierro como elemento básico en los programas decorativos y estructurales. Se halla pues más cercano a los ritmos de fachada de la propuesta de escuelas colomenses de 1887, de la Casa Consistorial de Sant Andreu o de las oficinas administrativas de la Ciudadela para el certamen internacional de 1888.

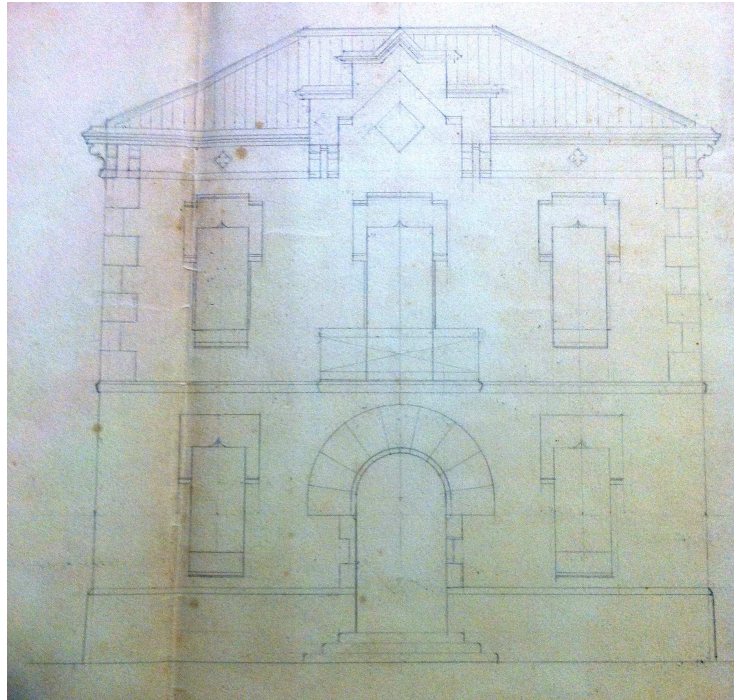


Fig. IV.LVI. Alzado de fachada principal de la Escuela Municipal de Montmaneu, esc.1:50, José Doménech y Estapá, marzo de 1901 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H105H/1/155].

Como en los dos últimos casos, el alzado de la fachada principal es absolutamente simétrico [Fig. IV.LVI], con la puerta de acceso en el centro con un arco peraltado con las dovelas a la vista [C.Rep. A1]. En el primer piso y siguiendo el eje central generado por el portalón, un pequeño balcón con sobrepuerta típica del estapismo con un vierteaguas pronunciado en forma de hastial escalonado. Como remate de dicho eje, un hastial escalonado en tres tramos con moldura triangular en el coronamiento [C.Rep. G]. Doménech no dispone más decoración en el alzado, únicamente un friso del que arranca el hastial mencionado en el que incorpora perfiles quebrados laterales como adorno geométrico estapista [C.Rep. D3]. Las fachadas secundarias (la posterior y las laterales) carecen de ningún interés. En ellas tan solo se dispone el mismo tipo de ventanas que las de la principal de manera regular y, en ocasiones, alguna ventana bigeminada por columnita rompen la monotonía visual [C.Rep. E1].

En líneas generales, los dos proyectos de Santa Coloma y el de Montmaneu responden a un formato tradicional de escuela en Cataluña. La importancia del ladrillo se da de un modo muy similar a casos paradigmáticos como las escuelas municipales de El Masnou, actualmente Escola Pública Ocata, obra de Bonaventura Bassegoda i Amigó (1904-1905), o bien las de Premià del mismo autor. No obstante, y sobre todo en los ejemplos colomenses de Doménech, la personalidad del arquitecto se impone a partir de la incorporación y combinación de formas y soluciones propias de su repertorio,

consiguiendo un resultado diferencial que, de haberse ejecutado, hubiese supuesto un de los casos más estapistas de su corpus.

IV.V.II. La ampliación de las Escuelas Industriales de Terrassa (1912-1915)

Dentro de la casuística de “Arquitectura para la Enseñanza o Escuelas”, el último ejemplo es el único que se materializó. Se trata de la finalización del Palacio de Industrias de Terrassa. En ella son apreciables unas soluciones estilísticas que se erigirán como unas de las más habituales de la obra de Doménech y Estapá de la primera década del siglo XX, sobre todo, utilizadas para edificios de carácter industrial y/o comercial. Es por ello que este caso está estrechamente relacionado con obras del mismo momento como el complejo de la fábrica del gas de la Barceloneta [C.DyE, Núm.LXXVIII] o los Talleres Vidal de 1911 [C.DyE, Núm.XC].

Debemos apuntar que la actuación de Doménech en esta ocasión era la de concluir y ampliar un edificio moderno que se había construido entre 1902 y 1903 según el proyecto de Lluís Muncunill i Parellada (1868-1931).⁷⁹⁷ El denominado Palacio de Industrias sería el nuevo marco y sede de las Escuelas Industriales de Terrassa. Esta institución educativa debía su origen al impulso renovador del regeneracionismo resultante del desastre de 1898. En julio de 1901, con la intención de modernizar la enseñanza técnica en España, se aprobó una ley de reforma educativa que cristalizó en la creación de escuelas provinciales de industrias, ya fuesen elementales o superiores (Madrid, Las Palmas, Gijón, Cartagena, Vigo, Alcoi, Béjar, Vilanova i la Geltrú y Terrassa). Una de las finalidades, de carácter proteccionista, era la de formar técnicos industriales e ingenieros nacionales para asimilar la demanda del mercado con independencia de los técnicos extranjeros.⁷⁹⁸

En el caso egarense, para el edificio que acogería la escuela, el ayuntamiento de Terrassa adquirió el solar de Miquel Serrallès, situado en la carretera de Castellar, por 18.000 pesetas.⁷⁹⁹ La elección se sustentaba en que ese espacio constituía el eje de la ampliación de la ciudad, tras el puente del Passeig erigido en 1897. Las escuelas industriales eran el

⁷⁹⁷ Lluís Muncunill se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1891. Desarrolló su principal actividad profesional en Terrassa, donde fue arquitecto municipal entre 1892 y 1903. Entre sus obras destacan, además del Palacio de Industrias, las reformas de la casa consistorial de Terrassa (1900-1902), el vapor Aymerich, Amat i Jover, actual Museu de la Ciència i la Tècnica de Terrassa (1907) y la Masia Freixa (1907-1910). Sus principales aportaciones arquitectónicas están vinculadas a la tipología industrial, destacando las soluciones para cubiertas y utilización del hierro para las estructuras. El uso del arco parabólico en muchas de sus obras es otro de los rasgos más característicos de su producción modernista.

⁷⁹⁸ El caso egarense se debió al Real Decreto de 17 de agosto de 1901, en el que se especifica la creación de la *Escuela Superior de Industrias de Tarrasa*. Para saber más sobre los orígenes de la Escuela Industrial de Terrassa, véanse *L'Escola Industrial de Terrassa: 1902-2002. Cent anys de vida universitària*. Barcelona: Escola Universitaria Enginyeria Tècnica Industrial de Terrassa, 2002, pp.33-50; y *Història Industrial de Terrassa*. Barcelona: Lunwerg / Diari de Terrassa, 1998, vol.I: pp.41-44.

⁷⁹⁹ *Història Industrial de Terrassa* (1998), Op. cit., vol.I: p.42.

complemento perfecto para conformar la nueva zona moderna e industrial de la localidad. El encargo del edificio recayó en Lluís Muncunill, arquitecto municipal de Terrassa que en aquel momento trabajaba en la casa consistorial de la ciudad. A principios de 1902 diseñó los planos, la memoria y los pliegos de condiciones para las respectivas subastas de contratistas, con el fin de que la obra se ejecutase cuanto antes.⁸⁰⁰ El 9 de mayo de 1902 ya se colocaba la primera piedra del Palacio de Industrias de Muncunill, trabajos que concluyeron en octubre de 1903. La inauguración oficial, tras la oficiosa que constituyó el inicio del curso 1903-1904, se realizó el 3 de julio de 1904 con la exitosa Exposición de Industrias Locales.⁸⁰¹

Esta parte corresponde a la primera etapa de la construcción del edificio. La vasta documentación consultada, nos ha hecho plantear tres etapas: la inicial en la que hallamos el interesante proyecto de Muncunill (1902-1904); la segunda, en la que encontramos la ampliación de José Doménech y Estapá, consistente en la erección de las alas este y sur del complejo que se destinarían a talleres mecánicos (1912-1915); la tercera, desarrollada en la década de los veinte y en la que hemos advertido que participó Josep Domènech i Mansana, hijo de Doménech y Estapá.⁸⁰²

Nuestro cometido es centrarnos en la participación de Doménech y Estapá, es decir, la segunda etapa. Las fases establecidas son realmente útiles para situar la actuación estapista. Respecto a ella, son pocos los estudios dedicados a las Escuelas Industriales de Terrassa que la citan, ya sea a nivel histórico o arquitectónico. El álbum histórico que se editó en 1992 con imágenes originales de 1913, fotografías realizadas al finalizar las obras de Doménech, ni siquiera nombra su intervención.⁸⁰³ Años más tarde, en el libro *Lluís Muncunill (1868-1931), arquitecte* de 1996, Freixa también eludía la participación de Doménech y Estapá, y la parte diseñada por este autor la analizaba como si fuese obra de Muncunill.⁸⁰⁴ Si bien es cierto que, como corroboraremos, algunos de los criterios de Muncunill serán utilizados por Doménech en su ampliación de 1912 (una década después del diseño de Muncunill), las diferencias serán notables y las soluciones del segundo responderán a fórmulas que podremos ligar a otras obras anteriores y coetáneas del arquitecto tarraconense con una mayor originalidad estética. Lo mismo ocurre en el

⁸⁰⁰ FREIXA, M., *Lluís Muncunill (1868-1931), arquitecte*. Barcelona: Lunwerg, 1996, pp.74 y 76.

⁸⁰¹ Véase *Escuelas elementales y de industrias*. Terrassa: Impr.Ventayol, 1903. A mediados de 1905, *El Eco de la Industria* dedicó un número extraordinario y monográfico a las Escuelas Industriales de Terrassa. *El Eco de la Industria*, Año VIII, t.IV, 17 (núm. extraordinario), mayo de 1905.

⁸⁰² Estas tres etapas las hemos establecido a partir de los estudios realizados en torno al Palacio de Industrias y, sobre todo, gracias a los documentos extraídos del *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana* del ACOACB. Estos últimos no se habían tenido en cuenta en las investigaciones precedentes. En diversas carpetas se conservan planos fechados y firmados tanto de Muncunill como de Doménech y Estapá y de Domènech i Mansana [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1188/191 y H105H/4/191].

⁸⁰³ *Escoles Industrials de Terrassa. 1913*. Terrassa: Escola Universitària d'Enginyeria Tècnica Industrial de Terrassa, 1992.

⁸⁰⁴ Aparece esta mezcolanza de autoría mediante la inclusión de fotografías y acuarelas actuales de partes de la ampliación de Doménech y Estapá. FREIXA, M. (1996), Op. cit., pp.25, 46 y 82.

capítulo que trata el tema en cuestión del título en dos volúmenes *Història Industrial de Terrassa* o, más recientemente, en *L'Escola Industrial de Terrassa: 1902-2002. Cent anys de vida universitària*.⁸⁰⁵ En 2005, se publicaba un nuevo estudio en el que se añadía a Domènech y Estapà como uno de los arquitectos del edificio, aunque con el nombre de pila equivocado debido a la confusión que ya hemos aludido en esta investigación entre Lluís Domènech i Montaner y José Domènech y Estapà por compartir el primer apellido.⁸⁰⁶

Por la dependencia que existe entre la ampliación de Domènech y la construcción previa de Muncunill, merece la pena algún comentario respecto a la segunda. El edificio que propuso el arquitecto municipal de Terrassa consistía inicialmente en una planimetría en forma de “U”, constituida por un cuerpo central que servía de vestíbulo en la planta baja y de salón de sesiones en el piso superior, y dos alas laterales en las que se dispondrían los diferentes tipos de estancias (aulas, despachos, etc). Tal y como indica Mireia Freixa:

“El Palau d’Indústries és un dels edificis més ambiciosos construïts per Lluís Muncunill (1901-1903). Lluís Muncunill es va inspirar molt directament en l’edifici de la Universitat Literària de Barcelona d’Elies Rogent (1863-1872), però adaptant-lo a les tècniques constructives més modernes i als gustos de la primera arquitectura modernista”.⁸⁰⁷

La Universidad de Barcelona es, sin duda, el modelo utilizado por Muncunill para el diseño de la distribución interna pero también para el alzado principal del edificio [Fig. IV.LVIII]. El ritmo continuado de arcos en dos niveles para toda la fachada (rebajado en el inferior y de medio punto en el superior), que Rogent incorporó a sus discursos arquitectónicos a través de la arquitectura centroeuropea *Rundbogenstil* o neorenacentista, es el principal elemento que la articula. A ello se suma la disposición volumétrica que marca la distribución en “U” del conjunto. El cuerpo central, en el que tres arcos dan acceso al vestíbulo y se duplican en el nivel superior para ejercer de balaustrada y grandes ventanales con el fin de iluminar el gran salón, queda rematado por un hastial escalonado. Por otro lado, los cuerpos laterales que cierran la horizontal de la fachada principal se avanzan, como el central y se coronan con sendos hastiales escalonados, generando un ritmo regular en el alzado.

⁸⁰⁵ FREIXA, M., “Arquitectura i cultura a la Terrassa industrial”, en *Història Industrial de Terrassa* (1998), Op. cit., vol.I: pp.97-111; y *L'Escola Industrial de Terrassa: 1902-2002. Cent anys de vida universitària*. (2002), Op. cit., pp.45-50.

⁸⁰⁶ “La construcció del complex de l’Escola Industrial, realitzat pels arquitectes Lluís Muncunill, responsable de l’edifici principal, inaugurat l’any 1904, i Lluís Domènech i Estapà, autor dels tallers situats a l’est i al sud, esdevingué el símbol d’una etapa d’esplendor en la formació de la ciutat”. RIERA i TUÈBOLS, S. (ed.), *L’Escola d’Enginyers de Terrassa. Cent anys d’història*. Lleida: Escola Tècnica Superior d’Enginyeria Industrial de Terrassa, 2005, p.16. La cursiva es nuestra para remarcar el error en el nombre del arquitecto.

⁸⁰⁷ FREIXA, M. (1998), Art. cit., vol.I: p.103.



Fig. IV.LVII. Fachada principal de las Escuelas Industriales de Terrassa. Lluís Muncunill.

Pero más allá de la disposición planimétrica y de los ritmos de fachada, lo más interesante y que marcará la intervención de Doménech de 1912 es, sin duda, la solución estética general que Muncunill utiliza para decorar los alzados. El aspecto más relevante es la utilización del ladrillo visto en estructuras, marcos de puertas, ventanas y coronamientos y de sus posibilidades expresivas y artísticas. El uso de este material como hilo conductor de la estética global del conjunto, combinado con aplicaciones cerámicas y de piedra puntuales, contrasta de manera atractiva con los tramos de fachada realizados en mampostería concertada. Los mampuestos con sus caras de asiento ligeramente labradas y de formas geométricas irregulares contrastan con la regularidad de la disposición del ladrillo rojo, además de por el cromatismo natural de los materiales. Esa misma combinación es la que encontramos en la ampliación de los cuerpos este y sur diseñados por Doménech y Estapá años después.

Entre los papeles del despacho de Doménech referentes a esta obra, se conservan planos de Lluís Muncunill que le serían entregados al arquitecto para la finalización del complejo. Destaca una fotografía de la planta final del edificio de 1902 (con patio central), así como un alzado de la fachada principal fechado a 14 de octubre de 1902 y firmado por el propio Muncunill.⁸⁰⁸ Estos y otros documentos le sirvieron a Estapá para conocer al detalle el edificio preexistente, así como para plantear la terminación del mismo y, sobre todo, diseñar la ampliación.⁸⁰⁹

⁸⁰⁸ *Planta del Palacio de Industrias de Terrassa, s/r., s/f.* [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1188/191]; *Alzado de fachada principal del Palacio de Industrias*, esc.1:100, Lluís Muncunill, 14 de octubre de 1902 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105H/4/191].

⁸⁰⁹ En la mayoría de los planos realizados por Doménech y Estapá, se indica “Proyecto de terminación del edificio y talleres de la Escuela superior de Industrias de Terrassa (Escuela)”. De todos ellos, destacamos *Sección central*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, abril de 1912 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105H/4/191].

Además de los planos fechados y firmados por Doménech, certifica que los talleres mecánicos de las alas este y sur de las Escuelas Industriales de Terrassa fueron diseñados y ejecutados por él un material fotográfico que recopiló el propio arquitecto durante el proceso de las obras. De todas las fotografías, tan solo se conservan tres en un dossier personal. Mostramos una de ellas en la **Fig. IV.LVIII**. A pesar de la mala calidad de la imagen, se aprecia la erección de los arcos rebajados en ladrillo visto y los tramos de mampostería concertada. La prensa de la época también certifica la autoría de Doménech.⁸¹⁰ El proyecto está fechado en abril de 1912, tal y como demuestra la documentación rubricada, y las obras se ejecutaron hasta el inicio del curso 1915-1916, financiadas por el Estado español y el ayuntamiento de Terrassa, siendo la inauguración oficial el 31 de octubre de 1915.⁸¹¹

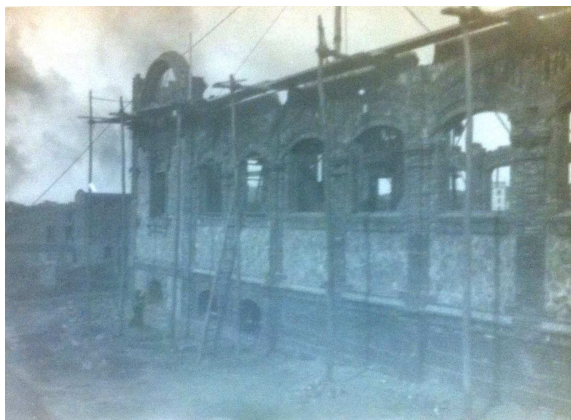


Fig. IV.LVIII. *Construcción de los talleres mecánicos de Doménech y Estapà para las Escuelas Industriales de Terrassa, 1913-1915 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1188/191].*

A nivel de planimetría, la ampliación de Doménech se fundamenta en el formato de “L” que se añade en los muros este y sur, a modo de gran brazo, al edificio cuadrado de Muncunill [**Fig.IV.LIX**]. Esta tipología de planta es totalmente funcional y sirve para resolver los interiores con apenas muros de carga, dando la posibilidad de modificar y articular la distribución de las aulas y talleres según las necesidades de cada momento.

⁸¹⁰ *Madrid Científico*, Año XXII, 866, 1915, p.695; “En Terrassa”, *La Vanguardia*, 31 de agosto de 1915, p.11; “Inauguración de unos talleres”, *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1915, p.2; “Terrassa”, *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1915, p.5.

⁸¹¹ “Inauguración de unos talleres” (1915), Art. cit., p.2.

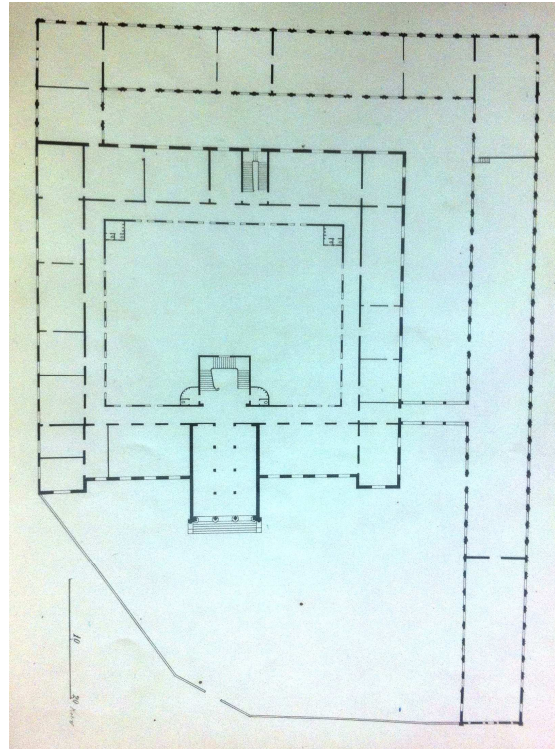


Fig. IV.LIX. *Planta final de la Escuela Industrial de Terrassa, s/r., s/f., [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, C1188/191].*

En los alzados diseñados para la ampliación, Doménech opta por utilizar la combinación que ya había planteado Muncunill para el edificio central. No obstante, puede apreciarse claramente cómo las soluciones en ladrillo de Estapà adquieren un mayor virtuosismo en sus posibilidades estéticas. El arquitecto planteó dos tipos de arcos diferentes para enmarcar los ventanales con el fin de ordenar el ritmo de las fachadas de los talleres: un arco rebajado que corona y reúne dos ventanas de arco rebajado en cada tramo de muro [**C.Rep. A3**]; y un arco peraltado trigeminado a modo de gran ventana termal a disponer en cada tramo angular de los alzados [**C.Rep. A1-E2**].

El primero de los dos tipos de arco para los tramos de fachada exterior es el que más se utiliza, puesto que sirve para cada uno de los marcos de los alzados laterales derecho e izquierdo de la planta en forma de “L” [**Fig.IV.LX**]. En él destacamos la disposición del ladrillo al servicio de generar molduras, perfiles quebrados laterales y perfiles quebrados en ascensión a la cubierta que son rematados por reinterpretaciones de pináculos y almenas a partir de la combinación de juegos cóncavo-convexo [**C.Rep. D3 y D1**]. La parte más atractiva es la solución de rematar los dos arcos rebajados de las ventanas por un enorme arco rebajado que las reúne. La misma composición de arco que reúne arcos, ya sean dos o tres, proviene de la gran experimentación que Doménech había llevado a cabo en las fachadas del Asilo-Amparo de Santa Lucía concluido en 1909 [**C.DyE, Núm.LXX**]. En el tímpano resultante de dicha unión, el arquitecto combina la disposición de los ladrillos rojos en un primer nivel a testa y en un nivel más profundo a tizón. El resultado es un elegante juego volumétrico que aporta dinamismo a cada tramo a partir del sombreado cambiante y en movimiento por la iluminación natural y el paso del día. Como base o solera inferior de las dos ventanas, el arquitecto utiliza una

solución pareja aunque no tan volumétrica. En este caso consigue una especie de moldura dentada en abanico, similar a las de la cornisa de las oficinas de la administración de la Exposición Universal de 1888 [C.DyE, Núm.--].

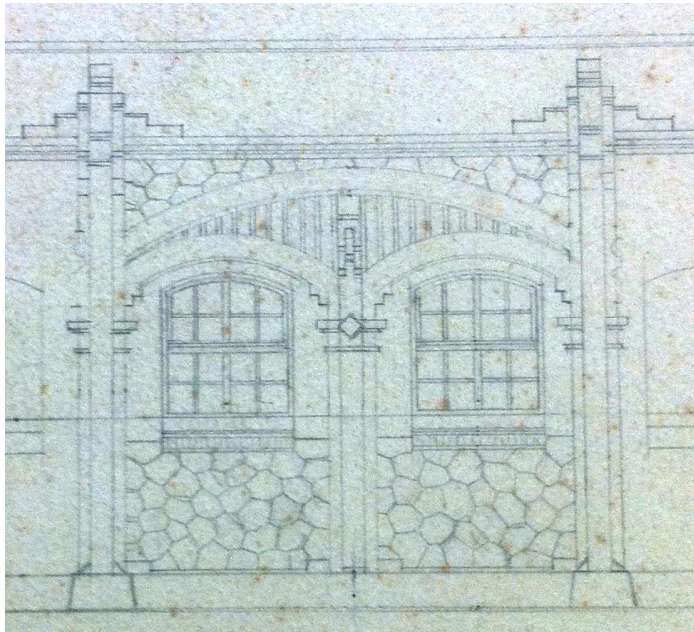


Fig. IV.LX. (izq.) Alzado de fachada para talleres de la Escuela Industrial de Terrassa, esc.1:50, José Doménech y Estapà, abril 1912 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H105H/4/191] / (inf.) Imagen actual del diseño ejecutado en 1912-1915.



Para la segunda solución tipológica de arco en ladrillo, la correspondiente a los tramos angulares de la "L", Doménech diseña un interesante arco peraltado trigeminado por columnas de ladrillo en todas sus partes (base, fuste y capitel) [Fig.IV.LXI]. El aspecto más atractivo es la inclusión de volumetría en ladrillo a testa en la arquivolta, detalle que sirve para establecer un ritmo visual radial y crear falsas dovelas a modo de dientes de engranaje [C.Rep. C1]. Flanqueando esta composición, sitúa unas aberturas verticales casi flamígeras con marco en ladrillo y que el arquitecto venía de utilizar de manera muy similar en la Estación de la Magoria [C.DyE, Núm.LXXXVII] y en la Villa Havenmann de Sitges [C.DyE, Núm.LXXX]. El marco propuesto es en hastial triangular, siguiendo la cubierta a dos aguas de las naves de los talleres, en cuyos ángulos se incorporan nuevos

pináculos o almenas que establecen ejes verticales y coinciden con las luces de las ventanas del alzado.



Fig. IV.LXI. Alzado de fachada para talleres de la Escuela Industrial de Terrassa, esc.1:50, José Doménech y Estapá, abril 1912 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H105H/4/191] / Imagen actual del diseño ejecutado en 1912-1915.

En definitiva, la propuesta estética de Doménech se fundamenta en dos pilares: el primero es el de incorporar unas soluciones que definían la mayoría de las obras de su producción de la primera década del siglo XX en las que el ladrillo es el protagonista indiscutible;⁸¹² y, en segundo lugar, dialogar con el edificio preexistente para el que se realizaba la ampliación del complejo egarense. Analizadas las fórmulas diseñadas, consideramos que Doménech supera la elegancia que había planteado en su diseño de 1902 Muncunill. Con los talleres de 1912, el arquitecto tarraconense logra disposiciones mucho más imaginativas, combinaciones de formas y formatos tradicionales (arcos, columnas, molduras, etc) mucho más atractivas y siempre construidas a partir de la colocación del ladrillo en todas sus posibilidades: aplantillado, a soga, a testa, a tizón, a sardinell, a plano, a panderete, en espina, en diagonal, etc. El resultado, a veces insólito pero siempre equilibrado y elegante (el ejemplo del arco de la **Fig.IV.LXI** es clave en este sentido), se constituye como la forma definitoria del conjunto, dialogando sin interferencias con la parte de Muncunill, pero superando las posibilidades de esta y

⁸¹² Ya hemos mencionado el Asilo-Amparo de Santa Lucía y la Magoria, pero igualmente están en la misma línea obras como los Talleres Vidal, los edificios del complejo del Gas de la Barceloneta y el desaparecido convento de carmelitas de la Diagonal [C.DyE, Núm.LXXXVI].

acentuando la importancia de la ampliación mediante la estética y la creatividad de las formas estapistas. Sin estridencias y respetando el Palacio de Industrias de 1902, Doménech consigue dejar su indiscutible firma a partir de su repertorio unipersonal y la demostración de un interesante perfeccionamiento del uso y posibilidades expresivas del ladrillo rojo como estructura y también como ornamento.

IV.VI. LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL Y COMERCIAL, DOS TIPOLOGÍAS DE LA “VIDA MODERNA”

A pesar de tratarse de una obra ligada a la enseñanza, la intervención de Doménech en las Escuelas Industriales de Terrassa analizada anteriormente [C.DyE, Núm.XCVII], sirve para presentar una nueva tipología arquitectónica de gran relevancia en el corpus de Doménech y Estapá. La vinculación de las escuelas egarenses con el mundo industrial y, como resultado, la estética diseñada por el arquitecto para responder y participar de una codificación habitual en Cataluña, se establecerá en sus diferentes ejemplos de arquitectura industrial. A continuación, tan solo hemos seleccionado los casos principales y paradigmáticos, puesto que establecieron nuevas soluciones estapistas que serían reutilizadas por Doménech en la mayoría de ejemplos de esta tipología arquitectónica. Apreciaremos que, generalmente, el uso del ladrillo alternado con paramentos de mampostería concertada ejercerá de base estética sobre la cual Doménech explotará y desarrollará con maestría todas las posibilidades expresivas del enladrillado, generando nuevos tipos de cenefas, combinaciones, arcos, cruces y ritmos visuales que rozarán lo insólito, respondiendo siempre a su huella personal. El hecho que toda esta producción de arquitectura industrial se sitúe en las dos primeras décadas del siglo XX, momento en que Doménech hará uso del ladrillo incluso en obras de carácter religioso, hospitalario, etc [C.DyE, Núm.LXX y Núm.LXXXVIII, entre otros], sirve para ilustrar que los ejemplos presentados forman parte de una etapa específica y una casuística más amplia, dentro de la evolución cronológica y estilística del estapismo.

No podemos pensar que el uso del ladrillo para estructuras y estética de las obras de esta época en la producción de Doménech sea un ejercicio aislado. Con acierto, el arquitecto tarraconense se unió a una moda que tanto el núcleo barcelonés como el madrileño estaban explotando en aquel momento. El protagonismo del ladrillo en la tradición constructiva catalana fue combinado en la obra de Estapá con sus intereses hacia el mudejarismo, cuyos repertorios ornamentales utilizaría para obras esenciales de su trayectoria desde 1900 y hasta su muerte. Así pues, estamos ante una influencia mixta que el artista incorporó a su producción como una nueva muestra de modernización de un léxico historicista dentro de tipologías de la contemporaneidad: hospitales, centros de beneficencia, arquitectura industrial, escuelas, etc. Con la proyección del Asilo-Amparo de Santa Lucía y la publicación de “La fábrica de ladrillo en la construcción catalana” se

inició esta tendencia dentro del corpus estapista que, necesariamente, estaba en conexión con el reclamo del material en cuestión también en el ámbito internacional.⁸¹³ Intervenciones como la de Rafael Guatsavino Moreno (1842-1908) en el Congreso Internacional de Arquitectos de 1904 son una muestra de ello.⁸¹⁴

A pesar de tratarse de una solución estética que definirá la mayoría de ejemplos, observaremos algunos casos en los que Doménech optará por fórmulas diferentes, mucho más tradicionales en cuanto al empleo de materiales e incluso en cuanto a criterios estilísticos. La importancia que tendrá la estética en la definición y conformación de las marcas comerciales e industriales en la Barcelona de principios del siglo XX generará, en ocasiones, condiciones inflexibles por parte del comitente que alterarán el diseño del artista creador. Incluso, a veces serán claramente impositivas y alejadas de los criterios y formas estapistas, imponiéndose en los procesos creativos y constructivos del arquitecto y alterando el resultado final de la obra por las directrices que el artista estaba obligado a seguir. Esto nos ilustrará la capacidad de adaptación de Doménech a los deseos de su clientela, así como su dominio de un amplio repertorio arquitectónico. En cada una de esas ocasiones, Estapá combinará las formas más apropiadas para generar el conjunto arquitectónico esperado por su comitente. Este hecho demuestra cómo el tarraconense, si lo precisaba el cliente, era capaz de abandonar su estilo personal y utilizar unos repertorios más tradicionales y menos imaginativos aunque siempre haciendo uso de criterios eclécticos en la mezcla de detalles y tradiciones.

IV.VI.I. Doménech y Estapá y la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas

Los principales casos que deben ser analizados en esta sección de la tesis son, sin duda, las obras erigidas para la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas. Para esta empresa, Doménech y Estapá proyectará y construirá tanto la sede central de oficinas, situada en Portal de l'Àngel 20-22 (entre 1893 y 1895), como la ampliación de la Fábrica del Gas que dicha empresa tenía en un amplio solar de la Barceloneta, años después, concretamente entre 1904 y 1908. La naturaleza de estos dos encargos y la vinculación

⁸¹³ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "La fábrica de ladrillo en la construcción catalana", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1900, pp.37-48. Esta disertación que aborda la cuestión de un modo muy técnico y riguroso, fue reeditada años después por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "La fàbrica de ladrillo en la construcción catalana", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, t.X, marzo de 1912, pp.55-73.

⁸¹⁴ GUATSAVINO MORENO, R., "Fonction de la maçonnerie dans les constructions modernes", en *Congrés International des Architects 1904*. Madrid: Imp. J.Sastre, 1906. Años más tarde, el arquitecto Josep Goday i Casals (1881-1936) hablará de la importancia de las bóvedas de ladrillo en plano en la tradición catalana. GODAY i CASALS, J., "Estudi històric i mètodes de càlcul de les voltes de maó de plà". Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi / Impr.Casa Caritat, 1934, pp.11-36 y 43-51.

personal y empresarial que tenía el arquitecto con el comitente, son elementos que deben plantearse previamente al análisis de las obras en cuestión.

La Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas se había constituido el 28 de enero de 1843 a través de las gestiones de la familia Gil. Tras varios conflictos con Charles Lebón se iniciaba una ardua competencia entre las que serían las principales empresas destinadas a la venta, instalación y distribución del gas en Barcelona: La Catalana y la Compañía de Gas-Lebón. No entraremos a analizar al detalle dichas disputas ni las problemáticas que estas generaron en el ámbito local porque se escapan de nuestro objeto de estudio.⁸¹⁵ Debe tenerse en cuenta que el objetivo primordial de las empresas gasistas, tras demostrar las ventajas del gas para la iluminación, fue explotar la demanda particular del sector industrial. En cuanto al mercado doméstico, el gas irrumpiría mucho más tarde (ya entrado el siglo XX) y se limitaría a un sector de población privilegiado por considerarse un artículo moderno y de lujo. Así pues, mientras que el gas era esencial en el funcionamiento de las industrias, los particulares continuaban con sistemas de alumbramiento tradicionales como la cera, el petróleo o los aceites. Esta realidad de éxito comercial creciente del gas, afianzaría la competencia de las empresas, interesadas en conseguir el monopolio de la distribución y venta en Barcelona y las principales poblaciones del plano. La competencia alcanzará el punto álgido en la última década del siglo XIX y primera del XX y, precisamente, dicha realidad será sobre la cual se fundamentan y justifican los dos proyectos arquitectónicos de Doménech y Estapà mencionados.

En 1852, entre la lista de accionistas importantes de La Catalana, hallamos a José Mansana y Dordán (...-1892) con unas diez acciones.⁸¹⁶ Este dato es de suma importancia, puesto que se trata de la persona que conseguirá la dirección de la empresa, primero como director en funciones por la marcha de José Gil y Serra (1815-1877) a la fábrica de Sevilla, y después como director oficial tras el fallecimiento del propio Gil el 3 de diciembre de 1877.⁸¹⁷ José Mansana iniciaría una nueva etapa de gestión en la empresa, con grandes intentos de acercamiento al ayuntamiento. Las principales estrategias que se desarrollaron en esa época para conseguir el mencionado monopolio a partir de un plan de crecimiento externo pueden resumirse en cinco puntos según Pere Fàbregas: la compra del control de la sociedad Agustín Rosa y Cia de Sant Andreu de Palomar en 1866; la adquisición de la S.A. para el Alumbrado por Gas de Sevilla en 1871; la consecución de la contrata del alumbrado de Sants en 1876; la compra de la fábrica de

⁸¹⁵ Sobre esta cuestión véase, principalmente, ARROYO HUGUET, M., *La industria del gas en Barcelona, 1841-1933. Innovación tecnológica, territorio urbano y conflicto de intereses*. Barcelona: Ediciones El Serbal, 1996.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p.29. Sobre José Mansana y Dordán, véase FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Dordán", en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, XXXII, pp.122-123.

⁸¹⁷ ARROYO HUGUET, M. (1996), *Op. cit.*, p.192.

gas de El Ferrol a la Sociedad General de Alumbrado de España y Portugal en 1884; y, finalmente, el inicio de la canalización en Gracia en 1886.⁸¹⁸

La irrupción de la familia Mansana en este punto es esencial en relación a la vida personal de Doménech y Estapá, así como, según creemos, a la justificación de los encargos arquitectónicos que realizaría en 1893 y en 1904 para La Catalana. Y es que a principios de la década de los ochenta, Doménech se había casado con un miembro de la familia Mansana, María de las Nieves Mansana y Museros. Por la genealogía consultada, se trataba de una sobrina de José Mansana y Dordán. En la necrológica en motivo de la muerte de la hermana de Mansana y Dordán en 1893, Josefa, aparece Doménech y Estapá como sobrino político.⁸¹⁹ Los seis descendientes de Doménech fueron fruto de este matrimonio: José, Mercedes, Fernando, Francisco Antonio, María de los Remedios y Manuel Doménech Mansana. Tras la muerte de esta primera esposa en 1901,⁸²⁰ se casaría con Paulina Nadal Mariezcurrena (1858-1937), con quien no tuvo descendencia.

Al morir José Mansana y Dordán en 1892, el cargo de director de la empresa lo heredó su hijo, José Mansana y Terrés (1857-1934),⁸²¹ el primo de la esposa de Doménech. A partir de ahí, la competencia con E. Lebon y Cia se dio por concluida, debido a que la progresiva aparición de la electricidad generaba nuevos competidores. En la empresa rival, Charles Lebon (1799-1877) fue sustituido por su hijo Eugène Lebon y, con La Catalana de los Mansana, se alcanzaba un acuerdo de repartición de zonas de influencia en el plano de Barcelona. En esta situación, ambas empresas desarrollarían sendos programas de representatividad y diferenciación a partir de la erección de sedes majestuosas en la ciudad de Barcelona, unas arquitecturas que ilustrasen su poder en el sector y materializasen la firma de cada una de ellas.

⁸¹⁸ FÀBREGAS, P., "Barcelona y el gas, una relación de 200 años", *Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, 16, diciembre de 2009, p.184.

⁸¹⁹ *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1893, p.1.

⁸²⁰ *La Vanguardia*, 29 de septiembre de 1901, p.2.

⁸²¹ José Mansana y Terrés se tituló ingeniero industrial en 1889 y abogado por la Universidad de Barcelona en 1890. Además de sus actividades en la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas estuvo activo en otras entidades como Carbuos Metálicos, la Banca Arnús, la Catalana General de Crédito, y fue socio fundador y presidente de la Mutua General de Seguros, entre otras. También fue presidente de la Sociedad de Propietarios del Liceo y del Círculo Ecuestre, desarrollando una vida social frenética en la alta sociedad barcelonesa. Para más sobre José Mansana y Terrés, véanse los trabajos de Pere Fàbregas: FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Terrés", en CABANA, F., *Cien empresarios catalanes*. Madrid: Lid Editorial, 2006, pp.220-228; FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Terrés", en *Diccionario Biográfico Español* (2009), Op. cit., p.123; FÀBREGAS, P. (2009B), Art. cit., pp.180-204; FÀBREGAS, P., "La estrategia eléctrica de La Catalana de Gas y Electricidad hace cien años (1890-1930)", en *XI Congreso Internacional de la AEHE*, Madrid, 2014; y FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Terrés: el gas y la electricidad en Cataluña (1892-1934)", en *XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, 2014.

IV.VI.I.I. La erección de la sede central de Portal de l'Àngel, una de las *chef-d'oeuvres* del estapismo (1893-1895)

Teniendo en cuenta este panorama empresarial y de mercado, así como la importancia cada vez mayor que jugaba la representatividad de la empresa a través de una marca potente en la realidad cotidiana barcelonesa, José Mansana y Terrés inició una renovación de la imagen de La Catalana. La idea era plasmar la relevancia de la empresa dentro del trazado urbano de Barcelona, así como ampliar sus instalaciones tanto de oficinas como de recintos fabriles. En primer lugar, nada más conseguir el cargo de director en 1892, Mansana consideró que la expansión de la compañía y la consecución de nueva clientela (la consolidación de la venta de gas para los municipios periféricos de Barcelona y la incorporación del gas en los domicilios de un estatus económico elevado se comenzaba a llevar a cabo) pasaba, primeramente, por imponer una imagen de privilegio respecto al resto de empresas del sector.

En ese punto, el protagonismo de la arquitectura como representación de la marca empresarial será esencial. Precisamente por ello, lo primero que impulsó Mansana fue la erección de una gran sede central que albergara las oficinas, despachos de la junta directiva, laboratorios y estancias para los empleados de administración de La Catalana.⁸²² En 1892, la empresa adquiría un solar en la plaza de Santa Ana (actual Portal de l'Àngel) para tal fin, y encargaba a Doménech y Estapá el diseño de los planos y alzados del nuevo edificio [C.DyE, Núm.LII]. Ese año se cerraba la compra de los 1.238 m² por 600.000 pesetas,⁸²³ y a fecha de 20 de febrero de 1893, José Mansana se dirigía al ayuntamiento barcelonés con la petición siguiente:

“Deseando levantar un edificio en un solar propiedad de dicha razón social con fachadas á la plaza de Sta Ana y calle de Montesión, conforme a los planos que por duplicado se acompañan, á V.S. ruega se sirva concederle el permiso necesario para la realización de las correspondientes obras”.⁸²⁴

⁸²² Un año después y paralelamente a la erección de la nueva sede de La Catalana según diseño de Estapá, la empresa E.Lebón y Cia encargó al arquitecto Francisco de Paula del Villar y Carmona (1860-1927) su nueva sede. Construida entre 1894 y 1896 y situada en el cruce entre la calle Balmes y la Gran Via barcelonesa (actualmente, carrer Balmes 17-19), esta obra de carácter monumental respondía a una línea ecléctica que bebía directamente del estilo Segundo Imperio, elección estética que bien seguro respondía al hecho de que la compañía era francesa. Destaca la policromía lograda por la combinación de los materiales (ladrillo, piedra artificial y piedra de Montjuich), así como las mansardas del ático y los torreones angulares con cúpulas quebradas a la imperial siguiendo modelos como el Nuevo Louvre y otras construcciones francesas de la segunda mitad del siglo XIX. Algunos comentarios de época señalan influencias de la arquitectura española colonial erigida en los Países Bajos, aunque, consideramos de mayor relevancia las referencias galas. Fue inaugurada un año después que la sede diseñada por Doménech para La Catalana.

⁸²³ FÀBREGAS, P. (2009B), Art. cit., p.186.

⁸²⁴ *Carta de José Mansana y Terrés al ayuntamiento de Barcelona*, 20 de febrero de 1893, s/p. [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

Días después, el 7 de marzo, el arquitecto municipal de Barcelona, Pere Falqués, otorgaba el permiso tras examinar la documentación y el proyecto planteado por Doménech y Estapá,⁸²⁵ que se haría efectivo por el Negociado de Fomento el 11 de abril de 1893.⁸²⁶ Las obras de construcción se ejecutarían a lo largo de dos años, puesto que en el curso de 1895, la empresa se instalaba en el edificio de Doménech y lo inauguraba como nueva sede social, abandonando las oficinas de alquiler que había utilizado hasta el momento.⁸²⁷

A partir de la documentación conservada, concretamos que el proyecto para estas oficinas centrales de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, está fechado en 6 de febrero de 1893, tal y como se especifica en los planos firmados por Doménech y Estapá.⁸²⁸ Este dato es sumamente importante para fechar la obra con garantías, ya que, a pesar de la reseña que se hizo del edificio en *La Arquitectura Moderna de Barcelona* de Francesc Rogent en 1897 donde se indicaba que la construcción era de 1893-1895,⁸²⁹ algunos estudios más recientes indicaban erróneamente que la obra era de 1907, e incluso de 1908.⁸³⁰ La datación equivocada y confusa que se le ha fijado a este edificio ha hecho que los discursos y teorías en torno a su forma, estética y planteamiento hayan sido, a su vez, erróneos tal y como comprobaremos.

Para diseñar este proyecto, Doménech tuvo que solventar una primera dificultad: la irregularidad del solar en el que se construirían las oficinas. Se trata de un solar en forma de "T", cuyo acceso principal se debía situar en el paseo del Portal de l'Àngel (plaza de Santa Ana). Contaba con un acceso trasero en la calle Espolsasachs (passatge del Patriarca), y otro secundario y lateral en la calle Montsió, justo al lado de la futura taberna "Els 4 Gats" de Pere Romeu i Borràs (1862-1908), construida en 1896-1897 por Josep Puig i Cadafalch. El edificio tenía una planta de sótanos, planta baja y dos pisos

⁸²⁵ *Carta de Pere Falqués i Urpí al Negociado de Fomento del ayuntamiento de Barcelona*, 7 de marzo de 1893; *Documento del Negociado de Fomento del ayuntamiento de Barcelona*, 22 de marzo de 1893 [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

⁸²⁶ *Documento del Negociado de Fomento del ayuntamiento de Barcelona*, 11 de abril de 1893 [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

⁸²⁷ *Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història*. Barcelona: Laia, 2014, pp.86-87.

⁸²⁸ *Plano de emplazamiento*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893; *Planta de pisos*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893; *Planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893; *Planta de fundaciones y semisótanos*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893; *Alzado y sección de la fachada de Sta Ana*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893; *Alzado y sección de la fachada de Montesión*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893 [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

⁸²⁹ ROGENT i PEDROSA, F., *La Arquitectura Moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera y Cia, 1897, pp.41-43 y Lám.XV.

⁸³⁰ Respectivamente, BELSA, A., *Viena: Introducció d'una estètica arquitectònica*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1983, pp.170-171 y 174; ARROYO HUGUET, M. (1996), Op. cit., p.328. F.Jaumá también indicaba erróneamente que las oficinas eran de 1908, JAUMÁ, F., "Nuestra querida torre de aguas de la Barceloneta", en *Caliu: Boletín interior Catalana de Gas y Electricidad*, 33, diciembre de 1982, p.8.

superiores. La distribución de las estancias y tipologías de salas fue planteada por Doménech a partir de las funciones que debían acogerse en el interior del complejo.

Así pues, la planta de sótanos se destinaría a dos utilidades principales. Por un lado, albergar espacio para depósitos y almacenaje de los útiles que se hacían uso en La Catalana. Por el otro, y es sin duda el más interesante, concentrar un complejo sistema de ventilación y calefacción diseñado para regular la temperatura de todo el edificio a lo largo del año. En *La Arquitectura Moderna de Barcelona*, el arquitecto Francesc Rogent i Pedrosa (1864-1898), hijo de Elies Rogent, se entretenía en describir este elemento, indicando que se trataba de una de las principales y más modernas características de todo el conjunto diseñado por Estapà:

“[...] los grandes caloríferos con el ventilador y el motor de gas correspondientes, que debían procurarles la cantidad de aire necesaria para que, después de convenientemente calentado, pasara á todas las habitaciones del edificio durante el invierno, y sirviera de punto de absorción del aire mefítico en verano y consiguiente renovación del mismo en todas las dependencias. Estas disponen de bocas de calor junto al piso y de otras de salida del aire viciado inmediatas al techo. En verano el movimiento de circulación se invierte, y las bocas que sirvieron de entrada al aire caliente se destinan á la salida del aire viciado, y se da entrada al aire puro y fresco por otras bocas convenientemente dispuestas en la parte alta de los paramentos”.⁸³¹

En cuanto a la planta baja, Doménech dispone dos tipologías de estancias que adapta, según su importancia, a la irregularidad del solar en “T” [Fig. IV.LXII]. Esto le permite ordenar los tipos de usos propios de la planta del nivel de calle, así como diferenciarlos y crear un conjunto armónico. Por un lado encontramos los espacios públicos con los accesos principales en el tramo de la planta que corresponde a la avenida del Portal de l'Àngel. Es en esta parte donde Doménech explota diseños suntuosos a favor de generar un discurso de representatividad, la mayoría de ellos perdidos por modificaciones posteriores desde 1930. El gran vestíbulo estaba repleto de molduras con heráldicas, mármoles jaspeados en diversos colores, etc. La riqueza visual que se pretendía transmitir por la policromía de los propios materiales y su combinación estaba al servicio de presentar una empresa poderosa a favor del monopolio del gas en Barcelona. De ahí la importancia que Doménech otorgó a la escalera a la imperial, dispuesta en un primer nivel en dos pequeños tramos, y en el segundo nivel en un enorme tramo central con escalones de mármol de la cual se abren otros dos que permiten acceder a la galería del primer piso,⁸³² con columnas y arcos en piedra labrada y vitrales de colores, además de la claraboya que aporta luz cenital al conjunto. En este grandilocuente y estético vestíbulo se disponen las estancias destinadas a los servicios públicos o de acceso libre de la compañía: salas para cobradores, porteros, reclamaciones, inspectores, etc.

⁸³¹ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., p.41.

⁸³² La majestuosa escalera fue suprimida durante unas reformas efectuadas en 1930.

Por otro lado, la otra tipología de estancias de la planta baja de la sede de La Catalana era la de almacenes y talleres destinados únicamente al personal de la empresa. Se trataba, pues, de unos espacios privados a los que al público general no le estaba permitido acceder. Por ello, Doménech utilizó la irregularidad de la forma del solar y hace uso de los dos brazos de la "T" a los que se accede por las entradas de Patriarca y de Montsió. Así pues, el arquitecto diseñó un enorme almacén (tramo Montsió) y un amplio patio-taller (tramo Patriarca). En definitiva, dos de los tres tramos de la planta baja se destinan a uso privado y por ello tienen cierta austeridad estética y ornamental, mientras que el tramo público (Portal de l'Àngel) es donde el arquitecto desarrolló la imagen de suntuosidad a partir de su repertorio personal y de repertorios eclécticos de la época. Así pues, el grado de visibilidad de las partes altera el tipo de decoración y los criterios ornamentales y de fisonomía de los alzados interiores.



Fig. IV.LXII. *Planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893 [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

La planta noble acogía las oficinas de la directiva de la compañía. En la crujía de la fachada principal, que en el alzado exterior corresponde al balcón, se dispone el despacho del Sr. Administrador o director de La Catalana, con una sala anexa para el secretario personal y, en el extremo de la primera, un gran salón para las reuniones y sesiones de la junta directiva. En la crujía central, que es el punto en el que convergen los tres brazos de la "T", Doménech dispuso el espacio para la Caja, mientras que la zona del

brazo de Patriarca se destinó a los espacios y dependencias para los ingenieros, delineantes y empleados técnicos de la compañía. Merece resaltarse la fórmula moderna que incorporó el arquitecto para albergar al elevado número de trabajadores que precisaban de oficinas: en el brazo de Montsió dispuso una nave única con ventilación lateral conseguida por un largo vestíbulo-paso. Se trata de un espacio unificado, fácilmente modificable según las necesidades de cada momento y la cantidad cambiante de empleados que debían instalarse.

Del segundo y último nivel, tan solo destaca el enorme salón de sesiones destinado a las reuniones anuales de los accionistas, correspondiente a la galería con ventanal dividido por columnitas de la fachada bajo el frontón rebajado del cuerpo central. El resto de estancias de este piso se destinan a habitaciones para porteros y dependientes y servicio que aseguran el correcto funcionamiento del conjunto de la sede.

Más allá de lo interesante que pueda resultar la distribución interior de los espacios y la inteligente solución respecto a la irregularidad del solar, la estética del edificio representa la consolidación y depuración del repertorio estapista de la década de los ochenta. Con esta arquitectura de 1893-1895, Doménech cristalizó una fisonomía propia que en la década anterior había comenzado a instaurar como marca personal en el núcleo barcelonés. La fachada principal, lugar donde se concentran estas apreciaciones iniciales con mayor claridad, habla por sí sola. La abstracción geométrica es la base que rige tanto el cuerpo y volúmenes del alzado, como los detalles ornamentales que se disponen sobre la masa mural. El “proceso geometrizador”, que definíamos como ejercicio estapista en el tercer bloque de esta investigación, se materializa con evidencia a favor de remarcar la monumentalidad e imposición que precisaba la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas y su director Mansana y Terrés como comitente. En las relaciones familiares con el reputado Doménech y ese ansia de diferenciación que buscaba la compañía, consideramos que están las motivaciones de la elección del arquitecto para dicho proyecto. Ello nos indica la visión en la época de la obra de Estapá por parte de sus coetáneos. La estética estapista era considerada una arquitectura moderna, diferente y diferencial del resto, una superación de los historicismos repetitivos y una originalidad que algunas instituciones y marcas industriales y comerciales barcelonesas querían mostrar como imagen de su producción. En este sentido, no debemos olvidar que el repertorio estapista, llevado al extremo en la sede de las Ramblas de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII], se había erigido desde 1883 como la materialización del avance científico y cultural. Era una de las opciones que encarnaban un marcado espíritu progresista.⁸³³ La presencia de obras de este tipo y la asociación de su repertorio a esas ideas de ciencia-progreso-modernidad existentes en el imaginario colectivo de la época, bien seguro que sirvieron para que Mansana y Terrés concretase la elección de Doménech para la sede que analizamos en este apartado.

⁸³³ Esta misma interpretación fue aplicada por personajes relevantes de la vida cultural y empresarial de Barcelona, entre los que destacó principalmente Francesc Simón i Font.

Cuando Ferran Romeu i Ribot alababa el legado arquitectónico de Estapá en la necrológica que le dedicaba en 1918, sobre este edificio apuntaba que la sede de La Catalana “por sí sola basta para acreditar a un arquitecto”, considerándola una de sus obras maestras.⁸³⁴ La fortuna crítica de esta obra, sin duda una de las mejor valoradas de todo el corpus de Doménech, debe tenerse en cuenta. Ya en *La Arquitectura Moderna de Barcelona* de 1897 se le dedicaba una de las reseñas más largas, acompañada de fotografías generales, de detalle, reproducción de planimetría, etc.⁸³⁵ Su a priori acercamiento a la estética *Sezession* ha permitido que sea un edificio interesante en ese sentido para la mayoría de estudiosos. En esta línea, la tesis de licenciatura de Belsa analizaba la construcción relacionándola con las propuestas secesionistas wagnerianas.⁸³⁶ Si bien es cierto que las similitudes parecen claras, el hecho de que esta investigadora fechase erróneamente la sede de La Catalana como una obra de 1907 hace replantearnos esta hipótesis. Belsa añade que Doménech y Estapá compartía muchos de los criterios arquitectónicos y de diseño de los creadores vieneses y hasta ahí estamos de acuerdo, ya que, como veremos y ya hemos ido apuntando en algunos casos es demostrable. No obstante, debe recordarse que las oficinas de Portal de l'Àngel se fechan a principios de 1893. Por ello, apuntar que Doménech utilizase el *Moderne Architektur* de Wagner de 1895, el *Architektur von Olbrich* de 1904 y revistas como *Inen Dekoration* o *Der Architektur* carece de sentido. En el bloque tercero ya comentamos que estas obras llegaban a Barcelona a finales del siglo XIX, y las revistas mencionadas se comenzaron a consultar en la ciudad condal desde 1902, difundiéndose a través de Martorell a partir de 1903.⁸³⁷ Además, el secesionismo vienés alcanzaba su rol de referencia internacional a partir de las obras de Wagner desde 1898 y, sobre todo, durante la primera década del siglo XX. El hecho de que la obra de Doménech a la que nos referimos sea mucho más anterior, nos obliga a descartar esta opción de influencia directa y generar una nueva teoría. En rasgos generales y por su anterioridad a las obras secesionistas, consideramos que esta arquitectura de Estapá es mucho más original de lo que se ha planteado hasta el momento. Por ello, seguramente, hace que tenga mucho más valor dentro del panorama artístico español. El análisis de las formas, las partes y los cuerpos nos permitirá defender y desarrollar nuestro posicionamiento, llegando a la calificación de *chef-d'œuvre* que apuntábamos en el título del presente subapartado.

El proyecto de alzado de fachada principal de base que presentó Doménech y Estapá al comitente Mansana y al ayuntamiento en febrero de 1893 [Fig. IV.LXIV], ya tenía la composición que será definitiva, aunque con alguna modificación significativa que luego veremos. En líneas generales, la fachada responde al objetivo de presentar un conjunto

⁸³⁴ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Op. cit., p.160.

⁸³⁵ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit.

⁸³⁶ BELSA, A. (1983), Op. cit., pp.82, 170-171 y 174.

⁸³⁷ Véase el subapartado del bloque tercero “Las referencias del Sezessionstil y la arquitectura germánica contemporánea”, pp.193-197.

monumental que se imponga a la trama urbana preexistente. La contundencia de los volúmenes generados por la línea recta como protagonista es la característica diferencial de la obra. La fachada se articula en tres calles verticales, la central de las cuales es el doble de ancha que las laterales. Esta ejerce de eje de simetría, con la puerta principal que da acceso al suntuoso vestíbulo con la escalera a la imperial. El nivel inferior se separa de los dos superiores por el balcón corrido al que se accede por las dos puertas del primer piso que corresponden al despacho del Sr. Administrador de la compañía. El balcón con decoración floral geometrizable nos remarca la presencia de ese espacio de privilegio interior. Finalmente, para la altura de la segunda planta de este cuerpo central, Doménech, a pesar de que en el plano dispuso dos ventanales bigeminados por columnita [**C.Rep. E1**], en la ejecución final incorporó una galería con columnitas en voladizo con el fin de abrir mucho más la fachada e iluminar de un modo especial el salón de reuniones de la junta de accionistas [**C.Rep. J**]. De este modo, el arquitecto, que ya había remarcado en el exterior la presencia del despacho del Administrador-Director de La Catalana, también insiste en acentuar en el alzado el máximo núcleo de poder de la compañía.

Para cerrar la vertical del cuerpo central, Doménech utiliza un enorme arco rebajado [**C.Rep. A3**], habitual en su producción de ese momento como en la fachada del Hospital Clínico y Facultad de Medicina [**C.DyE, Núm.LIX**] o la fachada de Sant Andreu apóstol [**C.DyE, Núm.XI**]. La horizontalidad del rebajado sirve para contrarrestar con las fuertes verticales de ritmo ascendente de los cuerpos laterales en forma de torres con arcos peraltados. Es una de las obras que mejor ejemplifica la armónica disposición del juego vertical-horizontal propia del coronamiento del estapismo y que ya definíamos en otro apartado.⁸³⁸

⁸³⁸ Véase el punto “La cuestión de los arcos” en el bloque tercero, pp.159-162.

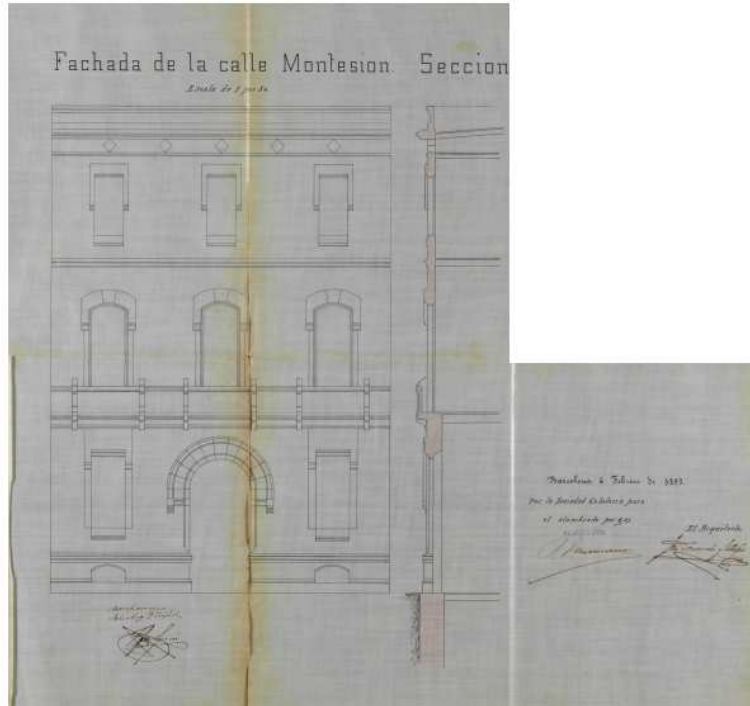


Fig. IV.LXIII. (sup.) Alzado y Sección de la fachada Montsió, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893 / **Fig. IV.LXIV.** (inf.) Alzado y Sección de la fachada principal, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 6 de febrero de 1893 / [AMCB: Exp.Fo-712-T, Q127 Obres Majors].

Cada una de las calles laterales está planteada como torres que flanquean el cuerpo central por ser éste el que acoge las funciones de privilegio interior. Las dos se disponen de manera simétrica en cuatro niveles: ventana trigeminada por columnitas y con arcos deprimidos en la planta baja [C.Rep. E2]; ventanal de arco rebajado con la clave y los estribos ornados y con balcón en el piso noble [C.Rep. A3]; ventana trigeminada por columnitas en la segunda planta [C.Rep. E2]; y, el elemento más destacable y estapista, un enorme arco peraltado con el extradós y los estribos en relieve, que se enmarca en otro arco peraltado cuyo extradós presenta las dovelas para acentuar el ritmo radial [C.Rep. A1x2]. Este interesante juego se cierra en cada costado por perfiles quebrados laterales [C.Rep. D3], y, en su parte superior con un hastial escalonado rematado con un nuevo arco rebajado cuya luz es invadida por la clave del arco que se impone con marcada volumetría y sirve para comunicar esta composición de coronamiento con el juego de doble arco peraltado inferior [C.Rep. G-A3-A1].

A esta composición imponente pero racional, se unen detalles que se disponen en los muros de un modo más o menos regular como, por ejemplo, los tríglifos verticalizantes que remarcan el ritmo ascendente deseado por el arquitecto, y los pequeños espacios para bajorrelieves incorporados para ornar los estribos, claves y bases de los arcos ya sea en ventanas o en coronamientos. La presencia puntual de molduras diamantadas en algunos estribos o recuadros ornamentales [C.Rep. L], recuerdan por dimensión y disposición al colosalismo que adquiere este elemento en los muros del cuerpo de la Administración de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII]. Añadir también otros aspectos como que todas las aperturas se enmarcan en vierteaguas volumétricos y derrames lisos que están al servicio de la ascensión visual perseguida por el artista. A todos estos detalles geometrizarantes, se unen los perfiles quebrados omnipresentes tanto en esta fachada como en la fachada de la calle Montsió.

Pero además, Doménech incorporaría complementos de bronce dorado que contrastasen con la simplicidad cromática de los alzados exteriores en piedra. Nos referimos a las originales lámparas que flanquean el gran arco de acceso principal, diseñadas por el propio arquitecto y que responden a las líneas del conjunto, con florituras geométricas y combinaciones caprichosas que aportan suntuosidad. También diseñó una segunda versión que dipuso en la parte superior de la fachada, justo en el punto del que arrancan los arcos de los remates. Este otro tipo de lámpara es mucho más geométrica y su base es un enorme triángulo invertido del que emergen los luminarios.



Fig. IV.LXV. Vista actual de la fachada principal de la sede de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, José Doménech y Estapá (1897).

A estas aplicaciones puntuales de bronce dorado, el arquitecto planteó también añadir un grupo escultórico que debía coronar el arco rebajado del cuerpo central de fachada. Este dato lo extraemos de la reseña de Rogent de 1897. En ella se especifica que en esa época todavía no se había instalado dicha escultura, además de indicar a qué artista se había encargado: “Faltaría, además, colocar el remate del frontón principal, un grandioso grupo de tres figuras simbolizando la Luz en sus varias manifestaciones, cuyo modelo es obra del escultor don José Reynés”.⁸³⁹ A pesar de la documentación consultada, por el momento no hemos logrado hallar el diseño de esta escultura. Por la breve descripción de 1897, deducimos que al tratarse de un grupo de tres figuras, tendría la composición en triángulo ascendente habitual para ese tipo de ornamentos escultóricos de la época: una figura central pedestre y dos flanqueándola de manera sedente. Además, esta fórmula ya la había utilizado Doménech para decorar el enorme arco peraltado del cuerpo central del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], con el grupo de Moisés flanqueado por el Derecho español y los Privilegios regionales, obra de Agustí Querol. A pesar de ello, jamás se colocó, ni tan solo llegó a realizarse. Ni siquiera podemos saber con seguridad si el grupo de Josep Reynés i Gurguú (1850-1926) se había diseñado para estar ejecutado en piedra o en bronce. La opción de que esta obra se materializase en bronce dorado tendría cierto sentido. Y es que si tenemos en cuenta la función del edificio (sede de compañía para el alumbrado por gas), la temática del grupo (la Luz en sus varias manifestaciones)

⁸³⁹ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., p.43.

y las aplicaciones en bronce dorado de las lámparas (forma y, sobre todo, situación en los cuerpos de fachada), esta opción podría ser perfectamente factible. Además, la pátina áurea del bronce dorado aportaría el semblante suntuoso e impositivo pretendido tanto por el arquitecto como por el comitente, tanto dentro del trazado urbano del casco antiguo de Barcelona como en el alzado del conjunto arquitectónico.

Una vez descritos y analizados pormenorizadamente los elementos que conforman el estilo del edificio a través de la fachada principal, debemos recuperar el planteamiento que anunciábamos anteriormente respecto a la posibilidad o imposibilidad de que Doménech hubiese puesto sobre la mesa modelos secesionistas en esta obra. La fisonomía general del edificio se fundamenta en la regularidad y ponderación de las masas en un elegante juego compositivo que da mayor importancia y artisticidad al coronamiento. La aplicación de los criterios y formas secesionistas en Barcelona es posterior a la fecha de proyección y ejecución de la sede de La Catalana como dijimos. Además, si echamos un vistazo a otras obras anteriores de Doménech, apreciamos ritmos, formas y composiciones muy similares a las que aplicó en esta construcción de 1893. Entre ellas destaca la propuesta de modificación del cuerpo central del Palacio de la Industria y el Comercio que firmó para la Exposición Universal de 1888 con Jaume Gustà [C.DyE, Núm.XXVII], y también la primera versión para la iglesia de Sant Esteve de Sesrovires de 1885 [C.DyE, Núm.XVII]. Como vemos son obras de la mitad de la década de los ochenta que, a pesar de no ejecutarse según los diseños originales, demuestran que Doménech utilizaba y combinaba del mismo modo que en la sede de La Catalana los volúmenes y el mismo sistema de torres laterales. Como en el edificio de 1893, en los otros dos casos las torres se imponen en el alzado como elementos macizos contundentes rematados con arcos rebajados y oberturas de arcos peraltados más o menos ornados. Además, la composición conjunta de fachada es muy similar por las tres calles verticales y la combinación de arcos en el coronamiento. También se halla una disposición pareja, aunque con modificaciones puntuales, en la fachada de Sant Andreu de Palomar de 1897 [C.DyE, Núm.XI]. Así pues, para valorar las opciones del acercamiento de Estapà al secesionismo a partir de la sede de La Catalana, hay que tener en cuenta estos ejemplos previos. Incluso, si alargamos el espectro cronológico, el proyecto de cementerio general [C.DyE, Núm.IV], realizado por el arquitecto en 1880 como ejercicio en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, tiene muchas similitudes en la ponderación de masas y aplicación de ornamento.

Consideramos suficientes los dos motivos planteados aquí para que no se pueda tildar la sede de La Catalana de 1893 como un ejemplo paradigmático de arquitectura secesionista en Barcelona: tanto porque la influencia secesionista se impuso en la capital catalana a partir de obras de Wagner de 1898 y sobre todo desde 1900-1901; como por la presencia de obras de casi quince años antes en el corpus de Doménech que mantienen las mismas líneas que el edificio del Portal de l'Àngel. Es así que esta obra no es más que una de las materializaciones más estapistas de la producción de Doménech, es decir, una obra resultado de su repertorio y criterios personales que, aunque casualmente coincidan

con algunos postulados secesionistas que conocerá el propio arquitecto años después, la fecha y los ejemplos previos de su corpus la alejan de esa influencia. El arquitecto lo que hizo fue modificar y mezclar composiciones que ya había diseñado en la década de los ochenta pero que no había podido ejecutar de un modo material. Es por ello que insistimos en que esta obra es la plasmación e incorporación en el trazado urbano barcelonés de las formas estapistas por excelencia en las que imperan la pureza, la línea recta y la monumentalidad severa e impositiva a partir de la ponderación de masas y de la colosidad de los coronamientos. Este punto de vista, probado a partir de cronologías y documentos, remarca la originalidad arquitectónica de Estapá en su época, así como lo individual y diferencial de su propuesta.

Por otro lado, sorprenden las valoraciones a nivel estilístico que realizó Francesc Rogent en 1897 sobre este edificio. Tan solo se indica lo siguiente: “En la parte meramente artística no se ha seguido orden arquitectónico alguno, inspirándose más bien el arquitecto directamente en las necesidades del edificio. Sin embargo, algunas líneas recuerdan ligeramente las formas románicas, así como en ciertos detalles aparecen reminiscencias platerescas”.⁸⁴⁰ El colega de Doménech describe el edificio como una obra personal en la que primaba la funcionalidad como elemento definitorio de la estética general. Únicamente cita reminiscencias románicas y platerescas. No sabemos exactamente a qué se refiere con las primeras puesto que no consideramos que haya ningún rasgo del estilo del medievo presente en el edificio. En cuanto a las platerescas podríamos pensar en el diseño de las lámparas del portal de acceso o en algunas molduras. Lógicamente, en ningún caso se habla de arquitectura vienesa contemporánea ni se cita a autor alguno.

Para finalizar con esta cuestión concreta y estilística, si buscamos ejemplos en Barcelona que sí que beben directamente de la estética y producción secesionista, tanto de Otto Wagner como de Joseph Maria Olbrich, sobre todo del primero, todos son posteriores a 1900, respondiendo a la realidad en la red de intereses e influencias comentada. Bohigas ya indicaba que los modelos principales utilizados en Cataluña serían tales como las casas de la Wienzeile de 1898, la compuerta del canal del Danubio de 1897 o la volumetría wagneriana de la iglesia de Seinhoff (1903-1907).⁸⁴¹ Así obras como la Casa Heribert Pons de 1907-1909 de Alexandre Soler i March o el edificio de viviendas de La Catalana en Barcelona, obra de Arnau Calvet i Peyronill (1874-1956)⁸⁴² inaugurada en

⁸⁴⁰ Id.

⁸⁴¹ BOHIGAS, O. (1983), Op. cit., vol.I: pp.166-167.

⁸⁴² Arnau Calvet i Peyronill consiguió el título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1897. Sus obras presentan un regusto secesionista muy marcado y en ellas se incorporan elementos ornamentales del repertorio de Wagner y Olbrich. La estética de su producción evolucionó hacia una línea Art Déco, de la que destaca Cal Jorba de Manresa (1930). Entre algunas de sus obras destacan el Mercado de Sarrià (1911-1913), los almacenes Jorba del C/Portal de l'Àngel 19 de Barcelona (1926) o la estación superior del funicular de Vallvidrera (1905-1906).

1905 (C/dels Arcs, 10),⁸⁴³ por citar solamente dos casos, son eminente y conscientemente secesionistas. Incluso la Casa Doménech y Estapá de rambla de Catalunya de 1904 [C.DyE, Núm.LXXV], la Casa Belloso de 1908 [C.DyE, Núm.LXXXIV], la Casa Doménech y Estapá de calle València de 1909 [C.DyE, Núm.LXXXV] o la Casa Cucurella [C.DyE, Núm.XCII], todas ellas proyectadas por el arquitecto de esta investigación, sí que incorporan ritmos compositivos y modelos específicos de obras de Wagner o Olbrich.⁸⁴⁴ Estas, a diferencia de la sede de La Catalana, formaban parte de un momento en que la moda secesionista ya se había extendido en Cataluña y Doménech la utilizaría puntualmente para detalles que serán incorporados a su fisonomía estapista como elementos decorativos y de relleno en un ejercicio de eclecticismo de tendencias-estilos de la contemporaneidad. En este caso, la cronología es importantísima para no mezclar referencias y proponer o descartar influencias con seguridad.

IV.VI.I.II. La fábrica del gas de la Barceloneta (1904-1908): los “colosales templos industriales”

Parece que las relaciones de Doménech con La Catalana iban más allá de sus servicios como arquitecto. Un episodio que lo demuestra es el de la fundación de la Sociedad Catalana de Electricidad el 2 de mayo de 1896, un año después de la inauguración de la nueva sede del Portal de l'Àngel. Este hecho fue sumamente importante para la competencia empresarial en la Barcelona finisecular. En 1894 se llevó a cabo la liquidación de la Sociedad Española de Electricidad y la compra de sus efectivos por parte de la Compañía Barcelonesa de Electricidad. He aquí el motivo de alarma por el que la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas y la Compañía de Gas-Lebón, las dos compañías gasistas más poderosas, fundaron la Sociedad Catalana de Electricidad. Con ello, contrarrestaban el proyecto de la Compañía Barcelonesa de Electricidad para suministrar electricidad para el alumbrado público de la ciudad planteado en abril de 1896. Una vez constituida la nueva compañía cedieron todos los poderes al ingeniero Juan Bautista Topete Arrieta. Meses antes se había efectuado la compra de un solar de Bartolomé Recolons en la esquina entre la calle Roger de Flor y la avenida Vilanova. Es precisamente en esa compra, oficializada por el notario Nicolau el 27 de marzo de 1896, donde aparece de nuevo José Doménech y Estapá.⁸⁴⁵ El arquitecto ejerció de representante de la nueva compañía, a petición de Mansana y Terrés, para concretar la compra-venta a Recolons, con el fin de que en dicho solar se construyese la sede de la Sociedad Catalana de Electricidad y la fábrica anexa, obra que sería proyectada por Pere

⁸⁴³ *Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història* (2014), Op. cit., p.100.

⁸⁴⁴ Sobre esta misma idea, Bohigas ya advertía que Doménech y Estapá “cuando tuvo que construir alguna casa burguesa del Ensanche barcelonés, recurrió a las formas del primer Otto Wagner [...]”. BOHIGAS, O. (1983), Op. cit., vol.I: p.175. La apreciación es acertada según lo estudiado, aunque debemos añadir que no en todas las viviendas se cumple, como veremos en el apartado en cuestión. Cuando aparezcan elementos secesionistas siempre lo harán de manera puntual y estarán supeditados a los formatos estapistas.

⁸⁴⁵ ARROYO HUGUET, M. (1996), Op. cit., pp.326-328.

Falqués y concluida en 1897.⁸⁴⁶ Todas estas estrategias encabezadas por Mansana y Lebón tenían el objetivo de frenar la entrada de la Compañía Barcelonesa de Electricidad.⁸⁴⁷ La presencia de Doménech es tan solo un ejemplo que demuestra que se trataba del arquitecto oficial o de confianza de La Catalana y, por ello, participaba en todas las cuestiones de esta índole, además de la proyección de los grandes encargos.

La segunda aportación arquitectónica de Doménech y Estapá para la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, bajo el impulso de José Mansana y Terrés, fue la ampliación y reforma de la fábrica que la compañía tenía en la Barceloneta [C.DyE, Núm.LXXVIII]. Las motivaciones del encargo fueron básicamente las de actualizar y ensanchar las antiguas instalaciones para poder responder a la cada vez más creciente demanda de gas, ya fuese por parte del sector doméstico o del sector industrial.

El origen de esta fábrica se remonta a 1841, cuando Pedro Gil Babot y Charles Lebon se asociaron para conseguir en subasta el contrato de alumbrado público por gas en Barcelona. Dicha concesión generó la necesidad de edificar la fábrica de gas, que se realizaría en un terreno de la familia Gil sito en la Barceloneta, siendo la primera en España. Esta operación fue la que sirvió para constituir la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas a principios de 1843. La fábrica se iría renovando según las novedades y modernizaciones que el sector experimentaba a lo largo del paso de los años. Por ejemplo, Fàbregas al especificar algunas de las actuaciones para consolidar el plan de crecimiento de La Catalana bajo el mandato de los Mansana, indica que se realizó una ampliación de dicha fábrica con la significativa incorporación de un gasómetro telescópico que diseñó Claudio Gil, quien se había formado como ingeniero en París. “El gasómetro presentaba claras innovaciones tecnológicas que le hicieron acreedor a que fuese considerado como una aportación a la tecnología en el relevante *King’s Treatise on the Science and Practice on the Manufacture and Distribution of Coal Gas*, desarrollado por Thomas Newbigging y W.T.Fewrell, y publicado en Londres durante los años 1878 a 1882”.⁸⁴⁸ En 1892, el ingeniero de la fábrica Antoni Dardet i Trias ejecutó un nuevo proyecto de ampliación.⁸⁴⁹

La modernización de las maquinarias, sobre todo de los motores, fue una de las principales motivaciones de las obras que dirigiría Doménech a partir de 1905 en la antigua fábrica de la Barceloneta. Previamente, entre 1900 y 1903, se había instalado nueva maquinaria que permitía igualar la producción con la mitad de los trabajadores. Además, debe tenerse en cuenta que durante las dos últimas décadas del siglo XIX se incrementó considerablemente el número de motores de gas en Barcelona, ya fuesen

⁸⁴⁶ Sobre este edificio de Pere Falqués véase MOLET i PETIT, J., “La Central Vilanova, un palau d’electricitat”, en *Actes de les IX Jornades d’Arqueologia Industrial*, 2015 [En línea. Consultado el 1/7/15: http://www.amctaic.org/?page_id=95&language=cat].

⁸⁴⁷ FÀBREGAS, P. (2009B), Art. cit., pp.186-188.

⁸⁴⁸ Ibid., pp.184-185.

⁸⁴⁹ JAUMÀ, F. (1982), Art. cit., p.8.

utilizados como fuente de energía por sí mismos o como generadores fabricantes de electricidad. A partir de 1898 aproximadamente, el perfeccionamiento de los electromotores hizo que el número de altas de este tipo se fuese equiparando progresivamente al de motores de gas. Arroyo desarrolla al detalle esta cuestión, indicando que las empresas mayores optaron por la combinación de las dos fuentes energéticas, entre ellas La Catalana en su fábrica de la Barceloneta.⁸⁵⁰ Las competencias entre la Sociedad Catalana de Electricidad y la Compañía Barcelonesa de Electricidad, consolidaron el aumento de los motores eléctricos, dejando en un lugar marginal a los de gas. Esta compleja situación de competitividad y modernización industrial justificó la ampliación y la propuesta arquitectónica de Doménech para la fábrica de la Barceloneta. Debido a la creciente demanda de gas a nivel industrial y doméstico, la fábrica ampliaría hasta seis el número de gasómetros.

El proyecto consistió en rediseñar el recinto antiguo e incorporar los terrenos nuevos que se habían adquirido. Se instalaron un total de quince hornos con ciento cincuenta retortas verticales con carga y descarga mecanizada construidos e instalados por Stettiner Chamottenfabrik AG Vormals Didier y la Berlin Anhaltische Maschinenbau.⁸⁵¹ Esta parte más técnico-industrial fue ejecutada por el ingeniero Adolfo Studer Rubin, director de la fábrica hasta su muerte acaecida en 1935, mientras que la parte arquitectónica fue dirigida por Doménech y Estapá. El arquitecto de esta investigación diseñó un recinto cerrado para la fábrica, una especie de ciudad industrial conformada por diversos edificios con funciones específicas, además de las estructuras y construcciones industriales, gasómetros, etc [Fig. IV.LXVI]. Para crear un conjunto armónico, además de funcional, Doménech puso en práctica la estética que en esa época utilizaba para sus creaciones, principalmente las industriales. Sin duda, la utilización de ritmos y formatos codificados por parte del estapismo, y el éxito del resultado, animó al arquitecto a reutilizarlos en obras posteriores como, por ejemplo, los talleres Vidal, o la ya analizada ampliación de las Escuelas Industriales de Terrassa: la combinación del ladrillo con los tramos de fachada realizados en mampostería concertada. Como vimos en el caso egarense, los mampuestos se disponían con caras de asiento ligeramente labradas y con formas geométricas irregulares que contrastan con la regularidad y rectitud del ladrillo rojo, además de por el cromatismo natural entre ambos.

⁸⁵⁰ ARROYO HUGUET, M. (1996), Op. cit., pp.336-343.

⁸⁵¹ *Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història* (2014), Op. cit., p.105.

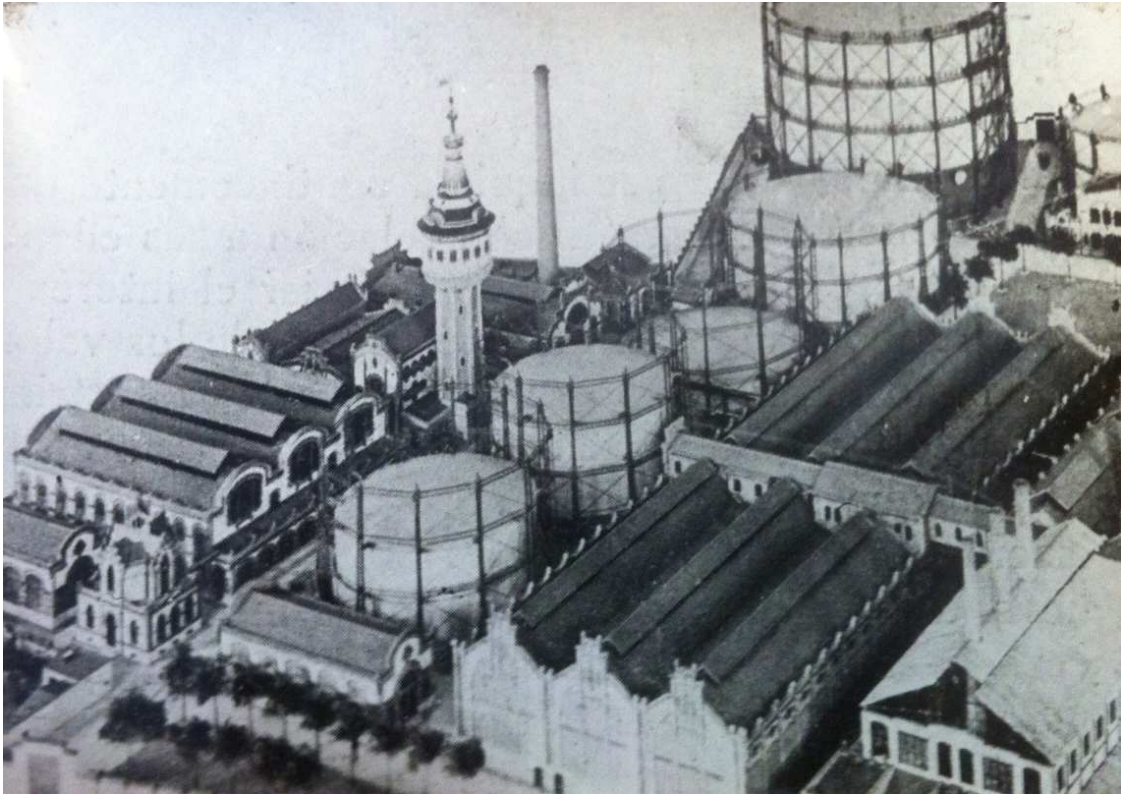


Fig. IV.LXVI. Fotografía del recinto de la fábrica del gas de la Barceloenta con las construcciones de José Doménech y Estapá [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1189/289].

Todos los edificios del complejo se desarrollan en alzado utilizando un formato tradicional: zócalo en piedra, primer piso y segundo nivel en ladrillo y mampostería concertada. La aportación de Doménech es, a partir de esa premisa, diferenciar cada uno de los edificios mediante formas concretas. El diseño de dichas formas permite una jerarquización de los espacios y las funciones de la fábrica y, con ella, se certifica la diferenciación que lograba que los usuarios, trabajadores y visitantes pudiesen distinguir las partes. De todas ellas destacaron tres construcciones, de las cuales dos todavía se conservan: el edificio de reguladores, las oficinas de la fábrica y la torre de las aguas.

El primero de ellos se eleva sobre una planta cuadrada [Fig. IV.LXVII], a partir de la cual se erige un segundo nivel muy verticalizante en forma de cruz griega. En los cerramientos de los brazos de esta cruz, el arquitecto incorpora grandes ventanales con marcos en ladrillo y óculos como respiraderos. En alzado cada cerramiento de la cruz se remata con hastiales escalonados en cuatro tramos [C.Rep. N-G]. El elemento estéticamente más característico es la estructura final de la elevación. Un prisma cuadrado con cubierta piramidal emerge del crucero de la cruz griega y en sus tramos, Doménech incorpora ventanas trigeminadas por columnitas [C.Rep. N-E2], idénticas que las que utilizaba, principalmente, en la arquitectura doméstica de esa época como la Casa

Belloso [C.DyE, Núm.LXXXIV] o la Casa Doménech y Estapá de rambla de Catalunya 122 [C.DyE, Núm.LXXV].



Fig. IV.LXVII. Edificio de reguladores de la fábrica del gas de la Barceloneta, José Doménech y Estapá. Fotografía de c.1935 [*Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història* (2014), Op. cit., p.111].

El edificio más noble es el de las oficinas de la fábrica, donde se encontraban los despachos de la administración y del director Studer Rubin. En la actualidad se conserva, es denominado la “Fàbrica del Sol” y depende del ayuntamiento de Barcelona. Lo más interesante de esta construcción es que Doménech, oculta los tramos de mampostería concertada tras una capa de rebozado (ahora color amarillo). Este es el elemento distintivo que indica la dignidad y la relevancia del edificio dentro de la jerarquía de todo el recinto. Por lo demás, de la disposición en dos niveles y sobre una planta cuadrangular, destacamos la simetría de los alzados habitual en la arquitectura estapista, así como el coronamiento que remarca el eje de simetría central, un remate en ladrillo conformado por un arco rebajado interrumpido por un hastial escalonado [C.Rep. N-A3-G].

El pabellón de depuración química (desaparecido) era otro de los más relevantes. Destacaba por su compleja estructura al servicio de acoger los nueve depósitos de depuración. Estos se debían disponer en la planta baja y, debido a sus dimensiones, Doménech diseñó una única y amplia estancia cuyo techo se sostenía mediante el uso de columnas de hierro fundido. Los intercolumnios generados servían para acoger los diferentes depósitos (cada intercolumnio correspondía a un depósito). Así, el arquitecto a

la hora de diseñar el edificio tuvo en cuenta, antes de todo, las dimensiones de las infraestructuras y aparatos industriales que debía acoger. A partir de éstas definió los espacios y las estructuras y elevaciones. Además, este pabellón acogía la mezcla química “Laussing”, que se situaría en el primer nivel. Debido al enorme peso de ésta, en ese tramo del piso inferior, el arquitecto, ya que no podía introducir más columnas por la presencia de los depuradores, insertó una serie de tirantes que cuelgan de los cuchillos de la armadura general, sosteniendo las vigas creando una estructura muy ligera y, tal y como se indica en la prensa, “dando al conjunto el aspecto de una sala suspendida”.⁸⁵² Con este edificio, Doménech vuelve a dar muestras del diseño de estructuras metálicas, en este caso, destinadas a facilitar la instalación de maquinaria dentro de los espacios arquitectónicos.⁸⁵³

El otro elemento a destacar y que todavía se conserva es la torre de las aguas, construida en la última etapa de las obras: 1906-1908 [Fig. IV.LXVIII]. Su importancia a nivel funcional debe ser mencionada, puesto que este complemento permitía disponer mayor presión de agua para las maquinarias y la refrigeración del gas. La torre está compuesta de tres tramos. El primero es una alta base octogonal en piedra y ladrillo, donde se halla la escalera de ascenso a la cúspide, iluminada por pequeños ventanales que, a pesar de no ser de arco de herradura, recuerdan sobremanera a los ventanales que Doménech utilizaba habitualmente para las torres en la década de los ochenta del siglo XIX en obras como las torres-observatorio de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes o los diseños de fachada de Sant Esteve de Sesrovires o Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núms.XVII y XIV respectivamente]. Sobre la torre octogonal se dispone el depósito de agua, de forma cilíndrica y con capacidad entre 450 y 600 m³.⁸⁵⁴ Finalmente, el conjunto está rematado por un acornisamento muy acusado a base de perfiles quebrados que ejercen de modillones y del que arranca la cubierta cónica, en cuya base, Doménech inserta un arco peraltado en relieve en cada una de las cuatro caras [C.Rep. D3-A1]. De esta obra sorprende el uso de la cerámica a modo de trencadís. Si bien es cierto que será habitual encontrar esta solución en muchas obras de esta época del corpus de Doménech, sobre todo, las de naturaleza industrial, éste es el caso más acusado donde el trencadís se erige como la fórmula que aporta mayor expresividad estética no solo a la torre sino también a todas las construcciones que conforman el complejo de la fábrica del gas [C.Rep. Ñ]. La superficie cilíndrica acoge la sucesión de tres cenefas diferentes, entre las que destaca la superior, donde aparece el anagrama de la Sociedad Catalana de Gas:

⁸⁵² “Visita á la fábrica de gas La Catalana”, *La Vanguardia*, 13 de mayo de 1911, p.8.

⁸⁵³ Como era habitual en la mayoría de sus obras en las que se utilizaban cubiertas metálicas, Doménech y Estapá precisó la ayuda de Torras i Guardiola en esta ocasión. La empresa de Torras fue la que suministró el material y su instalación en el periodo que duraron las obras dirigidas por el arquitecto Doménech y el ingeniero Studer [ANC: *Fons Torras i Guardiola*, Caja S.8 (1904-1906) y Caja S.9 (1906-1908)].

⁸⁵⁴ En el artículo de Aumá y el catálogo *Domènech Estapà/Domènech Mansana* se indica que la capacidad es de 450 m³. [JAUMÀ, F. (1982), Art. cit., p.8.; y *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit., p.26], mientras que en la prensa de la época se especifica que alcanzaba los 600 m³ [“Visita á la fábrica de gas La Catalana” (1911), Art. cit., p.8].

superposición de “C-G”. En general, Doménech consigue un conjunto armónico en cuanto a los cromatismos, donde las estructuras, formas y ritmos estapistas incorporan una solución que la historiografía ha relacionado siempre con el modernisme catalán por el uso que hizo de ella autores como Gaudí i Domènech i Montaner. Esto, unido a la acusada personalidad de la obra, ha llevado a calificar la torre de modernista. Nuestro punto de vista es otro. Es cierto que Doménech incorpora a su propuesta artística el trencadís en la primera década del siglo XX pero, no por ello, debemos aventurarnos a esta calificación tan simple. La torre responde a los criterios geométricos propios del estapismo y sobre estos se incorporan formas y soluciones del repertorio personal del arquitecto. El uso del trencadís en este punto (que forra el cilindro del depósito y la cubierta cónica) le sirve para aportar mayor cromatismo tanto a la obra como a toda la fábrica y así romper con la bicromía del ladrillo-mampostería concertada que reina en el conjunto. Doménech concibió la torre como un complemento útil pero, sobre todo, como la parte que se erigiría como la representación material de todo el complejo industrial.⁸⁵⁵ Por ello, en él es donde el arquitecto desarrolla más su repertorio unipersonal, ligando su marca y estilo a la marca de la empresa comitente, tal y como ya había implantado en las oficinas de 1893-1895. De todos los casos de arquitectura industrial de Estapá localizados hasta la fecha, en los de la Sociedad Catalana para el alumbrado por gas es en los que mejor se desarrolla la unión entre estilo personal del arquitecto y el comitente. La forma empresarial se asociaría desde 1895 y 1907 a la fisonomía del estapismo como un rasgo diferencial respecto a la competencia.

⁸⁵⁵ El objetivo publicitario y de marketing ideado por Doménech y la dirección de la empresa se consiguió. Incluso, décadas después, la torre de las aguas de la Barceloneta se erigía como el símbolo de La Catalana. Los carteles y anuncios de la empresa utilizaban la obra estapista como su imagen diferencial. Muestra de ello es el cartel de la **Fig.IV.LXIX**, titulado “Estimat Símbol” y donde aparece la Torre de Doménech. En la leyenda del anuncio se recoge lo siguiente: “Torre d’aigua de la nostra fàbrica de la Barceloneta, estimat símbol de l’antiga Barcelona... com antic és el servei de gas que ve oferint, ja des d’aleshores, comoditat i confort als barcelonins”.



Fig. IV.LXVIII. Vista actual de la torre de las aguas de la fábrica del gas de la Barceloneta, José Doménech y Estapá.

El interior de la torre se distribuye en cinco pisos, cada uno de los cuales se sostiene por dos vigas maestras en cruz, mientras que la cúpula lo hace gracias a una serie de anillos y cuchillos de hierro que se apoyan en el centro del depósito para así asegurar una mayor estabilidad a todas las partes del conjunto. En cuanto al alma del depósito, estaba construida con hierro reblonado, tal y como indica Assumpció Feliu.⁸⁵⁶ En general, para su estructura y formato, Doménech tiene en cuenta, en primer lugar, los modelos germánicos, principalmente los de Frankfurt. Esta es una nueva muestra del conocimiento del artista por la arquitectura contemporánea germánica. Así, la Torre de las aguas es la incorporación en el núcleo barcelonés de referencias como la Wasserturm Rödelheim (1897) o la Wasserturm Eschersheim (1901), ambas en la capital del estado federal de Hesse.⁸⁵⁷ No obstante, más similitudes en cuanto a la concepción estética de la propia torre las encontramos con la Wasserturm Biebrich de Wiesbaden (1897). Doménech optó por diseñar ritmos similares, aunque en ellos incorporó algunas de las soluciones de su repertorio personal y la fórmula del trencadís que le aporta al conjunto un aspecto mucho más mediterráneo y local.

⁸⁵⁶ FELIU TORRAS, A. (2011), Op. cit., p.284.

⁸⁵⁷ SETZEPFANDT, W-Ch., *Architekturführer Frankfurt am Main*. Berlín: Reimer, 2002.

También debe mencionarse casos célebres de la época, erigidos en el núcleo barcelonés como, por ejemplo, la torre de las aguas del Tibidabo,⁸⁵⁸ obra de Josep Amargós construida en 1905, un año antes que la torre que comentamos, y que recibía el premio anual de arquitectura de 1904.⁸⁵⁹ Consideramos que este galardón pudo motivar la importancia de la incorporación de mayor cromatismo y atractivo visual en el diseño de su torre para la Barceloneta. En ese juego de competitividad, Domènech siempre mostró el interés de conseguir el premio municipal para remarcar su prestigio y consolidar su estilo, tal como demuestra el caso del *Observatorio Fabra* [C.DyE, Núm.LXXIII]. De todas maneras, jamás lo logró, ni siquiera con sus grandes edificios públicos y de servicios a la ciudadanía. Tan solo consiguió los dos accésits que hemos recogido, siendo superado por la torre de Amargós en 1904 y por el Palau de la Música en 1908, y viendo como algunos rivales directos por los que tanto desprecio y envidia sentía se erigían vencedores en más de una ocasión, como Antoni Gaudí (1899: Casa Calvet) y, sobre todo, Lluís Domènech i Montaner (1904: Casa Lleó Morera; 1908: Palau de la Música Catalana; y 1912: Hospital de Sant Pau), a quien no perdonó jamás la disputa por el Hospital de Sant Pau ni su actividad política [C.DyE, Núm.LXIX].

A pesar de que, hasta 1909 se continuaron instalando más hornos (en ese año se dispusieron quince más), el complejo fue inaugurado en 1907. En la época, el conjunto fue considerado como una de las muestras más modernas de arquitectura industrial, tanto por la organización interna de los edificios en el propio recinto, como por la armonía entre forma y función. Una muestra de ello es la visita que los alumnos de la clase de arquitectura industrial de la Escuela de Ingenieros de Barcelona realizaban en mayo de 1911:

“Respecto á la parte arquitectónica, objeto principal de la visita, ya á la primera impresión pudieron observar una construcción donde el arquitecto señor Domènech y Estapá ha armonizado las exigencias de la industria con el buen aspecto de cada instalación. Prueba de ello es el buen gusto que preside en las salas de motores, depuración física, contadores, extracción de alquitrán amoniaco y formación de productos secundarios, dando una idea de limpieza y grandiosidad á que no estamos acostumbrados á ver en nuestras construcciones

⁸⁵⁸ Esta torre de 41 metros de altura, se construyó para abastecer de agua a los edificios construidos en la cima del Tibidabo. Contaba con un depósito de unos 100 m³ y utilizaba las aguas provenientes de la riera de Argentona que llegaban a través del acueducto de Dosrius. Su composición general es similar a la de Domènech y a los casos de centroeuropa que citábamos: una torre-base octogonal, un segundo tramo cilíndrico para el depósito y un remate de cubierta monumentalizante, en este caso en forma de cúpula semiesférica. Estéticamente, Amargós utiliza la fisonomía industrial de la época, de la que también hace uso Domènech en esa tipología, en la que se combina la piedra con el ladrillo visto, creando molduras y ritmos para cada uno de los tramos del octógono.

⁸⁵⁹ *Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1906 y 1907* (1907), Op. cit., p.7; *La Vanguardia*, 21 de noviembre de 1905, p.3.

industriales. Aparte de esto, cada operación tiene su pabellón, casi todos hechos de ladrillo y resueltos con tanto arte y sentido práctico, que acusan al exterior el objeto que están destinados”.⁸⁶⁰

En esta dirección, no podemos pasar por alto que el complejo de la fábrica del gas de Doménech y Estapá fue, junto al Palau de la Música Catalana de Domènech i Montaner, el edificio mejor valorado por el jurado del premio anual de arquitectura de 1908 que otorgaba el ayuntamiento de Barcelona. Sobre el recinto, el jurado se sentía admirado por:

“las moles cúbicas de los gasómetros, las altas torres de refrigeración, las bocas de sus candentes hornos, la esbeltez de sus chimeneas, la grandiosidad de sus depósitos, la complicada sencillez de sus galerías de máquinas, la elegancia y riqueza de los pabellones del personal de administración y trabajo, destinados á embellecer y dulcificar la rudeza de las faenas y á desvanecer la idea del constante peligro y á anular los efectos de la insalubridad de la industria, son factores que el Ingeniero y el Arquitecto, de inteligencia privilegiada y alma de artista, utiliza sabiamente para producir estos *colosales templos industriales*, que señalarán una época típica é imperecedera, en la historia de la Arquitectura y en los progresos de la humanidad”.⁸⁶¹

Como vemos se aprecia una serie de elogios del jurado respecto al diseño de Estapá, destacando la simbiosis entre funcionalidad y estética, además de los criterios de salubridad que debían tener estos “colosales templos industriales”. Respecto a este último criterio, debe apuntarse que los muros del interior de todos los edificios que tenían un uso funcional con maquinaria estaban forrados de baldosas cerámicas que aseguraban una limpieza rápida y eficaz. En este caso, Doménech aplica los criterios de la arquitectura hospitalaria moderna e incorpora esta solución para un complejo de otra tipología. A pesar de las alabanzas del jurado y de los logros arquitectónicos y el reconocimiento de esta obra a nivel social, la creación de Doménech tan solo consiguió una mención especial (accésit) y quedó por detrás del Palau de la Música que fue la construcción premiada.

⁸⁶⁰ “Visita á la fábrica de gas La Catalana” (1911), Art. cit., p.8.

⁸⁶¹ *Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1910*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911, p.31. La cursiva es nuestra.



Fig. IV.LXIX. Cartel-anuncio de la Catalana de Gas y Electricidad con la torre de las aguas de la Barceloneta de Doménech y Estapá [*Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història* (2014), Op. cit., p.201].

IV.VI.II. Los Talleres Vidal (1911-1912)

Un caso interesante aunque menor de la tipología industrial en el corpus arquitectónico de Doménech y Estapá es el de la Imprenta y Talleres de Juan Vidal [C.DyE, Núm.XC]. Este tipo de obra sirve para definir algunos ejemplos de los que poca información hemos logrado recopilar hasta el momento y que podrían formar parte de un trabajo de ampliación posterior a esta tesis doctoral. Así, tratar los talleres Vidal puede servir para definir este otro tipo de arquitectura menos ambiciosa, de marcas comerciales no tan célebres que contaban con presupuestos más limitados.

El ejemplo concreto lo situamos en 1911, como estamos viendo, un momento en que Doménech realizó una producción profusa de arquitectura industrial o construcciones ligadas a la enseñanza de la industria. El comitente de la obra era Juan Vidal i Ferrer, quien tenía el objetivo de armar una imprenta con sus oficinas y talleres que pudiese adquirir prestigio en el competitivo mercado barcelonés. Así, en marzo de 1911, el empresario adquiriría parte de un solar de los hermanos Planes i Calvet en el barrio de

Sant Martí de Provençals (un total de 1.058 m²), concretamente en la esquina entre las calles Sardenya y Casp (actualmente, Sardenya 200 y Casp 141).⁸⁶²

El proyecto original está fechado a finales de marzo de 1911 y se presentó al ayuntamiento de Barcelona junto a la petición de construcción por parte de Juan Vidal el 3 de abril.⁸⁶³ El permiso se le otorga desde el Negociado de Fomento municipal el 8 de junio.⁸⁶⁴ No obstante, meses después a petición del propio comitente, Doménech introdujo cambios en el proyecto, añadiendo una planta superior a los tramos laterales de la que carecían en el planteamiento inicial, como veremos.

En el ACOACB, aunque sin rúbrica, encontramos los alzados y secciones de la primera versión del proyecto con fecha de 30 de marzo de 1911.⁸⁶⁵ El arquitecto, teniendo en cuenta que la edificación se situaba en un chaflán del ensanche, ordenó el complejo en tres cuerpos: el central, correspondiente al acceso principal del conjunto y situado en el ángulo del chaflán Sardenya-Casp; y los dos laterales que emergen del central siguiendo la alineación urbanística regulada y encarados uno hacia cada calle (Sardenya y Casp). Tan solo disponía de piso superior el cuerpo central por tratarse del más importante donde, deducimos que se instalaron las oficinas de la imprenta, archivo y muestrario. Estos cuerpos eran la parte de la administración, burocracia y entrada de materiales y personal. Por otro lado, en el interior del solar se adosaba una segunda parte de la empresa en la que se dispondrán los talleres y naves para la maquinaria y producción. Esta concepción distributiva la incorporará Doménech dos años después para diseñar la primera parte de la sede y talleres de El Águila que luego veremos [C.DyE, Núm.CIII]. En el siguiente subapartado lo trataremos con mayor especificidad por ser el caso de El Águila mucho más complejo y sobre el que contamos con mayor documentación.

A pesar de que esta idea inicial fue aceptada tanto por el comitente Vidal como por la administración pública en el permiso de construcción, Doménech y Estapá fue llamado de nuevo para elevar el edificio (la parte de la administración y que comunica con la vía pública) una planta más también en los cuerpos laterales y sobre la crujía posterior del central en septiembre del mismo año, una vez las obras ya se habían iniciado. Así lo indica el nuevo juego de planos que se presentó en el ayuntamiento barcelonés y que llevan por fecha el 30 de septiembre de 1911, donde se conservan ubicación, planta y

⁸⁶² *Venta de parte del solar de los hermanos Planes i Calvet a Juan Vidal i Ferrer*, 18 de marzo de 1911 [AMCB: Exp.12700].

⁸⁶³ *Petición de obras de Juan Vidal i Ferrer*, 3 de abril de 1911 [AMCB: Exp.12700].

⁸⁶⁴ *Licencia de obras de Juan Vidal i Ferrer*, 8 de junio de 1911 [AMCB: Exp.12700].

⁸⁶⁵ *Planta de piso, alzado de fachada y Sección AB*, esc.1:100, s/r. (José Doménech y Estapá), 30 de marzo de 1911 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106N/1/230].

alzado [Fig. IV.LXX].⁸⁶⁶ El 18 de octubre, Juan Vidal enviaba una instancia para hacer oficial las modificaciones de Doménech.⁸⁶⁷ Las obras se alargarían hasta marzo de 1912.

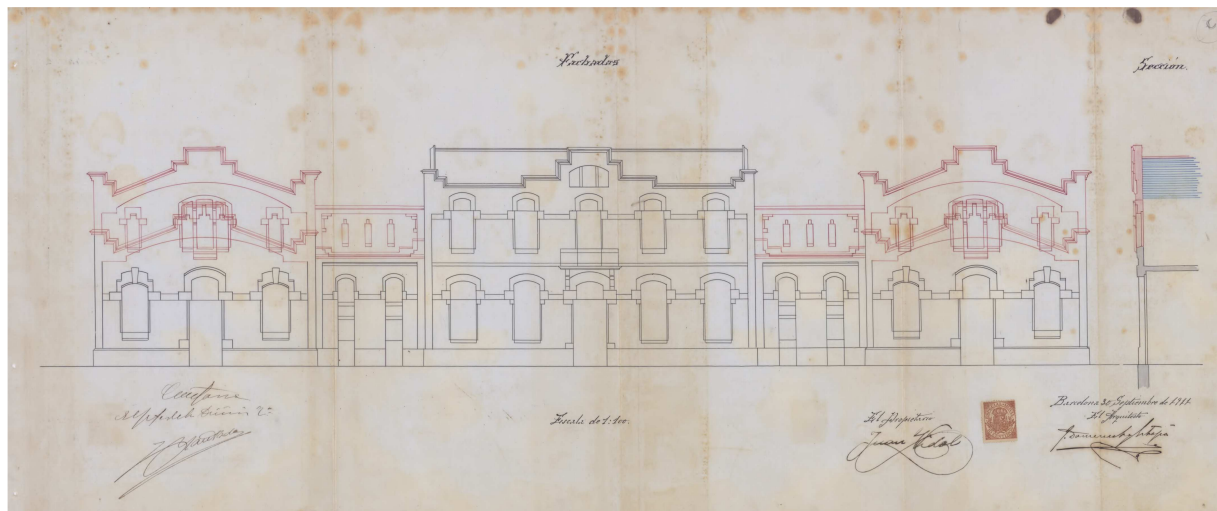


Fig. IV.LXX. Alzado de fachada de los talleres Vidal, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 30 de septiembre de 1911 [AMCB: Exp.12700].

En la solución para la fachada, Doménech vuelve a utilizar la fórmula habitual en sus edificios industriales: acentuar el protagonismo del ladrillo visto para enmarcar puertas y ventanas, cenefas, limitaciones de los distintos tramos y decoraciones de los coronamientos. Los muros intermedios de los espacios enladrillados, en esta ocasión y a diferencia de las Escuelas Industriales de Terrassa [C.DyE, Núm.XCVII] o la fábrica del Gas de la Barceloneta [C.DyE, Núm.LXXVIII], no muestran paramentos de mampostería concertada sino superficies lisas rebozadas en mortero y cal, generando un contraste diferente y mucho más económico que en las otras obras, pues hemos de recordar que este complejo industrial era más humilde que los de La Catalana o las escuelas egarenses. En cuanto a la utilización de elementos del repertorio de Estapá encontramos rasgos habituales de este momento: hastiales escalonados para rematar cada una de las fachadas de los tres cuerpos del complejo en ladrillo, arcos rebajados para todas las aberturas murales (puertas y ventanas) y poco más. Merece la pena señalar la similitud de las fachadas de los cuerpos laterales con algunos alzados de la estación de La Magoria [C.DyE, Núm.LXXXVIII], que más que similitud es una trasposición exacta de los volúmenes, y tipo de ventanales y arcuaciones. Si observamos el alzado final dibujado por Doménech o la fotografía realizada al acabar la construcción [Fig. IV.LXXI], advertimos la presencia del mismo tipo de ventana trigeminada por columnitas en ladrillo y cerradas en arcuaciones flamígeras [C.Rep. E2]. Mismo tipo de ventana y ritmo compositivo en dos edificios industriales (talleres Vidal y estación del Nordeste de

⁸⁶⁶ *Emplazamiento*, esc.1:500, José Doménech y Estapá, 30 de septiembre de 1911; *Alzado de fachada de los talleres Vidal*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 30 de septiembre de 1911; *Planta superior de los talleres Vidal*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 30 de septiembre de 1911 [AMCB: Exp.12700, Reg.7].

⁸⁶⁷ *Carta de Juan Vidal i Ferrer al ayuntamiento de Barcelona*, 18 de octubre de 1911 [AMCB: Exp.12700, Reg.7].

España) que el arquitecto diseñó a la vez durante los meses de marzo y abril de 1911 (el diseño de La Magoria, mucho más ambicioso y complejo a nivel estructural, funcional y estético, lo finalizará en octubre de ese año, pero en marzo-abril ya trabajaba en él). La coincidencia tipológica y la coincidencia cronológica explican y justifican esa asociación, copia y trasposición formal. En definitiva, la obra para Juan Vidal no se trata de una obra ni ambiciosa ni de las más creativas y originales del tarraconense, sino una adecuación de su repertorio a encargos más humildes.



Fig. IV.LXXI. *Imprenta y Talleres Vidal tras la conclusión de los trabajos, c.1912.*

Otro elemento que demuestra las limitaciones de esta comanda arquitectónica es la solución para la cobertura de las naves de taller donde se realizaba la producción de la empresa. El sistema de bóvedas mucho más complejo que estudiaremos para El Águila, en los talleres Vidal se simplifica. Si observamos los planos citados, apreciamos los dos cuerpos del edificio: el primero dedicado a la administración con planta baja y planta principal y el segundo, tras un patio-pasadizo, para acoger talleres y maquinaria. En el primero encontramos un tipo de cubierta tradicional y simple, a dos aguas y con cuchillos de tirante y pendolón en madera. Por otro lado, en la zona meramente industrial [Fig. IV.LXXII], Doménech hace uso del hierro y diseña una cubierta lisa en dos tramos: el primero para el espacio donde se acogerían las máquinas de la imprenta (de ahí la mayor altura del techo) con jácenas continuas en dos tramos y sostenidas por columnas de hierro fundido; y el segundo, para los empleados y maquinaria menor, mucho más horizontal y rebajado a base de jácenas continuas en dos tramos y sostenidas también con columnas férreas. La simplicidad a la que hacíamos referencia en comparación a las coberturas de las naves-talleres de El Águila, se remarca en el cerramiento. Las jácenas continuas y el techo liso y sin sistema de bóvedas es mucho

menos complejo y más económico. Para superar el problema de la iluminación y ventilación del espacio a partir de la cubierta, Doménech no plantea una fórmula tan audaz como en El Águila, sino que incorpora dos pares de lucernarios inclinados en cada tramo, para ventilar y, sobre todo, recoger toda la luz natural posible e iluminar cenitalmente las salas de trabajo. Así pues, el presupuesto lógicamente condiciona la solución práctica de la cobertura de esta obra de 1911-1912, y, es por ello, que el arquitecto renuncia al sistema de sierra de Muncunill en Terrassa o a su propio sistema de vueltas con claraboyas integradas y orientadas que realizará para los hermanos Bosch y Labrús un par de años después.

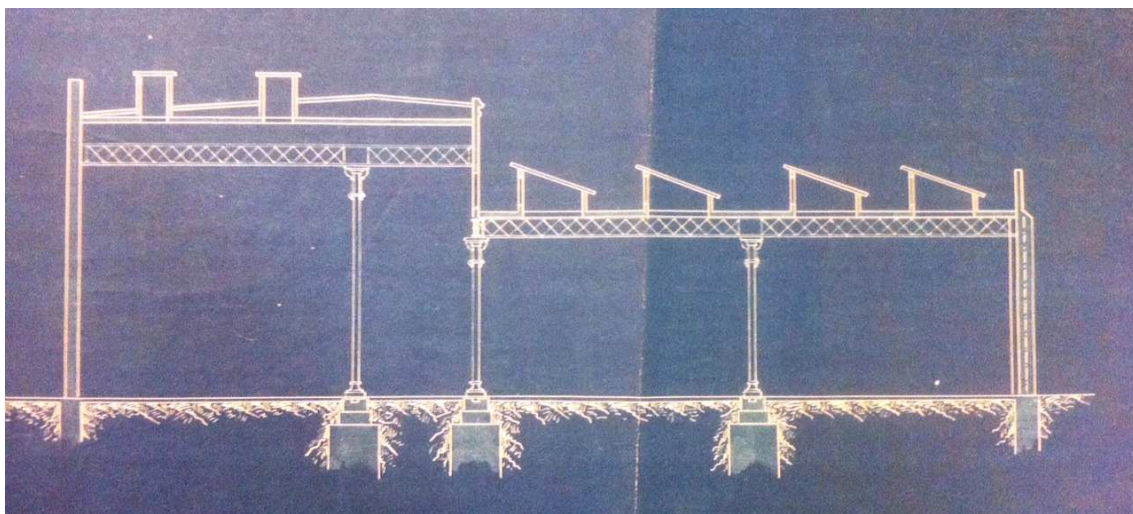


Fig. IV.LXXII. Sección AB (fragmento), esc.1:100, s/r. (José Doménech y Estapá), 30 de marzo de 1911 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H106N/1/230].

Como ocurre habitualmente, por desgracia, con algunas de las obras de Doménech y Estapá, la denominada oficialmente “Imprenta-Fábrica de libros, rayados y muestrarios” de Juan Vidal no se conserva en la actualidad. A finales de 1931 la empresa quebró y la finca fue separada en dos solares distintos.⁸⁶⁸ La parte más amplia (incluía el cuerpo central del chaflán, el brazo de la calle Sardenya y parte del brazo de la calle Casp) la adquirió Laboratorios Eles S.A., quien mantendría el edificio de Estapá con modificaciones hasta finales de 1961, fecha en la que se derribó para construir los bloques de pisos que encontramos en la actualidad. Por otro lado, el resto del brazo de la calle Casp (141) la adquirió Dolors Parera i Bisbal e instaló la fábrica de licores Destilerías Parera, hasta que la Inmobiliaria Caspe S.A. compró el solar y, en su lugar, elevó un nuevo bloque de pisos en 1964 [Fig. IV.LXXIII].⁸⁶⁹

⁸⁶⁸ Se informa sobre la quiebra de la imprenta en: “Quiebra Hijos de Juan Vidal S.A.”, *La Vanguardia*, 6 de enero de 1932, p.6.

⁸⁶⁹ Más sobre la historia de los Licores Parera a partir del edificio de Doménech y Estapá en PÉREZ LLABOT, B., *Tallers Vidal: 1811-2011. Patrimoni oblidat del modernisme industrial a Barcelona*, 2011 [En línea. Consultado el 2/2/15:



Fig. IV.LXXIII. (izq.) Tramo de la calle Casp con la obra de Doménech al servicio de acoger los Licores Parera S.A., 1941. / (dch.) Vista actual del chaflán Sardenya/Casp donde se erigían los talleres de la imprenta Vidal.

A pesar de no saberlo a ciencia cierta y de no haber encontrado más documentación al respecto, consideramos que Doménech y Estapá habría realizado obras para marcas industriales de este tipo en Barcelona desde principios del siglo XX. Nos referimos a empresas que, aunque no gozaban del poder y prestigio como El Águila o la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, podían encargar a una personalidad del nivel de Doménech sus nuevos complejos fabriles. Es así que lo más seguro es que el arquitecto utilizase a nivel estético y estructural los elementos que venimos describiendo en la imprenta Vidal. Esta hipótesis que lanzamos justifica que a principios de la segunda década se concreten a la vez, todos los ejemplos seleccionados en nuestro discurso. En este sentido, si damos un vistazo con más detalle al corpus descubierto de Doménech, hallamos casos que están en un segundo nivel por la escasa información que tenemos de ellos. Un ejemplo es el de la proyección de un edificio para la empresa Cerillas y Fósforos, con fecha del 1 de septiembre de 1902 [C.DyE, Núm.LXXIV]. Esta obra entraría en esas primeras comandas industriales de Estapá a principios de la primera década del XX. Por desgracia tan solo hemos localizado, por ahora, la planta de pisos de lo que deducimos por sus dimensiones debería ser un enorme complejo con los almacenes en la planta baja y las viviendas para dirección y empleados en los niveles superiores.

IV.VI.III. La sede central de los almacenes El Águila (1914-1915), un ejemplo de adaptación estilística.

Al comienzo de este subapartado sobre arquitectura industrial y comercial hacíamos referencia a la adaptación estilística de Doménech en algunos de los encargos que realizó para esta tipología. Sin duda, el caso más evidente y de cambio radical en este sentido es el de la proyección de la sede central para los almacenes El Águila de Barcelona [C.DyE, Núm.CIII]. El éxito del arquitecto y la importancia que habían adquirido sus construcciones industriales en la primera década del siglo XX, entre las que destacaron la recién analizada fábrica del gas de la Barceloneta [C.DyE, Núm.LXXVIII], los Talleres Vidal de 1911 [C.DyE, Núm.XC] y las Escuelas Industriales de Terrassa [C.DyE, Núm.XCVII], fue el principal motivo por el que los propietarios de El Águila le hicieron el encargo.

El proyecto consistía en concentrar las oficinas centrales de la compañía comercial con unos nuevos y amplios talleres modernos con almacenes para la producción. Es así que el edificio debía acoger dos funciones bien diferenciadas: por un lado, la administrativa y de representatividad de la marca El Águila; por el otro, la producción artesanal de sus productos textiles. Para ello, el arquitecto contó con un enorme solar, propiedad de los directores de la empresa, los hermanos Luís y Pedro Bosch y Labrús, sito entre las calles Sepúlveda, Rocafort, Calabria y Gran Via del ensanche izquierdo barcelonés.

El planteamiento del arquitecto fue, como en sus otras obras, el de separar esas dos funciones y proponer dos espacios muy diferenciados entre sí tanto a nivel interno (planimetría, materiales, etc) como a nivel externo (estética y estilo utilizados) [Fig. IV.LXXIV]. Así, Doménech diseñó un primer cuerpo para la representatividad y el acceso principal a El Águila donde se situarían las oficinas y las estancias para la compra-venta de productos al por mayor, las salas de muestrario, etc. Esta parte se distribuía en forma de "L" invertida (dos crujías en ángulo recto), jugando con el ángulo del solar (la esquina entre Sepúlveda y Rocafort) y generando un patio triangular o jardín privado que servirá para realzar la fachada y los accesos. La división de salas de este primer cuerpo responde a una ordenación jerárquica de las propias funciones. Así, tras el vestíbulo de entrada que corresponde al lugar de confluencia de las dos crujías, en el brazo derecho (del vértice del ángulo recto hacia la calle Sepúlveda) se disponen en paralelo el amplio despacho de los directores y las oficinas de los empleados para administración, burocracia, etc. Estos dos espacios de privilegio desde donde se dirigía la empresa, cuentan con un acceso directo a la nave de talleres que luego abordaremos. Por otro lado, desde el vestíbulo y en el brazo izquierdo (del vértice del ángulo recto hacia la calle Rocafort), Doménech diseñó un amplio salón con columnas de hierro en el que se atendía a los clientes, se les mostraban los productos y se concretaban las compra-ventas al por mayor. Una vez más estamos ante una ordenación espacial basada en los funcionamientos internos de la empresa. Este cuerpo de representatividad, es decir, en el

que el empresario y empleados se interrelacionaban con los clientes, se articulaba en dos alas por dos funciones (izquierda: nave para el muestrario y compra-venta; derecha: nave para los despachos de dirección).

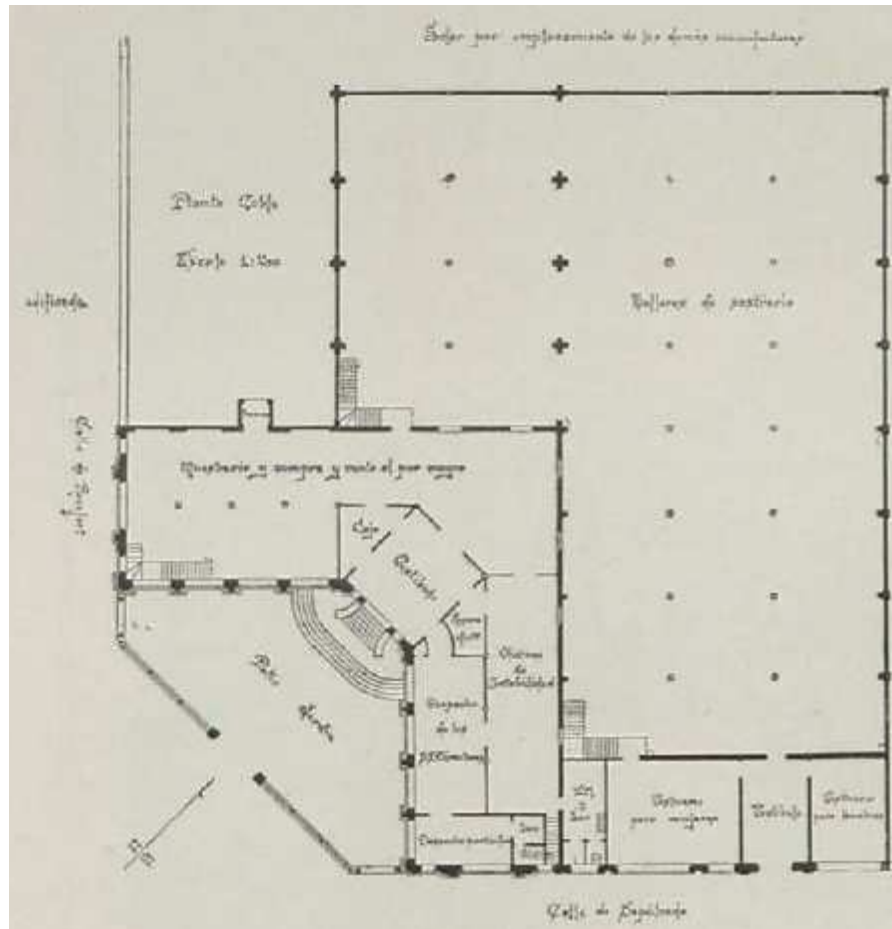


Fig. IV.LXXIV. Planta principal de los almacenes EL Águila en 1915, José Doménech y Estapá [B.P., "Arquitectura Española Contemporánea", *Arquitectura y Construcción*, Año XIX, 270, enero de 1915, p.4].

El segundo cuerpo es el destinado a la producción artesanal de sastrería de El Águila [Fig. IV.LXXV]. Se trata de un espacio arquitectónico rectangular que nace de la fachada de Sepúlveda hacia el interior del solar y que dispone de un anexo de dos tramos más en su parte superior izquierda. La forma resultante es una nueva "L" invertida y adosada al ángulo convexo del primer cuerpo o cuerpo de representatividad que veíamos anteriormente. En la fachada de la calle Sepúlveda, Doménech sitúa un nuevo acceso a esta otra parte de El Águila, aspecto que sirve para insistir en la diferenciación espacial y funcional de la empresa. Por esta entrada tan solo podían acceder los empleados que trabajaban en los talleres y, por ello, se disponía de un vestíbulo específico del cual se abrían dos amplias estancias destinadas a vestuario de mujeres y vestuario de hombres (a izquierda y derecha respectivamente). Se advierte la mayor superficie destinada al de

féminas, que es el doble de la del de hombres debido a que el número de costureras siempre era más elevado (en esa época ascendía al de quinientas operarias).

De la nave de los talleres de sastrería destacó la utilización de soluciones modernas a favor de crear un espacio diáfano que pudiese acoger al mayor número de empleados posibles, así como a maquinaria más moderna en el futuro. Para ello, Doménech utilizó un interesante sistema de cubierta que se elevaba hasta los seis metros y medio de altura y que consistía en un seguido de diez bóvedas tabicadas de cinco metros de cuerda cada una y uno de flecha. Estas vueltas se sostenían por jácenas horizontales continuas que descansaban sobre columnas de hierro fundido. En cada tramo de cada bóveda, el arquitecto diseñó un sistema de iluminación que permitía el acceso de luz cenital en tres aberturas de orientación norte para facilitar las tareas de los empleados. Se trataba de una combinación de orificios de ventilación con vidrios móviles y aberturas tapiadas con baldosas de cristal. La prensa alababa la fórmula de Doménech indicando que “ha logrado una magnífica iluminación con orientación septentrional, obteniendo el mismo resultado perseguido con las cubiertas de sierra, que es el de tener luz uniforme y sin entrada de rayos solares”.

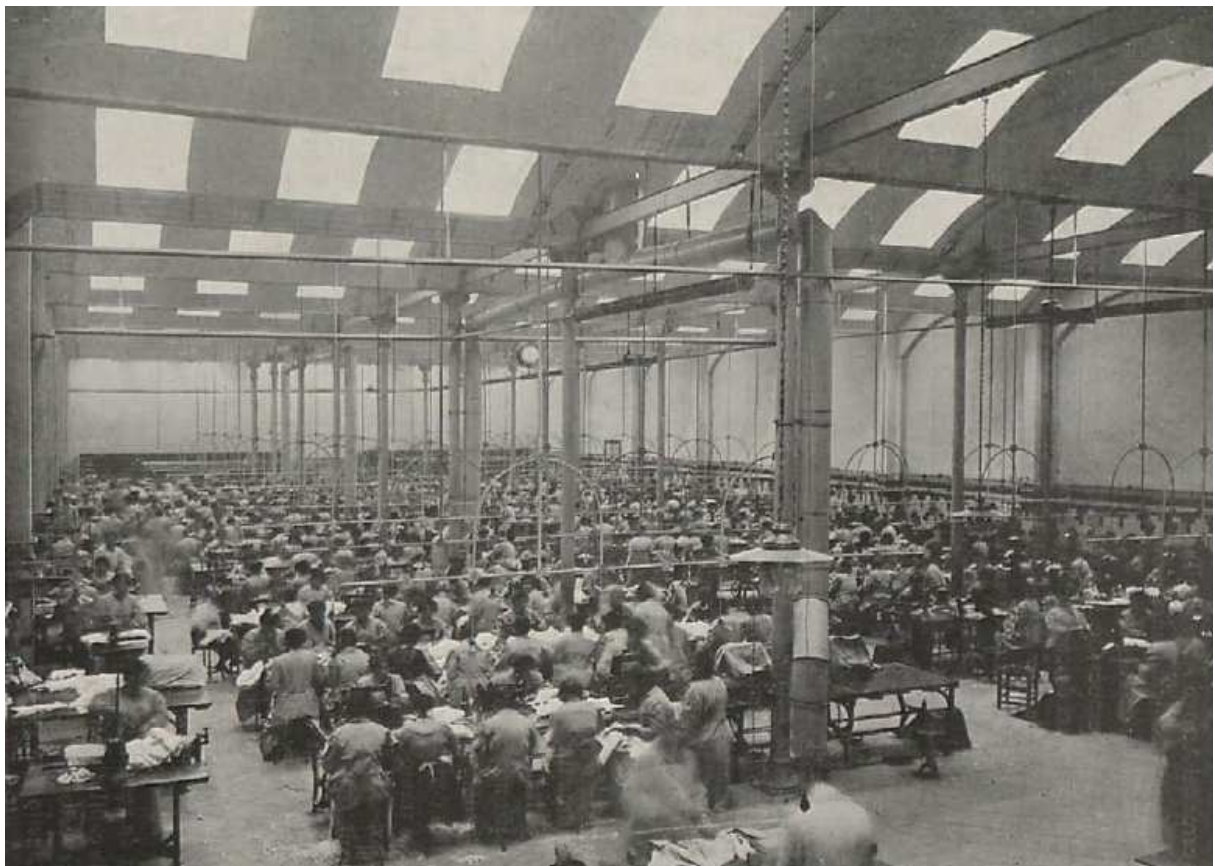


Fig. IV.LXXV. Interior de los talleres de sastrería de los almacenes El Águila, finales de 1914 [B.P. (1915), Art. cit., p.11].

Podemos establecer ciertas similitudes con los sistemas de cubierta de Lluís Muncunill para complejos fabriles. En el Vapor Aymerich, Amat i Jover (1907) Muncunill logró un juego de bóvedas combinadas con claraboyas orientadas al norte en un sistema de dientes de sierra, con columnas de hierro en las separaciones unidas con tirantes de hierro que unificaban las fuerzas. La presencia de estos tirantes en embarrado se justifica por la presencia de los dientes de sierra que hace que el propio sistema de cubierta sea mucho más pesado.⁸⁷⁰ Estamos ante una solución de gran funcionalidad a favor de iluminar el interior de las naves que Doménech y Estapá, a partir del mismo concepto, depuró para los talleres El Águila. El logro de Doménech es conseguir una cubierta mucho más ligera, evitando los dientes de sierra pero consiguiendo el mismo tipo de iluminación. Esto le llevó a la innecesaria incorporación de los tirantes en embarrado, que sustituyó por una jácena continua que unifica el peso y las fuerzas de cubierta cruzando las columnas de cada uno de los tramos.

Además del moderno sistema de iluminación, Doménech también diseñó otro de calefacción con vapor a baja presión que distribuía el calor o extraía el aire viciado a partir del sótano. Se trataba de exactamente el mismo sistema que el arquitecto había utilizado por vez primera en la sede de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas de Portal de l'Àngel [C.DyE, Núm.LII]. Como en el de La Catalana, en el sótano se instalaban grandes caloríferos con ventilador y motor (seguramente, por la fecha, en este caso se trataría de un electromotor en vez de un motor de gas) que generaban el aire caliente y este era distribuido por conducción interna y a través de bocas de calor a las estancias y nave de los talleres.⁸⁷¹ A ello, debe unirse también un sistema alterno de electricidad instalado para conectar todas las máquinas de coser de las empleadas, cuyas transmisiones eran subterráneas. Todos estos circuitos internos (electricidad, calefacción, etc) son una muestra más de la actualización de Doménech en pro de la modernidad y de

⁸⁷⁰ MARTORELL, J., "Estructuras de ladrillo y Hierro atirantada en la Arquitectura catalana moderna", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1910*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911, pp.119-146.

⁸⁷¹ Más allá de para la modernización de los sistemas internos de calefacción y ventilación de los edificios diseñados, en esa época, Doménech y Estapá también mostraba mucho interés por la modernización de los sistemas de ventilación a nivel urbanístico y bajo criterios higienistas. El caso de las nuevas cloacas que realizaba el ayuntamiento por toda la ciudad a principios del siglo XX con el fin de unificar el sistema de evacuación de aguas fecales, fue estudiado y criticado a través de las páginas de *La Vanguardia* por el arquitecto en 1909. Los consideraba insuficientes e ineficaces sobre todo en la zona de Vallcarca y Sant Gervasi por disponer de una ventilación escasa y mal planteada. Ello producía olores fétidos en la calle, además de enfermedades. Por ello propuso que se debía procurar que "dichos gases en lugar de pasar por los imbornales y molestar é infestar á los viandantes sean conducidos por chimeneas de aspiración á las capas superiores de nuestra atmósfera, á tres ó cuatro metros más de altura que el terrado más elevado [...] Hoy quedan las cloacas sin ventilación alguna y con el sólo respiradero de los imbornales abiertos junto á los bordillos de las aceras". DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Ventilación de las cloacas", *La Vanguardia*, 4 de abril de 1909, p.6. Parece que la Comisísón de Ensanche, meses después, incorporó las indicaciones de Doménech para mejorar el sistema de ventilación de las cloacas en la ciudad de Barcelona, sobre todo en los barrios más afectados. El propio arquitecto hacía pública su satisfacción en una breve columna titulada "Un aplauso". DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Un aplauso", *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1909, p.4.

como ésta y sus posibilidades podían modificar los formatos, planimetrías e instalaciones arquitectónicas en las tipologías industriales.

Parece ser que el complejo no se concluyó y tan solo se edificó un primer taller y el espacio de acceso principal de carácter monumental. Así lo indican las descripciones de la época. A fecha de enero de 1915, dos años antes de la muerte de Doménech, en *Arquitectura y Construcción*, concretamente en la sección “Arquitectura Española Contemporánea”, aparecían estos talleres, indicándose “ha empezado a levantarse un grupo notable de edificaciones [...] Los fotograbados adjuntos representan la planta y alzados de la parte hasta hoy edificada [...] Próximamente empezarán los trabajos para levantar los talleres anexos de Sombrerería, Zapatería, Camisería, etc”.⁸⁷² En cuanto a la datación del proyecto, Bassegoda apuntaba en un artículo de divulgación que era una obra de 1909.⁸⁷³ La cita anterior demuestra que a finales de 1914 la parte de los talleres analizada se concluía, por lo que consideramos 1909 como una fecha muy anterior. El diseño del complejo de El Águila por parte de Doménech debemos situarlo hacia 1913 y su construcción en 1914. Solo así se explica la reseña en enero de 1915 de *Arquitectura y Construcción* y los términos y valoraciones que en ella aparecen.

Pero, volviendo al análisis del complejo industrial-comercial de El Águila, la cuestión que seguramente debió irritar al arquitecto en esta obra fue la elección del estilo que debía tener. Parece ser que Doménech diseñó varias propuestas que no debieron convencer a los hermanos Bosch y Labrús y que, finalmente, fueron reemplazadas por una solución mucho más convencional y menos creativa. A pesar de toda la documentación consultada, no hemos localizado estas versiones previas y originales del tarraconense que bien seguro debieron responder a su línea personal basada en la mezcla de elementos, composiciones y detalles estapistas a partir de la combinación del enladrillado y su capacidad expresiva y de los paramentos de mampostería concertada. En la breve reseña que se le dedica a esta obra en el catálogo *Domènech Estapà/Domènech Mansana*, se añade al respecto lo siguiente: “En los planos conservados en el fondo personal del arquitecto, hay una larga serie de esbozos de fachada con las características tradicionales de la arquitectura de Estapà”.⁸⁷⁴ La única opción que podría coincidir con esta obra es un alzado de fachada sin título ni fecha, aunque evidentemente obra de Doménech, que se encuentra entre los planos que dedicó a las Escuelas Industriales de Terrassa de 1912.⁸⁷⁵ Además al hallarse con otros documentos que corresponden cronológicamente a los años 1912-1915 la posibilidad tiene aun más sentido. Lo planteamos como una hipótesis por el formato de fachada de este croquis y de las pistas del catálogo de 1999, aunque no puede certificarse que se trate de la misma

⁸⁷² B.P., (1915), Art. cit., pp.14 y 16.

⁸⁷³ BASSEGODA NONELL, J., “Un edificio para la historia. Almacenes El Águila”, *La Vanguardia*, 7 de julio de 1981, p.27.

⁸⁷⁴ *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit., p.52.

⁸⁷⁵ *Croquis para alzado de fachada* (José Doménech y Estapà), s/f. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105H/4/191].

obra.⁸⁷⁶ Lo que sí es cierto es que en cuanto a composición coincide con la disposición definitiva de El Águila: un cuerpo en forma de “L”, con un volumen como acceso principal en el vértice y dos brazos que nacen de éste y se abren a izquierda y derecha. No obstante, este diseño contempla dos niveles y un sótano, cuando en realidad la obra final tan solo tenía un piso principal y sótano, además de muchos menos tramos verticales cada brazo.

Si partimos de la idea de que éste pudo ser uno de los primeros croquis de Doménech para el Águila, observamos que el arquitecto utilizaba la combinación de materiales comentada y habitual en todas sus obras de tipología industrial: ladrillo para molduras, marcos de puertas y ventanas, coronamientos, delimitación de tramos, cenefas diversas, etc; y, los mampuestos con sus caras de asiento ligeramente labradas en formas geométricas. La estética resultante es un juego de policromía generado por los propios materiales y su disposición. Para visualizar esta idea inicial, hemos de pensar en otras obras del arquitecto, algunas ya analizadas como las mencionadas escuelas egarenses o el Asilo-Amparo de Santa Lucía concluido en 1909 [C.DyE, Núm.LXX], u otras que veremos más adelante como la estación de La Magoria de 1911-1912 [C.DyE, Núm.LXXXVIII]. A esta fórmula que se debería disponer en todo el alzado del cuerpo de administración, muestrario y compra-venta de El Águila, se añaden detalles estapistas habituales de la época de producción. Así, observamos que para la masa de acceso central, el vestíbulo sería iluminado gracias a un enorme ventanal monumental de triple arco peraltado [C.Rep. A2], y dicho volumen quedaría coronado por una especie de espadaña elevada a partir de perfiles quebrados laterales [C.Rep. D3]. En cuanto a los brazos, las ventanas conjugaban los arcos rebajados, los arcos peraltados y los ventanales trigeminados [C.Rep. A3, A1, E2]. No entraremos en diseccionar con más detalle este croquis por la escasa seguridad de que se trate de la misma obra. Elementos como las dimensiones de los brazos o lo innecesario de la espadaña del volumen central, nos alejan de las similitudes iniciales.

Sea como fuere, los comitentes no aceptaron las propuestas de Doménech por considerarlas demasiado personales y poco adecuadas para representar a su empresa en la ciudad. Este rechazo comportó la imposición de un estilo ecléctico de línea clasicista con rasgos y detalles neoplaterescos.⁸⁷⁷ La elección por parte de Bosch y Labrús se fundamentaba en que deseaban plasmar la exclusividad de sus productos, la calidad y señorío de su producción y de su firma. El estilo escogido pretendía ser la materialización arquitectónica de la firma El Águila y, por ello, según la comitencia, debía tener un aspecto que inspirase confianza y tradición a la clientela, y no las

⁸⁷⁶ De hecho en el *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, en cuanto a los talleres El Águila de Estapà, tan solo hemos localizado fotografías del resultado que son las que se publicaron en *Arquitectura y Construcción* y que hemos reproducido en nuestro discurso [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1187/108].

⁸⁷⁷ ROMEU i RIBOT, F., (1918), Art. cit., pp.157 y 161.

composiciones personalísimas del estapismo.⁸⁷⁸ Este hecho demuestra en qué medida la arquitectura de Doménech y Estapá en la última etapa de su vida estaba considerada como un estilo unipersonal y moderno, rupturista respecto a la tradición ecléctica decimonónica de base historicista. Los dirigentes de El Águila querían modernidad en los usos y mecanismos internos, pero tradición en el semblante arquitectónico de la marca en el trazado urbano barcelonés para que los compradores de sus productos comprendiesen que se trataba de artesanías de calidad y que respondían a la tradición textil catalana. Doménech y Estapá se adaptó con profesionalidad a las exigencias estilísticas de los comitentes.

Por todos los motivos planteados, este ejemplo es un caso realmente insólito, puesto que en él, es en la única obra en la que no encontramos ningún elemento formal del repertorio estapista. Únicamente identificamos ruedas simples que sirven para dinamizar la cornisa de los alzados laterales de los brazos del edificio [C.Rep. C5]. En líneas generales, Doménech utilizó un léxico ornamental neoplateresco con una riqueza destacable en las molduras de la puerta principal coronada por un imponente frontón semicircular con acróteras y antefijas [Fig. IV.LXXVI]. De los brazos destacaba el entablamento continuo con una cornisa muy marcada y volumétrica y que únicamente quedaba interrumpida por el cuerpo de entrada del ángulo de la "L" y por la inclusión de ventanas termales trigeminadas en las fachadas de cierre de los dos brazos. En los alzados laterales de las dos alas, Doménech incorporó arcos de medio punto siguiendo los diseños neorenacentistas del siglo XIX. Esta fórmula establecía un ritmo dinámico a las fachadas y mantenía la armonía visual al conjunto. En líneas generales, el arquitecto se aproximó a la estética y los acabados de obras neoplaterescas de Barcelona como el Palau Marçet, la "Casa del Pirata" o el Casino Mercantil, ambas de Tiberi Sabater.



⁸⁷⁸ "El estilo general de la construcción es como se ha dicho el clásico, con el que sus propietarios han querido obtener la seriedad arquitectónica aparejada con la limpieza de líneas y armonía de todas las proporciones". B.P. (1915), Art. cit., p.16.

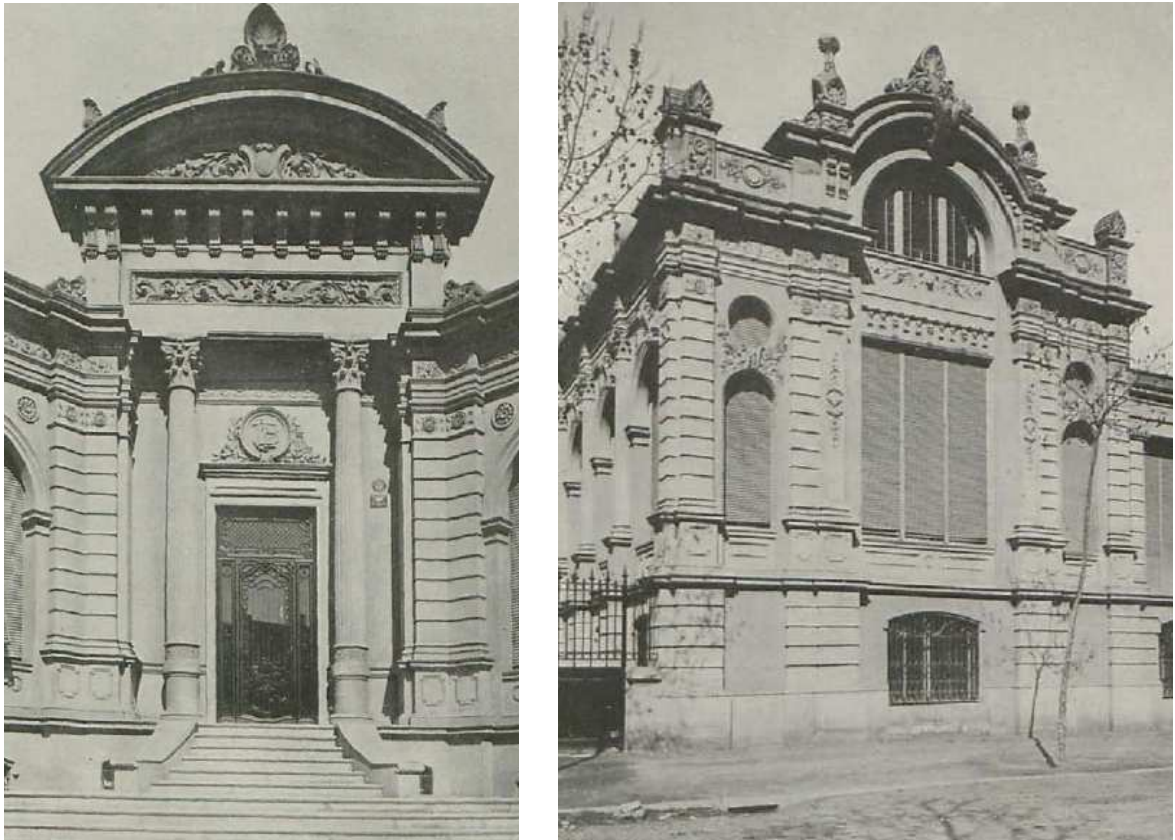


Fig. IV.LXXVI. (p.ant.) *Vista general del primer cuerpo de El Águila / (izq.) Puerta principal / (dch.) Fachada de cierre del brazo de la calle Sepúlveda, finales de 1914 [B.P. (1915), Art. cit., pp.5, 7 y 8 respectivamente].*

A pesar de no tratarse de su estilo, sí que se erigió con éxito como el lenguaje arquitectónico propio de la marca El Águila. Esta afirmación la constata la construcción de los almacenes que la compañía levantó en la esquina entre la calle Pelayo y la plaza Universitat. Este nuevo edificio, se inspiraba en los grandes almacenes estadounidenses del siglo XIX, pero sobre su estructura y disposición modernas se aplicaba ornamento de corte neoplateresco. Los almacenes El Águila fueron encargados hacia septiembre de 1917 a Josep Domènech i Mansana, hijo de Doménech y Estapà, siendo inaugurados en 1922.⁸⁷⁹ La motivación era, básicamente, que el padre había fallecido el mismo año (incluso el mismo mes) y, como hicieron otros muchos comitentes de Estapà, sus encargos recayeron en el hijo. Además de utilizar repertorios clasicistas que se pondrán

⁸⁷⁹ Los almacenes El Águila de Domènech i Mansana se convirtieron en un referente del comercio barcelonés desde su inauguración en 1922 hasta la década de los ochenta. El 6 de junio de 1981 sufrieron un enorme incendio que dejó el edificio inservible y en estado ruinoso, siendo éste derruido. BASSEGODA NONELL, J. (1981), Art. cit., p.27. En el ACOACB se conserva un borrador de este artículo de Bassegoda, cosa que demuestra que en su redacción consultó el *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, en el que se conservan los planos y alzados de los almacenes El Águila de Pelayo/Universitat obra del hijo de Estapà [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1187/108].

de moda en Barcelona en esas épocas con grandes ejemplos como la Banca Arnús de Sagnier i Villavecchia (1917), el Cine-Teatro Coliseum de la Gran Vía (1919-1923) obra de Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883-1965)⁸⁸⁰ o los edificios oficiales de la Exposición Internacional de 1929, Domènech i Mansana hizo uso del lenguaje que los hermanos Bosch y Labrús habían impuesto en 1914-1915 a su padre, consolidando la fisonomía de El Águila en la ciudad.

IV.VI.IV. Un caso paradigmático de arquitectura ferroviaria: la estación terminal de Barcelona de la línea del Nordeste de España (1911-1912)

El día 29 de diciembre de 1912 se inauguraba la nueva línea de ferrocarril encargada de unir Barcelona con Martorell a través de un tramo que atravesaba toda la zona del Baix Llobregat.⁸⁸¹ El ambicioso proyecto servía para consolidar el transporte de mercancías provenientes del Bages y fue ejecutado por la compañía Caminos de Hierro del Nordeste de España. Conocer la naturaleza y la evolución del proyecto ferroviario y su importancia dentro de las redes de comunicaciones de la época es absolutamente necesario para comprender la dimensión y la relevancia de la estación terminal que proyectó Domènech y Estapá, único ejemplo de arquitectura ferroviaria en su catálogo [C.DyE, Núm.LXXXVIII].⁸⁸²

⁸⁸⁰ Francesc de Paula Nebot se tituló arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1909, de la que sería director entre 1923-1930 y 1940-1953. Ocupó diversos cargos públicos y de enseñanza en Barcelona, además de ser el presidente de la Junta de Obras de la Universidad de Barcelona en 1952. Su obra más conocida es el Cine Coliseum mencionado en nuestro discurso, además de la restauración del Monasterio de Pedralbes realizado junto a Eusebi Bona i Puig (1890-1972) entre 1919 y 1924.

⁸⁸¹ La inauguración de esta línea se celebró en la estación terminal de La Magoria, erigida por Domènech y Estapá, y fue un acontecimiento muy relevante para la ciudad de Barcelona. Las crónicas de la época lo evidencian, así como la presencia de personajes destacados en el acto: el Sr. Zorita, en representación del ministro de Fomento; el ingeniero hidráulico Núñez Arenas; Martínez Diego, primer oficial de Negociado de Construcción de Ferrocarriles del ministerio de Fomento; el capitán general Valeriano Weyler; Sánchez Anido, gobernador civil de Barcelona; el obispo Dr. Laguarda; el diputado provincial del distrito de Vilanova-Sant Feliu en representación del presidente de la diputación, el Sr. Jansana; el delegado de Hacienda, Sr. Eulate; los senadores Srs. Pons y Enrich y Girona; el director del Ferrocarril de Manresa-Berga, Sr. José Bonet; de La Maquinista Terrestre y Marítima el Sr. José Cornet y Mas; el director del Central Catalán, el Sr. Luís Nandes; el director de los tranvías de Barcelona, Sr. Mariano de Foronda; los ingenieros de ferrocarriles Srs. Pedro García Faria y Ramon Montagut; el jefe de obras públicas barcelonés, Sr. Martí; ingenieros como el Sr. Cavestany, el Sr. Narciso Amigró y el Sr. Ventura de la Vega; el personal de la compañía del Camino de Hierro del Nordeste de España: el director Mr. Lalieux, el administrador delegado Mr. Ryndzunsky, el representante en Madrid de la empresa Sr. Hernandez Rózpide; el arquitecto municipal de Barcelona, Pere Falqués i Urpí; y, obviamente, el arquitecto de la estación La Magoria José Domènech y Estapá. "En el Bajo Llobregat. Inauguración de un ferrocarril", *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1912, pp.3-4.

⁸⁸² Recientemente, quien escribe estas líneas presentó una comunicación en la que se analizaba esta obra de Domènech, dentro de las *IX Jornades d'Arqueologia Industrial* (diciembre, 2013) organizadas por la Associació d'Enginyers de Barcelona, el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y la Associació del Museu de la Ciència i de la Tècnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya. Véase FUENTES MILÀ, S., "L'estació de

De entrada, a través de esta nueva línea, por vez primera algunos pueblos de la parte derecha del Llobregat y que tradicionalmente habían estado marginados debido a la importancia de la línea Barcelona-Tarragona, tenían una conexión directa con la capital catalana. De este modo, se estableció la interconexión entre poblaciones como l’Hospitalet, Sant Boi o Sant Andreu de la Barca entre otros:

“La comarca del Bajo Llobregat, los importantes pueblos de San Baudilio, Santa Coloma, Pallejá y San Andrés, que durante tantos años habían luchado con constancia sin igual, con una perseverancia que no bastaron á amortiguar los frecuentes desengaños sufridos, para poseer una línea directa que fomente su comunicación con Barcelona [...]”.⁸⁸³

Pese al éxito, debe añadirse que mucho antes de este proyecto de 1911, en un primer momento ya se había previsto la construcción de un tranvía que solucionase parte del problema de comunicación entre los núcleos urbanos mencionados, a través de la carretera de Barcelona a Sant Boi y a la Creu de Calafell (corresponde a la actual carretera de La Bordeta).⁸⁸⁴ No obstante, la propuesta se desestimó debido al considerable tráfico y la estrechez propios de aquella vía, aspectos que imposibilitaban la inclusión de un nuevo tranvía en su tejido. Décadas antes se había constituido en Barcelona la Sociedad de Crédito Marítimo (el 8 de diciembre de 1881),⁸⁸⁵ creada por empresarios e industriales de la región del Llobregat y con el principal fin de desarrollar un ambicioso proyecto denominado *Tranvías-ferrocarriles del Bajo Llobregat*. Consistía en la construcción de una red suburbana a base de tranvías de vapor entre Barcelona y Vallirana y con ramales de Cornellà a Sant Feliu de Llobregat, de Sant Vicenç dels Horts a Sant Andreu de la Barca y de Sant Boi de Llobregat a El Prat. Además, toda la red se conectaría con Sants y Sant Martí de Provençals a través de un nuevo ramal entre la barcelonesa plaça de Espanya y el puerto.

La mencionada Sociedad de Crédito Marítimo sufrió serias dificultades económicas y, después de redefinir sus objetivos y cambiar de nombre varias veces hasta denominarse Sociedad de los Ferrocarriles Económicos del Bajo Llobregat a principios del siglo XX, entró en escena la participación de una empresa extranjera: la Société des Chemins de

La Magòria. Una obra paradigmàtica de l’arquitectura industrial de Domènech i Estapà”, *Actes de les IX Jornades d’Arqueologia Industrial*, s/p., 2015 [En línea. Consultado el 20/6/15: <http://reunir.unir.net/handle/123456789/1187>]. Este trabajo dio pie a una entrevista a Fuentes Milà que se publicó a modo de reportaje en *El Periódico de Catalunya*: PALUMBO, A., “La torre árabe que domina La Bordeta”, *El Periódico de Catalunya*, 24 de diciembre de 2014, p.48.

⁸⁸³ “En el Bajo Llobregat. Inauguración de un ferrocarril”, *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1912, p.3.

⁸⁸⁴ SANROMÀ, LL., y PARDO, F-X., “Els trens de La Marina”, *Conèixer el Districte de Sants-Montjuïc*, 14: *El ferrocarril*. Barcelona: Arxiu del Districte de Sants-Montjuïc, 2006, p.12.

⁸⁸⁵ ALCAIDE, R., *El ferrocarril en Barcelona: 1848-2010: desarrollo, implicaciones urbanas y perspectivas para el siglo XXI*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2010, p.216.

Fer du Nord Est de l'Espagne.⁸⁸⁶ Se trataba de una empresa belga que se había instituido en Bruselas el 10 de octubre de 1907 y que se incorporó al proyecto ferroviario adquiriendo las concesiones que había solicitado la Sociedad de los Ferrocarriles Económicos del Bajo Llobregat. Con la inclusión de la nueva compañía en el proyecto se rehizo la trama ferroviaria prevista, eliminando los ramales secundarios (el de Sant Feliu de Llobregat, el de El Prat y el de Sant Andreu de la Barca) y unificando todo el recorrido en una línea de Barcelona a Martorell y con un único ramal en Vallirana. La conexión prevista con los barceloneses barrios de Sant Martí y de Sants también se suprimió por cuestiones técnicas y, sobre todo, económicas.

Con el cambio de liderazgo del proyecto, Caminos de Hierro ya disponía de los derechos de construcción de un primer enlace entre Manresa y Martorell, enlace que correspondería al último tramo de la nueva línea Barcelona-Martorell-Manresa. El resultado fue una línea directa y sin trasbordos, de vía estrecha (1 m) y un recorrido de 26'34 km, con tracción a vapor y otorgada por la Real Orden del 5 de agosto de 1908. La finalidad de las nuevas conexiones ferroviarias era el fomento del transporte de todos los productos de la región hasta Barcelona y de allí al puerto. Destacamos los productos agrícolas, ganaderos y, obviamente, el carbón y el cemento, sin olvidar tampoco la importante producción textil del valle del Llobregat. Insistiendo en la importancia del transporte industrial y de materias primeras de la zona, Wais señala que la nueva línea "atraviesa zonas de las más prósperas de la región catalana. Son las que recogen la riqueza en potasa y carbón de partes montañosas, ricas en minas; las potasas de Suria, Cardona, Sallent y Balsarent, y los carbones de Figols".⁸⁸⁷ De hecho, más adelante y consolidado cuando La Magoria como estación terminal abandonó el transporte de viajeros en 1926, se llevó a cabo un ramal que servía para trasladar las mercancías a la Zona Franca y al puerto barcelonés. En este sentido, en un artículo de *ABC* también se apuntaba que de La Magoria destacaba "su función de disco repartidor de los flujos de minerales procedentes de Berga, Suria, Sallent y otras cuencas mineras del Norte de Cataluña".⁸⁸⁸

El recorrido completo e inicial de la línea de Barcelona a Martorell era el siguiente: Barcelona - Hospitalet de Llobregat - Cornellà - Sant Boi de Llobregat - Santa Coloma de Cervelló - Sant Vicenç dels Horts - Pallejà - Sant Andreu de la Barca - Martorell - Martorell (enlace). En la **Fig. IV.LXXVII** se ilustra una de las tablas de horarios fechada en marzo de 1913, tres meses después de la inauguración de la nueva línea, donde, además de las estaciones, se observa la frecuencia de los trenes que realizaban el trayecto (un total de ocho diarios en cada dirección). Además, se disponía de un servicio de

⁸⁸⁶ ALCAIDE, R., "La vía estrecha en Cataluña: industria, ocio y servicio público", en MUÑOZ, M., *Historia de los ferrocarriles de vía estrecha en España*. Madrid: Fundación Ferrocarriles, 2005, vol.I: pp.315-321.

⁸⁸⁷ WAIS, F., *Historia General de los ferrocarriles españoles: 1830-1941*. Madrid: Editora Nacional, 1967, pp.307-308.

⁸⁸⁸ YÁÑIZ, J.-P., "La estación de Magoria, rescatada. Una joya del modernismo que se encontraba en fase de degradación", *ABC*, 26 de agosto de 1996, p. 6.

coches que facilitaba el acceso a la estación de La Magoria desde el centro de la ciudad, concretamente desde la sede de la compañía (C/Trafalgar).

Ferrocarril del Nordeste de España
 (Sección de Barcelona á Martorell-Empalme)

	tren 26	tren 6	tren 8	tren 13	tren 16 (1)	tren 18	tren 22	tren 24
Salen de Barcelona	6.30	8.23	10.10	12.15	15.10	17.35	19.00	20.35
Lleg. á La Bordeta (apeadero)	6.34	8.27	10.14	12.19	15.14	17.39	19.04	20.40
• Hospitalet	6.39	8.32	10.19	12.24	15.19	17.44	19.09	20.45
• Cornellá	6.46	8.38	10.25	12.30	15.28	17.50	19.15	20.53
• S. Baudilio de Llobregat	6.53	8.44	10.31	12.36	15.35	17.56	19.21	21.01
• Sta. Coloma Cervelló (a.)	7.00	8.50	10.38	12.44	15.42	18.02	19.29	21.08
• San Vicente dels Horts	7.08	8.58	10.46	12.52	15.50	18.10	19.37	21.18
• Pallejá	7.19	9.00	10.57	13.02	16.01	18.20	19.48	21.30
• San Andrés de la Barca	7.30	9.10	11.07	13.11	16.10	18.28	19.58	21.41
• Martorell	7.43	9.23	11.19	13.22	16.21	18.40	20.10	21.50
• Martorell (Empalme)	7.50	9.30	11.27	13.30	16.29	18.49	20.18	22.04
Salen de Martorell (Empalme)	tren 1	tren 3	tren 7	tren 9	tren 13	tren 17 (1)	tren 19	tren 25
Lleg. á Martorell	5.10	6.55	8.45	11.51	14.19	16.36	18.36	20.40
• San Andrés de la Barca	5.15	7.00	8.50	11.56	14.24	16.41	18.41	20.50
• Pallejá	5.26	7.11	9.01	12.06	14.32	16.51	18.51	21.01
• San Vicente dels Horts	5.41	7.21	9.10	12.15	14.42	16.54	18.54	21.10
• Sta. Coloma Cervelló (a.)	5.50	7.30	9.19	12.24	14.52	16.59	18.59	21.19
• S. Baudilio de Llobregat	6.01	7.45	9.33	12.31	15.00	17.05	19.05	21.27
• Cornellá	6.08	7.52	9.38	12.38	15.06	17.10	19.10	21.34
• Hospitalet	6.16	7.59	9.41	12.45	15.10	17.15	19.15	21.40
• La Bordeta (apeadero)	6.21	8.03	9.49	12.51	15.15	17.20	19.20	21.51
• Barcelona	6.27	8.11	9.55	12.59	15.23	17.28	19.28	21.57

1) El tren n.º 16 llega solo hasta Pallejá y el tren n.º 17 sale de Pallejá.
 Del Despacho Central, situado en la calle de Trafalgar, salen coches para la salida de todos los trenes, así como á la llegada de los mismos á la Estación. La Empresa de Tranvías organizará un servicio á la rica de Magoria en combinación con las horas de salida y llegada de los trenes.

Fig. IV.LXXVII. Tabla de trenes y horarios de la línea Barcelona-Martorell de marzo de 1913 [“Movimiento de trenes en Cataluña”, *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1913, p.13].

En el mes de agosto de 1924, la línea Barcelona-Martorell de Caminos de Hierro del Nordeste de España fue absorbida por la flamante Compañía General de Ferrocarriles Catalanes,⁸⁸⁹ empresa que, desde aquel momento, insistió todavía mucho más en la utilidad de aquel recorrido como línea capaz de transportar las principales materias primeras de las zonas más prósperas del centro de Cataluña. Es así que, rápidamente, la nueva compañía responsable consiguió cerrar el último tramo (Martorell-Manresa), en parte, por los intereses industriales de la empresa belga Solvay que, en aquel momento, iniciaba la explotación de las sales potásicas del Bages en sus instalaciones de Súrria. La utilidad de la línea ligada a las mercancías propició la creación del nuevo ramal en 1924 desde Manresa hasta Súrria, así como el enlace mencionado desde La Magoria hasta el puerto de Barcelona en 1926.⁸⁹⁰ En este sentido, el objetivo mercantil quedó remarcado

⁸⁸⁹ La Compañía General de Ferrocarriles Catalanes se constituyó el 14 de julio de 1919 como resultado de la fusión de los ferrocarriles de uso general de la zona del valle del Llobregat y con un capital de quince millones de pesetas. Entre las empresas absorbidas, destacó la Compañía del Tranvía o Ferrocarril Económico de Manresa a Berga (creada en 1881), la Compañía del Ferrocarril Central Catalán o Ferrocarril Económico de Igualada a Martorell, y la Compañía de Caminos de Hierro del Nordeste de España que había construido La Magoria como terminal barcelonesa. Véase *Estacions*. Barcelona: Lunwerg, 1998, pp.55-58.

⁸⁹⁰ Como se especifica, “la importància econòmica d’aquesta línia era extraordinària, ja que servia una sèrie d’interessos industrials: el moviment de les fàbriques cotoneres de la conca del Llobregat, el carbó de la

por una novedad apuntada anteriormente: el abandono del servicio de transporte de viajeros a partir de esa fecha. Al hecho mencionado, hay que añadir la importancia que tuvo la construcción de una estación subterránea en la plaza de Espanya. La decisión nos interesa aquí porque afectó directamente a la dimensión popular que la estación de La Magoria aglutinó desde su inauguración en 1912. Al respecto, es relevante señalar que desde esta terminal salían los convoyes que llevaban hasta Monistrol y Montserrat, destino de ocio habitual entre los barceloneses.

En toda esta red ferroviaria, la estación de La Magoria de Doménech ocupó un lugar de privilegio, puesto que era la terminal en Barcelona de la nueva línea. Se erigió en la esquina de la Gran Via de Les Corts con la calle Moianès, en el barrio de La Bordeta, justo en el lugar por el que cruzaba el antiguo torrente de Magoria.⁸⁹¹ Esto justifica la denominación que recibió la edificación de Estapà, conocida o bien como “Estación Terminal del Nordeste de España” o como “Estación de la rivera de la Magoria” en la época. El proceso de construcción fue largo y complejo debido a que a la compañía belga encontró algunas dificultades en la concesión de terrenos de La Bordeta para instalar tanto la estación como el espacio de vías. En este episodio previo, destacamos la documentación sobre los terrenos de los herederos de la señora Concepción Soldevila. La hoja de tasación de la finca, datada el 15 de abril de 1912, está firmada por el arquitecto Julio Batllvell y Arús de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y especifica lo siguiente: “apropiación forzosa de la finca número 3, afecta á la construcción del ferrocarril que lleva a cabo la Compañía de Caminos de Hierro del Nordeste de España”.⁸⁹² Se trataba de una finca situada en el cruce de la Gran Via y del paseo de la Industria (el expediente de los terrenos de la señora Soldevila se acompaña con un plano de situación de la finca) que, finalmente, la compañía ferroviaria consiguió adquirir. Parte de estos terrenos fueron ocupados por la estación terminal diseñada por Doménech y Estapà.

La Magoria fue proyectada en octubre de 1911, tal y como se especifica en los planos originales firmados por Doménech.⁸⁹³ En ellos, el arquitecto propone una planta de

conca de Fígols, el ciment Asland de la Fàbrica de la Pobla de Lillet que enllaçava amb un carrilet amb l'estació de Guardiola, el paper de Capellades, la pell i els teixits d'Igualada”. Ibid., p.58.

⁸⁹¹ *Plano de emplazamiento de la Estación Terminal La Magoria I*, esc.1:400, s/r., s/f.; *Plano de emplazamiento de la Estación Terminal La Magoria II*, esc.1:400. s/r., s/f. [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106L/2/15.6 y H106L/2/15.7 respectivamente].

⁸⁹² *Expediente y Hoja de tasación de los terrenos de la Señora Concepción Soldevila*, Julio Batllvell y Arús, 15 de abril de 1912 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106L/2/15.1].

⁸⁹³ *Alzado de fachada principal, croquis inicial*, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Alzado definitivo de fachada principal*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Plano de emplazamiento de la Estación Terminal La Magoria I*, esc.1:400, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Plano de emplazamiento de la Estación Terminal La Magoria II*, esc.1:400, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Plano, secciones y alzados para los W.C. de La Magoria*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Planta del primer piso*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, octubre de 1911; *Alzado y sección longitudinal de la fachada lateral*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, octubre de 1911;

composición rectangular simple con un giro en el extremo derecho basado en un ángulo de unos cuarenta y cinco grados, espacio que le sirve para configurar un recinto interior en la estación donde se desarrollarían las funciones de llegada y salida de trenes, así como el espacio destinado a andén para viajeros. El edificio consta de dos pisos, claramente diferenciados por la funcionalidad de cada uno de ellos. En la planta baja se desarrollan las funciones propias de una estación: la atención de los viajeros, un servicio de restaurante, un espacio de almacenaje para equipajes, etc. En el plano original conservado se puede apreciar la disposición tan marcada que hace el arquitecto creando y jerarquizando las estancias principales: una entrada central que da acceso al denominado "Gran Hall" donde se situaban las taquillas de billetes; a mano izquierda del amplio vestíbulo una estancia rectangular destinada a guardar los equipajes, y a mano derecha un pequeño espacio concebido como sala de espera exclusiva para los viajeros de primera clase y comunicado con el restaurante de la estación. Este restaurante se situaba justo en el espacio que ocupa la torre-reloj de la terminal, en el último tramo del edificio antes de la curva hacia la calle Moianés. Ya en el cuerpo derivado del giro arquitectónico, dos estancias rectangulares idénticas, destinadas a la salida de equipajes la primera y a la de viajeros la segunda, cierran el conjunto de la planta baja, dando acceso a la zona de vías de la estación. La compartimentación propuesta se sucede sin un criterio de continuidad interna, ya que los espacios están pensados separadamente según la función concreta a la que están destinados, cosa que acentúa su diferenciación.

Al piso superior se accedía a través de unas escaleras que salvaban el espacio triangular de la esquina generada por el ángulo. Este nivel fue concebido por Doménech y Estapá como vivienda del jefe de estación, encargado de dirigir y conservar la terminal barcelonesa de Caminos del Hierro del Nordeste de España. Al lado del vestíbulo que comunicaba con las escaleras que llevaban al nivel inferior y que también permitían ascender a la torre-reloj, se situaba la cocina. A través de un pequeño pasillo, se llegaba al comedor, diseñado como espacio central de la vivienda a partir del cual se abrían los cuatro dormitorios-estancias y el baño privado situado en el ángulo superior izquierdo de la planta.

En definitiva, el resultado es un edificio con dos usos bien diferenciados por la propia disposición del espacio arquitectónico a partir de compartimentos regulares: uno privado en la planta superior y otro público destinado a los servicios de los usuarios de la línea ferroviaria en el piso inferior y a nivel de calle.⁸⁹⁴ En cuanto a la estructura propia

Secciones longitudinales A, B y C, esc.1:50, José Doménech y Estapá, octubre de 1911; *Alzado de la fachada posterior*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, octubre de 1911 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106L/2/15.2, H106L/2/15.3, H106L/2/15.6, H106L/2/15.7, H106L/2/15.8, H106L/2/15.9, H106L/2/15.10, H106L/2/15.11, H106L/2/15.12 y H106L/2/15.13 respectivamente].

⁸⁹⁴ En las plantas conservadas del proyecto realizado por Doménech y Estapá, quedan bien diferenciadas las estancias y se indica la función a la cual están destinadas cada una de ellas. Véanse *Planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, octubre de 1911; y *Planta del primer piso*, esc.1:50, José Doménech y Estapá,

del edificio es muy simple debido a la longitudinalidad de la planta de los dos niveles, y queda reducida exclusivamente a sencillas paredes de carga. El hierro sólo se utiliza como material para las cubiertas en el exterior, concretamente en la marquesina que sirve para proteger a los viajeros que esperan en el andén del sol y la lluvia. Esta estructura metálica, conservada parcialmente en la actualidad, abraza parte de la fachada posterior de la estación y se sostiene elegantemente en ménsulas sobre el muro, un sistema que recuerda, en cuanto a forma y disposición de las partes y concepción estética del material, a la manera en que Doménech y Estapà había utilizado el hierro en la capilla alveolar de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII] o en salón superior del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm. XXII].

Todo el conjunto queda coronado y rematado en alzado por la mencionada torre-reloj, que verticaliza el edificio rompiendo con la horizontalidad general de los cuerpos. Aporta un carácter pintoresco y acentúa el ángulo donde comienza el giro de la fachada principal. Debido a su fisonomía y singularidad en el alzado de la construcción, esta torre es, sin duda, el rasgo diferenciador y característico de la terminal, desarrollando una función importante para una estación al facilitar la hora, pero a la vez erigiéndose como elemento arquitectónico visualmente atractivo por sus formas neomodéjares acusadas en el programa ornamental realizado a partir de la aplicación del ladrillo visto. Precisamente, el característico uso del ladrillo es uno de los aspectos más destacables y enmarca los diversos tramos y niveles de la torre, así como todas las oberturas (puertas y ventanas), el reloj y todas las cornisas y coronamientos decorativos [C.Rep. N]. La parte superior de esta torre, elevada a modo de minarete árabe, es la más rica en cuanto al ornamento aplicado, donde se aprecian diversas franjas horizontales interrumpidas por la inclusión de un arco peraltado ligeramente apuntado que enmarca el reloj y que, a partir de la disposición del ladrillo rojo, presenta diferentes volúmenes que sirven para generar un rico juego de sombreado que aporta movimiento y da más atractivo al conjunto que corona el edificio [C.Rep. A1-C1]. En este detalle, el ladrillo ejerce de falsas dovelas del arco del reloj, pero también de ménsulas y canchillos para reforzar el voladizo de la cubierta, y de material que define los deliciosos arcos rebajados entre el segundo y tercer nivel en un ejercicio de reinterpretación de lombardas románicas. Las dovelas en ladrillo las reutilizaría Doménech para algunos arcos de los talleres de la Escuela Industrial de Terrassa [C.DyE, Núm.XCVII]. Igualmente, en el resto de alzados del edificio se hace un constante uso de esta solución: para enmarcar puertas y ventanas (destacamos la ventana trigeminada del primer nivel de la torre y la que se sitúa sobre la puerta del “Gran Hall” centralizando el diseño de la estación); como cenefa en la base del muro perimetral del edificio y hasta la línea de imposta de los portalones; o como cenefas de los voladizos de las cubiertas [Fig. IV.LXXVIII].



Fig. IV.LXXVIII. (izq.) Imagen actual de la fachada principal exterior de La Magoria / (drch.) Detalle de la ventana trigeminada central sobre el acceso al “Gran Hall”.

Así pues, uno de los rasgos definitorios de este edificio es el uso del ladrillo y su aplicación tanto estructural como ornamental. Doménech y Estapá experimenta y combina la disposición de este material económico consiguiendo composiciones visualmente atractivas y efectistas, remarcando y reclamando la capacidad expresiva que había tenido este elemento en las construcciones industriales catalanas y en las edificaciones que se habían erigido, por ejemplo, durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Pero, además, La Magoria forma parte de una opción estética que Doménech y Estapá desarrolló durante la primera década del siglo XX y hasta su muerte, tal y como insistiremos en el bloque quinto. Se trata de un periodo en el hallamos gran número de casos en los que se observan fórmulas muy similares donde el ladrillo rojo triunfa en sus programas y se convierte en el elemento característico de la última etapa de su producción. Por citar solo algunos ejemplos que tratamos en otros apartados de esta investigación, deben relacionarse aquí obras como el Asilo-Amparo de Santa Lucía [C.DyE, Núm.LXX], la Casa Doménech de la barcelonesa calle Valencia 241 [C.DyE, Núm.LXXXV] o el convento de carmelitas de la Diagonal [C.DyE, Núm.LXXXVI]. En todos los casos, el ladrillo es reclamado por Doménech con la finalidad de crear obras a escala mucho más humana y abandonando la fisonomía monumentalizadora e impositiva que había primado en obras de etapas anteriores como la sede de la Catalana de Gas [C.DyE, Núm.LII], el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII] o el complejo del Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX], por citar tres casos paradigmáticos. Es así que, tal y como se conserva en la nota descriptiva perteneciente a la Real Cátedra Gaudí, dentro de la producción general de Doménech, La Magòria forma parte de un periodo compuesto por “una sèrie d’edificis de caràcter romàntic i inspiració orientalista, en que produeix una arquitectura a escala humana, quasi femenina, en contrast amb les obres del seu anterior període de dimensions colossals i rectes i

personalíssims esquemes formals".⁸⁹⁵ En el apartado donde expondremos las conclusiones extraídas de esta investigación, al tratar de una posible evolutiva conceptual y formal interna en la obra de Estapà, nos adentraremos con especificidad en las posibles motivaciones de esta última etapa productiva.

Gracias al ladrillo, Doménech consigue en La Magoria aplicar un semblante arabizante al conjunto, acentuando el pintoresquismo que deseaba que tuviera la estación, diferenciándola así del habitual carácter monumental propio de las estaciones de ferrocarril de finales del siglo XIX y principios del XX, que casi siempre se basaban en revisiones eclécticas del lenguaje clasicista como el estilo Second Empire o el estilo Beaux-Arts. Al construir esta terminal, Doménech rompe con esta tendencia generalizada en toda Europa y en las grandes capitales americanas. En ningún momento la concibe como una terminal monumental como podría ser la barcelonesa Estación del Norte o la posterior y definitiva Estación de Francia de Pedro Muguruza Otaño (1893-1952), sino que insiste en dotar al edificio de una escala mucho más humana, optando por un perfil resultado de la combinación entre la funcionalidad industrial propia de la estación ferroviaria como tipología y un léxico arquitectónico sofisticado y derivado de la cita de elementos extraídos del estilo mudéjar español. Función y referencias culturales específicas son combinadas de manera magistral, consiguiendo un conjunto armonioso y, una vez más, único y muy personal.

Antes de concluir, si recuperamos la torre-reloj de la estación como el elemento arquitectónico que se erige como el principal atractivo de la obra, es interesante ver el proceso creativo desarrollado por el arquitecto. Es el resultado de la *mélange* de una serie de referencias y motivos formales y compositivos propios de su repertorio habitual con soluciones mudéjares. Desde el primer momento del diseño de la terminal, Doménech ya concebía esta torre como el punto referencial y distintivo. Siguiendo los criterios del eclecticismo decimonónico, Doménech da protagonismo a esta parte concreta del *ensemble* arquitectónico como parte signifiante, dotándola de un trabajo mucho más rico en cuanto a ornamento y una disposición estratégica en el ángulo de la planta para remarcar su importancia. En uno de los estudios preparatorios que ejecuta (hasta el momento inédito), puede observarse la evolución formal del coronamiento de la torre-reloj de La Magoria y de su programa decorativo [Fig. IV.LXXIX].⁸⁹⁶ Doménech propone diversas opciones para el remate y las compara entre sí para escoger el resultado más adecuado. Es así que puede apreciarse cómo el arquitecto plantea hasta siete soluciones diferentes, todas ellas generadas a partir del reloj como elemento central de la composición.

⁸⁹⁵ Comentario sobre La Magoria realizado en la Real Cátedra Gaudí, s/r., s/f., s/p. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1190/6/47].

⁸⁹⁶ Alzado de fachada principal, croquis inicial, José Doménech y Estapà, octubre de 1911 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106L/2/15.2].

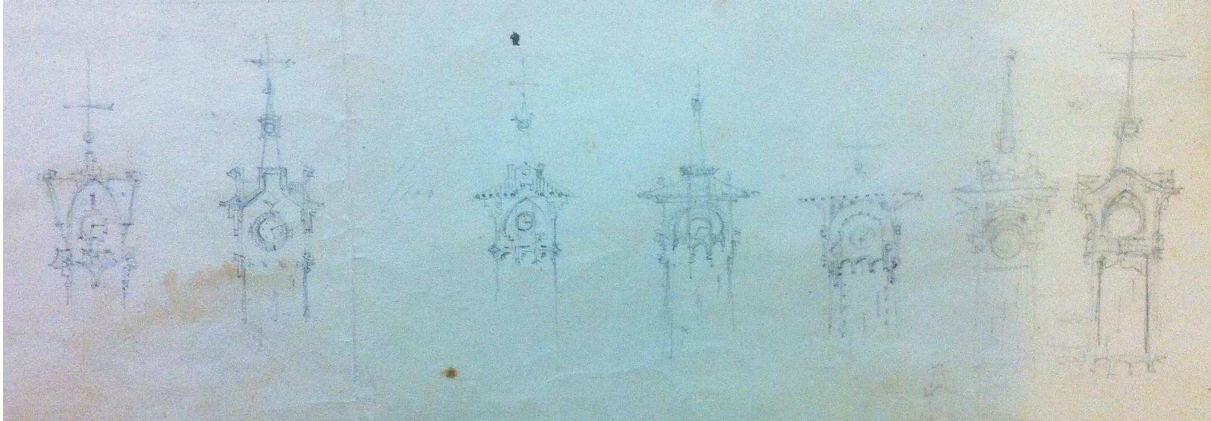


Fig. IV.LXXIX. Opciones compositivas para la torre-reloj de La Magoria. [Alzado de fachada principal, croquis inicial, José Doménech y Estapá, octubre de 1911. ACOACB: Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana, H106L/2/15.2].

Una de las opciones más definidas es la del arco peraltado [**C.Rep. A1**], elevado como marco del reloj y con una base de arquitos rebajados y de ornamentos que pretendían aportar mucha más volumetría a los ángulos de la torre [**C.Rep. A3**]. Entre las demás, destacamos también una en que el reloj se convierte en la luz del arco central de una composición tripartida y en ascensión a base de arcos peraltados [**C.Rep. A2**]; otra en que el arco peraltado queda coronado por un arco apuntado; y, finalmente, la solución definitiva de arco apuntado con las dovelas remarcadas a partir de la disposición cóncavo-convexo del ladrillo rojo para insistir en las referencias arabizantes de las decoraciones de los arcos de herradura cordobeses [**C.Rep. A5**].

El programa ornamental del edificio basado en el ladrillo, su disposición y mezcla de formas, queda salpicado puntualmente por la aplicación de elementos cerámicos. Precisamente, este complemento es el que ha seducido a que los pocos que se han referido a la obra de Doménech y Estapá la definiesen como modernista.⁸⁹⁷ No obstante, a pesar de su utilización, la cerámica vidriada aplicada en La Magoria a veces a modo de trencadís [**C.Rep. Ñ**], no es suficiente para fijar esa denominación, y más si se tienen presentes los postulados antimodernistas del arquitecto en cuestión. De hecho, y para reforzar nuestro posicionamiento, tan sólo cabe recordarse que Doménech, pocos meses antes de proyectar la terminal ferroviaria, había presentado su discurso “Modernismo arquitectónico” en la Real Academia de Ciencias y Artes (22 de junio de 1911). Se editaba en marzo de 1912, durante la construcción de La Magoria, y suponía la confirmación definitiva de las bases de su doctrina arquitectónica y su aversión pública y absoluta hacia el modernisme catalán.

⁸⁹⁷ Un ejemplo claro aparece en el ya mencionado artículo de *ABC*, publicado en 1996 durante una de las restauraciones más recientes del edificio. En este caso la terminal de Doménech es definida como “una joya del Modernisme”. YÁÑIZ, J-P. (1996), Art. cit., p. 6.

Así pues, Doménech dispone roleos de cerámica verde para aportar una policromía elegante pero controlada en puntos concretos que generan dinamismos en los alzados. Los hallamos, por ejemplo, al principio de los diferentes brazos de las ventanas tripartidas [Fig. IV.LXXIX]. Igualmente, para insistir en un semblante atractivo general del conjunto a partir del cromatismo, el arquitecto en la cubierta a dos aguas tanto de la terminal como de la torre, incorpora un juego de bicromía a partir de la combinación de tejas rojas y tejas verdes a modo de mosaico. Este detalle ya lo incorporaba en los planos originales, claramente visible en las cianotipias conservadas por las tramas de lápiz que definen el dibujo que debería seguir la disposición de las tejas, utilizadas a modo de teselas [Fig. IV.LXXX].



Fig. IV.LXXX. Alzado de la fachada principal de La Magoria, José Doménech y Estapà, octubre de 1911 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106L/2/15.2].

Por último, la decoración cerámica también se dispone a modo de trencadís en los recuadros que flanquean la entrada del restaurante por la torre, así como en las superficies superiores de las ventanas trigeminadas. El uso de esta fórmula, relacionada tradicionalmente con las soluciones modernistas, se dispone de manera controlada y equilibrada, exactamente del mismo modo que en el Asilo-Amparo Santa Lucía. La inclusión puntual de los motivos florales y roleos cerámicos en verde, se vincula mucho más a ejemplos de la década de los ochenta vinculados al eclecticismo como, sobre todo,

el Arco de Triunfo de la Exposición Universal de 1888 diseñado por Josep Vilaseca. Los elementos cerámicos se disponen del mismo modo, así como las cenefas y los ritmos y combinación de cóncavo-convexo generados por el ladrillo a la vista para el programa decorativo general.

En definitiva y en líneas generales, el único caso de arquitectura ferroviaria en el corpus de Doménech y Estapá supone un ejemplo más de la armonía buscada por el artista entre la tradición y la modernidad. Mediante una construcción humilde que huye de la monumentalidad habitual de las terminales de tren de la época, Estapá consigue un conjunto en el que la funcionalidad prima por encima de todo. La inteligente reinterpretación que realiza del repertorio árabe hispánico y mudéjar es un nuevo ejemplo del reciclaje de soluciones estilísticas del pasado, aunque supone la consecución de fórmulas nuevas e insólitas en los programas decorativos del panorama barcelonés general. A pesar de que el arquitecto, en este ejemplo, huye del wagnerismo arquitectónico del que sí que hacía uso en otras obras, el fondo conceptual que justifica el ejercicio de rediseño estilístico deriva de la misma fuente ideológica. Así pues, la consecución de las nuevas fórmulas tan solo se establece tras la práctica de la reinterpretación del pasado y la tradición, en la que encontramos la importancia y uso del ladrillo como material estructural y expresivo. Soluciones tipológicas y formales de y para la vida moderna a partir de una base tradicional e historicista contemporanizada.

IV.VI.V. La implicación de Doménech y Estapá en los debates sobre las líneas ferroviarias subterráneas (1912-1913)

En el momento en que se inauguraba la nueva línea Barcelona-Martorell de la compañía de Caminos de Hierro del Noreste de España con La Magoria de Doménech como estación terminal del recorrido, en la sociedad barcelonesa ya se planteaban algunas problemáticas surgidas de las tramas de ferrocarriles tradicionales exteriores, debido a que estas atentaban contra la imagen de una ciudad higiénica, funcional y moderna. A su vez, uno de los defectos más graves a considerar era, sin lugar a duda, la interrupción que estas redes ferroviarias hacían en la trama urbana de Barcelona, entorpeciendo el buen funcionamiento interno de la propia ciudad. Al respecto, Josep Serrat i Bonastre (1869-1946)⁸⁹⁸ se lamentaba del efecto que este tipo de ferrocarriles anticuados tenían en la impresión del extranjero cuando llegaba por vez primera en la capital catalana:

⁸⁹⁸ Josep Serrat i Bonastre fue un reconocido ingeniero miembro y director de La Maquinista Terrestre y Marítima. Fue presidente de la Asociación de Ingenieros Industriales de Cataluña entre 1908 y 1910 y dirigió la *Revista Tecnológica Industrial*. Entre su producción científica destacó notablemente la difusión que tuvo su obra *Tecnología mecánica* de 1911. Consideramos que la relación con Doménech y Estapá, quien le apoyará en los debates ferroviarios a los que hacemos alusión en este subapartado, fue muy estrecha, puesto que Serrat se convirtió en académico numerario de la Real Academia de Ciencias y Artes de

“Cuando un extranjero llega á Barcelona por primera vez y se apea en la estación de Francia, por poco espíritu observador que tenga, ha de sufrir una fuerte decepción sobre la ciudad moderna y rica de que hubiere oído hablar. Aquellos cobertizos de construcción antigua y mezquina, aquellos andenes expuestos a la intemperie, aquella salida por un callejón estrecho y un patio lleno de carros, producen una impresión de abandono indigno no ya de Barcelona, sino de una capital de provincia de tercera clase”.⁸⁹⁹

Aunque se refiere a la Estación de Francia provisional y anterior al edificio monumental actual erigido por Muguruza entre 1924 y 1929,⁹⁰⁰ Serrat insiste en que las líneas de ferrocarriles exteriores barcelonesas eran nocivas para la imagen de modernidad de la ciudad. De todas maneras, considera, además, que construir estaciones monumentales y artísticas que estuviesen situadas en zonas periféricas de la ciudad tampoco solucionaba el problema. De hecho, La Magoria estaba dentro de esta tipología de terminales criticadas debido a su situación respecto al centro neurálgico de la urbe. Frente a estos rasgos negativos, la solución pasaba por el hecho de poder ejecutar un macroproyecto que contemplase la creación de una gran estación que pudiese ser dispuesta en el centro de la ciudad pero sin interferir en la trama urbana. Serrat recoge ejemplos de capitales europeas que servirían como modelo para este gran propósito: especifica la acertada red ferroviaria londinense con trece estaciones céntricas; la subterránea del Quai d’Orsay cerca de la Place de la Concorde de París; las infraestructuras del metro de Berlín; y, finalmente, remarca la construcción que se estaba realizando en aquel momento de una gran estación subterránea y central en la ciudad de Bruselas.

A partir de estas soluciones, Serrat presenta y defiende el proyecto *Ferrocarril Eléctrico Subterráneo SO.-NE.*, diseñado por el ingeniero Fernando Rey y proyectado para Barcelona. El objetivo es incluir a la ciudad dentro de la modernidad de las grandes capitales europeas con una estación subterránea central que se situaría en la plaza de Catalunya, creando un gran centro de comunicaciones que permitiese un movimiento de viajeros mucho más fluido, así como una conexión más cómoda con el centro urbano sin tener que atentar y romper la trama y afectar al funcionamiento de la ciudad. Este proyecto, que según el autor “permite vislumbrar en plazo no lejano la desaparición de los obstáculos que tanto se oponen al engrandecimiento de la ciudad”,⁹⁰¹ provocó un interesante debate del cual nos ha llegado una parte a través de la prensa periódica de la época, y en el cual el arquitecto Doménech y Estapá participó intensamente exponiendo sus ideas y opiniones en torno a esta problemática.

Barcelona en el momento en que el arquitecto era presidente (15 de noviembre de 1912). Más información en www.racab.es.

⁸⁹⁹ SERRAT i BONASTRE, J., “Un proyecto importante. Ferrocarril eléctrico subterráneo SO.-NE. de Barcelona, I”, *La Vanguardia*, 18 de abril de 1913, p.9.

⁹⁰⁰ Véase *Barcelona i els ferrocarrils*. Barcelona: RENFE, 1994, pp.135-137.

⁹⁰¹ SERRAT i BONASTRE, J. (1913A), Art. cit., p.9.

El proyecto consistía en un ferrocarril subterráneo de vía doble y que penetraba por la carretera de Sants hasta la plaza Universitat para seguir por ronda Universitat, ronda de Sant Pere, cruzar el paseo de Sant Joan y salir al exterior para llegar hasta las líneas generales del Norte y de Francia para Granollers. Lo más interesante, quizás, era que permitía acercar a los viajeros el centro de Barcelona a través de una derivación del ramal en forma de "D" que salía de plaza Universitat hasta la plaza Urquinaona, pasando bajo la trama urbana existente (calle Pelai y calle Fontanella), recorrido que permitía la creación de una gran estación central subterránea en la plaza de Catalunya como centro neurálgico de la ciudad. Tal y como se especifica, esta estación destacaría por la capacidad de poder acoger a la vez dieciocho trenes, cosa que permitiría que el movimiento total aumentase considerablemente: el resultado del cálculo sería de cuatrocientos trenes de llegada y cuatrocientos más de salida.

Después de más especificidades de carácter técnico sobre los túneles, los presupuestos y la duración total de las obras,⁹⁰² se añade lo siguiente en la segunda parte del comentario del proyecto de Reyes: "se comprende que una vez realizado el ferrocarril subterráneo, no habría razón alguna para que subsistieran en puntos céntricos de la ciudad unas estaciones y un haz de vías que se oponen de un modo lamentable á la urbanización de barrios de gran porvenir".⁹⁰³ Esta cita redundante en el deseo de querer suprimir toda la serie de estaciones periféricas debido a que estas dejarían de tener la función como tal, convirtiéndose en edificios sin una naturaleza definida.

Obviamente, en este grupo de estaciones podría hallarse La Magoria de 1911-1912 entre muchas otras como, incluso, la de Francia con la que abría la primera parte del discurso Serrat i Bonastre. Debido a estas soluciones de redes subterráneas (ferrocarriles y metro), las estaciones tradicionales pasarían a formar parte de tipologías arquitectónicas caducas que tarde o temprano quedarían obsoletas debido al crecimiento y la vida de los barrios del anillo barcelonés, tal y como pudo comprobarse años después. Para ciertos sectores, estas estaciones terminales más o menos estéticas no formaban parte de la modernidad industrial deseada que invadiría las ciudades europeas en las primeras décadas del siglo XX.

En esta línea, con macroproyectos como el de Reyes se pretendía situar a Barcelona al nivel de Europa. Incluso Serrat reflexiona sobre la idea de que a partir de esta posible red subterránea de ferrocarriles, la ciudad condal debería de plantear una nueva Exposición Universal para mostrar al mundo su modernidad industrial y de transporte. Además, añade y concluye con una afirmación muy significativa al respecto y enarbolando el

⁹⁰² El ambicioso proyecto de Fernando Reyes tenía la previsión de realizarse en dos años y con un coste total de veintitrés millones de pesetas. SERRAT i BONASTRE, J., "Un proyecto importante. Ferrocarril eléctrico subterráneo SO.-NE. de Barcelona, II", *La Vanguardia*, 19 de abril de 1913, p.6.

⁹⁰³ Id.

espíritu en pro de la vida moderna: “sería una magnífica ocasión para demostrar á los ojos de nuestro visitantes que también en Barcelona sabemos resolver los grandes problemas urbanos con amplitud de miras y de acuerdo con las exigencias del espíritu moderno”.⁹⁰⁴

Una vez más desde las páginas de *La Vanguardia*, Doménech y Estapá, después de conocer y estudiar el proyecto de Fernando Reyes, escribió “Sobre un proyecto. El ferrocarril de enlace y la estación subterránea”. El arquitecto recuperaba la tesis que presentaba Serrat i Bonastre, insistiendo en que las líneas de ferrocarril exteriores afectaban al buen funcionamiento de las ciudades y, en el caso particular de Barcelona, rompían con la continuidad de las vías del Eixample. Su posicionamiento es claro y hace una llamada a la imperiosa necesidad de acabar con todas estas líneas que entrecruzan la ciudad: “imprescible necesidad que existe de que desaparezcan cuanto antes las líneas de ferrocarriles que le cruzan en todas direcciones y las construcciones que van levantando para su servicio las diversas empresas”.⁹⁰⁵ Las construcciones aludidas son las arquitecturas al servicio de los viajeros y los trenes, es decir, las estaciones exteriores. A partir de este comentario, ¿podemos plantear la opción, hasta el momento jamás propuesta, de que la estación La Magoria [C.DyE, Núm.LXXXVIII] se haya concebido como un edificio provisional? Resulta una cuestión de difícil respuesta, puesto que en la documentación de la obra no hemos encontrado ninguna referencia al respecto. No obstante, la afirmación de Doménech es rotunda y contundente. Además, el arquitecto en su texto, antes de exponer las virtudes de los tramos y las estaciones subterráneas de ferrocarril, apunta que, de hecho, las propias compañías que explotan este tipo de red de comunicaciones hacían estas arquitecturas de manera provisional y esto debe remarcar aquí porque acentúa todavía mucho más la posibilidad de que Caminos de Hierro del Nordeste de España tuviera esta concepción del edificio de Estapá. La crítica que realiza se extiende incluso a las propias compañías, quienes, según el arquitecto, especulan y atentan contra Barcelona y sus ciudadanos. Para desarrollar esta idea utiliza una bella analogía animal que merece la pena recoger en nuestro discurso:

“Lo mismo que el arácnido se apodera de los muros, techos y aberturas de nuestras abitaciones en cuanto hay algún descuido por parte del servicio encargado de la limpieza [...] Cual araña [referint-se a la companyia de Camino del Norte de España] que extiende paulatinamente sus redes entorpeciendo la circulación del aire y hasta dificultando la vida de los seres [...]”.⁹⁰⁶

La importancia que otorga al higienismo urbano es remarcable, así como al hecho de conseguir que el funcionamiento cotidiano de la ciudad no esté entorpecido por la red ferroviaria. Así pues, la solución de construir un sistema de líneas subterráneas y una

⁹⁰⁴ Id.

⁹⁰⁵ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Sobre un proyecto. El ferrocarril de enlace y la Estación subterránea”, *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1913, p. 3.

⁹⁰⁶ Id.

gran estación central propuesta por Fernando Reyes es positiva y como arquitecto moderno está totalmente a favor, ya que si esta se realizaba se conseguiría “que muera de repente el arcnido que nos impide el desarrollo de nuestra urbanización y mejoren las condiciones de acceso á nuestra ciudad, sin recorrer kilómetros de vía pública, para llegar á las estaciones de llegada ó de partida de los trenes”.⁹⁰⁷ Solo hay que recordar que la compañía de Caminos de Hierro del Nordeste de España disponía de un sistema de coches que trasportaban al viajero del centro de Barcelona hasta la estación terminal de La Magoria y viceversa. Este tipo de trayectos es el que critica Doménech, quien los encuentra innecesarios, de la misma manera que lo son, por extensión, las estaciones periféricas. Todo esto se relaciona con el planteamiento que veníamos desarrollando a raíz del artículo de Serrat en relación con la modernidad industrial. En la misma línea, Doménech y Estapá consideraba que este proyecto significaría la transformación urbana que tanto necesitaba Barcelona, que se convertiría en una ciudad más moderna y a la altura de las capitales europeas: “La realización de este proyecto daría á nuestra plaza de Cataluña el carácter propio de capital de primer orden [...]”.⁹⁰⁸ En esta dirección y en otro escrito, Doménech sentenciaba que “por la plaza de Cataluña de la ciudad de Barcelona había comenzado la verdadera europeización de España”.⁹⁰⁹

Como respuesta, bajo el pseudónimo de “Un Barcelonès”, un personaje anónimo criticó, también desde las páginas de *La Vanguardia*, tanto el proyecto de Reyes como los artículos de Serrat y de Doménech mencionados.⁹¹⁰ Por un lado, consideraba que el proyecto era irrealizable legal y técnicamente; por el otro, afirmaba que Doménech lo defendía porque no había estudiado en profundidad la propuesta de Reyes. También participó exponiendo sus ideas el arquitecto Bonaventura Bassegoda i Amigó, quien insistía que la virtud del proyecto era “llevar al centro de la ciudad, la plaza de Cataluña, todo el tráfico de los ferrocarriles que afluyen á Barcelona, no sólo de viajeros sino también de mercancías á gran velocidad. Para ello se cuenta con dos elementos modernos: el tránsito subterráneo y la tracción eléctrica”.⁹¹¹

Una segunda respuesta por parte de Doménech y Estapá reafirma su posicionamiento respecto a la modernidad industrial de los ferrocarriles eléctricos y subterráneos en detrimento de los tradicionales ferrocarriles a vapor y exteriores. Defendiéndose de las

⁹⁰⁷ Id.

⁹⁰⁸ Id.

⁹⁰⁹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “El ferrocarril de enlace y la Estación subterránea II”, *La Vanguardia*, 19 de junio de 1913, p.2.

⁹¹⁰ BARCELONÉS, Un, “La estación subterránea. Sobre un proyecto del Sr. Reyes”, *La Vanguardia*, 3 de junio de 1913, p.3. Josep Serrat i Bonastre publicó una respuesta a las críticas de este artículo, donde justificaba la utilidad pública del proyecto de Reyes y recogía más al detalle las características del mismo, insistiendo en que era un proyecto realizable y no ilegal. SERRAT i BONASTRE, J., “El ferrocarril eléctrico subterráneo de Barcelona. Una rectificación”, *La Vanguardia*, 5 de junio de 1913, p.2.

⁹¹¹ BASSEGODA i AMIGÓ, B., “Barcelona Moderna. El ferrocarril subterráneo”, *La Vanguardia*, 17 de junio de 1913, p.8.

acusaciones realizadas por “Un Barcelonès” contra su profesionalidad, reitera la relevancia del proyecto *Ferrocarril Eléctrico Subterráneo SO.-NE.* en relación al higienismo urbano. Es interesante esta segunda aportación porque va todavía más allá, y defiende a ultranza las actuaciones de Cerdà y la ampliación de calles y desaparición de los antiguos callejones del trazado histórico barcelonés:

“Las lágrimas que han costado á multitud de barceloneses la desaparición de aquellas callejuelas que, como las de Basea, de las Donsellas, de L’Infern, etc, no eran sino focos de pestilencia, y aquellos antiestéticos arcos y bóvedas que para aprovechar la superficie edificable habían tenido que construir nuestros antepasados, privando en cambio de aire y luz á los viandantes que bajo los mismos tenían que discurrir”.⁹¹²

En definitiva, la problemática del ferrocarril subterráneo le permite explayarse y presentar su ideología en relación al urbanismo. Además, vuelve a definir la naturaleza de las estaciones terminales de ferrocarriles, afirmando que no han de situarse como lo están en aquel momento en Barcelona, “á gran distancia de los centros de vida, reservando las plazas céntricas sólo para los días de parada ó de homenaje á algún conspicuo [...]”.⁹¹³ No tienen un sentido práctico real y su carácter de provisionalidad, según Doménech y Estapá, hace que no sea nada necesario conservarlas como estaciones. Incluso plantea la idea de reciclaje arquitectónico, reinterpretar estas construcciones en favor de otras funciones que pudiesen acoger. Este concepto es un elemento más que permite insistir en la implicación de Estapá a favor de la modernidad en general y de la construcción de una capital europea moderna en particular.

Debemos concluir este subapartado indicando que los debates entre tradición y modernidad en torno a la arquitectura ferroviaria fueron realmente complejos en las dos primeras décadas del siglo XX en Barcelona. No los abordamos en un sentido amplio y en su totalidad porque nos alejaríamos del verdadero objeto de estudio de esta investigación. Tan solo los recuperamos para abordar el caso Doménech y Estapá, puesto que es un ejemplo evidente de esta complejidad apreciable en la incorporación de ideas diversas que generan un resultado ambiguo: por un lado, en 1911 el personaje diseña una estación terminal periférica, pero, por el otro, critica esta tipología de edificios porque, según él, atentan contra la funcionalidad cotidiana y práctica de la ciudad. Una vez más, como ocurre con infinitud de casos del catálogo de Doménech como, entre otros, el Pabellón León XIII [C.DyE, Núm.XXIV] o la fábrica del Gas [C.DyE, Núm.LXXVIII], se aprecia la tensión tradición-modernidad. En el caso de la Magoria también está latente en la elección del estilo arquitectónico para definir el perfil de la propia estación, en la que la reinterpretación de los léxicos historicistas en clave ecléctica típica del siglo XIX, sirve para buscar la modernidad mediante las mismas fórmulas en el XX.

⁹¹² DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1913B), Art. cit., p.2.

⁹¹³ Id.

IV.VII. ENTRE DOS PROYECTOS DE EXPOSICIÓN UNIVERSAL PARA BARCELONA (1886-1888): DOMÉNECH Y ESTAPÁ Y LA ARQUITECTURA DE PABELLONES

A pesar de su juventud, en la década de los ochenta, Doménech y Estapá ya se había consolidado como uno de los arquitectos más relevantes de su generación gracias a la consecución de encargos estatales importantes para el núcleo barcelonés como el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII] o la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII], entre otros. Además, sus cargos en instituciones de prestigio como la Real Academia de Ciencias y Artes o la Universidad Central acentuaban su prestigio y definían su tejido relacional elitista. Precisamente por ambos aspectos, el arquitecto fue una de las personalidades más destacadas de la arquitectura de Barcelona, quizás la que más, que formó parte del primer proyecto de Exposición Universal.

La primera propuesta de certamen internacional para la ciudad condal fue concebida por Eugenio Serrano de Casanova (1841-1920)⁹¹⁴ y presentada al ayuntamiento de Barcelona el 11 de marzo de 1885. Tras diversas gestiones, el poder municipal aprobó la petición del exmilitar en junio de 1885, y las obras para los pabellones que se erigirían para la Exposición comenzaron en enero de 1886.⁹¹⁵ En un principio, la muestra se celebraría del 15 de septiembre de 1887 al 1 de abril de 1888, pero, cuando el ayuntamiento se hizo cargo del certamen a principios de abril de 1887, ya que Serrano no podía asumir los costes, se retrasó la inauguración al 20 de mayo de 1888. La muestra duró finalmente hasta el 9 de diciembre de 1888.

El cambio de dirección del proyecto, sin duda, afectó a la participación de Doménech y Estapá. De ocupar un lugar privilegiado durante la etapa privada dirigida por Serrano, pasó a desarrollar un rol secundario cuando el certamen ya era municipal. Consideramos

⁹¹⁴ Serrano de Casanova era natural de El Ferrol, exmilitar carlista y ocupó el cargo de capitán del ejército hasta 1869. Además, participó en la Comisión Regia de España durante la Exposición Universal de París de 1878, y fue representante del gobierno español para las siguientes muestras internacionales: Exposición Internacional de Frankfurt de 1881, Exposición Internacional de Bordeaux de 1882, Exposición Internacional de Amsterdam de 1883, Exposición Internacional de Nice de 1884 y Exposición Internacional de Anvers de 1885.

⁹¹⁵ Para saber más sobre la iniciativa de Serrano y su evolución hasta que la propuesta pasa a ser asumida por el ayuntamiento de Barcelona, véanse: HEREU, P. (Coord.), *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1988, pp.73-86; y "Serrano i la possible exposició de Barcelona", en *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari: 1888-1988*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L'Avenç, 1988, pp.319 y ss.

que este lugar secundario de Doménech le aseguró nuevos proyectos arquitectónicos para la Exposición (las Oficinas Administrativas [C.DyE, Núm.XXVIII], las reformas del Palacio de la Industria y el Comercio junto a Gustá i Bondía [C.DyE, Núm.XXVII], y el Gran Acuario [C.DyE, Núm.XXXIV]) como consolación de una obra mucho más ambiciosa que había diseñado para la época de Serrano y que no se realizaría: el Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV].

La participación activa de Doménech en la primera fase de la Exposición Universal barcelonesa sirve, igualmente, para redundar en su tejido relacional al que hacíamos referencia en el bloque II de esta investigación. Tanto la junta directiva como la junta de patronato y la junta técnica así lo demuestran. Y es que Estapá era miembro activo de la última, concretamente el único arquitecto junto a Alejandro Sallé, Gaietà Buigas i Monravà y Jaume Gustá i Bondía.⁹¹⁶ Las afinidades ideológicas con Serrano de Casanova pueden deducirse de ello. Los valores patrióticos ligados al Ejército y la Iglesia conformaron la base conceptual de Serrano para el certamen. No obstante, cuando este pasó a estar liderado por el ayuntamiento y la comisión de obras la dirigía Elies Rogent i Amat, se modificó la disposición del recinto expositivo y se replantearon las construcciones de la etapa anterior, siendo modificadas algunas y sacrificadas otras. Fue el momento en que adquirieron un mayor protagonismo nuevos arquitectos que se incorporaron al proyecto diseñando los edificios propuestos por Rogent: Josep Vilaseca i Casanovas (Arco de Triunfo), Lluís Domènech i Muntaner (Café-Restaurante y Hotel Internacional),⁹¹⁷ August Font i Carreras (Palacio de Bellas Artes),⁹¹⁸ Pere Falqués i Urpí (Palacio de la Agricultura y Palacio de Ciencias)⁹¹⁹ y Adrià Casademunt i Vidal (Galería

⁹¹⁶ La junta técnica de la Exposición Universal de 1887 estaba formada por las siguientes personalidades: Andrés A.Comerma (inspector de ingenieros de la armada) ejercía de presidente; el arquitecto Alejandro Sallé era el director de los trabajos; José Durán y Ventosa (ingeniero industrial químico) era el secretario; y como vocales encontramos a Julio Valdés y Hamarda (ingeniero de caminos, canales y puertos), Juan de Pagés y Millán (ingeniero militar), Pascual Godo y Llorens (ingeniero industrial mecánico), Gaietà Buigas i Monravà (arquitecto), Jaume Gustá i Bondía (arquitecto), Macario Planella y Roura (presidente del Centro de Maestros de Obras de Cataluña) y José Doménech y Estapá. “Exposición Universal de Barcelona. Setiembre 1887 – Abril 1888”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 1, 27 de agosto de 1886, pp.8-9.

⁹¹⁷ Entre otros, algunos de los estudios más detallados del Café-Restaurante son: CASANOVA, R., *El Café-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner. Un estudi detallat del projecte i la construcció*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1998; y CASANOVA, R., *El Castell dels Tres Dragons*. Barcelona: Museu de Ciències Naturals / Institut del Paisatge Urbà, 2009.

⁹¹⁸ Sobre el Palacio de Bellas Artes, véanse nuestros trabajos: FUENTES MILÀ, S., “El Palacio de Bellas Artes de Barcelona: el eclecticismo solemne como sede de colecciones”, en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, pp.137- 172; FUENTES MILÀ, S., “El Palau de Belles Arts: un edifici oblidat”, *L’Avenç*, 376, febrero de 2012, pp.44-53.; y FUENTES MILÀ, S., *El Palau de Belles Arts de Barcelona: gènesi, vida i mort (1887-1942)*. Tesis de Máster, Universitat de Barcelona, 2010. Sobre el arquitecto en cuestión, consúltese URBANO, J., *August Font i Carreras (1845-1924)*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.

⁹¹⁹ Sobre estos edificios y la participación de Falqués en la Universal de 1888, destacamos el estudio MOLET i PETIT, J., “La arquitectura ecléctica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: los proyectos de Pere Falqués”, en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, pp.289- 314.

de Máquinas) fueron los más relevantes. Como vemos, son arquitectos relacionados con el propio Rogent y la Escuela de Arquitectura de Barcelona fundada oficialmente en 1875, donde la mayoría ejercían la docencia.⁹²⁰ Con la irrupción de estas personalidades, los arquitectos de la etapa de Serrano ocuparían un segundo lugar, aunque todos ellos continuaron participando activamente gracias a las insistencias y el poder que todavía mantenía el exmilitar carlista. Así pues, Gustá y Doménech dirigirían el nuevo diseño y la finalización del Palacio de la Industria y el Comercio,⁹²¹ mientras que Buigas pasaría a encargarse de la Sección Marítima. El más perjudicado fue Sallé, quien de ser el director de las obras del Palacio de la Industria y el director de la sección técnica en la etapa de Serrano, tuvo que conformarse con el cargo de jefe de la sección de instalaciones. Además, Doménech sería el encargado de dos nuevos proyectos ya mencionados: las Oficinas Administrativas y el Gran Acuario, este último no realizado.

Consideramos representativo este hecho y podemos advertir que Serrano veía sobre todo en Sallé, en Gustá i Bondía y en Doménech y Estapá a tres personas de confianza que podían, en cierta manera, continuar con su idea original, a diferencia de otros arquitectos ligados al poder municipal como Rovira i Trias, Fontserè i Mestre o Rogent i Amat.⁹²² No obstante, la fuerte personalidad de Doménech, así como las presiones que sufrió para ejercer sus cargos y las desavenencias con Rogent durante el proceso constructivo (las veremos más adelante), forzaron la dimisión de Estapá, formalizada en el mes de octubre de 1887.

Más allá de lo que supondrán las propuestas arquitectónicas de Doménech proyectadas para la Universal de 1888, el episodio de la Exposición es una muestra más del posicionamiento ideológico de Doménech en su contexto social. Se observa, tanto por el Pabellón de León XIII como por la estrecha relación con el exmilitar Serrano de Casanova, la afinidad hacia estamentos como la Iglesia y el Ejército. A continuación, planteamos el análisis de los proyectos arquitectónicos que el arquitecto tarraconense realizó para el certamen, tanto los de la etapa de Serrano como los de la Exposición final

⁹²⁰ Muchos de estos arquitectos profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona ejercieron la docencia en el periodo en que Doménech y Estapá realizó sus estudios en arquitectura. Entre ellos contamos a Elies Rogent, Josep Vilaseca, August Font y Adrià Casademunt. La importante participación de Joan Torras i Guardiola en muchas de las cubiertas metálicas de los nuevos edificios de la Universal de 1888 debe mencionarse también aquí. A pesar de no dirigir un proyecto concreto, fue una de las principales incorporaciones de la nueva etapa. Como los arquitectos mencionados, Torras también fue profesor de Doménech durante su etapa formativa en la Escuela de Arquitectura. Véase el Expediente académico completo de José Doménech y Estapá en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1880) [ANEXO II].

⁹²¹ Ambos dejarían de formar parte de la dirección de la junta técnica. Su rango fue rebajado al de vocales en el consejo general de la Exposición. *La Exposición: Órgano Oficial*, 27, 31 de julio de 1887, p.10.

⁹²² De hecho, los arquitectos del antiguo equipo orquestados por Serrano ejercieron presiones durante los trabajos de la Exposición Universal cuando esta pasó a ser pública. Una muestra de ello es la que recogen Hereu y Rosell en "La creació de l'Exposició: crònica dels esdeveniments" en torno a las obras del Palacio de la Industria. HEREU, P. (1988), Op. cit., p.113.

supervisados por Rogent. En todos ellos se advierte el interesantísimo juego entre tradición y modernidad que da pie a unas soluciones siempre originales y fruto de la aplicación de un eclecticismo racional y, en ocasiones, de gran complejidad y en consonancia con la gran obra que estaba realizando en la época: el Palacio de Justicia.

IV.VII.I. Revisitar el gótico: el Pabellón de León XIII (1886)

Una de las obras más singulares y definitorias de toda la producción de Doménech y Estapà fue el Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV], proyectado para la Exposición Universal de Barcelona que, en principio, se celebraría en 1887. Este edificio efímero debía ocupar un lugar de privilegio dentro del recinto ideado por Serrano de Casanovas, pero finalmente su construcción no llegó a concluirse y los restos de las obras fueron demolidos, aprovechándose los materiales para otros palacios destinados al certamen de 1888.

Antes de analizar la propuesta de pabellón, debemos tratar algunas cuestiones acerca de la autoría del mismo. Pocos son los trabajos que citan esta obra. En todos ellos, la referencia a Doménech y Estapà como autor no se confirma. Tanto en *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica*⁹²³ como en el catálogo *Doménech Estapà/Doménech Mansana* de Bassegoda Nonell se indica que el proyecto se había atribuido a Doménech y Estapà y Enric Sagnier, aunque se apunta que “no hay constancia real de su autoría”.⁹²⁴ Santi Barjau también señala la presencia de Sagnier en la proyección del pabellón, aunque no se aporta documentación al respecto.⁹²⁵ La opción de tratarse de una obra conjunta con Sagnier carece de fundamento, puesto que así lo indica incluso la prensa de la época que trata y describe minuciosamente la obra. Aunque en otros casos, la autoría de Doménech ni aparece,⁹²⁶ como comprobaremos más adelante, las fuentes consultadas demuestran que este proyecto se debió únicamente a Doménech y Estapà.

La primera noticia que encontramos referente a la presentación de objetos en relación al papa León XIII, aparece en el primer número de la revista *La Exposición: Órgano oficial* (27 de agosto de 1886). Se apunta lo siguiente: “Con motivo del próximo jubileo sacerdotal

⁹²³ “[...] el no realitzat pavelló de Lleó XIII, atribuït a l’equip autor del palau de justícia, Doménech i Estapà i Sagnier i Villavecchia”. *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L’Avenç, 1988, pp.72-73. El alzado del pabellón aparece reproducido en esta publicación en la p.75.

⁹²⁴ *Doménech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. cit., 1999, p.61.

⁹²⁵ A pesar de que en su tesis de licenciatura Santi Barjau no recoge el Pabellón de León XIII en su discurso ni en el catálogo razonado de la obra del arquitecto Enric Sagnier [BARJAU, S. (1986), Op. cit.], el mismo autor, años después, realiza la siguiente puntualización: “[...] s’atribueix – no sabem amb quin fonament – al mateix equip d’arquitectes format per Sagnier i Doménech Estapà”. BARJAU, S. (1992), Op. cit., p.23. No obstante, la fuente de la que extrae esta información errónea no está especificada. Apuntar también que en el listado de obras de Sagnier de este título de Barjau, se indica equivocadamente que el proyecto de Pabellón de León XIII es de 1887. Ibid., p.81. Como veremos, lo fechamos en los meses de octubre y noviembre de 1886.

⁹²⁶ HEREU, P. (1988), Op. cit.

de León XIII, se proyecta celebrar en el Vaticano una Exposición de los objetos que se anuncia enviarán al Santo Padre los fieles de todos los países, en homenaje de admiración al ilustre anciano que ocupa la silla de San Pedro".⁹²⁷ Se cita aquí la exposición de artes e industrias artísticas que se celebró en el Patio de la Pigna de las estancias vaticanas de Roma entre el mes de diciembre de 1887 y junio de 1888. Este acto que a priori no guarda ninguna relación con el certamen universal barcelonés de 1887, es la base para la propuesta arquitectónica que acogería una muestra de objetos diversos relacionados con la historia del papado dentro del recinto de la exCiudadela.

A finales de 1885, el papa León XIII publicaba la encíclica *Quod auctoritate*, en la que proclamaba un jubileo extraordinario para el año 1888.⁹²⁸ El motivo era celebrar el jubileo sacerdotal del papa,⁹²⁹ concretamente el quincuagésimo aniversario de su ordenación como sacerdote. La principal actividad que sirvió para festejar esta efeméride sacra fue la muestra referenciada que se acogió en las estancias vaticanas. Se trató de una exhibición que respondía a la tipología de Exposición Universal, puesto que cada país participante se encargaba de presentar sus productos artísticos e industriales destinados al culto católico, las obras de beneficencia y las instituciones religiosas. La destacada participación de las diócesis catalanas en el acontecimiento, estudiada por J.M.Llodrà, es un ejemplo de la fuerte implicación desde España. Se convirtió en un modo de agradecimiento hacia el pontífice por las deferencias que había tenido, principalmente en Cataluña: la coronación de la Virgen de Montserrat en 1881 y la de la Virgen de la Mercè que se realizaría en 1888.⁹³⁰ Del seguimiento de la muestra celebrada en el Vaticano queda constancia la edición de la versión en castellano de *La Esposizione Vaticana*. El título completo, impreso desde Barcelona para toda España por La Hormiga de Oro entre 1887 y 1889, fue *La Exposición Vaticana Ilustrada. Órgano Oficial de la Comisión Promovedora de las Fiestas del Jubileo*. A través de las páginas de esta revista se recogen los objetos presentados por las diferentes diócesis españolas, con la ilustración y explicación de las piezas más representativas.

Esta aclaración introductoria es sumamente importante para comprender la propuesta de Pabellón de León XIII para la Universal de 1887. En este caso, la comisión dirigida por Serrano de Casanovas consideró que, aprovechando el jubileo sacerdotal extraordinario,

⁹²⁷ "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 1, 27 de agosto de 1886, p.10.

⁹²⁸ LEÓN XIII, *Quod auctoritate*, 22 de diciembre de 1885 [En línea. Consultada la versión italiana el 8/2/15: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_22121885_quod-auctoritate.html].

⁹²⁹ Véase también la encíclica: LEÓN XII, *Quod anniversarius*, 1 de abril de [En línea. Consultada la versión italiana el 8/2/15: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_01041888_quod-anniversarius.html]. Véase también, LEÓN XIII, *Edicto sobre el Jubileo Sacerdotal de León XIII*. Santiago de Chile: El Correo, 1886.

⁹³⁰ LLODRÀ, J-M., *La Exposición Vaticana en honor de León XIII. Un encaje para el papa*. Arenys de Mar: Museu d'Arenys de Mar, 2011. Véase también, RIBAS, N., y LLODRÀ, J-M., "Encajes para León XIII. Tesoros del Sagrario Apostólico / Laces for Leo XIII. Treasures from the Apostolic Shrine", *Datatextil*, 25, 2011, pp.38-57.

una sección que daría importancia a la exposición española sería la destinada a los objetos litúrgicos, todos ellos acogidos en un pabellón monumental erigido ex professo y que, a su vez, sirviese de homenaje material al sumo pontífice.⁹³¹ Asistimos a un edificio-monumento: el mismo planteamiento de base que el que sustentaba a nivel conceptual las reformas de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII].

En octubre de 1886, la construcción aparecía ya bajo la unívoca denominación de “Pabellón de León XIII” y estaba llamada a ser una de las principales atracciones. En su interior debería albergar toda “la *Historia política y social del papado y culto católico desde su origen hasta nuestro días*, y contendrá una verdadera profusión de objetos sagrados, arqueológicos, científicos, literarios y artísticos relacionados con élla”.⁹³² Así pues, es exactamente la misma tipología de exposición que la que debía celebrarse en las estancias vaticanas paralelamente. En ello queremos insistir, puesto que el contenido a exponer señalado es definitorio y decisivo para comprender la fisonomía arquitectónica propuesta por Doménech.

La realización de los planos del Pabellón de León XIII ejecutados por Estapá la datamos en el mes de octubre de 1886. A principios de noviembre se indicaba lo siguiente al respecto: “El distinguido arquitecto D. José Doménech y Estapá [...] está terminando los planos que han de servir de base para la construcción del pabellón de León XIII [...]”.⁹³³ Además, en esta referencia el arquitecto tarraconense es definido como un personaje destacado por dos motivos: por un lado, por ser miembro de la junta técnica de la Exposición Universal; por el otro, por haber ejecutado edificios relevantes en la época como la nueva sede de la Real Academia de Ciencias y Artes y el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII]. Como vemos, ambas obras son las más citadas y constantemente se presentaban como los ejemplos que aseguraban la valía e importancia del arquitecto durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XIX.

Sobre la cuestión precedente, la nota de prensa oficial no deja lugar a duda de la autoría de Doménech. Las constantes referencias al Pabellón de León XIII que hallamos a lo largo del tiraje de la revista *La Exposición* insisten en lo mismo. Igualmente, en *La Época*, con motivo de enmendar un error acerca de la información que se ofreció sobre dicho pabellón, se indicaba que “los planos del citado pabellón están á cargo del distinguido

⁹³¹ “[...] la vinculació eclesiàstica amb aquesta operació especulativa abanderada per Serrano de Casanova no ha estat assenyalada en els estudis sobre el certamen”, apunta Barjau. BARJAU, S. (1992), Op. cit., p.23.

⁹³² “Noticias”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 4, 16 de octubre de 1886, p.10. La cursiva aparece en el texto original puesto que se trata del título oficial de la muestra que se presentaría en el interior del Pabellón de León XIII. Más adelante, se insiste en la importancia de dicho pabellón y su contenido: “[...]Esta curiosa instalación será montada con espléndida suntuosidad y contendrá una interesante y completa colección de objetos relacionados con la historia y culto de la religión católica, siendo indudablemente por su naturaleza y procedencia la que más directamente atraiga la atención pública”. “Noticias”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 5, 1 de noviembre de 1886, p.10.

⁹³³ “Noticias” (1/XI/1886), Art. cit., p.10.

arquitecto D. José Doménech y Estapá".⁹³⁴ Debe tenerse en cuenta que de la gran cantidad de publicaciones que hacen referencia al edificio, en ningún momento se apunta que Sagnier participó en su proyección, como mucho se cita el contratista Onofre Marcet, encargado de ejecutar la construcción.⁹³⁵

El Pabellón de León XIII debía erigirse en el extremo izquierdo del Parque de la Ciudadela, tal y como indican los planos generales de la Exposición de Serrano de Casanovas [Fig. IV.LXXXI]. No se ha logrado localizar ninguna planta original del proyecto, pero deducimos que se trataría, gracias al plano general mencionado y algunas descripciones, de un edificio de nave longitudinal, siguiendo la tipología habitual de las "galerías de máquinas" de la segunda mitad del XIX, pero en tres naves y con crucero central.

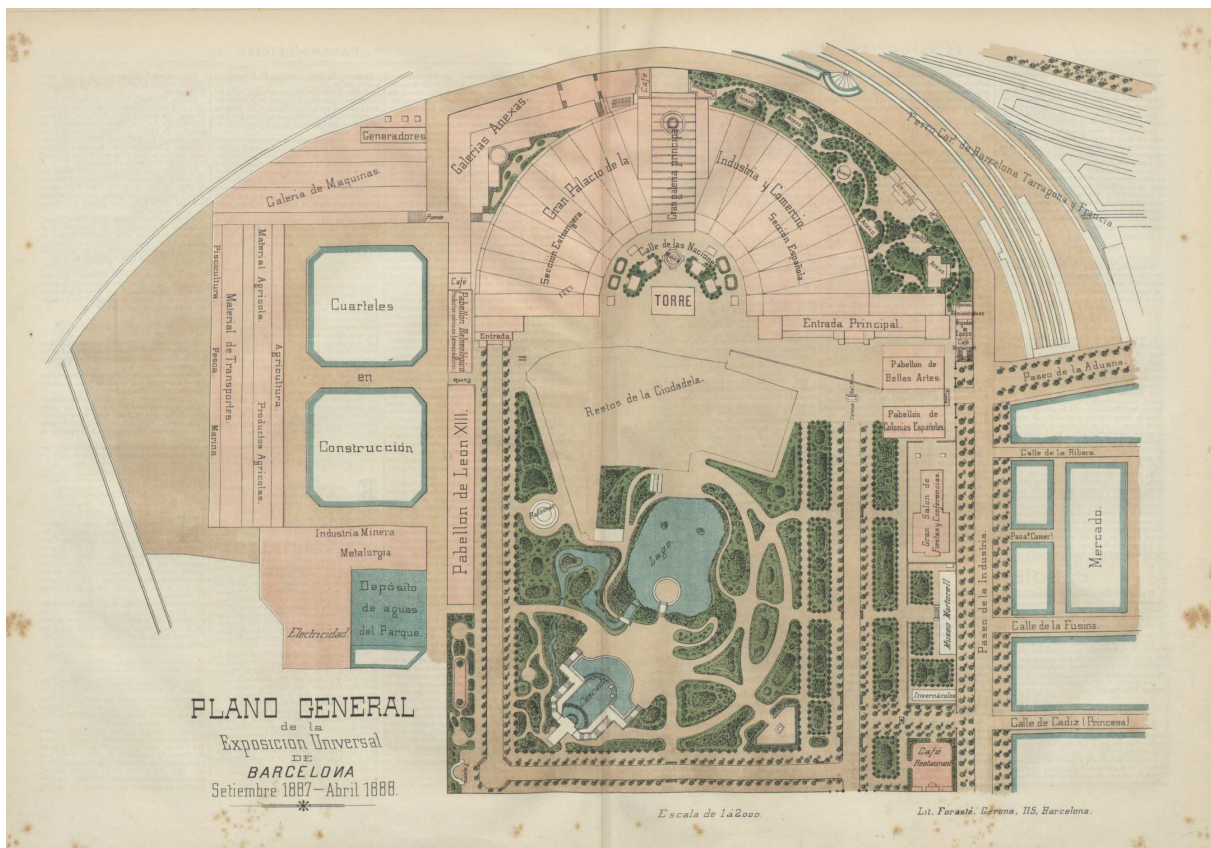


Fig. IV.LXXXI. Plano General de la Exposición Universal de Barcelona de 1887, según el proyecto de Serrano de Casanovas [*La Exposición: Órgano Oficial*, 4, 16 de octubre de 1886, pp.8-9].

Así lo confirma la descripción que hallamos del curioso continente arquitectónico en *La Exposición*:

⁹³⁴ *La Época*, Año XXXVIII, 12314, 2 de noviembre de 1886, p.3.
⁹³⁵ "Crónica", *La Dinastía*, Año V, 1995, 6 de febrero de 1887, p.3.

“[...] su conjunto presenta una planta rectangular de 27’80 metros de anchura por 60 metros de longitud, y en uno de sus menores lados hay proyectada una dependencia en forma circular y con 70 metros para su perímetro, destinada á un panorama de Jerusalén [...] Está subdividido en tres naves, una central de 14’80 metros de amplitud y dos laterales de 6’50 metros, que terminan en la fachada principal de aquel (el lado menor opuesto al en que va unido el panorama) en dos pequeños y elegantes pabellones de planta casi cuadrada y que acompañan al cuerpo que constituye la entrada principal, situado en el centro de aquel lado menor y separado de aquéllos por dos pequeñas galerías que prestan esbeltez y contribuyen á dar importancia á la expresada puerta, por lo cual se ingresa en un desahogado vestíbulo que sirve de antesala á la nave central del pabellón”.⁹³⁶

Tras la galería-vestíbulo que dignificaba el acceso, las tres naves se compartimentaban en diversas salas generadas a través de tabiques donde exponer los objetos. El edificio, como el resto de pabellones de la muestra de Serrano, era de fácil construcción gracias a una estructura simple de madera.

La estancia circular destinada al panorama de Jerusalén debía encontrarse en el extremo posterior del edificio, justo en la conclusión de una de las naves laterales. Su perímetro de setenta metros estaba pintado por el artista Alfred Picard, de quien nada hemos podido averiguar, y se accedía a través de una puerta que comunicaba con la nave central del pabellón. Allí se emplazaba el punto de vista de esta atracción visual célebre en el siglo XIX. Como era habitual, su iluminación era cenital, resultado de una apertura central y dosificada por un velarium de estructura metálica. Todo ello estaba diseñado por Doménech y suponía una de las grandes atracciones del Pabellón.⁹³⁷

⁹³⁶ “Pabellón de León XIII”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 17, 5 de marzo de 1887, p.4.

⁹³⁷ A pesar que el Panorama de Jerusalén de Picard no se realizó debido a que el Pabellón de León XIII no se concluyó, durante la Exposición Universal de 1888, Barcelona contó finalmente con tres panoramas. En el recinto expositivo, cerca del Palacio de Bellas Artes de August Font y el Globo Cautivo, se construyó el Panorama de Montserrat. Su fachada era una recreación pintoresca del portal románico del antiguo monasterio y, en su interior, una enorme tela cilíndrica pintada por Fèlix Urgellés i de Tovar (1845-1919) y el escenógrafo Miquel Moragas i Ricart (1842-1916) representaba la vista panorámica de Montserrat desde el claustro gótico. Por otro lado, dos panoramas más en la ciudad de Barcelona completan los ejemplos de este tipo de atracción en el contexto de la Exposición: el Panorama de la Batalla de Waterloo (1815) situado en plaza de Catalunya con paseo de Gracia, obra del pintor Michel Marie Charles Verlat (1824-1890) y el escultor Frans Joris (1851-1914), y presentado por vez primera en la Exposición Universal de Anvers de 1885; y el Panorama de la Batalla de Plevna (1877) situado en la Gran Vía cerca de la Universidad Central, obra del pintor Paul Philippoteaux (1846-1923). Para más información, véanse también, MOYANO, N., “Tres fragments del Panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, vol.XI, 2010, pp.127-137; CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, I-J., *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006, pp.257-260; ARTIGAS CANDELA, J., *La febre dels Panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX*. Girona: Universitat de Girona, 2000; y ARTIGAS CANDELA, J., *El Panorama, un espectacle precinematogràfic. Ara fa cent anys triomfava a Barcelona el Panorama Plewna*. Federació Catalana de Cine-Clubs, 1985.

No obstante, sí se conserva el alzado diseñado por Estapá para la fachada principal del edificio [Fig. IV.LXXXII]. Quizás es uno de los ejemplos más interesantes de su arquitectura de los años ochenta. La profusión de detalles ornamentales, ya sea a través de elementos exentos o en relieve, responden a un uso desmesurado de los ornamentos significantes de corte goticista para definir el continente arquitectónico como sede de la religiosidad en honor al papa. El rescate y, sobre todo, la interpretación del lenguaje medieval por parte de Doménech configuran un conjunto sumamente singular, insólito y sorprendente. Detalles decorativos fruto exclusivo de la creación del arquitecto, que definirán la estética estapista a lo largo de su trayectoria y producción, se mezclan con otros elementos más tradicionales “recordando al estilo arquitectónico de los siglos medios en que tanto floreció la arquitectura religiosa”.⁹³⁸ Esta mezcolanza logra generar una particular fisonomía que responde a un eclecticismo de corte medieval que pretende individualizar el continente arquitectónico a partir de la naturaleza de los objetos que en él se debían exponer. Además, no podemos olvidar que el concesionario debía ser, al mismo tiempo, un monumento-homenaje al jubileo extraordinario para celebrar el quincuagésimo aniversario de la ordenación sacerdotal de León XIII.

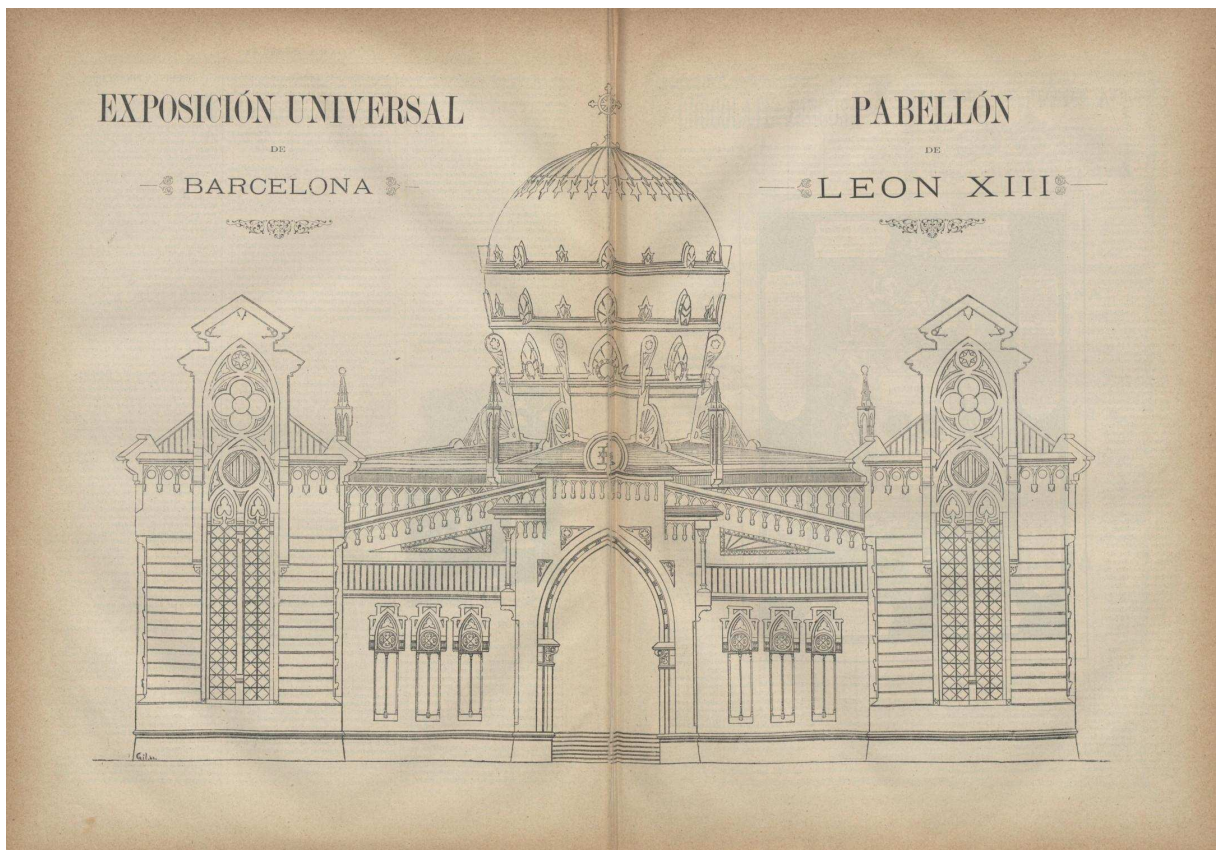


Fig. IV.LXXXII. Alzado de fachada principal del Pabellón de León XIII. José Doménech y Estapá, octubre-noviembre de 1886 [*La Exposición: Órgano Oficial*, 17, 5 de marzo de 1887, pp.8-9].

⁹³⁸ “Pabellón de León XIII” (1887), Art. cit., p.4.

El segundo objetivo referido se traduce no solo en la elección del estilo gótico como definitorio de los alzados, sino también en la incorporación de la cúpula que arrancaba del crucero. Dicha cúpula es, seguramente, el elemento más extraño que concibió Doménech para el edificio, puesto que se trata de una cúpula en forma de tiara papal gigante que centraliza el espacio arquitectónico y lo verticaliza a veinte metros de altura. La estructura en madera, arranca de la cubierta de la nave principal sobre un tambor octogonal de cuyos vértices se elevan unos contrafuertes de piedra artificial que aseguran la tiara. Estos no responden al estilo gótico que utiliza Doménech para algunos elementos de las fachadas, sino que son el resultado de una composición generada por la superposición de detalles florales estilizados que se entrecruzan elegantemente con una rueda dentada con los radios remarcados en bajorrelieve [C.Rep. C1]. Vamos comprobando que la utilización de las ruedas dentadas en las obras de Estapá durante la década de los ochenta del siglo XIX fue uno de sus elementos definitorios. Como muestra de ello, tan solo cabe recordar la cúpula y la fachada para la iglesia de Sant Andreu Apóstol [C.DyE, Núm.XI], las Oficinas para la Administración [C.DyE, Núm.XXVIII], las verjas del Palacio Montaner [C.DyE, Núm.XLI] y de la Villa Eulàlia [C.DyE, Núm.LXI] o, sobre todo, algunos de los acabados de la fachada de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes y el conflicto que este detalle generó entre Doménech y Gaudí según Ràfols.⁹³⁹ En la misma línea, aunque tímidamente, el programa ornamental de fachada del Palacio de Justicia también incluye este elemento.

Volviendo a la cúpula en forma de tiara, Doménech diseña tres anillos más, superpuestos y delimitados por frisos continuos donde alterna nuevas ruedas dentadas que en este caso transforma sutilmente en motivos florales enmarcados en estructuras apuntadas [C.Rep. K]. Este apuntamiento en la base del ornamento sobre la cual se dibujan relieves visualmente modernos siguiendo la moda ecléctica del momento, es una muestra más de ese juego entre tradición y modernidad que el arquitecto incorpora incluso en elementos de relleno como estos. Aquí, el apuntamiento propio del estilo gótico sirve de base y enmarca el diseño moderno de estilización floral. Esta complejidad ornamental se alterna con bajorrelieves en forma de pentalfa descendiente [C.Rep. B3], los cuales son recuperados para coronar el último tramo de la cubierta cupular como ocurre en el proyecto de cúpula del Palacio de Justicia del mismo año 1886. En este caso, una corona de estrellas diseñada por otra composición radial en cuyo centro se erige la cruz en alzado para rematar el conjunto. La estrella ya la hemos tratado en otros apartados y aparece aquí como símbolo de la sabiduría de la Fe y la religiosidad que se difunde y expande a partir de la Iglesia Católica y el papa. Como las ruedas dentadas, es un elemento definitorio de los repertorios eclécticos de la época y Doménech lo aplica abusivamente en sus obras de la década de los ochenta y los noventa del siglo XIX: remates y molduras del Palacio de Justicia, de la Real Academia de Ciencias y Artes, las

⁹³⁹ RÀFOLS, J-F., *Gaudí 1852-1926*. Barcelona: Aedos, 1952, pp.76-78.

columnas de Sant Andreu de Palomar, el *Observatorio Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núm.LVI], etc.

Finalmente, deben destacarse los tramos laterales de la fachada principal, en los que Doménech utiliza, para cada uno de ellos, un alzado formulado como si se tratase de una sección transversal de una capilla. Esta solución le sirve para que la fachada no quede muy descompensada por la elevación central de la cúpula-tiara, generando un ritmo equilibrado de alzados. A pesar de tratarse de una obra donde las referencias estéticas son goticistas, Doménech introduce perfiles quebrados laterales conformados por la combinación de toros, escocias, acuerdos realzados invertidos, picos de cuervo, etc [C.Rep. D3]. En consonancia con estos incorpora también, perfiles quebrados descendientes de la cubierta que sitúa en los ángulos de los cuerpos laterales de fachada principal [C.Rep. D2]. Estos complejos diseños se aprecian en los ángulos de las naves laterales, así como en el coronamiento, y sirven para fijar horizontales en contraposición con las verticales de las elevaciones y los vitrales en estructuras apuntadas. Como ocurría con las ruedas dentadas del pabellón, esta opción ornamental es un ejemplo más de la combinación que hace el arquitecto entre la tradición del estilo medieval (vitrales con filigrana pétreo y apuntamiento de estructuras y aperturas) con la modernidad (la aplicación de sus diseños de perfiles quebrados típicos del estapismo). El Pabellón de León XIII es importante en la producción global de Doménech, puesto que es una de las primeras obras en las que el arquitecto introduce de manera clara y contundente los perfiles quebrados en los ángulos de los alzados de fachada. A partir de este caso, será un elemento habitual y definitorio de su repertorio decorativo, e incluso resulta mucho más difícil hallar obras posteriores al “León XIII” que carezcan de estos perfiles quebrados. Doménech los concebía como detalles que otorgaban a sus composiciones un acusado relieve que permitía un interesante juego de sombreados cambiante a lo largo del día, dotando a sus fachadas de dinamismo y ondulaciones pero generados por un diseño racional y geométrico. La estaticidad aparente de esas geometrías tridimensionales conseguía dar vistosidad y colorido móvil a sus composiciones, descartando, de este modo, el uso abusivo de escultura y detalles superfluos al que muchos arquitectos de la época recurrirían con frecuencia para conseguir dinamismo visual a los conjuntos.

A pesar de lo poco que se ha estudiado este curioso concesionario, siempre ha sido tildado de excentricidad arquitectónica. Si bien es cierto, lo insólito de la forma del edificio, sobre todo por la presencia de la enorme cúpula-tiara, facilita lecturas de este tipo. Al respecto, Arranz señala que el Pabellón de León XIII “combina una part baixa amb grollera decoració neogòtica i una increïble cúpula [...]”.⁹⁴⁰ La despectiva definición de “grollera”, que el mismo autor recupera para otro trabajo,⁹⁴¹ desmerece el complejo ejercicio intelectual de diseño realizado por Doménech para un edificio que, insistimos,

⁹⁴⁰ *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica* (1988), Op. cit., pp.72-73.

⁹⁴¹ *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari: 1888-1988* (1988), Op. cit., p.331.

debía ser uno de los más importantes de toda la muestra de Serrano. En ningún momento ha sido comprendida la compleja combinación de tradición-modernidad a partir del diseño ornamental propuesto para la fachada que analizábamos anteriormente. Consideramos que esta incompreensión y la consecuente ridiculización del “León XIII”, se debe al poco conocimiento de la producción y doctrina arquitectónica del personaje, así como a las fuertes tensiones visuales entre elementos claramente neogóticos como son las formas de los vitrales de las naves laterales o los pináculos que armonizan el tramo central, y los elementos prototípicos del estapismo.

No obstante, parte de nuestra aportación pretende romper con esa incompreensión-ridiculización a partir de una lectura diferente y menos anacrónica. Al juego buscado de tradición-modernidad a partir del léxico ornamental y compositivo de los alzados, para definir el edificio debemos añadir un concepto fundamental que enriquece todavía más la propuesta del “León XIII”: el de *architecture parlante*. Y es que el arquitecto no hizo más que llevar al extremo esta concepción para asegurarse que la solución formal consiguiese atraer la atención del público de la Exposición Universal, así como remarcar la individualización tanto del continente como del contenido. Así pues, Doménech reflexiona y materializa uno de los objetivos principales: la consonancia entre forma y función. En líneas generales, los criterios definitorios de la *architecture parlante*, formulada a finales del siglo XVIII por Étienne-Louis Boullée (1728-1799) y Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), fueron la base para concebir los pabellones de exposición de la segunda mitad del siglo XIX.⁹⁴² Mediante la observación de la fisonomía exterior del continente arquitectónico, el espectador debía comprender para qué sería utilizado el concesionario en cuestión y qué tipo de objetos encontraría expuestos en su interior. Así pues, a partir del atrevimiento formal y casi lúdico que suponía la tiara gigante y la elección y revisión actualizada del léxico gótico, Doménech dotó al edificio de una expresividad y legibilidad inequívocas.

Si observamos el resto de proyectos arquitectónicos diseñados para la Exposición Universal de Serrano de Casanovas, sin duda, el Pabellón de León XIII de Doménech fue el gran ejemplo de la aplicación de este criterio con más acierto. Entre los más relevantes se hallaban el Palacio de la Industria y el Comercio, el Pabellón de Bellas Artes y el Pabellón de las Colonias, los tres obra de Jaume Gustá i Bondía (1854-1936);⁹⁴³ y el

⁹⁴² Sobre Ledoux, Boullée y el concepto de *architecture parlante*, véanse, entre otros: VIDLER, A., *El Espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1997; BOULLÉE, É-L., *L'Architecte visionnaire et néoclassique*. París: Hermann, 1993; VIDLER, A., *Ledoux*. París: Hazan, 1987; y KAUFMANN, E., *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

⁹⁴³ Jaume Gustá i Bondía fue un maestro de obras que logró el título el 28 de junio de 1872, consiguiendo en 1879 el de arquitecto. Mientras ocupó el cargo de jefe de la sección de la oficina de urbanismo y obras del ayuntamiento de Barcelona participó junto a Josep Fontserè i Mestre (1829-1897) en algunas de las propuestas urbanísticas previas a la Exposición Universal, sobre todo en el adecentamiento del recinto de la exCiudadela. Tal y como analiza Isabel Coll, Gustá también destacó por proyectar arquitectura civil en Sitges durante la década de los ochenta del siglo XIX. De estas obras destacan la casa de la familia Grau

Pabellón Balneológico que respondía a modelos clásicos que pretendían recuperar la tipología de construcción termal, obra de Pascual Godó i Llorens, ingeniero industrial.⁹⁴⁴ En las propuestas de Gustá apreciamos un intento de definir los concesionarios a partir de la utilización de ornamentos significantes propios del eclecticismo decimonónico, aunque no se consigue una uniformidad del discurso decorativo. Como ejemplo de esta problemática mal resuelta, el caso más evidente es el del Pabellón de Bellas Artes donde el arquitecto aplicó una decoración ecléctica difusa que mezclaba elementos clásicos con otros de carácter arabizante y otros de raíz bizantina.⁹⁴⁵ A pesar de que Gustá consigue una solución más adecuada para el Pabellón de Colonias, gracias a la inclusión de estructuras en los ritmos de fachada que pueden definir y/o recordar la arquitectura hispánica de ultramar, encontramos otro déficit en el discurso ornamental y de diseño de alzados para el Salón de Fiestas de la Exposición,⁹⁴⁶ así como para los del gran Palacio de la Industria y el Comercio al que nos referiremos más adelante. En todos los casos, como en el de Bellas Artes, nos enfrentamos a la aplicación de una *mélange* que carecía de un discurso estético lógico y era de difícil lectura para el espectador, quien observando el continente no lograba averiguar cual era el contenido que albergaba con claridad.

La comparativa entre el Pabellón de León XIII y el resto de obras erigidas para la Exposición de Serrano de Casanovas, hace que la obra de Doménech se erija, quizás, como una de las propuestas más insólitas e interesantes.⁹⁴⁷ Sus discursos estéticos basados en la combinación entre tradición (estilo gótico revisitado) y modernidad

Miró y la casa de Cristòfor Mestre i Termes. COLL, I., *Arquitectura de Sitges: 1800-1930* (3ªed.). Sant Sadurn d'Anoia: El Centaure Groc, 2001, pp.94 y 283.

⁹⁴⁴ Con algunas modificaciones, los tres proyectos de Gustá se incorporaron al proyecto municipal de Exposición Unviersal y se ejecutaron con algunas modificaciones (en las del Palacio de la Industria participó Doménech y Estapá [C.DyE, Núm.XXVII]). Por otro lado, la construcción del Pabellón Balneológico, como la del de León XIII de Doménech, no se concluyó y lo poco que se había llevado a cabo fue derruido para reutilizar los materiales para los pabellones definitivos planteados por Elies Rogent. El Balneológico fue destruido prácticamente en su totalidad a principios de noviembre de 1887, alegando el mal estado en que había quedado tras las tormentas del 7 de septiembre y el 25 de octubre del mismo año. Véase, HEREU, P. (Coord.), *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1988, pp.95 y 108.

⁹⁴⁵ Para un análisis en profundidad del proyecto, evolución y problemáticas del Pabellón de Bellas Artes de Gustá, véanse: FUENTES MILÀ, S. (2014), Art. cit.; FUENTES MILÀ, S. (2012), Art. cit., pp.44-53.

⁹⁴⁶ Con motivo del análisis del órgano eléctrico diseñado y construido por Aquilino Amézua y Jáuregi (1842-1912) para la Exposición Universal, ya trabajamos la conversión del Umbráculo en Salón de Fiestas por Jaume Gustà en FUENTES MILÀ, S., "El Órgano Eléctrico de Aquilino Amézua para la Exposición Universal de Barcelona (1888)", *El artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 10, 2013, pp.64-92.

⁹⁴⁷ El posicionamiento que adoptamos en este análisis sobre el proyecto de Serrano de Casanovas a partir del "León XIII" de Doménech y Estapá nos sirve para oponernos a los análisis simplistas en los que se ha repetido hasta la actualidad que "l'Exposició Universal fou, en temps de Serrano de Casanova, una empresa d'escàs valor arquitectònic i nul·la substància urbanística". *El Parc de la Ciutadella: una visió històrica* (1988), Op. cit., p.72. Sobre la misma lectura, en *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari*, los edificios del período de Serrano son definidos injustamente como "bunyols". *Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari: 1988-1988* (1988), Op. cit., p.331.

(estilización e imágenes del estapismo) así lo indican. Para asegurar el éxito y la comprensión de la función expositiva del Pabellón, Doménech incorporó la enorme tiara pontificia, salvando el problema que no supo resolver Gustá en el resto de concesionarios. Continuando con la aplicación de la *architecture parlante*, el arquitecto de esta investigación optó por unas soluciones más redundantes y rimbombantes a nivel visual, tanto por refundar el goticismo como por la integración de detalles pintorescos modernos. El paralelismo que se puede establecer entre la participación de Doménech y Estapá para la Exposición de Serrano y las soluciones más radicales de uno de los creadores de *architecture parlante* como Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), desprestigiado por la historiografía de la arquitectura por considerarlo excéntrico, hace que la opción del arquitecto español para el Pabellón de León XIII sea aún más interesante. En ambos casos el ornamento significativo como elemento expresivo diferenciador se aplica de un modo muy similar.

A pesar de que esta insólita propuesta arquitectónica de Doménech y Estapá no llegó a materializarse y dejó de formar parte de la Exposición cuando el certamen pasó a ser público y estuvo dirigido directamente por el ayuntamiento de Barcelona, se iniciaron parte de los trabajos. Las obras comenzaron a principios del mes de febrero de 1887 con la idea de que el pabellón se pudiese concluir el verano de ese año e instalar los objetos de la muestra antes de la inauguración prevista para septiembre.⁹⁴⁸ Los trabajos se desarrollaron en los meses sucesivos con cierta lentitud, según parece hasta junio-julio de 1887. Se debió, principalmente, a las complicaciones que encontró la junta directiva de Serrano de Casanovas para financiar las obras de las nuevas construcciones en un tiempo tan limitado. Además, en los primeros seis meses de 1887, el ayuntamiento ya había iniciado las negociaciones para llegar a un acuerdo con Serrano con el fin de concretar la concesión del certamen.

Esta se hacía efectiva el 5 de abril de 1887. A partir de ese momento y con el nombramiento de una nueva comisión de obras dirigida por Elies Rogent, los pabellones iniciados pasaron a ser inspeccionados y a estudio de una comisión específica que debía decidir si debían concluirse, reinterpretarse o destruirse. Sobre esta cuestión se señala lo siguiente: “No satisfacían las justas aspiraciones de esta ciudad los edificios que habían empezado á levantarse. Desechados totalmente algunos [...]”.⁹⁴⁹ En esta tesitura, el Pabellón de León XIII, a medio concluirse e “iniciado hace ya bastante tiempo”,⁹⁵⁰ fue una de las construcciones “desechadas”. Tal y como García Llansó apuntaba en una crónica acerca de la evolución del proyecto de Exposición Universal, “la nueva Junta no

⁹⁴⁸ “Noticias”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 14, 5 de febrero de 1887, p.10; “Crónica”, *La Dinastía*, Año V, 1995, 6 de febrero de 1887, p.3; *La Época*, Año XXXIX, 12428, 27 de febrero de 1887, p.4. Sobre este inicio de la construcción del Pabellón de León XIII, Hereu señala que, a pesar de las reseñas periodísticas del hecho, estas noticias eran más ilusorias que reales. HEREU, P. (1988), Op. cit., p.86.

⁹⁴⁹ “La Exposición Universal de Barcelona”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 25, 30 de junio de 1887, p.10.

⁹⁵⁰ “El Plano General de la Exposición”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 28, 20 de agosto de 1887, p.2.

lo ha llevado á vías de hecho”.⁹⁵¹ Se hacía efectivo tras un dictamen elaborado por Rogent, donde también se recoge el abandono y la destrucción del Pabellón Balneológico de Godó.⁹⁵² A pesar de no reconocerse posibles criterios ideológicos, intuimos que en la cancelación del “León XIII” pudo haber tenido peso el hecho de no querer dar tanta importancia a la presencia religiosa dentro de un certamen organizado por el ayuntamiento y que pretendía ofrecer una imagen tecnológica e industrial por encima de todo. Y es que, como apuntamos, de haberse construido el Pabellón de León XIII, este hubiese sido el segundo en importancia tras el Palacio de la Industria y el Comercio, tanto por sus dimensiones como por su pintoresca fisonomía.

Una vez ejecutado el dictamen, los restos del “León XIII” y del Balneológico se destinaron a la reventa o al reciclaje de los materiales. En cuanto al caso que nos ocupa, en septiembre de 1887, dentro del estado de gastos de la Exposición no aparece el Pabellón de Doménech, puesto que ya no se continuaban las obras de construcción. Más adelante, ya a finales de noviembre, vuelve a citarse en las cuentas de la Exposición, pero, en esta ocasión, en el apartado de “Ingresos” como artículo segundo de “Materiales aprovechables del antiguo concesionario”. En esta partida, el Pabellón de León XIII suponía un ingreso de 5.633’51 pesetas en materiales reutilizados en otras obras o revendidos para las arcas generales del certamen.⁹⁵³ El 20 de diciembre de 1887, a través de *La Exposición*, se hacía público el derribo del ya “Ex-Pabellón León XIII”,⁹⁵⁴ ejecutado el 22 del mes anterior.⁹⁵⁵

IV.VII.II. Un nuevo diseño para el Palacio de la Industria y el Comercio (1887)

Además de la decisión de destruir los restos inconclusos del Pabellón Balneológico de Godó y del Pabellón de León XIII de Doménech, la comisión de obras también dictaminó que el Palacio de la Industria y el Comercio diseñado por Gustá, debía ser, a su vez, modificado. Al tratarse del edificio que supondría el principal centro de la Exposición, así como de un concesionario que se había comenzado a construir antes de que el certamen fuese público, Rogent mantuvo a Gustá e incorporó a Doménech y Estapá en la dirección de las reformas y conclusión del mismo. No obstante, el director de la comisión de obras fue quien dictaminaría cuales serían los cambios que Gustá y Doménech debían incorporar al proyecto definitivo, sobre todo a nivel estilístico.

⁹⁵¹ GARCÍA LLANSÓ, A., “La Exposición Universal de Barcelona”, *La Ilustración*, 388, 8 de abril de 1888, p.230.

⁹⁵² HEREU, P. (1988), Op. cit., pp.95-96.

⁹⁵³ *La Exposición: Órgano Oficial*, 36, 30 de noviembre de 1887, p.6.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.7.

⁹⁵⁵ HEREU, P. (1988), Op. cit., p.108.

El origen del Palacio de la Industria y el Comercio se remonta, como dijimos, al proyecto de Serrano. La primera vez que aparece el diseño del edificio es en la entrega de la documentación por parte del exmilitar al ayuntamiento de Barcelona en 8 de junio de 1886. Se trata de un alzado de la fachada principal y un plano de la estructura de una de las cerchas que debían cubrir el edificio. Los autores responsables eran los mencionados Jaume Gustá y Alexandre Sallé, y las dimensiones del concesionario que estaban previstas sobrepasaban los 70.000 m². La planta del edificio, en forma de semicírculo,⁹⁵⁶ seguía parcialmente el diseño del Palais du Champ de Mars de la Exposición Universal de París de 1867. A pesar de lo desafortunado que fue el resultado, no entraremos a analizar la cuestión de la planta al detalle puesto que las modificaciones en las que participó Doménech y Estapá un año después no afectaron a esta distribución. Sí que alterarían la fisonomía de las fachadas principales del conjunto de Gustá. En el primer diseño [Fig. IV.LXXXIII], observamos una amplia fachada de 360 metros de longitud y dividida en cinco cuerpos: el central y más importante se impone al resto mediante la solución de un arco de triunfo con un enorme arco de herradura flanqueado por dos torreones que ascendían a los cuarenta y ocho metros de altura y estaban rematados por focos eléctricos; los dos cuerpos intermedios de fachada se abren a partir del central en forma de edículo y con galerías cubiertas a base de arcos de herradura; y, finalmente, los dos cuerpos laterales que cierran el conjunto y que constituyen dos pabellones árabes coronados por cúpulas rebajadas. En general, la profusa decoración responde a referencias claramente arabizantes como característica de una de las etapas más brillantes de la historia de la arquitectura española. Así pues, a través del semblante arquitectónico, la elección estilística pretendía aportar españolidad al conjunto.

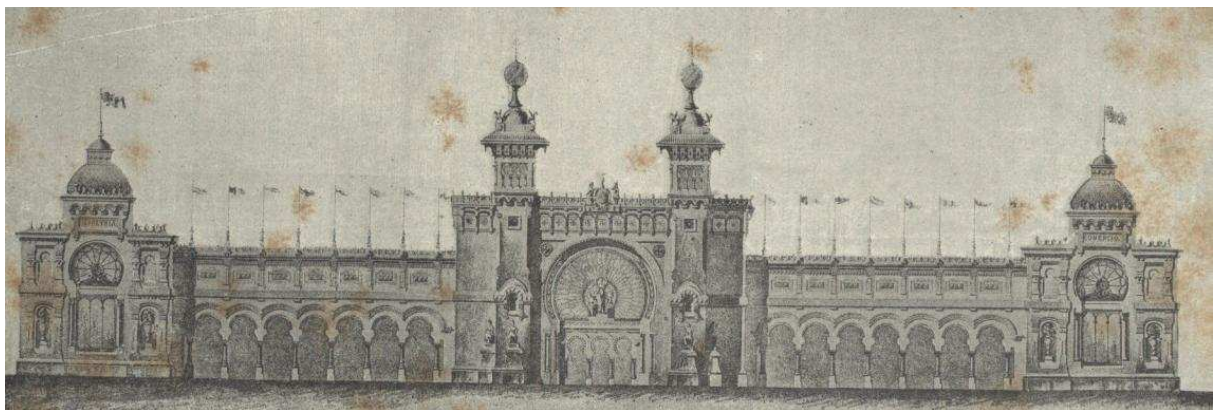


Fig. IV.LXXXIII. Alzado de fachada principal del Palacio de la Industria y el Comercio. Jaume Gustá i Bondía y Alexandre Sallé, junio de 1886 [*La Exposición: Órgano Oficial* (16/IX/1886), Art. cit., p.9].

⁹⁵⁶ La primera vez que se publicó la planta del Palacio de la Industria y el Comercio fue en: *La Exposición: Órgano Oficial*, 2, 16 de septiembre de 1886, p.8.

Según el ingeniero Godó, responsable del Balneológico, respecto al Palacio de la Industria, en agosto del mismo año las obras avanzaban rápidamente: ya se habían instalado los cimientos y se habían elevado parte de las armaduras y muros.⁹⁵⁷ No obstante, las obras comenzaron a ralentizarse y apenas avanzaron en el último trimestre de 1886. En el momento en que el certamen fue replanteado por el ayuntamiento de Barcelona, no se vio con buenos ojos la propuesta arquitectónica del Palacio de la Industria. Tal y como señala Hereu, “no s’acabava de saber com seria. No estava definit quin havia de ser el seu aspecte exterior ni hi havia la mes mínima idea de com s’acabaria per dins”.⁹⁵⁸ De hecho, no se había proyectado la nave central todavía, y la elevación de los muros de la fachada principal no había comenzado. La única referencia era el croquis de Gustá que presentábamos como **Fig. IV.LXXXIII**, no excesivamente específico para ser ejecutado. Aprovechando la indeterminación y las circunstancias, tras solucionar algunos problemas con los concesionarios y el peritaje de las partes ejecutadas del edificio que no especificaremos aquí para no alejarnos de nuestro objeto de estudio, el proyecto fue replanteado a partir de las directrices de Elies Rogent. Según muestra la documentación, las nuevas obras para el Palacio comenzarían el 18 de julio de 1887, ejecutadas por Jaume Bou y el carpintero Isidre Parellada y dirigidas por Jaume Gustá y Doménech y Estapá a partir de las modificaciones del proyecto. Es así que debemos situar el diseño de las mismas en los meses de junio y julio del mismo año. A 20 de agosto de 1887, *La Exposición: Órgano Oficial* recogía lo siguiente al respecto: “El gran Palacio de la Industria y el Comercio, en forma de abanico [...] cuya construcción puede decirse que se aproxima á su término, se concluirá conforme estaba proyectado, salvo algunas reformas, estudiadas por los arquitectos Sres. Gustá y Doménech y Estapá, que atañen a la fachada principal y á la gran galería central”.⁹⁵⁹

No hemos localizado los planos firmados por ambos arquitectos, seguramente por el hecho de que Elies Rogent finalmente optaría por sus soluciones formales para esta parte del Palacio [**Fig. IV.LXXXIV**]. A él se debe la fisonomía definitiva de la nave central, claramente inspirada en el cuerpo central de la Universidad de Barcelona, obra del propio Rogent concluida en 1884.⁹⁶⁰ En ambos casos se presenta sin complejos el hastial triangular que indica la cubierta a dos aguas. En la planta baja sobresale un pórtico, en la superior cinco ventanales que indican la estancia noble y, por último, un escudo en relieve bajo el vértice del hastial. Para generar un ritmo lateral y a la vez verticalizante, Rogent mantiene la solución de los dos torreones de Gustá que flanquean el cuerpo central. En líneas generales, a nivel estilístico la referencia es, también, el edificio universitario y sus modelos *Rundbogenstil*: los arcos de herradura de Gustá son convertidos en arcos de medio punto y se insiste en la acentuación de las arquivoltas.

⁹⁵⁷ *La Exposición: Órgano Oficial*, 1, 27 de agosto de 1886, p.3.

⁹⁵⁸ HEREU, P. (1988), Op. cit., p.91.

⁹⁵⁹ “El Plano General de la Exposición” (1887), Art. cit., p.2.

⁹⁶⁰ FREIXA, M., “Elies Rogent i la construcció del Paraním de la Universitat de Barcelona”, *Barcelona: Quaderns d’Història*, 14, 2008, pp.63-80.

Pero si la solución final del Palacio, a pesar de estar encargada a Gustá y Doménech en junio-julio de 1887, fue la diseñada por Elies Rogent, ¿cuál fue la propuesta formal diseñada por los arquitectos que provenían de la etapa de Serrano? La escasa documentación conservada dificulta la respuesta a la compleja cuestión. A pesar de indicarse en la prensa la autoría de ambos en el proyecto final,⁹⁶¹ la solución dista totalmente de las líneas estilísticas habituales de ambos arquitectos. Una de las pocas referencias que describen su tarea afirma que “han sabido armonizar acertadamente tan importantes extremos [en relación a la decoración profusa de la primera propuesta de Gustá y Sallé de junio de 1886 y las indicaciones de Rogent]”.⁹⁶² Por otro lado, en *La Exposición* se especifica algunos datos más:

[...] un cuerpo adosado á la primera nave del abanico, saliente 5'30 metros, por 77 de longitud, y formando unos espaciosos pórticos á nivel del edificio. Entran en éstos, 13 arcos de 4 metros de ancho por 7 de altura, y quedan limitados por dos cuerpos ó pabellones extremos, utilizables, que hacen el oficio de estribos. Están cubiertos con teja barnizada, elevándose tres metros más que ellos la primera galería, cuyo espacio visible se decorará por medio de un friso general, dispuesto de modo que se aprovechen las luces altas. Tres escalones, en toda la extensión de los pórticos, facilitarán la entrada en el Gran Palacio. Por lo que hace á la galería central, tendrá 36 metros de ancho y la armadura completamente de hierro, quedando aislada; pues las dos naves triangulares adyacentes se convertirán en pequeños jardines, con los pasos cubiertos necesarios para la comunicación entre ambos lados del edificio.⁹⁶³

La base estructural y la división de cuerpos descrita es la erigida definitivamente. El único cambio se da en la fisonomía de la propia fachada, donde se impuso la solución de Rogent en detrimento de la de Doménech y Gustá. Al respecto consideramos dos motivos principales: por un lado, el cargo de privilegio de Elies Rogent como director y supervisor de todas las obras del certamen, cosa que le llevó a incorporar el estilo definidor de su arquitectura en el edificio que debía ser el más representativo de toda la muestra; por el otro, el hecho de que, debido a las presiones de la dirección y del propio Rogent, Doménech y Estapá dimitiese y abandonase todos sus cargos ocupados en la Exposición Universal (proyectos arquitectónicos y cargos de representación y administración). Ahondaremos más en esta dimisión al tratar las Oficinas Administrativas [C.DyE, Núm.XXVIII], puesto que la construcción de este otro edificio fue gran parte del detonante.

⁹⁶¹ Por citar algunos ejemplos, véanse: *La Vanguardia*, 16 de agosto de 1887, p.4; “La Exposición Universal de Barcelona”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 25, 30 de junio de 1887, p.10; “Exposición Universal de Barcelona”, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 10 de septiembre de 1887, p.197; GARCÍA LLANSÓ, A. (1888), Art. cit., p.230.

⁹⁶² GARCÍA LLANSÓ, A. (1888), Art. cit., p.230.

⁹⁶³ “El Plano General de la Exposición” (1887), Art. cit., p.2.

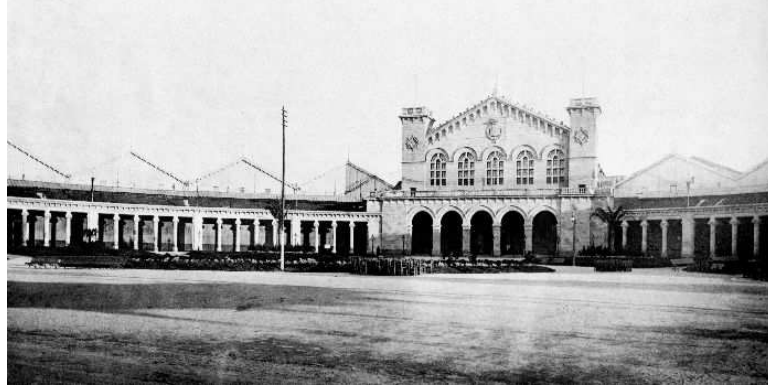


Fig. IV.LXXXIV. Aspecto definitivo del Palacio de la fachada principal del Palacio de la Industria y el Comercio durante la Exposición Universal de 1888.

Pese a lo indeterminado que parece la propuesta de modificación compartida por Doménech y Gustá, el *Fons Domènech Estapà/Doménech Manssana* conserva un plano que, consideramos, esclarece parte de la problemática. Se trata de un alzado de fachada principal que, a pesar de no estar firmado, tanto la línea arquitectónica como las indicaciones escritas complementarias dispuestas alrededor del mismo indican claramente que fue diseñado por Doménech y Estapà.⁹⁶⁴ El documento, en mal estado, se halla entre los escasos legajos del arquitecto en relación a la Exposición Universal de 1888 y provienen de su despacho. Corresponde al diseño ideado por Doménech para la fachada principal de la nave central del Palacio de la Industria [Fig. IV.LXXXV]. Además, en la parte superior se observan unas letras que responden a la caligrafía del arquitecto donde se especifica: “Cuerpo Central”. Como ya dijimos, esta era la parte del gran Palacio que Gustá y Doménech debían modificar según la orden de Rogent.

⁹⁶⁴ Alzado de fachada principal de la nave central del Palacio de la Industria y el Comercio, lápiz y acuarela, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, junio-julio de 1887) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Manssana*, H106N/10/5].



Fig. IV.LXXXV. Alzado de fachada principal de la nave central del Palacio de la Industria y el Comercio, lápiz y acuarela, escala 1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, junio-julio de 1887) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106N/10/5].

Como vemos, Doménech mantiene la misma distribución para la fachada de la nave central que la planteada en el primer proyecto de Gustá y que la que se realizaría a partir de las indicaciones de Rogent: un cuerpo central rematado en hastial y con pórtico para el acceso, y dos torres laterales que lo flanquean y cierran el conjunto [C.Rep. G-H]. En líneas generales, Doménech consigue una interesantísima solución absolutamente ecléctica basándose en el objetivo de “armonizar los extremos” en clave estilística. El arquitecto logra combinar la propuesta neoárabe de Gustá con detalles neogóticos y una distribución de los volúmenes que definirá su firma desde entonces. Destacan dos elementos como muestra del respeto a la propuesta original de Gustá: en el primer nivel del alzado, mantiene la triple apertura ligeramente avanzada del cuerpo de fachada que ejercería de acceso principal al edificio; en el espacio del hastial, Doménech incorpora un enorme arco de herradura que aseguraría un gran foco de luz natural a toda la nave [C.Rep. A5]. A diferencia de lo que se observaba en el croquis de Gustá, Estapà reinterpreta la historicista apertura en herradura y le incorpora un alma de hierro (en el alzado lo remarca en azul). Este tratamiento aporta modernidad al enorme óculo arabizante por el protagonismo que adopta el hierro y el vidrio, por ser los materiales que cierran la enorme luz mediante un elegante diseño radial cuyo centro es un escudo de Barcelona coronado por una estrella metálica y del cual emergen los radios férreos a modo de rayos solares. Así pues, asistimos a otra combinación entre tradición y modernidad mediante esta fórmula. El marco del elemento es historicista pero su tratamiento y solución final es absolutamente moderna en su forma y en la integración de materiales.

Para el resto del alzado el arquitecto acentúa la volumetría de los cuerpos. El juego de sombreados consecuente es el elemento que aporta plasticidad y dinamismo a la fachada. Este aspecto es apreciable en el cuerpo tripartido de acceso que se avanza de manera escultórica a modo de pórtico de templo antiguo y genera marcadas sombras. Exactamente lo mismo sucede con las torres que flanquean el conjunto, cuyo avance asegura un ritmo cerrado de cóncavos y convexos a partir de las masas rectangulares. Finalmente, consciente de que la cubierta debía de ser a dos aguas para acoger los cuchillos de ala de mosca de Torras i Guardiola, Doménech utiliza la base de hastial triangular que Rogent aplicará al edificio definitivo, pero la modificaría continuando con su premisa de juego volumétrico de los cuerpos y las molduras como herramienta para otorgar plasticidad y movimiento al remate de fachada. La alteración propuesta es la transformación del hastial triangular en hastial escalonado en dos niveles [C.Rep. G], cuyos tramos se recortan en el cielo y se avanzan al espectador para definir perfiles quebrados y los resultantes y ricos contrastes de luces y sombras [C.Rep. D1 y D3]. En esta ocasión, el arquitecto diseña una composición para el quebrado similar a la que apreciábamos en los coronamientos de las laterales del "León XIII" [C.DyE, Núm.XXIV], resultado del ritmo descendente de: diente-filete-astrágalo-diente-acuerdo. Estos enriquecimientos historicistas que en los diferentes estilos del pasado se suelen encontrar aislados, son combinados por Doménech con la finalidad de generar mucho más volumen y riqueza visual al conjunto de sus coronamientos. Esta es, sin duda, una de las características que define toda su producción arquitectónica y consideramos que en las propuestas que plantea en el contexto de la muestra universal es cuando Estapá reafirma esta solución y la asume como seña inconfundible de su obra.

No debemos pasar por alto un detalle ornamental que sirve para ejemplificar el eclecticismo aplicado por Doménech en sus arquitecturas del periodo 1886-1888. En este caso, nos referimos a la incorporación de molduras en los primeros tramos de los cuerpos que se avanzan (torres y pórtico central). Esta vez, Estapá recicla un diseño gótico que consiste en la multiplicación de franjas verticales apuntadas y que, habitualmente, puede encontrarse en algunas obras del gótico catalán. Recuerdan sobremanera a las que hallamos en el mismo lugar de las fachadas de Santa Maria del Pi o de Santa Maria del Mar, aunque no tan verticalizantes. El arquitecto recicla esta solución gótica (ya lo había hecho para algunos tramos superiores del Pabellón de León XIII) y la modifica achatándola, limitándola solo al primer tramo de los cuerpos avanzados e incorporándole un friso superior decorado a base de pequeños tondos cóncavos.

Para finalizar, consideramos relevante la fórmula para el remate de las torres laterales. En este caso, Doménech opta por rectángulos macizos con portalones con balcón de hierro a modo de mirador (uno en cada torre). El coronamiento de ambos rectángulos es el elemento destacado: un arco rebajado como si se tratase de un tímpano de medio punto amputado [C.Rep. A3]. Este remate es otro de los rasgos más habituales y

definitorios del estapismo tal y como analizábamos en el subapartado “La cuestión de los arcos” del bloque tercero. Como en este diseño de nueva fachada de Palacio de la Industria y el Comercio, Estapá reutilizaría la misma solución para, entre otras, la sede de la Catalana de Gas situada en Portal del Ángel [C.DyE, Núm.LII], para los remates de viviendas unifamiliares como el Palacio Simón [C.DyE, Núm.XVIII], e incluso para algunos casos de arquitectura funeraria.

IV.VII.III. Las oficinas administrativas de la Exposición (1887)

En la primera mitad del mes de junio de 1887, se realizó una visita al recinto expositivo por parte del alcalde Rius y Taulet y el director de las obras, acompañados de una comisión específica conformada por Serrano de Casanovas y sus arquitectos de confianza: Jaume Gustá y Doménech y Estapá. La finalidad de dicha visita era muy clara: “el objetivo de estudiar algunos particulares para la inmediata instalación de oficinas”.⁹⁶⁵ Existía una necesidad real de establecer y centralizar unas oficinas de administración general para recopilar toda la documentación y acoger a las diferentes comisiones que conformaban el organigrama del certamen internacional (tanto la sección técnica como la administrativa). Para estas funciones, hasta el momento tan solo se hallaba operativo el Pabellón de la Prensa (erigido durante la etapa de Serrano), mientras que el resto de actividades administrativas se realizaban de manera provisional en el edificio de la Vaquería Suiza.⁹⁶⁶

Como ya ocurriera para la conclusión del Palacio de la Industria, una vez más se establece el acuerdo entre Rogent y Serrano de utilizar a Gustá y/o Doménech para la nueva problemática. Esto explica, seguramente, la elección de Doménech y Estapá para la proyección de un edificio de nueva planta destinado a las funciones mencionadas, denominado en la época simplemente como “Oficinas Administrativas” [C.DyE, Núm.XXVIII]. Otro motivo que consideramos relevante es el hecho de que Doménech, que continuaba siendo vocal en el consejo general de la Exposición en el sector afin a Serrano,⁹⁶⁷ había perdido la dirección del Pabellón de León XIII [C.DyE, Núm.XXIV], cuya no conclusión y consecuente supresión del recinto ferial se había confirmado en abril de 1887. Así, el nuevo proyecto que suponían las Oficinas Administrativas suplía la cancelación del “León XIII”. A pesar de este encargo de consolación, el episodio tampoco acabó bien. Además, Gustá ya contaba con demasiadas obligaciones: concluía junto a Doménech la reforma del diseño y conclusión del Palacio de la Industria y el Comercio [C.DyE, Núm.XXVII] y, también, supervisaba las obras de los edificios que había proyectado en 1886 (el exPabellón de Bellas Artes y el Pabellón de las Colonias).

⁹⁶⁵ “El Señor Rius y Taulet en la Exposición”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 24, 15 de junio de 1887, p.10.

⁹⁶⁶ HEREU, P. (1988), Op. cit., p.103.

⁹⁶⁷ *La Exposición: Órgano Oficial*, 27, 31 de julio de 1887, p.10.

Gracias a la fecha en que se realiza la visita y se decide el autor y el lugar que debía emplazar las Oficinas, situamos la proyección del edificio en el mes de julio de 1887. Lo confirma el hecho de que la comisión central directiva, en la sesión del 5 de agosto, apuntaba lo siguiente: “Presentado por el Señor Director facultativo el proyecto de planta y distribución del edificio destinado a Oficinas Administrativas cuyo presupuesto asciende á la cantidad de 32.500 pesetas. Se acordó que se terminen los referidos planos y se proceda con toda actividad á la ejecución de las obras”.⁹⁶⁸

El primer aspecto definitorio de esta obra es el de la situación del pabellón. Al tratarse de una construcción donde se gestionarían todas las secciones y tareas administrativas del certamen universal, debía erigirse en un lugar intermedio entre el recinto expositivo y el exterior del mismo. “Era conveniente desde luego que el público pudiera acudir á las oficinas de la Exposición sin penetrar en el recinto de la misma, y esta condición esencial se ha tenido en cuenta al escoger el sitio en que debían levantarse y al estudiar á su proyecto”,⁹⁶⁹ se insistía. A partir de esta premisa se escogió el paseo de la Aduana que comunica el Parque de la Ciudadela con Pla de Palau, concretamente el ángulo del acceso al recinto expositivo, cerca del exPabellón de Bellas Artes y el Pabellón de las Colonias. Este lugar de privilegio permitiría el doble acceso a las Oficinas: desde el interior de la Exposición y desde el exterior.

Teniendo en cuenta el terreno y la necesidad de doble acceso mencionada, Doménech y Estapá diseñó una planta rectangular de 465 m² [Fig. IV.LXXXVI]. La distribución de estancias se realiza de manera regular y los espacios quedan vertebrados por un pasillo central. Dicho pasillo comunica el acceso exterior (paseo de la Aduana) situado en el eje longitudinal con el acceso interior (desde el recinto expositivo) y la caja de escaleras que permitía el ascenso al piso superior, estos últimos sitios en el eje transversal del conjunto. Las estancias se organizaban en cuatro grupos de tres salas cuadradas en cada planta, agrupación derivada de la situación del pasillo central. Como vemos, la organización espacial es simple y funcional. Accediendo por la puerta exterior, a mano izquierda Doménech establece el primer grupo de tres estancias como el conjunto más importante donde se sitúa el despacho especial para los expositores con dos gabinetes complementarios para los oficiales encargados de esa sección, mientras que a mano derecha sitúa la secretaría y dos oficinas de administración general. Los otros dos grupos de tres estancias de la planta baja, situados en el segundo tramo del pasillo central, se destinan a archivo y documentación oficial, así como a pequeñas habitaciones para usos específicos según las necesidades.

⁹⁶⁸ “Sesión del 5 de agosto de 1887”, en *Sesiones de la Comisión Central Directiva de la Exposición Universal de 1888*, s/p. [AMCB: Fons Exposició Universal del 1888, 42517, 13/92/5].

⁹⁶⁹ “Oficinas Administrativas”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 28, 20 de agosto de 1887, p.6.

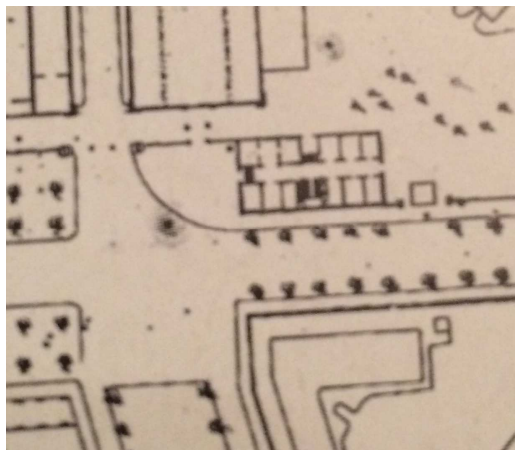


Fig. IV.LXXXVI. Planta baja de las Oficinas Administrativas de José Doménech y Estapá [Fragmento de *Ordenació final del recinte de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888*, en HEREU, P. (1988), Art. cit., s/p].

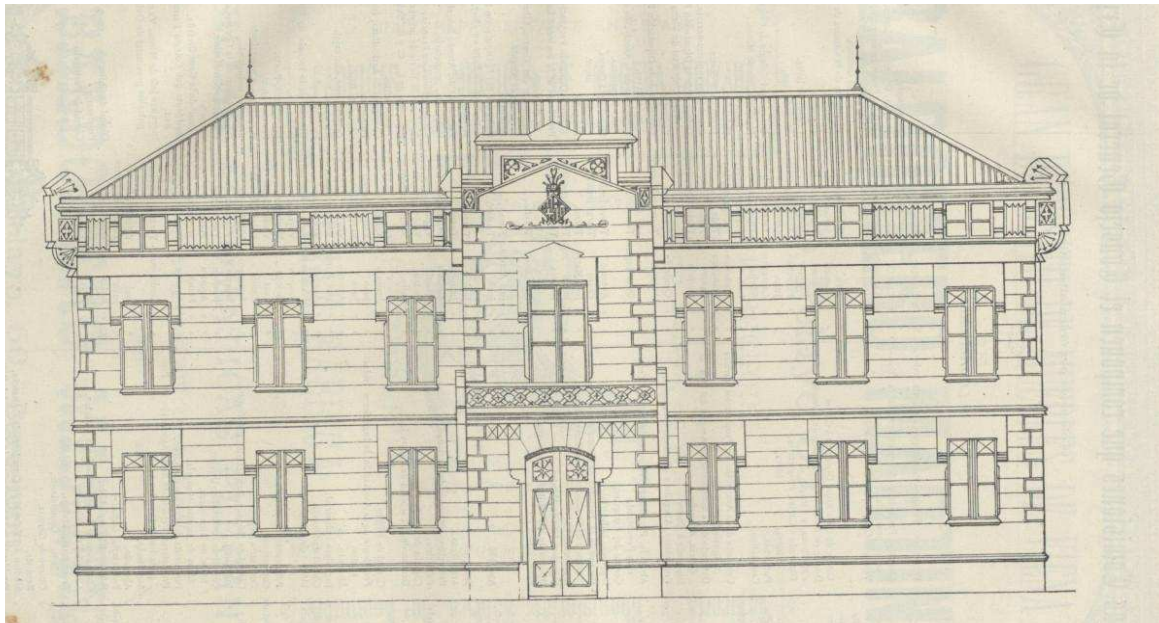
La distribución espacial de la planta superior era “análoga á la de la planta baja, hay nueve salas y salones destinados á las Comisiones del Consejo General, y otros dos gabinetes para despacho de los asuntos confiados á las mismas”.⁹⁷⁰ Así pues, Doménech con la misma ordenación del rectángulo de base y a partir de estancias regulares, jerarquiza también las prácticas específicas de la administración de la Exposición, situando los servicios de consulta y secretariado general en la planta baja (acceso público), y las estancias para las comisiones específicas, la comisión central y la junta directiva en el primer piso (acceso restringido a los miembros de dirección).⁹⁷¹

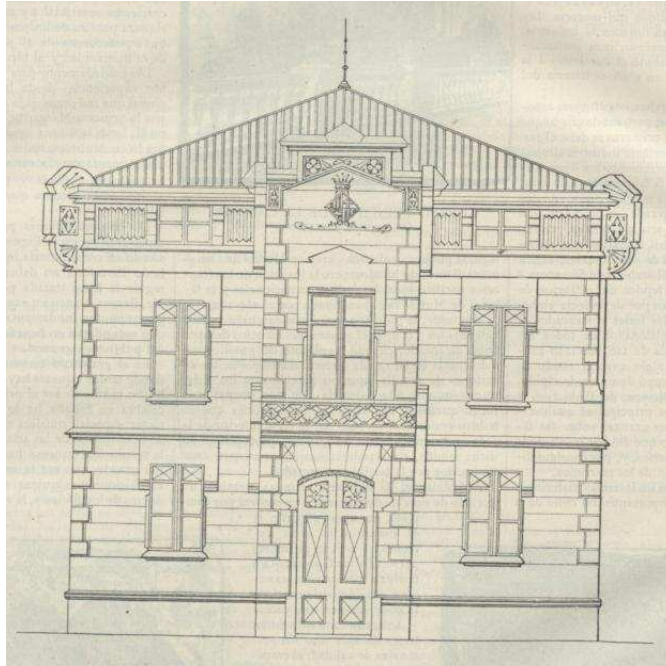
A diferencia del “León XIII”, las fachadas de las Oficinas Administrativas son mucho más austeras y contundentes [Figs. IV.LXXXVII y IV.LXXXVIII]. Sin duda, la función vuelve a definir el semblante arquitectónico y, por este criterio, Doménech plantea un cuerpo macizo y horizontal tanto para las fachadas del interior del recinto expositivo como para las exteriores. Los ventanales rectangulares son los únicos elementos que establecen el ritmo (contenido) de un cuerpo absolutamente racional. No obstante, Doménech centraliza la composición mediante un cuerpo ligeramente avanzado en el que dispone el acceso y, en el primer piso, un balcón con ventanal, todo ello coronado por un hastial escalonado que rompe con la horizontalidad del conjunto. Sin duda, es el cuerpo de fachada más decorado, aunque no abandona la elegante contención general que impera en todo el edificio para evitar contrastes estridentes entre las partes. Si nos fijamos con detalle en este elemento (la misma solución es utilizada tanto para la fachada exterior como para la interior), en este edificio, Doménech diseña una fórmula que utiliza en varias obras de los años 1886-1888 como, por ejemplo, el remate del Palacio de la Industria y el Comercio [Fig. IV.LXXXV] y el del cuerpo central del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII]. De la misma manera, la reciclará para casos posteriores como el

⁹⁷⁰ Id.

⁹⁷¹ *La Unión Católica*, Año I, 54, 10 de agosto de 1887, p.1.

proyecto de reformas de la casa consistorial de Sant Andreu de Palomar [C.DyE, Núm.XI] o la propuesta para Escuelas Municipales de Santa Coloma de Gramanet [C.DyE, Núm.XV-XXXI]. Así pues, el arquitecto fija una nueva codificación de formatos arquitectónicos propios que reutiliza para nuevas obras de tipología similar (administrativa en este caso). Además, se pueden localizar soluciones concretas como el tipo de balcón que propone para estas Oficinas Administrativas. La forma del mismo responde a la del balcón de la fachada de Ramblas de la Real Academia de Ciencias y Artes que en aquel momento estaba construyendo [C.DyE, Núm.VIII]. Es otra muestra del reciclaje de formatos en un momento en que Estapá está construyendo y codificando un repertorio propio que definirá su inconfundible firma y la materialización del concepto de estapismo. Mencionar también que, en el cuerpo central de las fachadas, como ya sucedía en todos los alzados del "León XIII", el arquitecto dispone nuevos perfiles quebrados para otorgar elegancia y movimiento a un edificio austero en extremo. En este caso, optó por molduras de base triangular que en su parte inferior incorporan cimas rectas. Con ellas consigue romper con la monotonía visual y la horizontalidad del conjunto.





Figs. IV.LXXXVII y IV.LXXXVIII. Alzado de fachada interior para el recinto de la Exposición (p.ant.) y alzado de fachada exterior para paseo de la Aduana (sup.) de las Oficinas Administrativas. José Doménech y Estapá, julio de 1887 [*La Exposición: Órgano Oficial*, 29, 31 de agosto de 1887, pp.8-9].

Con el mismo objetivo dinamizador, Doménech incorpora unas enormes molduras muy particulares que, además, tienen la finalidad de establecer una comunicación entre los cuatro alzados [Fig. IV.LXXXIX]. Se sitúan en los cuatro ángulos del edificio, y su disposición responde a las diagonales generadas por los propios ángulos. De este modo, Doménech se aseguraba de la unión de las cuatro paredes de las Oficinas y, a la vez, rompía con la rigidez de los planos. Además, estas molduras respondían a la forma de la techumbre del edificio, relacionando los alzados con la cubierta de cuatro faldones. La complejidad visual de dicho ornamento lo convierte en un elemento personalísimo generado a partir de la combinación y reinterpretación de las ruedas dentadas que hemos referenciado en gran parte de obras de Estapá. Como vemos, se trata de una base rectangular con un bajorrelieve de decoración floral estilizada que se desarrolla después en sus extremos superior e inferior. En el primero, a partir de la mitad de un cuarto de rueda dispuesto hacia el exterior de la fachada, se consigue un movimiento de expansión del edificio en el espacio no arquitectónico. Sin embargo, en el extremo inferior de la base rectangular se recupera la misma rueda, pero se reproduce hacia el interior de la fachada, asegurando la unión entre la base central

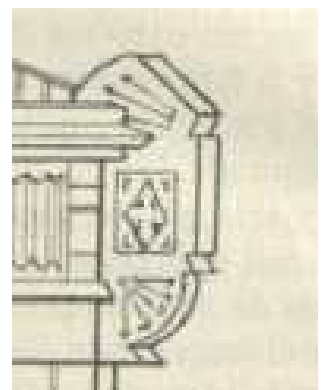


Fig. IV.LXXXIX. Moldura para los ángulos de fachada de las Oficinas Administrativas de Doménech y Estapá.

y el ángulo de fachadas. Así pues, un complejo ejercicio de interior-external, de absorción e integración de la forma (rueda inferior) y prolongación imaginada de la misma (rueda superior). Todo ello, salpicado por dientes en la moldura, sobre todo en el tramo inferior, consigue un elemento dinámico y ágil a pesar de la contundencia del tamaño del mismo respecto al edificio, además de una atractiva alternancia de cóncavos y convexos que aportan todavía más riqueza. Una vez más, Doménech sorprende con la originalidad de un ornamento racional a base de perfiles quebrados que establece ritmos tanto en el propio edificio como en la expansión más allá de este.

En la misma línea y buscando el mismo efecto dinámico en la estaticidad general de los cuerpos de las Oficinas, Doménech diseña una moldura muy particular para el enorme friso que recorre el perímetro de la construcción y que se sitúa en el último tramo de los alzados, coincidiendo con el espacio de los altillos [Fig. IV.XC]. Dos perfiles quebrados con astrágalos embutidos enmarcan una moldura muy particular, resultado de la

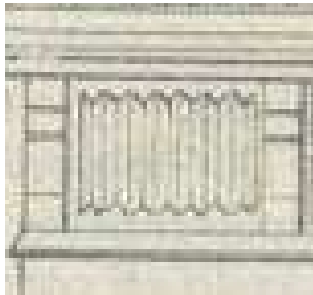


Fig. IV.XC. Moldura para el friso perimetral de fachada de las Oficinas Administrativas de Doménech y Estapá.

reinterpretación de los tríglifos de la antigüedad. El arquitecto-diseñador consigue el dinamismo gracias a una curiosa fórmula de mediorrelieve en la que diagonales surgen y penetran de la superficie generando un curioso dentado que podría recordar a la forma de un acordeón. La multiplicación de esta solución aporta el movimiento deseado para el perímetro del último tramo de las fachadas. Como sucedía en el Pabellón de León XIII, este caso no es más que otro ejercicio de modernización de un léxico arquitectónico del pasado. En el primer caso Doménech lo ejecutaba a partir del estilo gótico, mientras que en las Oficinas lo realiza a partir de la arquitectura clásica griega, tal y como lo hacía años antes en el diseño del pórtico de la Real Academia de Ciencias y Artes.

Como apuntábamos al inicio de este apartado, la evolución irregular de los trabajos de erección de este edificio marcó, sin duda, la participación del arquitecto en la Exposición Universal. Recordamos que el diseño de las Oficinas se realizó en julio de 1887. En la segunda semana de agosto se iniciaban las obras con la esperanza de que fuesen concluidas en octubre. Los trabajos, encargados al contratista Julio Marial, comenzaron de manera ágil y con celeridad.⁹⁷² En el número del 20 de agosto de *La Exposición*, se especificaba este ritmo: “Hace quince días que en el suelo donde se está construyendo el nuevo edificio, no había penetrado la punta de un pico ni la pala de un azadón, y hoy

⁹⁷² La documentación oficial indica que la contrata de albañilería le fue entregada a Julio Marial el 11 de agosto de 1887, fecha tras la cual se iniciaron con celeridad las obras: “las obras de albañilería del Pabellón administrativo que importan 16.888 pesetas á Don Julio Marial [...]”. “Sesión del 11 de agosto de 1887”, en *Sesiones de la Comisión Central Directiva de la Exposición Universal de 1888*, s/p. [AMCB: Fons Exposició Universal del 1888, 42517, 13/92/5].

llegan sus muros á la altura del primer piso”.⁹⁷³ Un mes después, las Oficinas se encontraban a nivel de cornisa, preparadas para comenzar los trabajos de revoques y cerramiento [Fig. IV.XCI], esperando que “el edificio quedará totalmente construído en un plazo que no llegará á cuatro semanas”,⁹⁷⁴ es decir, en octubre y según lo previsto.

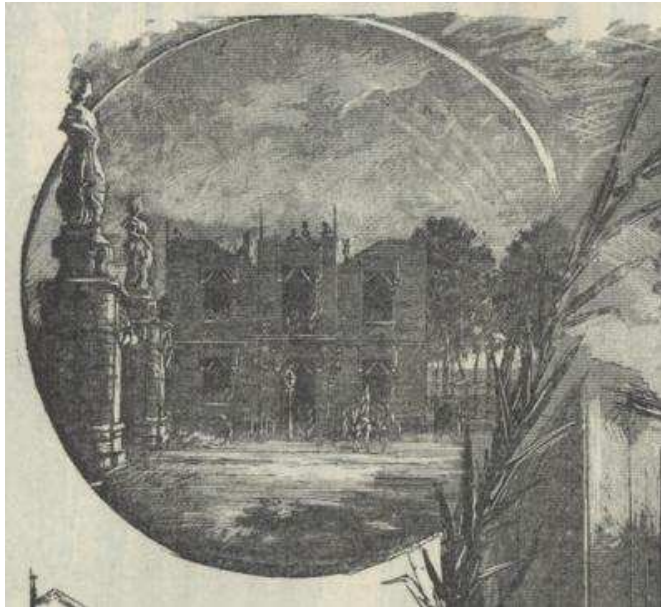


Fig. IV.XCI. Estado de los trabajos de las Oficinas Administrativas a 30 de septiembre de 1887. Vista del acceso exterior (paseo de la Aduana) [“Oficinas Administrativas” (30/IX/1887), Art. cit., p.8].

El buen ritmo de la construcción se vio afectado por distintos problemas e imprevistos que, en parte por deficiencias de la contrata, provocaron algunas interrupciones.⁹⁷⁵ Esto generó nerviosismo, así como constantes presiones de la comisión ejecutiva hacia Elies Rogent como director de las obras y Doménech y Estapá como encargado del edificio en cuestión. Las presiones que Rogent trasladó con insistencia a Doménech a partir de mediados del mes de octubre, fueron el detonante que derivó en la dimisión de Estapá de todos sus cargos relacionados con la Exposición Universal (por aquel entonces la codirección de las reformas y conclusión del Palacio de la Industria y el Comercio, la dirección de la construcción de las Oficinas Administrativas y su cargo de vocal del consejo general). Como justificante del abandono de funciones, el arquitecto tarraconense alegó presiones internas y exceso de trabajo,⁹⁷⁶ y la finalización de las Oficinas fue llevada a cabo por Josep Amargós i Samaranch (1849-1918) por orden de Rogent. A pesar del cambio de dirección, la construcción continuó a un ritmo lento y repleto de interrupciones hasta concluirse en el mes de diciembre de 1887, tres meses

⁹⁷³ “Oficinas Administrativas” (20/VIII/1887), Art. cit., p.6.

⁹⁷⁴ “Oficinas Administrativas”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 31, 30 de septiembre de 1887, pp.8-9.

⁹⁷⁵ HEREU, P. (1988), Op. cit., p.103.

⁹⁷⁶ “Acuerdo aceptando la dimisión presentada por el Arquitecto Don José Doménech y Estapá del cargo del Jefe de la sección segunda de la Exposición, quedando satisfecha la Comisión satisfecha de los servicios prestados por dicho facultativo”. “Sesión del 2 de noviembre de 1887”, en *Sesiones de la Comisión Central Directiva de la Exposición Universal de 1888*, s/p. [AMCB: Fons Exposició Universal del 1888, 42517, 13/92/5].

después de lo previsto. El resultado final de la obra demuestra que, cuando Amargós se hizo con la dirección de los trabajos, lo primero que hizo fue modificar el diseño de Doménech. Así lo indican los planos conservados, en los que apreciamos claramente que, a pesar de respetar la distribución espacial de las dos plantas del edificio, Amargós desechó los detalles estapistas. Esto queda evidenciado por la supresión de los complejos ornamentos que hemos descrito anteriormente [Figs. IV.LXXXIX y IV.XC], resultados del trabajo de diseño del verdadero creador de esta obra.⁹⁷⁷

Otra de las consecuencias de la dimisión de Doménech y Estapá fue la no realización de otra obra proyectada por el arquitecto tarraconense. Nos referimos al Gran Acuario de la Sección Marítima [C.DyE, Núm.XXXIV]. Las escasas referencias a esta construcción dificultan la comprensión y/o análisis detallado de la propuesta. Tal y como describe brevemente Fabré, el edificio consistía en un sinuoso pasillo en forma de serpentina por el que pasaba el visitante. Las paredes que lo definían eran las placas de vidrio de las enormes peceras donde se dispondrían las diferentes especies acuáticas. La iluminación del complejo se realizaría de manera cenital y filtrada por las piscinas, aspecto que confería al espectador la sensación de estar inmenso en las profundidades del mar.⁹⁷⁸ Este anexo planteado bajo el formato de atracción, habitual en el contexto de las exposiciones universales de la época, es una muestra más de la modernidad a partir de la técnica de los nuevos materiales dentro del cómputo general de la producción de Doménech. En este caso, el hierro y el vidrio son los únicos elementos utilizados para diseñar un espacio efectista y “mágico” y generar una atmosfera ilusoria específica: hacer creer al visitante que camina bajo el mar.

IV.VIII. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA PRODUCCIÓN DE DOMÉNECH Y ESTAPÁ: DOS IGLESIAS DE NUEVA PLANTA

Dentro del corpus de Doménech y Estapá encontramos la erección de edificios que responden a la tipología de arquitectura eclesiástica. En el presente subapartado se abordarán los principales casos de construcciones religiosas propuestas por Doménech. Se trata de dos ejemplos importantísimos en su trayectoria que nos ayudarán a comprender la evolutiva o no dentro de dicha tipología, puesto que uno forma parte de un primer momento (iglesia de Sant Esteve de Sesrovires: 1885) y el segundo a la fase final (convento e iglesia de carmelitas descalzos de Barcelona: 1910-1917; fue su última

⁹⁷⁷ Véanse los siguientes planos: *Planos de fachada interior* (Parque de la Ciudadela), Josep Amargós, noviembre de 1887 [AMCB: *Fons Exposició Universal del 1888*, Exp. 1888, 13/92/34, 11.812 y 13/92/33, 11.892]; *2 planta baja*, Josep Amargós, noviembre de 1887 [AMCB: *Fons Exposició Universal del 1888*, Exp. 1888, 13/92/34, 11.811 y 13/92/33, 11.891]; y *Planta primer piso*, Josep Amargós, noviembre de 1887 [AMCB: *Fons Exposició Universal del 1888*, Exp. 1888, 13/92/34, 11.810].

⁹⁷⁸ HEREU, P. (1988), Op. cit., p.243.

obra) [C.DyE, Núms. XVII, LXXXVI y XCVI, respectivamente]. El estudio de ambos casos y su relevancia en la época en que se construyeron nos ayudará a comprender la aportación arquitectónica de Estapà en ese campo. Este subapartado se complementará con otro que forma parte de la actividad de Domènech como arquitecto municipal de Sant Andreu. En él se analizarán otros dos casos de arquitectura religiosa que están en estrecha relación con el caso de Sant Esteve de Sesrovires: Sant Andreu apòstol y Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XI y XIV, respectivamente].

Hay que apuntar que dejaremos a un lado una faceta relacionable con dicha tipología pero que no hemos incorporado en la investigación por no tratarse de actuaciones relevantes y carecer de autoría clara. Nos referimos a las posibles reformas y adecentamientos en iglesias preexistentes por parte de Estapà junto a otros arquitectos. En el *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana* del ACOACB se conservan planos y documentos de este tipo de restauraciones, aunque en ninguno de ellos se especifica o confirma la participación de Domènech y Estapà. La consulta pormenorizada y el cruce documental con archivos diocesanos, hasta el momento, no ha aportado ningún dato para certificar o no estas otras actividades. Por ello, finalmente, descartamos la opción de analizar posibles reformas sobre templos existentes en los que podría, o no, haber actuado Domènech. Entre estas opciones encontramos iglesias barcelonesas como: Sant Miquel del Port entre 1908 y 1910, en cuyos planos se incorporan formas que para nada responden a diseños ni repertorio de Estapà;⁹⁷⁹ Sant Pere de les Puel·les, cuyas propuestas de restauración se desarrollan en un amplio periodo (1884-1910)⁹⁸⁰ mezclando planos sin rubricar con otros de Eduard Mercader i Sacanella (1840-1919)⁹⁸¹ y otros de Cristóbal Cascante i Colom (1851-1889);⁹⁸² la iglesia de las Siervas de Maria en Sarrià de hacia 1890, donde apreciamos la incorporación de algún motivo estapista como la composición de triple arco peraltado aunque no parece clara la autoría;⁹⁸³ o Sant Francesc de Paola, en cuya *Contrata para la realización que se han de efectuar en la Iglesia Parroquial con motivo de su restauración* se especifica que “estos trabajos se ejecutarán con arreglo á los

⁹⁷⁹ ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105K/4/58.

⁹⁸⁰ ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106J/1/19, H106J/1/62.

⁹⁸¹ Eduard Mercader i Sacanella fue un arquitecto que destacó principalmente en la construcción de viviendas en Barcelona. Entre algunas de sus obras más interesantes se encuentra la casa y jardines de Can Déu (1897), la casa Eduard Mercader (1903) o las viviendas construidas para Jaume Larceguí, entre las cuales, merece mención de la calle Balmes 83 (1906-1907). Una de sus obras más relevantes, en tipología de la enseñanza o escuelas, fue uno de los complejos más ambiciosos erigidos en la capital catalana: las Escoles Pies de Sarrià (1894).

⁹⁸² Cristóbal Cascante i Colom consiguió el título de arquitecto en 1878 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Se caracterizó por utilizar una base de carácter medievalista en la mayoría de sus obras, donde se acusa fuertemente el regusto neogótico. Entre sus obras destaca su producción en Comillas como el palacio de Sobrellano (1878-1888) o la Capilla-Panteón del marqués de Comillas (1878-1881). Desarrolló una importante faceta como restaurador de obras religiosas en Barcelona, entre las que destacó el ya mencionado Sant Pere de les Puel·les, junto a Mercader hacia 1883.

⁹⁸³ ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105K/3/288.

planos proyectados por el arquitecto D. Eduardo Mercader [...]”.⁹⁸⁴ En ningún caso, Doménech y Estapá parece, a priori, participar de manera directa. Por ello los hemos descartado tanto del apartado presente como del *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)*.

IV.VIII.I. La iglesia parroquial de Sant Esteve de Sesrovires, un proyecto peculiar y variable (1885-1891)

Este ejemplo debe relacionarse siempre con la producción de arquitectura religiosa que Doménech y Estapá desarrolló en el municipio de Sant Andreu de Palomar. Debido a sus similitudes formales y de concepto de base generador de los conjuntos, así como debido a la cronología, la iglesia de Sant Esteve de Sesrovires [C.DyE, Núm.XVII] forma parte de una tríada de actuaciones en construcciones eclesíásticas (ya sean de nueva planta o de reformas y conclusión) en las que se encuentra Sant Andreu apóstol y Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núms.XI y XIV]. Los tres casos se sitúan a mediados de la década de los ochenta del siglo XIX, dato relevante que explica y justifica las relaciones evidentes y el reciclaje de formas y soluciones que Doménech realizó entre ellos. Además en todos estos ejemplos, los planos y diseños del arquitecto tarraconense fueron alterados por las circunstancias (económicas, sociales, políticas, etc.), modificando de esta manera la fisonomía definitiva de los templos, alejándose de la idea estapista original.

La fecha del inicio del diseño del nuevo templo de Sant Esteve se sitúa en 1885. Un documento del AHDB, aunque posterior (1890), especifica que la empresa de la iglesia “fue emprendida por la absoluta insuficiencia y estado ruinoso de la antigua”.⁹⁸⁵ Quien la comenzó fue el párroco Joan Sampere, responsable del encargo del proyecto a José Doménech y Estapá el mismo 1885, tras la donación de Josep Canals Ribot donase 16.000 pesetas a la empresa.⁹⁸⁶ El proceso creativo dio como resultado una interesante propuesta, totalmente insólita y que rompía con la rigidez historicista. Doménech ideó un planteamiento muy atrevido, moderno y sorprendente donde el hierro se corona como el material protagonista, en clave estructural y estética, a partir del cual se generan las formas, composiciones y volúmenes arquitectónicos dentro del conjunto. En el APSES se conserva la primera versión del proyecto, constituida por un alzado de la fachada principal, un alzado exterior de la lateral y la planta. Como ocurrirá con otra iglesia de nueva planta de Doménech proyectada paralelamente a Sant Esteve, Santa Eulàlia de

⁹⁸⁴ *Contrata para la realización que se han de efectuar en la Iglesia Parroquial de San Francisco de Paula con motivo de su restauración. Condiciones generales, s/r., s/f., s/p.* [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1186/49. Véanse también legajos en H106N/8/49].

⁹⁸⁵ *Carta de Pablo Costas al Obispo de Barcelona, 26 de mayo de 1890, s/p.* [AHDB: Sant Esteve Sesrovires, 653.73bis].

⁹⁸⁶ DEU MARTÍ, J., *Cent anys d'història. Temple de Sant Esteve Sesrovires, 1891-1991*. Barcelona: Parròquia Sant Esteve Sesrovires, 1993, p.32.

Vilapicina, poco o nada tendrá que ver esta primera versión con el resultado final. Reproducimos los planos gracias a la presentación que Jordi Voltas hizo de los mismos en su tesis doctoral, citada en nuestro estado de la cuestión.⁹⁸⁷

El aspecto más tradicional de la propuesta es, sin duda, la planta del edificio. Se trata de una planta rectangular basilical en tres naves con un total de 17'40 metros de anchura (la nave principal tenía el triple de la anchura que las laterales), con un crucero muy acusado que corresponde al espacio del presbiterio y de cuyo centro emerge el ábside que remata el espacio de la nave principal. Es interesante como Doménech define la planta del ábside utilizando un arco peraltado [C.Rep. A1]. Este elemento será el único que respete en las otras dos reformulaciones del proyecto de iglesia, incluida la definitiva.

La complejidad y la explosión del repertorio estapista se produce, básicamente, en la fachada principal de la primera versión [Fig. IV.XCII]. El diseño sorprende por lo novedoso del resultado conjunto debido a la combinación de los elementos ornamentales, los volúmenes y la mezcla de materiales que podemos intuir por el detallismo con que lo proyectó en 1885. Se trata de la habitual composición en tres calles verticales, correspondiendo a la anchura de cada una de las naves del templo. Así, como en la planta, el tramo central corresponde a la anchura triplicada de los laterales, estos últimos rematados en forma de torres que flanquean el acceso. El desarrollo ornamental arranca en el segundo tramo del alzado en ascensión. Es ahí donde comienzan a disponerse las formas estapistas creando nuevos ritmos en el diseño de Doménech. Del mismo modo que ocurre en la fachada principal no realizada de Santa Eulàlia [Fig. IV.CXXVIII], el tramo central se corona con un arco peraltado colosal [C.Rep. A1], en el que se combina la piedra y los ladrillos aplantillados que componen las dovelas de dicho arco, unas dovelas que se duplican en su disposición radial para ocupar una superficie mayor que sirve para sobredimensionar el efecto del propio arco invadiendo todo el espacio de fachada superior desde su línea de arranque. Los espacios intermedios resultantes entre el extradós del arco y el hastial escalonado que remata el cuerpo central, acogen una compleja cenefa geométrica que deducimos que sería metálica [C.Rep. N-A4-G]. Como si se tratase de una jácena gigante de hierro con alma en celosía, las triangulaciones se multiplican y contrastan con la curva del arco, dando como resultado un conjunto equilibrado entre rectas, curvas y diagonales. Como en el pórtico del cuerpo central del Palacio de Justicia y otros edificios [C.DyE, Núm.XII], Doménech remata los laterales de este caso con columnitas en voladizo que permiten que el hastial sobresalga mucho más del muro y se imponga al espectador al servicio de la búsqueda del colosalismo de los coronamientos [C.Rep. J]. Aún en el tramo central y bajo el peraltado

⁹⁸⁷ *Planta de Sant Esteve* (primera versión), José Doménech y Estapá, 1885; *Alzado de la fachada principal de Sant Esteve* (primera versión), José Doménech y Estapá, 1885; *Alzado de la fachada lateral de Sant Esteve* (primera versión), José Doménech y Estapá, 1885 [APSES: s/reg.]. Citados a través de VOLTAS AGUILAR, J., *Web 2.0 aplicat a la recuperació de patrimoni històric arquitectònic. Una aportació metodològica a la restitució virtual d'edificis històrics*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.

que focaliza el protagonismo, cuya luz sería un vitral gigantesco con una enorme cruz latina geometrizable con un centro en cuatrifolio, una jácena metálica con alma decorada con cuatrifolios cruciformes, equilibran la presencia de este material respecto a la parte superior [C.Rep. F1-F3]. La verja de hierro con pentalfas sirve para presentar también el material protagonista a pie de calle, generando un ritmo ascendente donde en cada tramo se va multiplicando su presencia [C.Rep. B1].

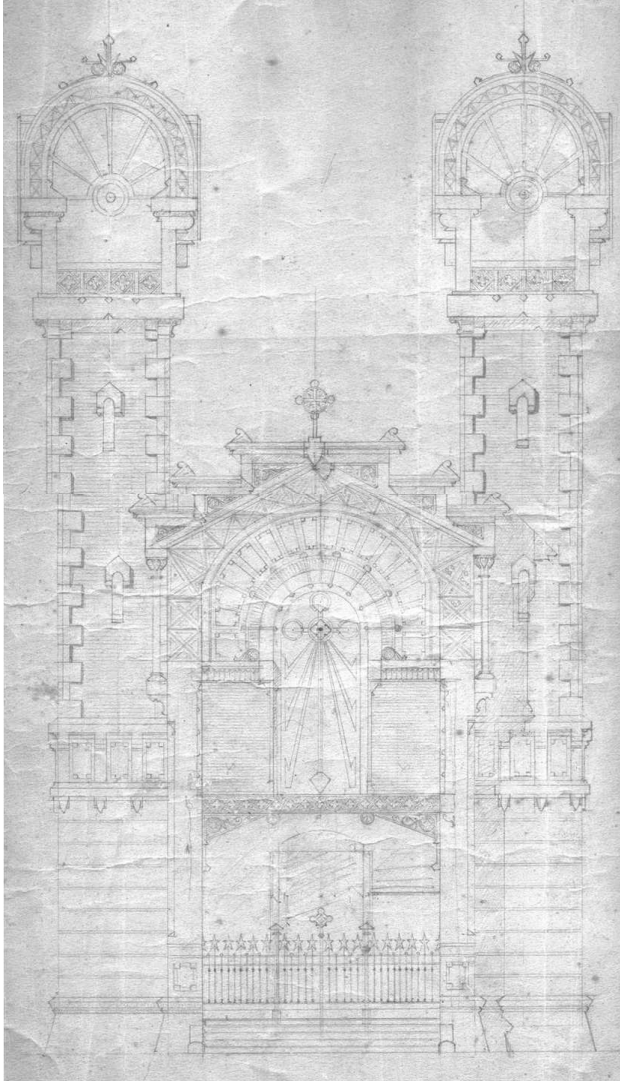


Fig. IV.XCII. Alzado de la fachada principal de Sant Esteve (primera versión), José Doménech y Estapá, 1885 [APSES: s/reg.].

Son interesantes las torres que flanquean el cuerpo central. En ellas, Doménech incorpora pequeños ventanales que sirven para iluminar el ascenso a la cúspide que recuerdan sobremanera a las ventanitas de arco de herradura que incorporó en las torres-observatorio de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII]. Para el coronamiento, el arquitecto diseña una composición extremadamente original en la que el hierro es soberano. Se trata de un enorme arco peraltado, todo en hierro, con alma en celosía y nervios que conectan la curva con el centro del propio arco. El extradós de la estructura se recubriría en cerámica vidriada y un remate de hierro forjado que cerraría la vertical. Hemos de pensar en este arco peraltado de hierro como una terraza

abierta con balaustada de piedra con cuatrifolios dentados [C.Rep. A1-I-F2]. En el lateral de la cubierta de dicho arco, Doménech incorporó óculos apuntados exactamente idénticos a los que ya había insertado en el arranque de la nueva cúpula de Sant Andreu apóstol (1883-1885), que en el momento en que diseñaba Sant Esteve se estaba concluyendo [C.Rep. K].

Para los alzados laterales, Doménech alterna perfiles quebrados ascendentes a la cubierta e incorpora enormes ventanales de regusto gótico aunque interpretados en clave estapista [C.Rep. D1]. De hecho, si nos fijamos en el ventanal que corona el cierre de los brazos del crucero, el arquitecto sitúa el mismo diseño con cuatrifolio dentado colosalista que insertará para el cierre de los aleros del panóptico de la Prisión Modelo [C.Rep. F2; C.DyE, Núm.XXIII].⁹⁸⁸

Existe una segunda versión, menos trabajada y que deriva claramente de la descrita.⁹⁸⁹ A diferencia de la anterior, Doménech suprime las dos torres laterales y sitúa una sola en el centro que se remata como las del otro proyecto. Esta idea procede de la composición de fachada Santa Eulàlia diseñada en 1885. Por lo demás, el cuerpo central mantiene el enorme arco peraltado con los remaches en hierro y el hastial escalonado [C.Rep. A1-G]. En esta ocasión, los cuerpos laterales los soluciona con ventanales rematados con triángulos obtusángulos y en su coronamiento, arcos rebajados sobre un friso que alterna perfiles quebrados laterales y cuatrifolios dentados [C.Rep. D3-F2].⁹⁹⁰

En ambas versiones, sobre todo la primera, el resultado de las combinaciones estapistas genera un conjunto de gran modernidad y originalidad que en la época fue poco comprendido. Así lo demuestra el hecho que tras la colocación de la primera piedra (3 de octubre de 1886)⁹⁹¹ y del cambio de párroco (Joan Sampere, rector comitente de la nueva iglesia, fue enviado a El Vendrell y sustituido por Pau Costas), el proyecto fuese alterado sobre la marcha. Al respecto, Voltas apunta que a finales de 1887 tan solo se habían construido los cimientos del templo y que, en esa fecha, se determinó que debía cambiarse de proyecto. Además de la forma, otras motivaciones del cambio fueron que el espacio que ocuparía la iglesia no era adecuado y, también, la presencia tan importante

⁹⁸⁸ *Alzado de la fachada principal de Sant Esteve* (primera versión), José Doménech y Estapá, 1885 [APSES: s/reg.] y *Deralle de ventananles de aleros de la Nueva Càrcel Modelo*, esc.1:25, José Doménech y Estapá y Salvador Viñals i Sabaté, 15 de septiembre de 1895 [ACOACB: Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana, C1187/173].

⁹⁸⁹ *Alzado de la fachada principal de Sant Esteve* (segunda versión), José Doménech y Estapá, 1885 [APSES: s/reg.].

⁹⁹⁰ Existe una reinterpretación de esta segunda versión realizada por el propio Doménech y Estapá, conservada en el ACOACB: *Sección transversal y sección longitudinal de Sant Esteve* (segunda versión), José Doménech y Estapá, c.1885; *Alzado de la fachada principal de Sant Esteve* (segunda versión bis), José Doménech y Estapá, 1885 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105N/1/66]

⁹⁹¹ “[...] estando también presente el Dr.D.José Doménech y Estapá, arquitecto encargado de la obra [...]”. *Acta de bendición y colocación de la primera piedra del nuevo templo de Sant Esteve Sesrovires*, 3 de octubre de 1886, s/p. [APSES: s/reg.].

de hierro en la obra encarecía en demasía la construcción.⁹⁹² Esto condicionó el resultado. Se escogió el ladrillo como material principal del templo y se le exigió al arquitecto que modificase nuevamente el proyecto, que ya será el definitivo, cuya ejecución duraría unos cuatro años: el 3 de enero de 1889 se colocó la primera piedra y el templo fue inaugurado el 13 de noviembre de 1891.

En una crónica sobre el acto de inauguración donde se describe el templo definitivo, se apunta que la versión definitiva fue impulsada por el obispo de Barcelona, Jaume Català i Albosa (1835-1899), tras una visita al pueblo el día 19 de octubre de 1888.⁹⁹³ No obstante, esta visita se realizó un año antes, en 1887.⁹⁹⁴ Este dato cuadraría con lo que apuntaba Voltas. El resultado final dista mucho de las versiones tan marcadamente estapistas que definíamos anteriormente. Para la definitiva, Doménech abandonó la profusión de detalles y ritmos de fachada complejos, así como el protagonismo del hierro, cambios fomentados por la falta de presupuesto y por la incomprensión general de lo planteado por el arquitecto. Se mantiene la disposición de la planta en tres naves (la central de 9 metros de anchura por 16'50 de altura; las laterales de 4 metros de anchura por 8 de altura), a la que se incorporan seis capillas laterales (tres en cada costado).

La composición de la fachada principal se simplifica sobremanera respecto a las propuestas de 1885 [Fig. IV.XCIII], buscando la fisonomía del templo barcelonés de Santa Maria del Mar. Se compone de tres tramos, el central de los cuales, donde se dispone el acceso en arco apuntado en cuyo extradós se inserta un falso hastial escalonado en moldura, queda rematado por un hastial escalonado con perfiles quebrados laterales y un cimacio muy volumétrico que se avanza imponente respecto al muro. En este espacio debe mencionarse también el tímpano del portal en el que, siguiendo la forma apuntada del arco que lo enmarca, se insertó un bajorrelieve de San Esteban flanqueado por dos ángeles orantes, obra de Rafael Atché, el habitual escultor colaborador de Doménech desde 1883.⁹⁹⁵

⁹⁹²VOLTAS AGUILAR, J., *Web 2.0 aplicat a la recuperació de patrimoni històric arquitectònic. Una aportació metodològica a la restitució virtual d'edificis històrics*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012, p.186.

⁹⁹³ "La nueva iglesia de San Esteban Sesroviras", *La Vanguardia*, 14 de noviembre de 1891, p.5.

⁹⁹⁴ Así se indica también en DEU MARTÍ, J. (1993), *Op. cit.*, p.18, según documentación del AHDB.

⁹⁹⁵ En la actualidad, el frontón de Atché debido al desgaste y el mal estado de conservación, fue sustituido por un bajorrelieve de A.Golferich, en el que aparece San Esteban y algunas escenas de su martirio. *Ibid.*, p.16.



Figs. IV.XCIII (izq.) *Alzado de la fachada principal* (versión definitiva) [“La nueva iglesia de San Esteban Sesroviras” (1891), Art. cit., p.5.] / (dch.) Vista actual de la fachada principal.

Para las torres laterales, elevadas hasta los 35 metros, el arquitecto diseña octógonos con remates piramidales en dos tramos, resultado de la interpretación que realiza de la torre de la capilla de Santa Ágata de Barcelona. El mismo modelo sería utilizado para otras obras, como la ya mencionada Santa Eulàlia. En líneas generales, los únicos rasgos eminentemente estapistas son los hastiales y el coronamiento de las torres. Por lo demás, las ventanas y puertas son elementos de marcado gusto gotizante que en pocas obras del corpus de Doménech son reutilizados. La limitación presupuestaria impuso el carácter austero en los exteriores, así como el uso casi exclusivo del ladrillo en toda la iglesia,⁹⁹⁶ incluso en los espacios monumentales del conjunto: “el ladrillo revocado con buen cemento imitando piedra de sillería, de estilo gótico muy sencillo, severo y elegante”.⁹⁹⁷ Lo curioso de este ejemplo de arquitectura religiosa del corpus de Doménech es que, a pesar de que las primeras versiones guardan una interesante sofisticación y explotación de casi todas los elementos y soluciones que conforman el repertorio estapista, el resultado final representa justo todo lo contrario, derivando en la obra, junto a las

⁹⁹⁶ Para la producción de los ladrillos que se utilizarían para la construcción del templo se creó un horno de obra en una viña cercana, propiedad de Magí Canals. De hecho, en la actualidad esta zona es conocida como “Vinya del Forn” desde aquel momento. . Ibid., p.34.

⁹⁹⁷ “La nueva iglesia de San Esteban Sesroviras” (1891), Art. cit., p.5.

oficinas-talleres El Águila de 1914-1915 [C.DyE., Núm.CIII], menos estapista de toda su trayectoria.

IV.VIII.II. El convento y el templo de carmelitas descalzos de Barcelona (1909-1910 y 1912-1921)

El último caso que trataremos de tipología religiosa en este apartado corresponde a la última obra de todo el corpus arquitectónico de Doménech y Estapá, un conjunto que el arquitecto no pudo ver finalizado a causa de su muerte y del que se ocupó y concluyó su hijo Josep Domènech i Mansana en 1921. La construcción se realizó en dos etapas: primero Estapá diseñó y construyó el convento entre 1909 y 1910, y después, ya junto a su hijo Mansana, se ocuparon de la iglesia anexa entre 1912 y 1921 (tras la muerte en 1917 de Estapá las ejecutó solo el hijo).⁹⁹⁸ La cronología es importante, así como la participación de Domènech hijo y las imposiciones estilísticas con las que tuvo que jugar Estapá para la iglesia. Estos serán los principales condicionantes que definirán el resultado final de ambas obras. Así pues, si en el convento carmelitano el arquitecto gozó de total libertad creativa, en la iglesia debió adaptarse a las directrices del comitente, como le ocurriría también, hacia los mismos años, en el caso de arquitectura industrial-comercial que veíamos de la oficinas y talleres El Águila [C.DyE, Núm.CIII]. La diferenciación cronológica y estilística entre las dos partes de la representación de carmelitas descalzos en Barcelona creemos que merece resaltarse antes de abordar las obras. Por este motivo, y a pesar de formar parte de un mismo complejo, hemos realizado una ficha diferente para cada una de ellas en el *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)*: el convento de 1909-1910 [C.DyE, Núm.LXXXVI] y la iglesia de 1912-1921 [C.DyE, Núm.XCVI].

Ambos proyectos se enmarcan en la reimplantación de la orden religiosa en Barcelona. El último convento carmelita en la ciudad condal, el convento de Nuestra Señora de Gracia y San José, conocido como “els Josepets”, había sido exclaustro durante la desamortización de 1821. Habrá que esperar a abril de 1891 para que se refunda la congregación de carmelitas descalzos en Cataluña, concretamente en un convento de Tarragona. A partir de 1896, se reprende la presencia del Carmelo masculino en Barcelona, concretamente en una casa del carrer Canuda 14, uno de los dominios que

⁹⁹⁸ La información consultada nos indica que Doménech y Estapá delegó la dirección de las obras de la iglesia a Domènech i Mansana hacia 1914, lo mismo que sucedió con otras obras de la época que hemos ido citando o que aparecerán a lo largo del bloque cuarto. Los motivos pudieron ser la enfermedad que por aquel entonces padecía el arquitecto y que le llevará a la muerte años después en 1917. No obstante, se apunta que fue a causa de un accidente que sufrió en la vía pública o durante las obras: “Durant la realització de les obres, Domènech va sofrir un accident i va delegar la direcció al seu fill Josep Domènech i Mansana, també arquitecte” [*Diari de Barcelona*, 3 de febrer de 1992, p.7]. Véase también *Església de Carmelites de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona / Paisatge Urbà, gener de 1992, p.6; *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit., p.55.

dependía de la sección femenina. Es en ese momento cuando la congregación comienza a consolidarse, sumando nuevos hermanos, aspecto que deriva en la restauración oficial de la provincia carmelitana de Cataluña el 3 de diciembre de 1906.⁹⁹⁹ Precisamente este acontecimiento hizo que se precisase primero de una nueva casa conventual, al lado de la cual, más adelante se erigiría un santuario monumental. Será el fiador de la comunidad, Jose Cordero, que se encargaba de algunos de los asuntos financieros, quien encargue a José Doménech y Estapá la proyección y dirección de las obras del nuevo convento,¹⁰⁰⁰ que se construiría en un solar de la manzana resultante del cruce entre la avenida Diagonal y la calle Roger de Llúria (C/Roger de Llúria, 151). Consideramos que una de las principales motivaciones de escoger a Doménech fue su implicación con el Carmelo desde su reimplantación en Barcelona. La documentación que después citaremos al hablar de la iglesia, especifica que era un feligrés habitual en los centros de la orden religiosa. Además, la construcción del Asilo-Amparo de Santa Lucía en la ladera de Collserola, inaugurado en ese momento (febrero de 1909) fue esencial [C.DyE, Núm.LXX]. Y es que, como vimos, este asilo de beneficencia para cuidar invidentes estaba dirigido y en funcionamiento por las monjas carmelitas descalzas, la misma orden. El nuevo convento sería para dicha orden pero para la sección masculina y, tal y como hemos podido corroborar con el cruce de documentación primaria, fue diseñado en mayo de 1909.¹⁰⁰¹

Para la planta del edificio, Doménech utilizó una disposición regular cuadrada. Las diferentes estancias se distribuían alrededor de un patio central. El conjunto disponía de cuatro niveles. Destaca la planta baja, donde se disponían los locutorios y la capilla provisional, a la espera de la construcción de la iglesia, además de la cocina, el refectorio y una gran Sala de Juntas;¹⁰⁰² en la primer planta se hallaban las celdas, comunicadas al patio interior; y, finalmente, el segundo y último nivel donde se emplazaba la biblioteca y la sala de lectura.

⁹⁹⁹ *Monte Carlo*, 63, 1955, pp.169-195.

¹⁰⁰⁰ GRAS, M., *Santuari de la Mare de Déu del Carme de Barcelona: art i historia*. Barcelona: Carmelites Descalços de Catalunya i Balears, 1993, p.20.

¹⁰⁰¹ La mayoría de los planos conservados, aunque pertenecen claramente a Doménech y Estapá, están sin rúbrica ni fecha. No obstante, encontramos un cianotipo, con la propuesta definitiva de planta para el convento de carmelitas que sí que está firmado y que se especifica "Mayo de 1909". *Planta del convento de carmelitas*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, mayo de 1909 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106L/1/10].

¹⁰⁰² 4 *Croquis de planta del convento y primera propuesta de iglesia de carmelitas*, esc.1:200, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, mayo de 1909); *Croquis de planta del convento y primera propuesta de iglesia de carmelitas*, esc.1:100, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, mayo de 1909); *Planta del convento de carmelitas*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, mayo de 1909 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106L/1/10].

En cuanto a los alzados, Doménech optó por fórmulas habituales de su repertorio en esa época, donde el ladrillo es el verdadero protagonista.¹⁰⁰³ El arquitecto recicla tipologías de arcos peraltados con decoración en cenefas muy similares a los de las fachadas del Asilo-Amparo de Santa Lucía [C.Rep. A1]. En la misma etapa, pocos años después utilizaría arcos similares para los talleres mecánicos de las escuelas industriales de Terrassa [C.DyE, Núm.XCVII]. Destacan, principalmente, los peraltados de la planta principal, sostenidos por columnitas de piedra. La consecución de policromía es uno de los principales objetivos del arquitecto, generada por los materiales que componen el discurso estético del conjunto: ladrillo rojo, piedra y cerámica. El diseño cerámico, a cargo de Lluís Bru i Salelles (1868-1952), destaca y en los tramos superiores se dispone a modo de trencadís como en el asilo de invidentes [C.Rep. N-Ñ]. La combinación de tipologías de arcos en ladrillo con diferentes cenefas invade los alzados del claustro y abren el interior del edificio a este punto generador de la planta. El conjunto se remata por un coronamiento muy original y ciertamente estapista: una secuencia de almenas compuestas por pequeños hastiales escalonados coronados por un arco peraltado, todas ellas también en ladrillo [C.Rep. G-A1]. El arquitecto utilizaría esta obra para diseñar una de sus tarjetas de visita, imagen que utilizamos para la portada de esta investigación. En ella aparece él mismo desde la azotea del convento de carmelitas, mirando al infinito y, abajo su firma estampada [Fig.IV.XCIV].



Fig. IV.XCIV. Fotografía-tarjeta personal de José Doménech y Estapà (c.1910). En la azotea del convento de carmelitas descalzos de Barcelona.

¹⁰⁰³ *Alzado del claustro, detalles, esc.1:50, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); *Detalle croquis para arcos del claustro, esc.1:20, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapà, mayo de 1909) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106L/1/10].

De todos los elementos del conjunto merece la pena destacarse la torre que se eleva en el ángulo derecho de la fachada de Roger de Llúria. Este complemento comportó algunos problemas a Domènech, cosa que se tradujo en su erección parcial. Ramón Galofé y Solé, el Padre Arcángel de la Virgen del Carmen, consideraba que la torre-campanario era innecesaria además de un gasto excesivo. En las directrices que se le dieron a Domènech desde la orden carmelitana no se le indicó que debía incluir una torre en el proyecto. No obstante, fue el propio arquitecto quien decidió incorporarla como coronamiento del claustro con la finalidad de que la recién reinstaurada orden tuviese mayor visibilidad en la ciudad. En un inicio, Galofé y Solé permitió su construcción, indicando que era una obra de la “ilusión” de Domènech. De todas maneras, finalmente optó por paralizarla, dejando inconclusa la parte superior y ahorrándose la elevada cifra de 25.000 pesetas [Fig. IV.XCV].¹⁰⁰⁴

Los modelos históricos que utiliza Domènech para la torre son claros: las torres mudéjares de Teruel. Las pocas reseñas que se han realizado de este detalle del edificio ya apuntaban la relación con el mudéjar. No obstante, no se especificaba la referencia concreta que el arquitecto utilizó.¹⁰⁰⁵ Hay que apuntar al respecto que la importancia del neomudéjarismo como tendencia que utiliza Estapà en las dos primeras décadas del siglo XX y hasta su muerte (1900-1917) se evidenciaba ya, y lo apuntábamos, en otras obras tanto de carácter industrial, como religioso y hospitalario. La torre de los carmelitas descalzos de 1909 es, quizás, el resultado más audaz e inspirado de esta línea estética del estapismo. El arquitecto conocía a la perfección estas obras y, como otros creadores de la época, las estudió y utilizó para sus diseños. No es casualidad que uno de sus colegas y amigos, Bonaventura Bassegoda i Amigó, dedicase un artículo de divulgación a las torres mudéjares de Teruel en las páginas de *La Vanguardia* años después.¹⁰⁰⁶ En ellos habla del libro *Las Torres de Teruel* del arquitecto madrileño Ricardo García Guereta (1861-1936),¹⁰⁰⁷ en el que se estudian dos de los cinco ejemplos de la ciudad aragonesa: la torre de San Martín, la torre de San Salvador, la de San Pedro, la de la Merced y el cimborrio de la catedral. El mudéjar, además de por sus características artísticas y expresivas mediante las formas generadas por el uso y disposición del ladrillo, les resulta interesante y relevante en la historia de la arquitectura por

¹⁰⁰⁴ GRAS, M. (1993), Op. cit., p.21.

¹⁰⁰⁵ Domènech Estapà/Domènech Mansana (1999), Op. cit., p.55

¹⁰⁰⁶ BASSEGODA i AMIGÓ, B., “Las Torres de Teruel”, *La Vanguardia*, 26 de marzo de 1926, pp.5-6.

¹⁰⁰⁷ Ricardo García Guereta fue un arquitecto titulado en 1892 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Destacó por la conclusión del Palacio Episcopal de Astorga en 1915, iniciado por Antoni Gaudí, así como por la restauración de la Catedral de Salamanca y otras iglesias menores como la de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid. Tuvo una gran actividad en la proyección de viviendas en Madrid. Entre sus escritos, destacamos la obra mencionada en nuestro discurso, en la que analiza minuciosamente las torres turolenses que sirvieron de modelo años antes para Domènech y Estapà y sus obras de la primera década del siglo XX. De hecho García Guereta fue el arquitecto encargado de la restauración de algunas de estas torres desde 1923, básicamente la de San Martín y la de San Salvador. El texto referenciado es: GARCÍA GUERETA, R., *Las torres de Teruel*. Barcelona: Gráficas Reunidas, 1926.

representar el momento en que “el arte mahometano andaluz se adapta a la vida y costumbres de los cristianos”.¹⁰⁰⁸ El atractivo visual de la infinita variedad de combinaciones del ladrillo salpicado con los reflejos derivados de la aplicación cerámica en blanco, verde y azul, es una de las fórmulas que Doménech utilizó en esa época, siguiendo los modelos mencionados. Además del libro de Guereta, los estudios de estas torres en la *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos* de 1909,¹⁰⁰⁹ obra de Vicente Lampérez y Romea (1861-1923),¹⁰¹⁰ demuestran un interés generalizado del que formó parte Doménech a partir de 1900, materializándose en las obras estudiadas de esa época y tras la publicación de textos como “La fábrica de ladrillo en la construcción catalana”.¹⁰¹¹ No obstante, lo interesante es que Doménech no solo utiliza las soluciones mudéjares sino que estas le sirven para continuar desarrollando su repertorio formal individualizador: el estapismo. En esta relación radica la originalidad propuesta, en la reinterpretación del historicismo en cuestión a partir del léxico propio que para el creador representa la contemporaneidad.

En definitiva, a partir del repertorio compositivo y ornamental de las torres turolenses, Doménech diseña un elegante cuerpo que verticaliza, en el extremo diestro, el convento barcelonés. No se trata de una copia exacta del referente sino de una reinterpretación de las formas originales mudéjares, las cuales son mezcladas con elementos estapistas. El resultado es una torre personal que combina neomudejarismo, con estapismo e, incluso, algunos referentes neogóticos en su cúspide. En esta línea, carece de sentido definir el convento como una obra modernista por el mero hecho de la inclusión de cerámica aplicada y trencadís. Como ocurre también en la estación Magoria [C.DyE, Núm.LXXXVIII], estamos en una de las épocas en que Doménech hace gala públicamente de su antimodernismo, criticando sus fórmulas, procesos y resultados. Precisamente por eso, continúa utilizando la tradición histórica de los estilos, pasando sus elementos por el filtro personal del estapismo geometrizable con el fin de generar nuevas formas que, a pesar de inspirar un regusto historicista de base, establecen soluciones eclécticas insólitas y, en el caso del uso del neomudejarismo, preciosistas.

¹⁰⁰⁸ BASSEGODA i AMIGÓ, B. (1926), Art. cit., p.5.

¹⁰⁰⁹ LAMPÉREZ, V., *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid: J.Blassy y Cia, 1909.

¹⁰¹⁰ Vicente Lampérez fue un reputado arquitecto e historiador madrileño. Fue profesor en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, además de un reputado restaurador y conservador de patrimonio medieval, sobre el que aplicaba los conceptos y teorías de Viollet-le-Duc. De su trabajo destacó escrito y estudios, destacaron principalmente la obra citada de 1909, así como *La casa antigua española* de 1914, *Los grandes monasterios españoles* de 1920 y *Arquitectura civil entre los siglos I al XVIII* de 1922: LAMPÉREZ, V., *Los grandes monasterios españoles*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920; y LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil entre los siglos I al XVIII*. Madrid: Saturnino Calleja, 1922.

¹⁰¹¹ A pesar de centrarse en aspectos estructurales, Doménech ensalza la capacidad estética y expresiva del ladrillo y su combinación en las obras arquitectónicas. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1900A), Art. cit., pp.37-48.

La torre arranca en el extremo derecho de la fachada del conjunto de la calle Roger de Llúria.¹⁰¹² En el primer tramo, correspondiente al nivel del suelo, se incluye la puerta de acceso al convento, una gran abertura en arco de medio punto en cuyo tímpano se recorta en ladrillo una composición de triple arco peraltado [C.Rep. N-A2]. Sobre esta, un primer tramo remarcado por cenefas de enladrillado que alterna disposición a testa y de plano en dos niveles diferentes para aportar volumetría y dinamismo. En el cuerpo de este tramo tres franjas verticales generadas por el ladrillo y, sobre ellas, una primera cornisa con perfiles quebrados laterales que sirven de base para la ascensión de la vertical por encima del muro del conjunto [C.Rep. N-D3]. Es a partir de ese punto donde Doménech incorpora las disposiciones ornamentales de las torres turolenses. Como en la torre de San Martín, el arquitecto explota la filigrana de la teja árabe, generando calles verticales con arquerías ciegas constituidas por rombos lobulados a la aragonesa (las calles laterales), o arquerías ciegas por rombos flamígeros (la calle central). El segundo tipo es el que utiliza para un nuevo tramo, aunque en este caso los arcos son abiertos y sirven para acoger el mirador del campanario. El resultado de este espacio es el de ventana trigeminada a base del enladrillado [C.Rep. N-E2], cuya forma será reciclada por el propio autor para incorporarlo en la Magoria y los Talleres Vidal de 1911 [C.DyE, Núm.XC] y en las ampliaciones de las Escuelas Industriales de Terrassa de 1912 [C.DyE, Núm.XCVII]. Por encima de esta abertura, un enorme óculo cruciforme como centro de un arco peraltado ciego en cuyo interior, y siempre a partir del ladrillo, se decora con molduras en rosario y radiales [C.Rep. N-F3-A1-P].

Como ya apuntamos anteriormente, Doménech había diseñado un último tramo que remataba toda la torre. Se trata de un coronamiento planteado a partir de repertorio gótico y que jamás se construiría debido a que el Padre Arcángel de la Virgen del Carmen consideró que era excesivamente suntuoso, innecesario y de elevado coste. Si utilizamos los diseños originales en acuarela que se conservan, puede apreciarse en qué consistía el planteamiento [Fig. IV.XCV].¹⁰¹³ Se trata de un remate de cubierta piramidal que proviene de diseños anteriores estapistas como, por ejemplo, el remate de la torre no construida de Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XIV] o el de la solución final de las torres de Sant Esteve de Sesrovires [C.DyE, Núm.XVII], aunque complicadas y a base de ladrillo rojo. Como ya dijimos en esos y otros casos, es un nuevo resultado de la reinterpretación que realiza Doménech de la torre de la capilla de Santa Àgata de Barcelona. El uso del gótico lo incluye también en el coronamiento de la fachada de Roger de LLúria, en el que alterna gabletes macizos en moldura de ladrillo en cuyos laterales inserta perfiles quebrados que conforman pequeños hastiales escalonados, sustituyendo los habituales ganchillos de este detalle ornamental medieval [C.Rep. N-

¹⁰¹² *Croquis de la torre del convento del Carmen, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); *Croquis de la torre del convento del Carmen, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); *Remate del campanario de la torre del convento del Carmen, José Doménech y Estapà, s/f.* (mayo de 1909) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106L/1/10].

¹⁰¹³ *Remate del campanario de la torre del convento del Carmen, José Doménech y Estapà, s/f.* (mayo de 1909) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106L/1/10].

D3-G]. El remate de estas estructuras triangulares se decora con un florón que rompe con la rigidez del gablete abstracto-geométrico propuesto por Doménech.¹⁰¹⁴



Fig. IV.XCV. Remate del campanario de la torre del convento del Carmen, José Doménech y Estapà, s/f. (mayo de 1909) [ACOACB: Fons Doménech Estapà / Doménech Mansana, H106L/1/10].

Como ha venido sucediendo en otras obras, el convento sufrió diversas modificaciones para ser, finalmente, demolido entre el mes de agosto de 1971 y febrero de 1972. A pesar de la opinión pública y de la lucha por parte de instituciones como la Reial Càtedra Gaudí, Los Amigos de la Ciudad, o la càtedra de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, así como personalidades como Juan Bassegoda Nonell, quien desde la prensa denunció el hecho, el ayuntamiento de Barcelona rechazó

¹⁰¹⁴ Croquis-detalle de las almenas del convento del Carmen, esc.1:20, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); Alzado exterior del convento del Carmen, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); Alzado exterior del convento del Carmen, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, mayo de 1909); Alzado exterior del convento del Carmen, esc.1:100, José Doménech y Estapà, mayo de 1909 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106L/1/10].

la petición de protección y la obra fue destruida para que sus propietarios pudieran vender el solar y edificar viviendas.¹⁰¹⁵

Muy diferente desde el punto de vista estético y conceptual es el resultado por el que opta Domènech para la iglesia del santuario carmelita, realizada años después de la conclusión del convento. El proceso proyectivo y constructivo de este templo fue complejo y pasó por diferentes etapas en las que participaron otros arquitectos previamente a que Estapà consiguiese el encargo. La primera problemática giró en torno al solar que debía ocupar la nueva iglesia, puesto que se barajaban dos opciones: o bien en la Diagonal junto al convento o bien en la esquina con Còrsega en la parte superior.¹⁰¹⁶ En esta primera fase se encargó el diseño al padre Salvador Oller i Vilamajó (1837-1919) y a N. Alsina Planas, quienes proyectaron un conjunto neogótico que respondía a modelos catedralicios que se habían utilizado para la sede barcelonesa. El hecho de que este estuviese planteado para un solar que la orden debía haber adquirido en un plazo determinado pero que, sin embargo, nunca compró, hizo que este proyecto no se realizara jamás, permaneciendo en el APCDCB. No entraremos a definir esta primera propuesta que los arquitectos mencionados proyectaron de manera gratuita porque se aleja de nuestro objeto de estudio.

En la misma etapa, se tanteó la opción de los arquitectos Artigas. Josep Artigas i Ramoneda había hecho obras de adecentamiento para el convento de Badalona, junto a su hijo Vicenç Artigas i Albertí (1876-1963).¹⁰¹⁷ La relación de la congregación de la provincia de Cataluña con ambos arquitectos derivó en otra propuesta para el templo carmelita. Fue Vicenç Artigas quien proyectó un templo de corte modernista donde el elemento estructural protagonista era el arco parabólico. La opción desagradó contundentemente a todos los miembros de la congregación, quienes consideraron que no podían erigir un templo carmelita con ese marcado gusto modernista, poco solemne y menos tradicional. Así pues, condenaban la estética modernista y la inestabilidad visual

¹⁰¹⁵ “El derribo, a la vista”, *La Prensa*, 4 de septiembre de 1971, s/p.; “Una obra de arte e peligro ¿Derriban el Convento de los Carmelitas de la Calle Lauria?”, *La Prensa*, 3 de septiembre de 1971, s/p.; BASSEGODA NONELL, J., “Los Carmelitas de la Calle Lauria”, *La Prensa*, 7 de septiembre de 1971, p.8; BASSEGODA NONELL, J., “Una tarea urgente: la defensa del patrimonio modernista barcelonés”, *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.53; “Otra pérdida para el patrimonio histórico-artístico”, *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1972, p.29. Véanse también los siguientes documentos sobre esta cuestión: *Ficha de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona*, s/f.; *Carta de Jesús Silva Porto, comisario general de Patrimonio Artístico Nacional, a Juan Bassegoda Nonell*, 7 de enero de 1972; *Carta de Juan Bassegoda Nonell a Jesús Silva Porto, comisario general de Patrimonio Artístico Nacional*, 3 de febrero de 1972 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1186/10].

¹⁰¹⁶ Para conocer con más detalle las discusiones sobre las opciones de los solares en los que se podía construir el nuevo templo, véase GRAS, M. (1993), *Op. cit.*, pp.22-25.

¹⁰¹⁷ Vicenç Artigas se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1900 y fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes de Barcelona. De su trayectoria se conocen pocas obras, aunque destacan varios panteones en el cementerio de Lloret de Mar, entre los cuales el más interesante es el Panteón Cabañas (c.1902). Se encargó también de erigir la sede social de La España Industrial en la plaça Urquinaona de Barcelona.

que producían los parabólicos, precisando encontrar algún arquitecto de prestigio que respetase mucho más el léxico historicista y que no les reportase un gasto excesivo. Todos estos motivos (estilísticos, económicos y sociales), además de la casualidad, llevaron a decantarse por una nueva opción que surgió, la de José Doménech y Estapá. Este era un de los feligreses más asiduos y devotos del Carmelo y conocía a algunos miembros de la congregación. Esto hizo que se implicara en la nueva empresa. En un documento se especifica lo siguiente:

“[...] no hubo encargo alguno del boceto al Sr.Doménech, sino que este señor estando de visita con el P.Rafaek, éste le había preentado, sin yo saberlo, el diseño que hizo el P.Valentin, y él empezó a perfecuinar dicho diseño, haciendo algunos ensayos de la forma, posición del edificio y sus dependencias Ya llegado aquel ínterin de fuera, me acerqué y me enseñaron lo que se estaba haciendo, lo vieron los demás Padres [...] y a todos gustó. Entonces dijo dicho señor que perfeccionaría aquel trabajo pero yo le hice presente que aún no teníamos permiso para edificar y que además se debían atenciones a otro señor arquitecto amigo que no se podían preterir. Contestó él que lo que hacía no implicaba ningún compromiso, y sí tan sólo para que nosotros nos orientásemos y tuviéramos bien conocido el partido que del terreno se puede sacar”.¹⁰¹⁸

El arquitecto referido era Vicenç Artigas y su proyecto con arcos parabólicos que tanto desagradó a la congregación. Debido al rechazo, este se dio de baja de la concesión de las obras y, acto seguido, la comunidad carmelita lo destituyó por unanimidad para nombrar a Doménech y Estapá y encargarle la elaboración completa del nuevo proyecto. Se inicia un largo proceso en que Doménech realizaría diversas propuestas respondiendo a presupuestos diferentes y a las dos opciones de solar que existían. En todos ellos, el estilo utilizado es el neobizantino, impuesto por la congregación y del que el arquitecto hizo uso con maestría.¹⁰¹⁹ Estapá defendía la opción del solar de la Diagonal, puesto que este permitía que el nuevo templo tuviese más importancia en el tejido urbano barcelonés y se impusiese a la avenida con monumentalidad. Por otro lado, consideraba que el otro solar, que daría a Roger de Llúria con Còrcega, hacía que la iglesia tuviese menos visibilidad. Además de la situación más efectista, la superficie de fachada principal sería mucho mayor en el solar de la Diagonal a diferencia de la otra opción (cincuenta metros frente a veinte). Doménech enviaba una carta al Padre Ezequiel del Sagrado Corazón de Jesús en la que apuntaba que “[...] animados sin duda alguna de alguna inspiración artística se pensó desde algún tiempo en adquirir el solar colindante con fachada a la Gran Vía Diagonal, y allí en terreno suficiente edificar una iglesia

¹⁰¹⁸ *Historial*, s/r., s/r. [APCDCB: s/reg.]

¹⁰¹⁹ Es sumamente interesante la decoración interior del templo. A pesar de tratarse de una obra de Doménech y Estapá, la mayoría de los elementos ornamentales del interior fueron planteados y finalizados por orden de Doménech i Mansana en la última fase de los trabajos (1915-1921). Todos ellos responden a la intencionalidad de imponer el neobizantinismo con la finalidad de conseguir un conjunto unitario estilísticamente. Estos detalles no son abordados en esta investigación por ser demasiado específicos y tratarse de aspectos que se alejan de las líneas desarrolladas.

bizantina poligonal por el estilo de San Vital de Rávena que tendría gran capacidad y una visualidad magnífica [...]”.¹⁰²⁰ En esta cita se extraen dos aspectos importantes que confirman lo anunciado. Por un lado la imposición del estilo y como este le lleva al arquitecto a tomar una histórica referencia concreta, San Vital de Rávena, de la que se generará la nueva obra. Por el otro, la importancia del solar de la Diagonal y el acento que pone el arquitecto a la “visualidad” en relación a la idea de monumentalidad arquitectónica.

El arquitecto proyectó una iglesia de planta basilical en tres naves, la central de las cuales se remata en un espacio absidal de cuatro metros de profundidad. En el último tramo se dispone el crucero, que en su unión con la nave central conforma el espacio sobre el que se eleva la cúpula. La irregularidad del terreno obligó a Doménech a alterar la alineación de los muros de cerramiento. Para que no se produjese alguna deformación visual del espacio interior, el arquitecto lo solucionó diseñando la nave central como un rectángulo perfecto al que se le adosaba el ábside en su extremo, una nave de treinta metros de longitud y doce de anchura. A cada costado de la nave principal, las naves laterales sí que se adaptan al límite del solar, aspecto que se traduce en la planta en formas trapezoidales, siendo estas decrecientes desde su avance hacia el presbiterio (disminuyen progresivamente de unos cinco a cuatro metros). La separación de las naves se realiza por hileras de columnas que sostienen arcos de medio punto, y estos, a su vez, el segundo nivel de las naves laterales: un triforio con arcuaciones en piedra que aportan dinamismo al alzado interior. La cúpula gallonada que se eleva en el crucero tiene unos 11’50 metros de luz y en el exterior emerge de la cubierta de hierro a dos aguas de la nave central, que cubre y protege la bóveda de cañón interior.¹⁰²¹ Esta cúpula se eleva y sostiene sobre una combinación de trompas que sirven de transición de las figuras: cuatro-ocho-dieciséis en ascensión. El sistema de sustentación nace con los cuatro pilares, y en cada tramo entre pilar y pilar descansan dos vigas. Así pues, un total de ocho vigas en toda la base estructural sobre los pilares que conforman una cuadrícula con las cuatro trompas que en los niveles superiores se multiplica primero en ocho, convirtiéndose en un octógono y después en dieciséis para constituir un hexadecágono. Esta multiplicación de las figuras en ascensión es la que explica los dieciséis tramos que componen la semiesfera del espacio cupular final [Fig. IV.XCVI].

¹⁰²⁰ *Carta de José Doménech y Estapà al Padre Ezequiel del Sagrado Corazón de Jesús*, s/r., s/f. [APCDCB: s/reg.]

¹⁰²¹ Esta estructura es muy similar a la que utilizó para la capilla del Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX], y proviene de la que sostiene la bóveda de Sant Pacià de Torras i Guardiola. Sobre la relación de los sistemas de cubierta con Sant Pacià, véase “La nueva iglesia de Santa Eulalia de Vilapicina (1885-1896; 1910-1911)”, pp.562-570. Fotografía de la *Construcción de la bóveda central de la nueva iglesia de la Virgen del Carmen de Barcelona*, s/f. [ARCG: Caja Doménech i Estapà, Sobre B.B.20.2].



Fig. IV.XCVI. Interior de la cúpula de la iglesia de carmelitas de Doménech y Estapà.

Para el exterior de la cúpula, en un primer momento, Doménech ideó una solución mucho más verticalizante y monumental.¹⁰²² Es la primera versión la que el arquitecto presentó en forma de maqueta en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona durante el Segundo Salón de Arquitectura. El diseño es el más estapista de todas las versiones que realizaría de esta parte de la iglesia. En él, el arquitecto potencia la verticalidad del conjunto con un tambor muy elevado en el que incorpora parte de la solución de la fachada del templo: ventanales en composición de triple arco peraltado rematada por un hastial triangular con almena central en su vértice [C.Rep. A2]. Esta solución se multiplica y se incorpora en cada una de las partes del octógono del tambor, generando dinamismo a este tramo, sobre el cual se eleva el espacio cupular semiesférico. Una nueva versión, la segunda, presentaba una solución más simple para el tambor que se elevaba achatado y no tan vertical como el anterior. En esta se insertan dieciséis arcuaciones de medio punto que ejercerían de ventanales.¹⁰²³ Pero parece que ni la monumental estapista primera versión ni la de carácter más clásico correspondiente a la segunda, fueron aceptados por la congregación. En este punto debe tenerse en cuenta el

¹⁰²² Fotografía de la *Maqueta de la nueva iglesia de la Virgen del Carmen de Barcelona* (primera versión), s/f. [ARCG: Caja Domènech i Estapà, Sobre B.B.20.2]; *7 croquis para el alzado de la cúpula*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1912); *Alzado fachada principal de la iglesia con primera versión de cúpula*, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1912); *Alzado fachada principal de la iglesia con primera versión de cúpula*, esc.1:50, s/r., s/f.

¹⁰²³ Fotografía de la *Maqueta de la nueva iglesia de la Virgen del Carmen de Barcelona* (segunda versión), s/f. [ARCG: Caja Domènech i Estapà, Sobre B.B.20.2]; *7 croquis para el alzado de la cúpula*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1912); *Croquis alzado de la cúpula* (segunda versión), esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1912); *Alzado fachada principal de la iglesia con segunda versión de cúpula*, esc.1:50, s/r., s/f.

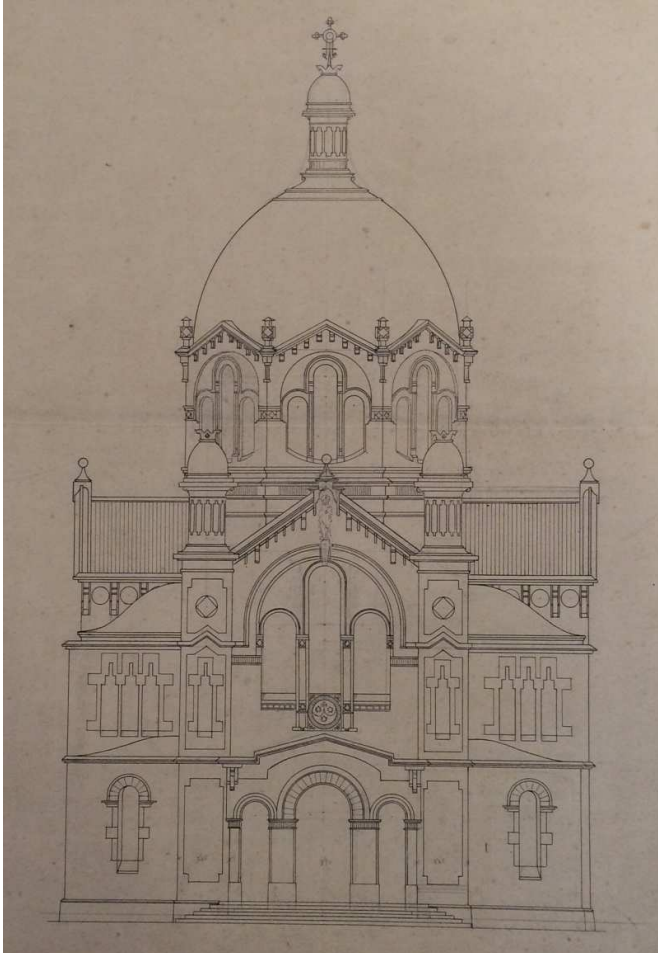
episodio de la Semana Trágica de julio de 1909, en la que se asaltaron y destruyeron los bienes de la iglesia en Barcelona. Cuando los planos del proyecto de Domènech para los carmelitas fueron enviados a Roma, reflexionaron sobre la parte de la cúpula, considerando que era innecesario que fuese tan monumental y suntuoso como el planteamiento de la primera versión. Esto motivó que Domènech se adaptase a las directrices oficiales que le aconsejaban que rehiciese esta parte haciéndola mucho más humilde. A su vez, esto provocó que algunos de los detalles ornamentales de la fachada fuesen igualmente suprimidos, simplificando el conjunto, que perdió gran parte de elementos estapistas por este motivo. Así la nueva y definitiva proyección de la cúpula, en la que ya participó Domènech i Mansana, consistía en un cuerpo circular simple, rematado con una cubierta octogonal a base de tejas árabes con dieciséis ventanales de medio punto sobre los cuales una cenefa dentada en ladrillo se dispone por todo el perímetro. El exterior de la construcción no traduce la suntuosidad y la cúpula semiesférica interior, presentando así un alzado verdaderamente austero y estableciendo una fuerte discordancia interior-exterior.¹⁰²⁴

En cuanto a los alzados de fachada de la iglesia, Domènech realiza un ejercicio ecléctico muy interesante. Basándose en el cuerpo de fachada de la iglesia románica de San Trófimo de Arles, incorpora detalles estapistas para modernizar y hacer suya la propuesta. Una vez, a partir de una referencia histórica concreta que el arquitecto conocía a la perfección, se crea una obra moderna resultado de la reinterpretación del modelo. En las carpetas conservadas del despacho de Domènech y Estapà se aprecia como el tarraconense coleccionaba fotografías de edificios que visitaba o que consideraba que en algún momento de su trayectoria le podrían servir de referencia. Una de estas instantáneas conservadas es precisamente la fachada del templo de Arles mencionado, que Domènech visitó y que utilizó como base de la iglesia de la Virgen del Carmen de 1912.

En general la fachada está compuesta por tres volúmenes [Figs. IV.XCVII y IV.XCVIII]. El primero de ellos es el de la puerta en hastial triangular, que corresponde a la nave central y cuya composición es la que deriva de la portalada de Arles por su disposición volumétrica, además de por detalles de ornamento similares como los canchillos, las arquivoltas con elementos florales geometrizarantes, etc. El segundo volumen se eleva tras la portalada, rematado con un nuevo hastial triangular con almena en el vértice. Lo más atractivo de esta parte es la inclusión de una composición de triple arco peraltado típico del estapismo que, a su vez, se unifica en la parte superior con otro arco peraltado enorme [C.Rep. A2-A1]. Este es el volumen que sirvió a Domènech para diseñar cada uno de los tramos del tambor de la primera versión de la cúpula. Finalmente, el volumen restante corresponde al de los tramos de las naves laterales, ligeramente retrasados de

¹⁰²⁴ Fotografías de la *Construcción de la cúpula definitiva de la iglesia de la Virgen del Carmen de Barcelona*, s/f. [ARCG: Caja Domènech i Estapà, Sobre B.B.20.2]; *Sección transversal de la cúpula final*, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, s/f.

los otros dos. En ellos destaca la simplicidad y austeridad que contrasta con la riqueza compositiva del tramo central, además de las galerías del primer nivel con cuatro arcuaciones peraltadas que nos indican que en el interior y en dicho nivel se dispone el triforio con el mismo formato.



Figs. IV.XCVII y IV.XCVIII. (izq.) Alzado fachada principal de la iglesia con primera versión de cúpula, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, c.1912) [ACOACB: Fons Domènech Estapà / Domènech Mansana, H106L/1/10] / (inf.) Vista actual de la iglesia.



En líneas generales, este ejemplo, que ni siquiera pudo ver concluido Doménech,¹⁰²⁵ muestra un caso similar al de los talleres de El Águila de 1914. En ambos, el arquitecto se adapta a las exigencias estilísticas impuestas por la respectiva comitencia. La línea estilística historicista que se precisa es utilizada por Doménech como hilo conductor del discurso estético de los conjuntos pero, sobre este, incorpora e inserta soluciones que tan solo se encuentran en su repertorio personal. Es así, que el arquitecto transforma una codificación estilística establecida personalizándola, asimilándola y haciéndola suya a partir de la irrupción de sus fórmulas estapistas. Si en el caso del Hospital Clínico y Facultad de Medicina observábamos un proceso de estapización de una obra que estilísticamente respondía a otros criterios de otros autores [C.DyE, Núm.LIX], con el santuario carmelita y El Águila, asistimos a otro proceso creativo interesante: la transformación o reinterpretación de un lenguaje historicista (neobizantinismo o neoplateresco) con la finalidad última de incluir su sello personal, o lo que es lo mismo, la personalización de léxicos arquitectónicos del pasado. El objetivo del discurso estético es doble en estos casos. Por un lado, contentar a la comitencia y sus directrices mostrando un dominio de los estilos históricos con fidelidad, mientras que, por el otro, dejar su estilo personal. Con ello podríamos denominar que en el caso comercial-industrial estamos ante un neoplateresco estapista y en el religioso ante un neobizantinismo estapista.

IV.IX. LA ARQUITECTURA DESTINADA AL OCIO Y LOS ESPECTÁCULOS, UNA TIPOLOGÍA INSÓLITA EN LA PRODUCCIÓN DE DOMÉNECH

En la producción arquitectónica de Doménech y Estapá hallamos un vacío tipológico que merece la pena remarcar: la arquitectura destinada al ocio y los espectáculos. A pesar de la relevancia social y su importante tejido relacional ciertamente elitista, Doménech no se hizo con el encargo de ningún edificio destinado a la función lúdica en la ciudad condal. Precisamente, consideramos que debido a su cartera de clientes y al remarcable rol del arquitecto en los círculos científicos, de investigación y alta cultura barceloneses, este tipo de encargos no formaron parte de sus actuaciones habituales ni tampoco de sus intereses.

Las participaciones de Doménech en torno a este tipo arquitectónico se dieron de manera puntual e incluso fortuita. Un ejemplo de ello es el caso del Cinematógrafo Poliorama. Estaba situado en los antiguos jardines traseros de la sede de la Real Academia de

¹⁰²⁵ El templo fue inaugurado el 13 de enero de 1921.

Ciencias y Artes. El primer adecentamiento del espacio para acoger el Cinematógrafo Martí se sitúa en 1900. Cinco años después se realizó una primera reforma y se erigió un nuevo espacio bajo la denominación de Cinematógrafo Poliorama y, finalmente, una última actuación mucho más integral se llevó a cabo en 1912. En esta, según proyecto fechado en noviembre de 1911, obra del arquitecto Salvador Puiggròs i Figueras (1870?-1934),¹⁰²⁶ la Academia como propietario del solar, nombró una Comisión de Obras Específica que fue dirigida por José Doménech y Estapá y August Font i Carreras.¹⁰²⁷ No incluimos esta obra en el *Catálogo completo [C.DyE]* porque, en realidad, Doménech tan solo supervisó los trabajos y dio el beneplácito a la ejecución de la propuesta de nuevo cinematógrafo, que años después sería transformado en teatro. El proyecto, como apuntamos, era de Salvador Puiggròs, quien también se encargó de dirigir su ejecución. Así pues, la participación de Doménech es accidental y se explica por su vinculación con la Real Academia de Ciencias y Artes. Lo apuntamos aquí porque fue una de las pocas ocasiones en las que el arquitecto tarraconense se enfrentó a una obra de carácter lúdico-festivo en su trayectoria. Tan solo, unos años antes había diseñado y construido en Puigcerdà la que fue su única incursión en esta tipología arquitectónica que tanto peso había tenido en la producción europea del siglo XIX.

IV.IX.I. El nuevo teatro para el Casino Ceretano de Puigcerdà (1904-1906)

Para observar el único ejemplo de esta tipología en la producción de Estapá, debemos ir a Puigcerdà. Allí se encuentra el Teatro del Casino Ceretano, construido a principios del siglo XX [C.DyE, Núm.LXXVII]. Por su opción estilística y las interesantes propuestas para solucionar ciertos problemas espaciales, resulta una obra relevante del catálogo del arquitecto, hasta el momento poco analizada más allá de algunas referencias puntuales en estudios generales.¹⁰²⁸ La importancia del edificio hace que nos detengamos, aunque brevemente, en dedicar unas líneas al comitente y algunos detalles previos que motivaron la obra definitiva de Doménech.

El Casino Ceretano como centro cultural se fundó el 6 de octubre de 1879 y, para poseer una sede digna, le encargó al maestro de obras Calixto Freixa y Plá la erección de un

¹⁰²⁶ Salvador Puiggròs se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1899. Desarrolló una actividad intensa en la producción de viviendas en Barcelona, entre las que destacan la Casa Homet de 1908 (Pl.Trilla 4), la Casa Jaume Payàs de 1903-1904 (C/Calàbria 64), las Casas Josep Ferrer de 1904-1905 (C/Còrsega 221-C/Muntaner 171) o la torre Teodor Roviralta de 1909 (C/Teodor Roviralta 37-39). De estilo ecléctico, incorporó detalles modernistas a sus obras, con un trato interesante del trencadís y la decoración en ladrillo.

¹⁰²⁷ PUIG-PEY SAURÍ, J. (2014), Op. cit., pp.168-171.

¹⁰²⁸ Por citar algunos ejemplos, véanse: OLVARRIETA, J., *El Nostre Patrimoni: El Ripollés i La Cerdanya*, Girona, 1988, p.279; *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vol.XV. Barcelona: Enciclopèdia de Catalunya S.A., 1981-1985, p.293; y CARRERAS CANDI, F., *Geografia General de Catalunya*, vol. VII: Girona II, Edición facsímil. Barcelona: Edicions Catalanes S.A., 1980, p.815.

edificio que fue inaugurado el primero de enero de 1893.¹⁰²⁹ Y es que la institución, como la mayoría de casinos creados en la Cataluña finisecular, era una organización de carácter estrictamente recreativa, no política, y para su desarrollo precisaba de una sede destinada al ocio.¹⁰³⁰ Pero, tras once años de vida del teatro, tal y como se hizo eco la prensa de la época, al finalizar la cuarta función de la temporada estival de 1904 (la noche del 31 de julio), un aparatoso incendio asoló el edificio, dejándolo inservible y en ruinas. Días después, desde las páginas de *La Vanguardia*, el corresponsal en Puigcerdà se lamentaba del hecho: "[...] un violento incendio destruyó el elegante teatro del Casino Ceretano de esta villa".¹⁰³¹

Además del trágico episodio, debemos ser conscientes que la "colonia veraniega" en Puigcerdà era ya destacada a finales del siglo XIX. Importantes familias barcelonesas veraneaban en la capital de La Cerdanya y como la mayoría de ellas tenían un nivel intelectual alto, impulsaban la vida cultural de la ciudad pirenaica, estando vinculados al Casino Ceretano. Entre la burguesía barcelonesa "veraniega" podemos encontrar nombres relevantes como el farmacéutico y filántropo Salvador Andreu i Grau (1841-1928), la familia Macià i Bonaplata o la familia Boixareu entre otras. Precisamente este núcleo fomentaría la necesidad de reconstruir el antiguo teatro ceretano aprovechando el mismo solar y gracias al cobro del seguro tras el accidente. La misma prensa que relataba el desastroso incendio, insistía sobre la importancia de la "colonia veraniega":

"Las consecuencias del siniestro relativas á nuestro queridos veraneantes, son las de que los socios del Casino Ceretano, con grave pesar suyo, en esta temporada no podrán poner á la disposición de las familias distinguidas de la colonia veraniega, como con gran complacencia en todos los momentos lo hacían, un teatro siquiera como el que acaba de ser destruido, el cual aún siendo modesto era capaz, en cierto modo elegante y bastaba para pasar agradablemente en él las noches en que se utilizaba".¹⁰³²

Pensamos que en este elemento está la clave y la explicación de que un encargo ceretano de estas dimensiones y de una institución privada recayera en José Domènech y Estapà. En los legajos del *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana* del ACOACB, hallamos un interesante proyecto para un chalet a construir en Puigcerdà para un tal "Sr. Simón" [C.DyE, Núm.CV]. En la documentación se insiste en la tipología arquitectónica de torre de veraneo "Chalet Puigcerdá". En el apartado correspondiente de nuestra investigación trataremos las particularidades de esta vivienda, pero la recuperamos aquí para realizar

¹⁰²⁹ *Fitxa Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya Departament de Cultura*, N°8, 7926 (Ficha revisada en noviembre de 1991) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1189/275].

¹⁰³⁰ Sobre la organización y naturaleza de los casinos en Cataluña en esta época, véase GIL i TORT, R-M., "Casinos, café i cultura. Cultura, educació i assistència del poble per al poble", *Revista de Girona*, 276, 2013, pp.72-93.

¹⁰³¹ "Desde Puigcerdá", *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1904, p. 2.

¹⁰³² Id.

una hipótesis de comitencia e intermediarios en el encargo del proyecto del Teatro del Casino Ceretano a favor de Doménech y Estapá.

Puesto que no nos consta que el arquitecto veraneara en Puigcerdà (habitualmente lo hacía en su torre de Sant Gervasi, también en Sant Hilari de Sacalm y, sobre todo, en la de Sant Feliu de Cabrera de Mar donde fallecería), debemos deducir que el encargo se realizó a través de un contacto de Doménech que formaría parte de la "colonia veraniega" de la capital de La Cerdaña. Pensamos que el mencionado "Sr. Simón" se trataba de Francesc Simon i Font (1843-1923), socio fundador de la barcelonesa Editorial Montaner y Simón, y para quien Doménech y Estapá realizó obras importantes como el Palacio Simón [C.DyE, Núm.XVIII], e incluso su Panteón familiar en 1892 [C.DyE, Núm.XLVIII] entre otras. Además, las coincidencias entre la planta del palacio urbano diseñado por Estapá para la calle Mallorca y la de la torre-chalet pirenaica, que según la documentación conservada no se construyó, son evidentes, realizando un juego de relaciones formales para identificar al mismo comitente en espacios urbanos y círculos sociales diferentes (Barcelona-Puigcerdà). Las buenas relaciones personales y contractuales entre Doménech y Simon y la posibilidad factible de que éste veranease en Puigcerdà a partir de la prueba del proyecto de chalet, nos lleva a la hipótesis de que Simón promoviese entre las personalidades del Casino Ceretano la idea de que el proyecto del nuevo Teatro fuese ejecutada por su arquitecto de confianza.

Sea como fuere, el encargo recayó sobre Doménech y Estapá, quien realizó los planos del proyecto a principios de 1905 a pesar de no estar fechados ni firmados los documentos consultados. En *La Cerdanya* se especificaba que en el mes de septiembre de 1905 las obras tuvieron que suspenderse durante meses, hasta que, tras la Junta General de la Asociación Casino Ceretano del 20 de Febrero de 1906, se fijó el 15 de Agosto del mismo año como fecha de la inauguración oficial.¹⁰³³ Ese mismo día, se recogía en la prensa el acontecimiento felicitando al arquitecto por el producto conseguido: "Este nuevo teatro, de elegantes y bien estudiadas proporciones, es obra del arquitecto señor Doménech y Estapá, y en obsequio de este señor, que galantemente ha hecho gracia á la sociedad Casino Ceretano de sus trabajos de estudio y dirección [...]".¹⁰³⁴

La primera de las características importantes es la forma trapezoidal del solar sobre el que Doménech debía realizar la distribución de la planta, dando protagonismo, lógicamente, a la caja escénica y, sobre todo, al auditorio del nuevo teatro. Para equilibrar el espacio y la forma irregular, Doménech divide la totalidad del trapecio en dos figuras regulares simples: un rectángulo y un triángulo anexo en la parte izquierda del primero [Fig. IV.XCIX]. La fórmula le servía para establecer un equilibrio espacial a favor de la funcionalidad del edificio y, de este modo, solucionaba la jerarquía de

¹⁰³³ "Casino Cerdé. Inauguració de son nou teatre", *La Cerdanya*, Año XXVI, Época IV, 42, 18 de agosto de 1906, pp.2-3.

¹⁰³⁴ "Desde Puigcerdá", *La Vanguardia*, 23 de agosto de 1906, p.5.

estancias. Así, el rectángulo ejerce de eje longitudinal con las funciones principales (Vestíbulo y Taquillas – Auditorio – Escenario), mientras que el triángulo anexo lo divide en una cuadrícula simple de la que se generan estancias secundarias como la Biblioteca de la asociación, un tocador, un amplio "Salón de Descanso", servicios, etc. Tal claridad compositiva en planta asegura que los diferentes espacios arquitectónicos se presenten de manera ordenada, lógica y proporcionada según su importancia, evitando una disposición irregular y poco funcional que deducimos, por los comentarios de la época, había tenido el Teatro de Freixa anterior al incendio de 1904. En este sentido, las crónicas recogían:

"[...] que al verificarse tal reconstrucción, los que la proyectarán y la llevarán á efecto [José Doménech y Estapà] ya no incurrirán en aquellos defectos ni en otros nuevos, y así el Casino Ceretano y esta villa de Puigcerdá tendrán en definitiva, para sí y para ofrecerlo á las familias que la honren viniendo á veranear aquí, un teatro que responda mejor aún que el destruido á las conveniencias ó necesidades que el mismo debe llenar".¹⁰³⁵

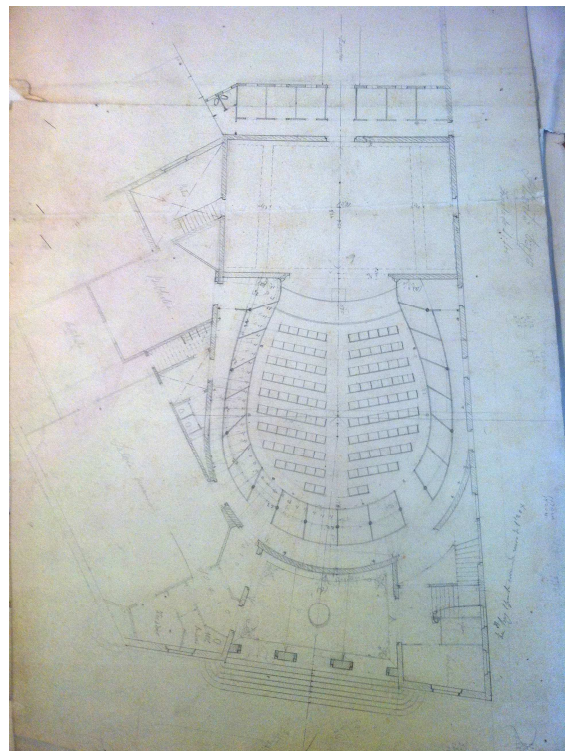


Fig. IV.XCIX. *Planta baja del Teatro del Casino Ceretano, esc.1:100, José Doménech y Estapà, 1905 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106K/3/275].*

Debemos destacar una interesante solución que Doménech incluyó en la planta definitiva del nuevo Teatro: el espacio circular que en alzado se traduce en una glorieta con semicúpula sostenida por dos columnas de hierro a modo de templete. Este elemento, además de aportar atractivo visual y un cierto toque de pintoresquismo en las fachadas exteriores, sirve de unión entre la principal (plaza de Barcelona) y la lateral (rambla Josep M.Martí). En cuanto a la planta general, se sitúa, precisamente, en el

¹⁰³⁵ "Desde Puigcerdá" (1904), Art. cit., p.3.

ángulo que sirve de separación entre las dos figuras concebidas por Doménech para armonizar el trapecio del solar, ejerciendo de elemento vertebrador entre el rectángulo y el triángulo anexo. Es una fórmula inteligente para resolver de un modo efectivo y efectista un espacio muerto tanto en planta como en alzado.

Más allá de la problemática del solar, bien resuelta por el arquitecto sobre todo en el eje del rectángulo, Doménech utiliza la fórmula moderna de los teatros de finales del siglo XIX, bajo la clara influencia de la propuesta arquitectónica de la *Nouvel Opéra* de Charles Garnier finalizada en 1875. La diferenciación de espacios generada a partir de la función que cada uno de ellos debía acoger, se traduce claramente en planta, pero también lo hace en alzado a partir de un interesante juego de volúmenes como el templo parisino y la mayoría de óperas y teatros de la segunda mitad del XIX. Para apreciar este ejercicio de composición, además de la planta, es preciso observar el plano de sección [Fig. IV.C].

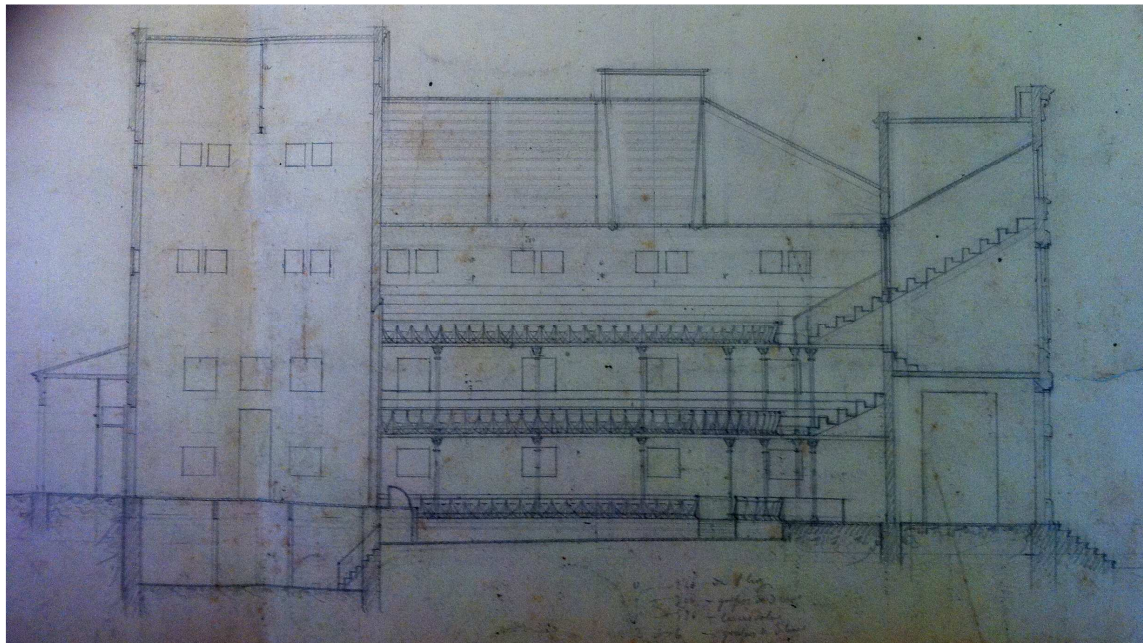


Fig. IV.C. Sección del Teatro del Casino Ceretano, esc.1:100, José Doménech y Estapá, 1905 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H106K/3/275].

En ella, la separación de espacios-función se traduce de manera evidente a través de la volumetría de alzado (de dch. a izq. según la imagen): un primer bloque rectangular se erige para acoger la función de fachada principal y vestíbulo distribuidor con los espacios para el taquillaje; el gran cuerpo central corresponde al Auditorio y a la función de acomodar al público que presenciara el espectáculo; y, finalmente, un último cuerpo más verticalizante que es la caja escénica con doble sótano y salida directa al jardín posterior y privado del edificio.

De los tres volúmenes merece la pena prestar atención especial al Auditorio. En él, Doménech hace uso del hierro para solucionar de manera eficaz y económica los tres niveles de graderías dispuestos en una planta con la tradicional forma de herradura (la gradería superior penetra en el volumen del vestíbulo para darle uso a un espacio muerto y conseguir ampliar el número de asientos). A partir de columnas férreas se sostienen los diferentes tramos en alzado. El resultado es la consecución de un espacio que, aunque compartimentado, se presenta de un modo diáfano, generando la sensación de amplitud por ser las columnas extremadamente delgadas y haciendo que la sala parezca de unas dimensiones mayores debido a la supresión de palcos individuales. Doménech insiste en la importancia de estas columnas estructurales en la documentación previa a la construcción. En los planos conservados, repite este elemento a modo de *marginalia* con el fin de definir su fisonomía (tanto si deben ir estriadas o no, como la forma de los capiteles) [Fig. IV.CI].

La incorporación de una claraboya para iluminar el interior del Auditorio otorga el punto de modernidad buscado también a través de la inclusión del hierro. Aunque fue un elemento que finalmente no se construyó, tal y como hemos comprobado a través de las fotografías de la época de inauguración, la estructura acristalada hubiese permitido el acceso de luz natural de manera cenital, redundando en el objetivo de generar un espacio interior diáfano, luminoso y visualmente nítido.



Fig. IV.CI. Interior del Teatro del Casino Ceretano (izq.) [postal] y detalle de capitel para las columnas de hierro interiores (drch.) [en *Sección del Teatro del Casino Ceretano*, esc.1:100, José Doménech y Estapà, 1905; ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H106K/3/275].

En cuanto al exterior del edificio, ajustándose al presupuesto limitado del encargo, Doménech optó por diseñar unos alzados de fachada atractivos basados en acusar las líneas de los volúmenes que veíamos del eje Vestíbulo – Auditorio – Escenario. Así pues, se traduce la funcionalidad jerarquizada interior a través de los diferentes cuerpos arquitectónicos externos, indicando, al espectador desde fuera, qué espacio ocupa cada

cual. Sobre esta composición geométrica, el arquitecto incorpora elementos ornamentales para insistir en la dignidad del edificio y en su cometido como templo del ocio y el espectáculo. En los alzados dibujados por Doménech, la fórmula decorativa es realmente pareja a la línea del Eclecticismo afrancesado o Estilo Segundo Imperio, remarcando la referencia ya mencionada de la Ópera de Garnier. No obstante, el resultado fue mucho más modesto, seguramente forzado por un presupuesto ajustado.

Es la fachada principal la más suntuosa, donde se traduce, de manera evidente, el juego de volumetrías citado [Fig. IV.CII]. En primera instancia, el cuerpo del vestíbulo y principal acceso, flanqueado por dos pabellones cuadrados que cierran el conjunto; tras este, emerge en alzado el volumen que corresponde al auditorio; y, en último término, el cuerpo de la caja escénica como el más elevado.¹⁰³⁶ A un nivel general y exactamente igual que en el edificio francés, Doménech tenía presente que la parte más importante del edificio debía aglutinar una mayor riqueza visual por ser la más representativa del conjunto. En esta línea, aplica las directrices y teorías que Garnier exponía en su publicación sobre la Ópera en 1875: “Dans tout édifice, ce qui est la partie la plus importante doit être marqué avec le plus d’importance, comme les parties secondaires ne doivent avoir qu’un développement secondaire”.¹⁰³⁷ Es por ello que el exterior de la fachada principal debía dignificarse a partir del “ornamento significativo”, así como “par ses divisions de lignes” y volúmenes mencionados.¹⁰³⁸ He aquí la base conceptual para la monumentalización de la entrada, aspecto que ya aparecía planteada en los célebres *Précis des leçons d’architecture données à l’École Polytechnique* de Jean-Louis Durand y que se aplica en toda la arquitectura ecléctica del siglo XIX, sobre todo en las obras que ofrecían un servicio a la sociedad, en este caso recreativo. Así pues, la parte importante y definitoria del conjunto es el lugar de acceso en el eje vestíbulo – auditorio – escenario, “le point de réunion de la foule des spectateurs”.¹⁰³⁹

¹⁰³⁶ El efecto descrito, aunque evidente en alzado, queda atenuado y desmejorado por las cubiertas de pizarra a base de faldones de tejado verticales que responden a las necesidades climáticas del lugar. Precisamente, esta característica topográfica en relación a la habitual problemática del exceso de nieve, deducimos que fue uno de los motivos para desechar también la opción de la claraboya central del volumen del Auditorio del nuevo teatro.

¹⁰³⁷ GARNIER, Ch., *Le nouvel Opéra de Paris*. París: Ducher et C^{ie}, París, 1878, vol.I: pp.13-14.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, vol.I: p.14.

¹⁰³⁹ GARNIER, Ch. (1878), *Op. cit.*, p.14.

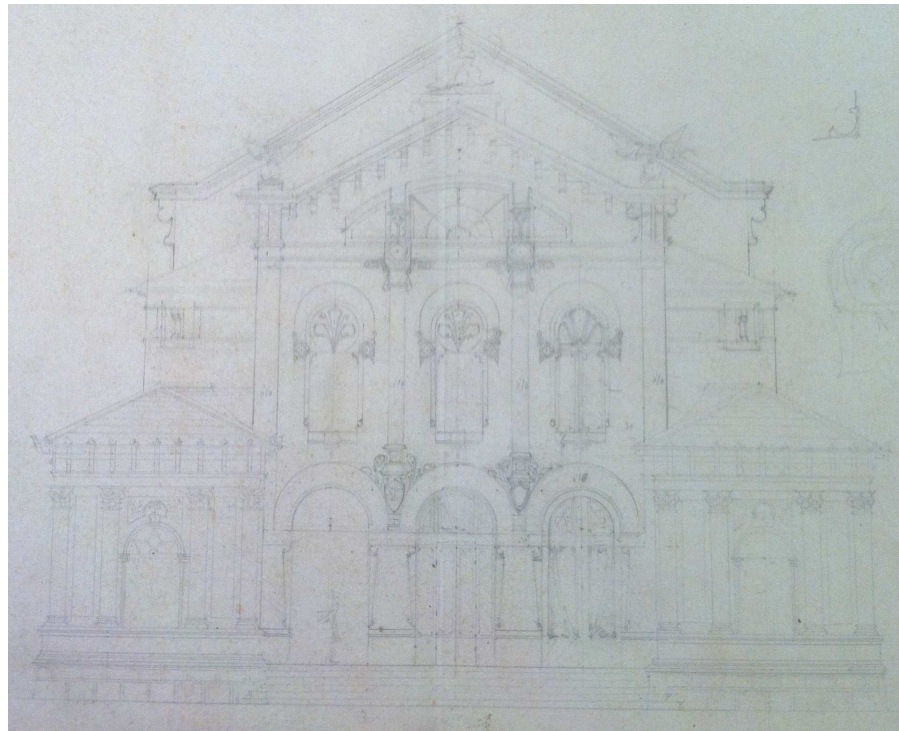


Fig. CII. Alzado de fachada principal del Teatro del Casino Ceretano, esc.1:100, José Doménech y Estapà, 1905 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106K/3/275].

Persiguiendo este objetivo de conseguir una fachada diferencial, para monumentalizar el edificio, Doménech opta por una alzado verticalizante que se impone al espectador en altura y con una composición que acentúa un ritmo ascendente. El podio de escaleras a base de "peldaños de granito del país" se dispone imponente con la misma intencionalidad de elevar el conjunto.¹⁰⁴⁰ Sobre este, el espacio central del volumen correspondiente al vestíbulo, se soluciona con una estructura tripartida ascendente, habitual en la producción de Doménech. Tres tramos en los dos primeros niveles que confluyen en uno solo para el coronamiento del hastial triangular. Cada uno de los tramos dividido por un arco de medio punto como puerta sobre los escalones de granito y un arco peraltado en el segundo nivel a modo de gran cristalera para iluminar el *foyer* del piso superior. En el del coronamiento un arco rebajado sirve para acoger un ventanal que ilumina la sala del auditorio en su galería superior.

¹⁰⁴⁰ Queda especificada esta atención especial al podio de escaleras indicando el material y su disposición relevante en *Alzado de fachada principal del Teatro-Casino Ceretano*, esc.1:100, José Doménech y Estapà, 1905 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106K/3/275].



Fig. IV.CIII Fachafa exterior del Teatro del Casino Ceretano, ca. 1910 [imagen extraída de GIL i TORT, R-M., "Casinos, café i cultura. Cultura, educació i assistència del poble per al poble", *Revista de Girona*, 276, 2013, p. 77].

Como vemos, Doménech opta por una fachada abierta al servicio de iluminar los interiores, pero ricamente ornamentada a partir de detalles de su repertorio como son las decoraciones de las pilastras que generan los tres tramos de la fachada central, los vierteaguas ornamentales de los arcos peraltados del segundo nivel, las estrellas inseridas en los recuadros que interrumpen la cornisa de la que arranca el tramo del hastial triangular, etc. En cuanto a los pabellones laterales que flanquean el cuerpo vertical central de la fachada principal, deben destacarse las pilastras que tienen el mismo capitel que Doménech repite en la mayoría de sus obras, como por ejemplo, las de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII]. Junto al tipo de arcos que combinan los alzados de fachada y las estrellas en relieve, se convierten en los elementos de la "marca Estapá" en esta obra. A ellos, el arquitecto une otros detalles ornamentales de corte mucho más tradicional e internacional como son las dos enjutas generadas por los tres arcos de entrada en las que aparecen la lira y la máscara, representación de la música y del teatro respectivamente. En cuanto a la lira, Garnier insistía en su importancia como símbolo habitual de los repertorios eclécticos destinados a caracterizar los edificios del ocio del siglo XIX. Al respecto, el arquitecto francés afirmaba que "les ornagements sont au service de caractériser nettement la destination de l'édifice dans lequel elles sont mises en oeuvre"¹⁰⁴¹. A través de elementos como la

¹⁰⁴¹ GARNIER, Ch. (1878), Op. cit., vol.I: p.79.

lira, que también hallamos dispuesta en edificios barceloneses como el Palacio de Bellas Artes de la Universal de 1888 del mismo modo que en el edificio de Estapà,¹⁰⁴² se consigue la “distinction particulière” deseada.¹⁰⁴³

El proyecto conservado para el alzado de fachada principal desvela otros detalles no realizados pero que Domènech consideraba importantes a favor de la caracterización estética del edificio a base del ornamento aplicado. El ejemplo más evidente de los complementos decorativos no ejecutados es el del programa escultórico previsto para el hastial triangular, que aunque poco definidos en lápiz, se intuyen de manera clara. Siguiendo las referencias generales mencionadas basadas en el estilo Segundo Imperio, Estapà utiliza la misma fórmula que encontramos en el coronamiento de la Ópera Garnier. En cada uno de los extremos del hastial encontramos un grupo de esculturas. Según hemos podido descifrar de los planos, podría tratarse de grifos alados sobre un pedestal esférico como representación de los guardianes de la cultura y las artes sobre el globo terrestre. Es una iconografía habitual a nivel europeo en este tipo de edificios que seguían un eclecticismo de corte clasicista o neobarroco.

Finalmente, un grupo central presidiría en alzado la fachada principal, situado como coronamiento del eje del hastial. En este caso, los esbozos del arquitecto son todavía menos claros, y tan solo contamos con un diseño tan esquemático que no podemos ni siquiera descifrar. Debido al corte de las otras esculturas, pensamos que este grupo central debería responder a un esquema tripartido muy en la línea imperial francesa: dos personajes sentados flanqueando a otro central pedestre que cerraría el conjunto. Exactamente como en la Opera Garnier y en proyectos barceloneses de la década de los ochenta del siglo XIX que seguían este tipo de referencias Segundo Imperio como la Gran Cascada de la Ciudadela de Josep Fontseré (1875-1881), el Palacio de Bellas Artes de August Font (1887-1888) o el Pabellón de Bellas Artes de Jaume Gustà (1886), entre otros.

Por último, sería interesante conocer si Domènech concebía estos grupos en piedra o en bronce, aunque seguramente hubiesen sido de piedra artificial como era lógico en grandes edificios de presupuesto limitado como los mencionados del núcleo barcelonés. Además, si tenemos en cuenta que el Teatro Ceretano es una obra de mampostería rebozada para simular materiales nobles,¹⁰⁴⁴ nuestra hipótesis del uso de la piedra artificial para este tipo de detalles a favor de la tridimensionalidad de los coronamientos cobra todo el sentido.

En definitiva, este elemento sirve para redundar en el juego de referencias estilísticas internacionales y de cómo estas se integran al “repertorio Estapà” desarrollado en el Teatro del Casino Ceretano. Es esta mezcla, y a través del uso de esos modelos

¹⁰⁴² FUENTES MILÀ, S. (2010), Op. cit., p.124; y FUENTES MILÀ, S. (2013), Art. cit., p.77.

¹⁰⁴³ GARNIER, Ch. (1878), Op. cit., vol.I: p.80.

¹⁰⁴⁴ *Fitxa Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya Departament de Cultura*, nº8, 7926 (Ficha revisada en noviembre de 1991) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1189/275].

Europeos en el nuevo teatro, el aspecto que le sirve a Doménech para incorporar la modernidad arquitectónica en un núcleo urbano periférico como era Puigcerdà, el cual hasta el momento carecía de ejemplos monumentales de ese perfil.

En este sentido, a pesar de lo aislada que pueda ser la tipología arquitectónica en cuestión dentro del catálogo general de Doménech y Estapá, el único teatro proyectado por el arquitecto nos permite reflexionar sobre la obra general de éste. Y es que es un ejemplo más de como el creador utiliza a la perfección las tendencias estilísticas codificadas de su época cuando el encargo lo precisaba. En este caso combina el eclecticismo europeo monumental con sus aportaciones a través del repertorio estapista. Precisamente ahí radica la novedad y la relevancia de su aportación, en la mezcla de elementos consolidados en el repertorio arquitectónico internacional extraídos de macromodelos consagrados en el imaginario decimonónico como la Ópera de Garnier, con su línea e imagen de marca propia, generando productos únicos y, en ocasiones, un tanto insólitos en un ejercicio de eclecticismo personalísimo. Lo codificado internacional e impersonal es transformado y asimilado en un nuevo lenguaje únicamente articulado así por Doménech, redundando en la individualidad creativa del arquitecto materializada en su producción.

IV.X. LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA

En la tipología doméstica es donde encontramos uno de los ejemplos más interesantes de evolución dentro de la trayectoria de Doménech y, por ende, de evolución del estapismo. La profusión de casos no nos permite dedicarnos a cada uno de ellos con mucho detalle y especificidad y, por eso, planteamos dos apartados que tratarán de recoger los ejemplos más representativos de un modo conjunto, estableciendo evolutivas y relaciones internas en dicha tipología. En primer lugar, abordaremos la arquitectura unifamiliar en la que los palacios urbanos tendrán una relevancia capital para apreciar cómo Doménech conjugó su repertorio en este tipo arquitectónico, creando formas y composiciones absolutamente personales, definitorias y diferenciales. Por otro lado, nos ocuparemos de las viviendas plurifamiliares donde el arquitecto, no aportó novedades en las distribuciones interiores ni en las planimetrías, y tan solo explotó su particular estilo en los alzados de exterior.

Debe anunciarse también que la gran cantidad de croquis de alzados y plantas conservados en el *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana* del ACOACB amplía el número de casos. Esto sirve para enriquecer el discurso y las comparativas, aunque también lo complica, en ocasiones, excesivamente. Y es que en muchos de éstos no se especifica ni la obra a la que pertenecen ni siquiera se indica la fecha. La mayoría

tampoco están firmados, aunque los rasgos de Doménech y su estilo suelen presentarse de un modo evidente. Para todavía más dificultad, algunos bocetos de la mano de su hijo Doménech i Mansana se intercalan y entremezclan con los del padre. Así pues, es difícil establecer con especificidad algunas de las obras de esta tipología, y para conseguirlo se requiere una amplia investigación que se ocupe con exclusividad de esta tarea. Estas carencias o falta de seguridad sobre la paternidad o cronología de algunos de los proyectos afectará el *Catálogo completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)* [C.DyE], en el que no se incorporarán más que las que conocemos con certeza gracias a la documentación localizada y cruzada en los diferentes archivos.

IV.X.I. Reflexiones ne torno a las viviendas unifamiliares

El prestigio que Doménech y Estapá adquirió rápidamente tras obras como la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE., Núm.VIII], en la que se consolidaba su estilo propio, aseguró encargos importantes de carácter privado que fueron financiados por ciertos empresarios progresistas que pretendían equipararse a la burguesía catalana. Para ello, se construyeron palacios urbanos en la zona alta del ensanche barcelonés, alrededor del paseo de Gràcia, en los terrenos del antiguo complejo lúdico de los Campos Elíseos. En la actualidad, se conservan pocos ejemplos, entre los cuales uno de Doménech. En este punto es importante insistir, aunque ya lo apuntamos en algunas ocasiones, en la importancia de la relación del arquitecto con los socios fundadores y directores de la Editorial Montaner y Simón: Francesc Simón i Font (1843-1923) y Ramon Montaner i Vila (1832-1921).

Por la cantidad de encargos proyectados para el primero, la mayoría de ellos ejecutados, señalamos que Francesc Simón fue el comitente más importante de Doménech y Estapá. El editor desarrolló con el arquitecto tarraconense una estrecha relación de amistad que se tradujo a nivel material en obras de carácter privado en las que Doménech ejecutó ejemplos clave del estapismo pertenecientes a diversas tipologías: arquitectura unifamiliar (urbana y de veraneo), arquitectura plurifamiliar y arquitectura funeraria. El editor y el artista compartían afinidades políticas, gustos musicales y una red relacional elitista ligada a la alta cultura de Barcelona, sobre todo, al ámbito científico. Simón pretendía presentarse en sociedad mediante arquitecturas diferenciales y, por ello, se hizo habitualmente con los servicios de Doménech, puesto que, además de unirlos lazos de amistad, se trataba de un prometedor y joven arquitecto que ya había dado muestras de su profesionalidad y originalidad con la sede de la Academia, así como de ser un personaje vinculado a las élites culturales científicas de Barcelona, para las que Simón publicaba gran número de obras desde su editorial. Los rasgos diferenciales del estilo utilizado por Doménech, considerado por personajes como Simón como progresista y moderno, aseguraban esa asociación del comitente con una fisonomía arquitectónica y

estilística específica. De este modo, el estapismo se convertía en la firma de Simón y en su legado, más allá de ser la marca de Doménech. Así, se materializa un ejercicio habitual de patrocinio en la época, donde encontramos otros casos en que comitentes de las élites confiaban sus construcciones a un arquitecto afín y de confianza. Por mencionar algún ejemplo: Eusebi Güell i Bacigalupi a Antoni Gaudí i Cornet, u otros que tuvieron menos relevancia como la familia Marfà a Manel Comas i Thos.

Comenzamos este subapartado con el caso Simón porque el palacio homónimo diseñado por Doménech en 1885 y construido en 1886 significó el primer ejemplo de palacio urbano estapista [C.DyE, Núm.XVIII]. Como ocurrirá en la arquitectura funeraria con el Panteón Simón de 1891-1892 [C.DyE, Núm.XLVIII], el encargo de Simón i Font significó el primer ejemplo de una tipología en la producción de Doménech y con él se creaba un modelo o prototipo que, con alteraciones puntuales, serviría de ejemplo y de base para otras obras posteriores. Así, el Panteón Simón fue el punto de partida de la arquitectura funeraria de Estapá, igual que el Palacio Simón lo fue de los palacios urbanos. Consideramos que esta apreciación es ciertamente relevante, porque con ella, confirmamos uno de los objetivos del comitente: asociarse con un arquitecto y a partir del estilo propio del artista generar una propuesta arquitectónica a la que su nombre siempre estaría vinculado y viceversa.

El edificio palatino en cuestión responde a las fórmulas habituales de palacios urbanos del ensanche barcelonés: un edificio principal exento situado dentro de un recinto ajardinado y delimitado con una verja que recorre el perímetro del solar. En general, este tipo de palacios se erigían en solares que hacían esquina entre dos vías del Pla Cerdà para, de este modo, acentuar su monumentalidad y diferenciación del resto de edificios y terrenos. Se situaba en la calle Mallorca 278, justo en su cruce con la calle Pau Claris [Fig. IV.IV.CIV]. En la actualidad no se conserva, puesto que en la época del desarrollismo franquista y la especulación inmobiliaria en Barcelona, concretamente en 1966, fue destruido.¹⁰⁴⁵ En su lugar se elevó el Edificio Financia, una sede de oficinas construida en vidrio y acero.

El primer proyecto de Palacio Simón le fue encomendado a Tiberi Sabater i Carner (1852-1929). El momento de la proyección de esta obra, corresponde con el enriquecimiento económico de Simón i Font y de su socio Montaner i Vila, época en que se consolidó definitivamente la Editorial Montaner y Simón en el mercado español. El deseo de remarcar el recién adquirido poder socio-económico dentro de la ciudad justifica el encargo. Por otro lado, Sabater venía de concluir el Casino Mercantil El Bolsín en 1883 (plaza Verònica 2). Este maestro de obras hacía uso de una línea ecléctica donde los

¹⁰⁴⁵ La familia Simón abandonó el Palacio hacia la década de los veinte del siglo XX. Fue entonces cuando se instaló el Colegio de Loreto, gestionado por las religiosas de la Sagrada Familia (1922). Por cuestiones de índole política, la escuela pasó a denominarse Escola Lesseps entre 1931 y 1936. Tras la Guerra Civil, el Colegio Loreto fue reabierto y estuvo en funcionamiento hasta la década de los sesenta.

elementos clasicizantes se erigían como los protagonistas y se disponían en los diversos volúmenes de fachada. Como ocurre en otras obras de Sabater como el Palacio Marçet de 1887 (actual Cine Comedia sito en el cruce entre Gran Via y paseo de Gràcia) o la “Casa del Pirata” de 1880-1885 (paseo de Gràcia 60), los detalles neoplaterescos se incorporan al discurso arquitectónico del primer proyecto del Palacio Simón. En el despacho de Doménech y Estapá se conservaban los planos de la propuesta de Sabater para Simón, la cual pareció que no acabó de convencer al comitente quien, cuando conoció a Estapá le entregó el encargo. El arquitecto de esta investigación estudió los planos de Sabater y a partir de la propuesta general fue introduciendo modificaciones y rasgos propios del estapismo. De este modo lograría un edificio mucho más personal y diferencial, dejando a un lado el eclecticismo más convencional y conservador de Sabater. Este hecho, demuestra que la propuesta estapista, a pesar de sustentarse en el eclecticismo como criterio generador e idea global, se alzaba como una línea mucho más creativa y progresista y por ello era considerada moderna. Esto fue lo que sedujo a Simón, quien, como apuntamos, deseaba esa diferenciación social que logró a través de la marca arquitectónica escogida. A esto, debe añadirse que es esencial comprender que el estilo de Doménech era sinónimo de distinción y de élite cultural tras su propuesta de las Ramblas proyectada en 1883.

En el alzado de fachada principal (orientado a la calle Pau Claris) realizado por Tiberi Sabater, proponía un edificio de dos niveles y altillos sobre una planta rectangular simple. La elevación se componía de tres cuerpos, de los cuales el central se avanzaba respecto a los laterales y acogía la puerta principal con porche y, sobre éste, un balcón de planta cuadrada. En el último piso (el de altillos) se remarcaban los cuerpos a partir de tres volúmenes planteados a modo de temples griegos con cubierta a dos aguas, frontón y falso columnario pentástilo: el central respeta la orientación de la fachada principal, y los dos laterales respetan la orientación de las fachadas laterales.¹⁰⁴⁶ Esta solución de tres pseudotemples clásicos en el coronamiento generaba un ritmo simétrico en el último nivel: masa arquitectónica (primer templete) - vacío espacial - masa arquitectónica (segundo templete) - vacío espacial - masa arquitectónica (tercer templete).

Más allá de juzgar si esta insólita propuesta es más o menos acertada, lo que sí que es cierto es que Doménech fue uno de los aspectos que modificó rápidamente al hacerse cargo del proyecto. El arquitecto tarraconense anuló esta solución y propuso un coronamiento mucho más contundente, impositivo y macizo. Rompió con el ritmo de masa-vacío-masa-vacío-masa de Sabater e impuso un coronamiento de altillos carente de vacíos espaciales. Los temples clásicos los transformó en espacios con vuelta de cañón y, en su exterior, volúmenes rematados con un enorme arco rebajado cuya curva afectaba a la forma superior de los ventanales y cuyo cimacio y extradós se coronaba con un

¹⁰⁴⁶ Se trata de una interpretación del templo clásico. En este caso, Sabater transforma el columnario en pilastras y los intercolumnios en ventanales verticales que permiten el acceso de luz a los altillos.

hastial escalonado y una enorme rueda dentada [C.Rep. A3-G-C1]. Los vacíos espaciales de Sabater fueron suprimidos con la elevación del muro de cerramiento y la incorporación de ornamentos que aportaban mayor plasticidad y volumetría a la superficie: columnitas en voladizo, paneles con bajorelieves, perfiles quebrados descendentes de la cubierta, etc [C.Rep. J-D2].



Fig. IV.CIV. (sup.) Fachada principal del Palacio Simón [ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., Lám.XXX] / (inf.) Fachada de jardín del Palacio Simón [IAAH].

La composición del resto de fachada fue respetada, pero sobre ésta desarrolló con maestría su repertorio arquitectónico de mediados de los ochenta del siglo XIX. El

protagonismo del arco rebajado es absoluta en esta obra y se utiliza para molduras, volúmenes acentuados en sobrepuestas, la cubierta del porche de entrada, e incluso para perfilar ángulos recortados, etc [C.Rep. O]. Más allá de eso, Doménech utiliza ventanas bigeminadas por columnitas para los cuerpos laterales cuyo vierteaguas es muy similar al que encontramos en la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes o del Hospital Clínico [C.DyE, Núm.LIX], entre otras muchas obras. Este elemento era definido en la época como detalles que aportaban “un sentimiento de gracia exquisito”.¹⁰⁴⁷ Anteriormente, se apuntaba lo siguiente: “la imaginación reminiscencias de órdenes orientales”.¹⁰⁴⁸ La difícil definición del estilo aplicado en la obra en el momento de la construcción demuestra la originalidad de la que hizo gala el arquitecto. La indefinición estilística se liga a la fisonomía diferencial deseada y reafirma la idea de creación de un estilo propio que nosotros venimos desarrollando bajo la denominación de estapismo. En este sentido, una obra de Estapá que se ejecuta diez años después del Palacio Simón, la sede de la Catalana de Gas [C.DyE, Núm.LII], es representativa de la misma problemática. Esta obra guarda estrechas relaciones estéticas con el palacio Simón de 1885-1886, tanto por el uso del arco rebajado para definir el coronamiento del conjunto como por el tipo de discurso ornamental desarrollado sobre los muros de las elevaciones exteriores. En la publicación de Francesc Rogent, si el palacio se asociaba a estilos orientales, la sede de La Catalana se vinculaba a toques neoplaterescos. Por el contrario, los modelos y el estilo aplicados son los mismos. Esto nos demuestra la imposibilidad de los expertos de la época para definir estilísticamente las obras más paradigmáticas de Doménech y Estapá, lo que nos lleva a reafirmar mucho más nuestro posicionamiento de creación de estilo propio a partir del eclecticismo.

Volviendo a la obra que nos ocupa, merece especial mención la verja que cierra el recinto ajardinado en el que se eleva el palacio [Fig. IV.CV]. Se trata de un tipo de cierre habitual en la producción de Doménech, además de un complemento arquitectónico donde se insertan soluciones muy personales que lo hacen, igualmente, inconfundible y diferencial. La misma fórmula fue utilizada por el arquitecto para la verja del Palacio Montaner o de la Villa Eulalia en 1896. La solución consta de la siguiente forma, que se va repitiendo a lo largo de toda la verja: un primer tramo horizontal de obra con una repisa en voladizo y un segundo tramo horizontal que nace del segundo y que está conformado por una verja de hierro forjado con diseños estapistas de naturaleza geometrizada que roza la abstracción. Este diseño respira una modernidad que debe ser mencionada en este punto. De todos los detalles tiene relevancia la enorme abeja geométrica que se va repitiendo de manera seriada. Las partes del animal responden a formas simples que encontramos en perfiles quebrados o en el repertorio estapista en general. Así la cabeza se compone de un tondo apuntado con dos círculos que hacen de ojos, el tórax es una circunferencia en la que se inserta un cuatrifolio dentado, y el abdomen un elipsoide con triángulos obtusángulos en su interior [C.Rep. K-F2].

¹⁰⁴⁷ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., p.69.

¹⁰⁴⁸ Id.

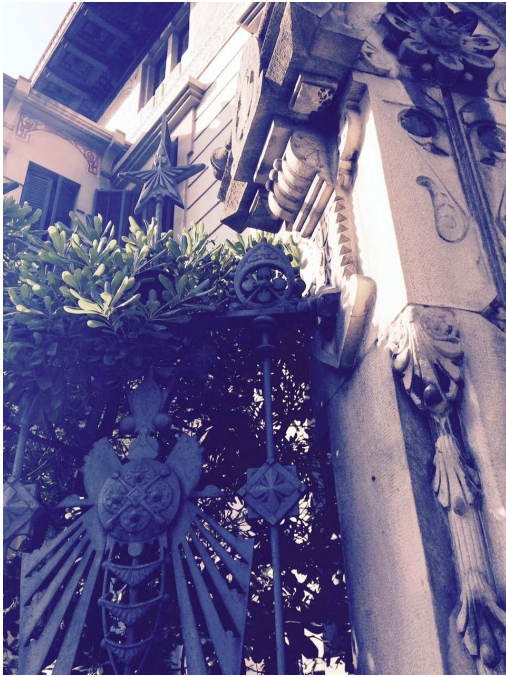


Fig. IV.CV. Verja diseñada por Doménech y Estapá que delimita los solares del Palacio Simón y del Palacio Montaner.

Además de la abeja, incluida en las verjas del Palacio Simón y también del Montaner como animal que representa la entrega y la dedicación al trabajo para así construir algo sólido e impecadero ligado a la prosperidad del bien común, encontramos en el remate de la verja más detalles estapistas. En este punto, se alternan tondos apuntados con cuatrifolios dentados en su interior y pentalfas ascendentes, combinación que se repite en todo el cerramiento férreo [C.Rep. K-F2-B2]. Entre los tramos de la verja metálica se elevan pilares de piedra labrada. Cada pilar se remata por un enorme arco dentado y lobulado con molduras muy volumétricas que alternan tipologías: en rosario, dentadas y diamantadas [C.Rep. P-M-L]. Sus laterales incorporan perfiles quebrados, cuartos de rueda, tondos apuntados, etc. Podemos afirmar que la verja que diseñó para el Palacio Simón y que luego repetirá para el Palacio Montaner [Fig. IV.CV], es uno de sus productos más representativos de su repertorio formal por la gran cantidad de elementos que utiliza y combina concentrados en un espacio y/o cuerpo muy reducido. El éxito de esta verja, así como la individualidad, originalidad y modernidad en el diseño, hizo que fuese muy bien valorada. Incluso en “Materiales y Documentos de Arte Español”, era reproducida una fotografía de este elemento para que fuese utilizado como modelo.¹⁰⁴⁹ Igualmente, en *La Arquitectura Moderna de Barcelona* de Francesc Rogent, el capítulo dedicado al Palacio Simón se abre con una fotografía de detalle de dicha verja, y se acentúa el protagonismo de “una artística verja de hierro batido, montada en un basamento de mampostería concertada dividida á trechos por elegantes pilares, siendo de notar por su mayor elevación los del ingreso principal, situados en el chaflán”.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁹ *Materiales y Documentos de Arte Español. Siglo XIX-Arte Contemporáneo*, Año V, Lám.LXIX, p.31.

¹⁰⁵⁰ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., p.69.

En cuanto a la distribución interior del rectángulo y las estancias del palacio, Doménech hizo uso de la tradición para desarrollar la jerarquización de los espacios [Fig. IV.CVI]. La planta se centraliza en un gran patio cubierto por una claraboya. Se trata de un patio con pilastras que adquiere la forma del *Atrium* e *Impluvium* de las villas romanas, con mosaico como pavimento. Alrededor de este patio con iluminación cenital, como sucede en el modelo de domus palatina seleccionada por el arquitecto, se distribuían el resto de estancias de la planta baja: a izquierda y derecha del *Atrium* las dos más importantes (Gran Salón y Comedor), que sirven a su vez de transición a las secundarias (Sala de piano, Sala de confianza, Sala de billar y Biblioteca). Debe mencionarse que el vestíbulo que servía de espacio intermedio entre el exterior y acceso principal y esta estancia central, se diseñó a partir de modelos egipcios: dos columnas palmiformes separaban dicho vestíbulo en dos tramos, remarcando la direccionalidad entre espacios. En este caso, Doménech reutilizaría de manera muy similar el mismo tipo de columna y concepción espacial para el pórtico de entrada del *Observatorio Fabra* en 1902-1904 [C.DyE., Núm.LXXIII], adaptando una solución que utilizó casi veinte años antes en arquitectura unifamiliar para una tipología mucho más moderna y destinada a las ciencias: un observatorio. En el extremo diestro y comunicada con el Comedor, destaca la rotonda acristalada. Sin duda, es uno de los espacios de privilegio del palacio, por el acceso de luz y por su modernidad al utilizarse el hierro a modo de invernadero. Se implanta una solución típica de las casas burguesas y palacios urbanos de París o Londres del siglo XIX, en que se comenzaron a introducir estos pequeños espacios-invernadero en los que disponer especies vegetales exóticas como muestra de riqueza y suntuosidad.

El resto de estancias responde a una distribución igualmente tradicional: en el sótano se halla el lavadero y las cocinas, y en la planta superior las habitaciones privadas de la familia Simón. Por otro lado, en el extremo del solar del tramo de Pau Claris, se elevó un pequeño pabellón que servía de cocheras y en cuyo piso superior se instalaban las habitaciones para los criados.

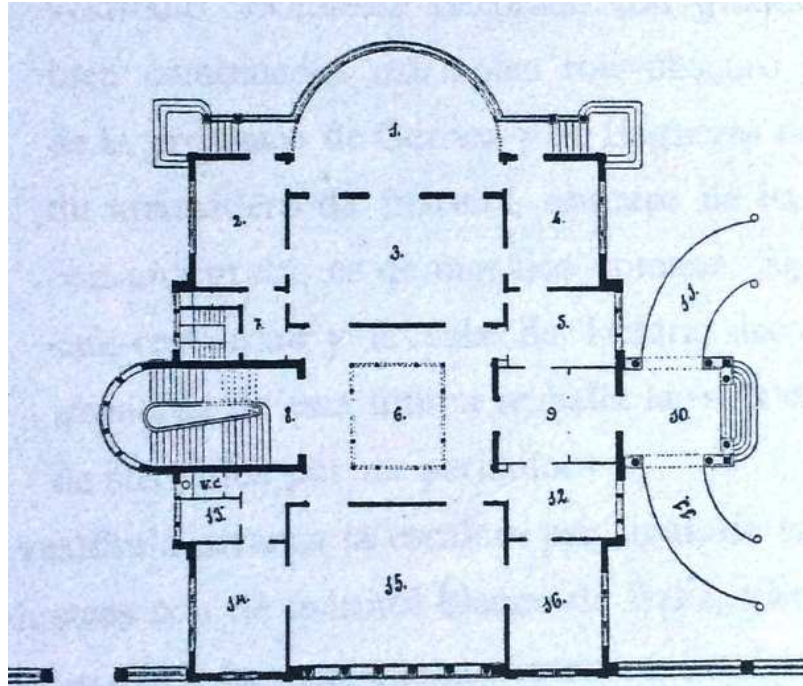


Fig. IV.CVI. Planta baja del Palacio Simón: 1=Rotonda acristalada; 2=Sala de billar; 3=Comedor; 4=Biblioteca; 5=Despacho; 6=Patio acristalado (*Atrium-Impluvium*); 7=Escalera y escusado de servicio; 8=Escalera principal; 9=Vestíbulo; 10=Marquesina; 11=Paso de carruajes; 12=Sala de labor; 13=Lavabo y W.C.; 14=Salón de Piano; 15=Gran Salón; 16=Salón de confianza [ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., p.69].

Años después, junto al Palacio Simón, Montaner i Vila erigió su propio palacio [C.DyE., Núm.XLI; Fig.IV.CVII]. El hecho de que los dos socios construyesen sus residencias privadas en el mismo espacio se justifica por el objetivo de mantener su estrecha relación laboral incluso en la cotidianidad de la vida familiar. En esta línea, también fue básica la contratación del mismo arquitecto. Siguiendo los consejos de Simón y tras el suntuoso ejemplo de su palacio, Montaner en 1889 encargó a Doménech y Estapá la proyección del suyo. Esto hacía que, mediante la arquitectura privada y una misma firma o estilo arquitectónico, se remarcaran los vínculos entre los dos socios fundadores de la Editorial Montaner y Simón. Se trata pues de un ejercicio de representatividad empresarial a partir de ejemplos de arquitectura unifamiliar palatina y privada. De ahí la unificación y la relación que estableció Doménech entre los dos palacios, y de ahí que la verja del solar de Montaner sea exactamente la misma que la del solar de Simón. De las dos, la primera se conserva en muy buen estado.

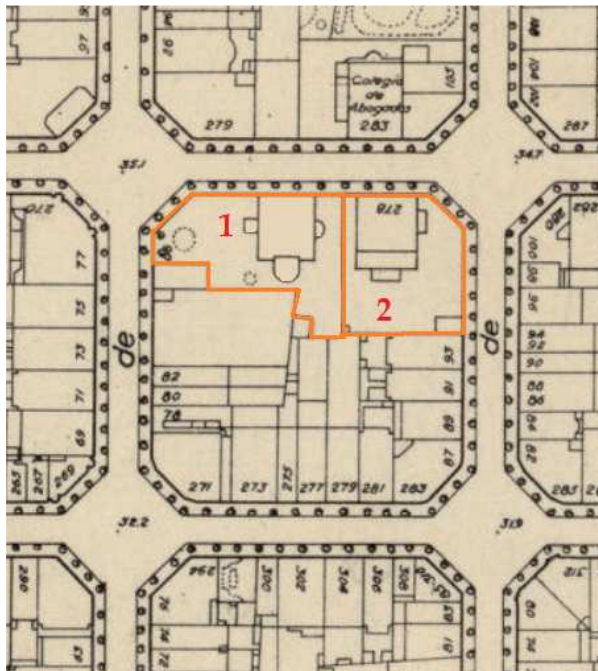


Fig. IV.CVII. Manzana del ensanche barcelonés C/Mallorca-C/Pau Claris-C/Roger de Llúria-C/València, con el solar que albergaba el Palacio Simón (1) y el que todavía alberga el Palacio Montaner (2) de Domènech y Estapá.

A pesar de este primer objetivo, el Palacio Montaner sufrió diversas modificaciones que se explican por el proceso constructivo y por la aparición de Lluís Domènech i Montaner en esta obra. El proyecto inicial fue de Domènech y Estapá y respondía al estapismo como estilo definidor y siempre en asociación al Palacio Simón. Si analizamos la documentación original de la que disponemos, podemos reconstruir el proceso y, sobre todo, las partes que responden al diseño original de Estapá y las que son obra de Domènech i Montaner. En el ACOACB localizamos uno de los alzados de la fachada de la calle Mallorca del Palacio Montaner, proyectada por Estapá en 1889 [Fig. IV.CVIII].¹⁰⁵¹ En contraposición al Simón, el Montaner estaba pensado para ser mucho más elevado, con una enorme cúpula quebrada en piedra y con incrustaciones de hierro en cresterías, además de un óculo que permitiría el acceso de luz cenital. Como el Simón, el palacio tendría planta baja, planta noble y un altillo, y en su alzado de fachada principal se dividiría en tres tramos-volúmenes. La idea planimétrica y de elevación es exactamente la misma que el palacio del socio. Incluso la decoración, si valoramos el proyecto original y no la ejecución definitiva, se aplica de un modo similar y las combinaciones de elementos estapistas son parejas. En este caso, Domènech alterna los arcos peraltados

¹⁰⁵¹ *Alzado de fachada lateral del Palacio Montaner, s/r., s/f.* (José Domènech y Estapá, c.1889); *Alzado de fachada lateral del Palacio Montaner, s/r., s/f.* (José Domènech y Estapá, c.1889) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, H105K/4/86].

con composición tripartida para los ventanales de la planta noble, con arcos rebajados para los coronamientos de los cuerpos laterales. En los remates del rectángulo arquitectónico mezcla columnitas en voladizo, molduras estapistas como perfiles quebrados ascendentes a la cubierta o pináculos geométricos muy similares a los del tramo central de la fachada de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.Rep. A1-A2-A3-J-D2]. También se insertan antefijas, una enorme rueda dentada que remarca el eje de simetría como en el Palacio Simón, además de frisos en los que se disponen cenefas de pentalfas [C.Rep. D1-B1].¹⁰⁵² La combinación de elementos estapistas está al servicio de la asociación estética entre ambos palacios para cumplir el objetivo de representatividad conjunta de los dos socios de una empresa importante ligada a la cultura y a la modernización y difusión de la misma a través de las publicaciones de la editorial. Se trata pues de la materialización del espíritu progresista de la comitencia a través de un estilo específico y diferencial. De ahí la multiplicación de pentalfas y de ruedas dentadas en ambas obras.

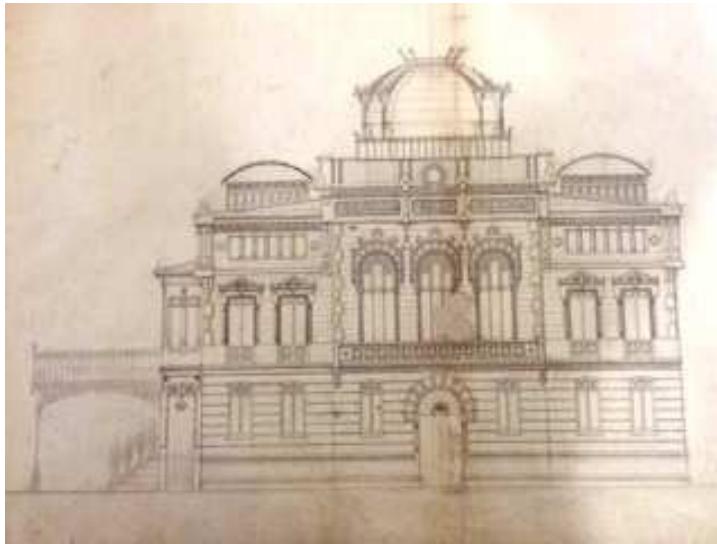


Fig. IV.CVIII. Alzado de fachada lateral del Palacio Montaner, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, c.1889) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H105K/4/86.1].

Doménech y Estapá dirigió la construcción del palacio hasta que en 1891 dimitió.¹⁰⁵³ No hemos podido averiguar las causas exactas de este hecho, tan solo que se trataría de desavenencias entre el artista y Ramon Montaner. En *La arquitectura moderna de Barcelona* de 1897, se apunta esta idea para justificar el cambio de arquitecto: “Desavenencias surgidas en el curso de la obra entre arquitecto y el propietario, hicieron que se encargara de su continuación don Luí Doménech Montaner, cuando ya estaban en pie el primero y segundo cuerpos, de modo que al nuevo constructor sólo le cupo la terminación y adorno de estos, el remate de las fachas y la exornación arquitectónica del

¹⁰⁵² La misma cenefa de pentalfas ligeramente ladeadas la reutilizó Doménech para decorar el balcón de hierro forjado que debía coronar la cornisa del *Observatorio Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núm.LVI, Fig. IV.XXXIX]. Como vimos en el apartado correspondiente, este proyecto para el Tibidabo jamás se realizaría.

¹⁰⁵³ HERNÁNDEZ-CROS, J-E., (ed.), *Arquitectura de Barcelona*. Barcelona: COAC, 1990, Ficha 100: p.292. También se recoge esta información en *Doménech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. cit., p.62.

interior".¹⁰⁵⁴ Desconocemos motivos más concretos de esas desavenencias. De todas maneras, Montaner entregó la obra a su sobrino para que la concluyese con celeridad, por motivos de confianza y porque este arquitecto había realizado la proyección y dirección de los trabajos del edificio de la Editorial Montaner y Simón de la calle Aragón años antes (1879-1882). Domènech i Montaner sacrificó la simplicidad de los cuerpos arquitectónicos planteados por Estapá, suprimió cualquier rastro de combinación estapista, entre ellos los arcos peraltados, los volúmenes generales del coronamiento de fachada, e incorporó en su lugar una profusión de ornamentación basada en las artes aplicadas. De la monocromía de

Estapá y la importancia exclusiva a la piedra que aportaba un semblante mucho más contundente al conjunto, se pasaba a la explosión de la policromía insertada en la parte superior a partir de plafones de mayólica con reflejos metálicos. No obstante, el aspecto actual del edificio,¹⁰⁵⁵ aunque en su realce se identifican con claridad las propuestas de Domènech, todavía se aprecian rasgos de la obra original de Estapá: los perfiles quebrados laterales que cierran los vierteaguas superiores de los ventanales, los perfiles quebrados descendentes de la cubierta en la tribuna, los respiraderos inferiores con ángulos suprimidos y compuestos por triángulos obtusángulos con triángulos agudos invertidos superpuestos, etc [C.Rep. D3-D2-O]. A pesar de estas huellas y rastros estapistas en la obra, la pureza formal y los elementos del arquitecto tarraconense dentro de la composición son invadidos y devorados por la ornamentación domenechiana en la que la profusión vegetal destaca en los paneles y los tramos superiores [Fig. IV.CIX].



¹⁰⁵⁴ ROGENT i PEDROSA F., (1897), Op. cit., p.88.

¹⁰⁵⁵ En la actualidad este edificio se conserva y está ocupado por la Delegación del Gobierno de España en Cataluña.

Fig. IV.CIX. Vista actual del Palacio Montaner.

Sin duda, éstos fueron los ejemplos más relevantes de arquitectura unifamiliar de carácter palatino en la producción de Doménech, principalmente el Palacio Simón. Y es que éste sería utilizado por el arquitecto como modelo para la mayoría de sus obras de esta tipología, sobre todo, los ejemplos que situamos en la década de los noventa del siglo XIX. Antes de ver algunos de ellos, debe mencionarse brevemente un caso aislado: la Villa Adauta de La Garriga [C.DyE, Núm.XXV] (“aquella que es poderosa” en latín). La obra fue encargada a Estapá por Pere Armengol en 1886. A diferencia del carácter señorial de los ejemplos anteriores, la simplicidad es protagonista en este caso. Cabe mencionarse que no se aprecia una profusión de elementos estapistas en unos cuerpos de fachada ciertamente austeros. Así, la principal se ordena en tres tramos verticales, el central de los cuales se avanza ligeramente respecto a los laterales.¹⁰⁵⁶ Destaca el pesante hastial escalonado que remata el cuerpo central, cuyo volumétrico cimacio acentúa esta parte como eje de simetría [C.Rep. G]. Quizás es el único elemento estapista, además de la incorporación de ventanales bigeminados por columnita de la planta baja [C.Rep. E1]. En líneas generales, Doménech no aporta ningún aspecto novedoso con esta obra dentro de su repertorio. La situamos en un tipo de encargos de segundo nivel, mucho más austeros seguramente por condiciones presupuestarias y relevancia social de la propia obra. Dentro de este grupo, por similitudes formales e importancia del encargo, podemos situar obras plurifamiliares que el arquitecto proyectó para otros municipios fuera de Barcelona, como la Casa Ferrer Riba de 1881 y la Casa Pelegrina Albà de 1883, ambas en Vilanova i la Geltrú [C.DyE, Núms.VI y VII respectivamente]. Sobre todo la segunda, muestra una cercanía con la Villa Adauta en cuanto a la contención ornamental y a la utilización de un repertorio mucho más neutro y tradicional, además de prácticamente nada estapista. Así pues, la relevancia o no del encargo y del comitente, así como el núcleo urbano donde debía erigirse, hace que Doménech explote o no su repertorio individualizador, valorando así las opciones con el deseo de cosechar mayor reconocimiento y prestigio mediante su marca.

Pero, como apuntamos, el formato que más éxito tuvo en la producción de viviendas unifamiliares de Doménech y Estapá fue el del Palacio Simón. Un primer ejemplo de ello es la casa unifamiliar sita en la calle Bisbe Català 48 de Barcelona, conservada en la actualidad [C.DyE, Núm.XLV]. Esta obra en 1890 y se trata de uno de los primeros ejemplos que deriva de la formulación del Palacio Simón, aunque adaptada al presupuesto y a unas dimensiones menores. Como observaremos en la Casa Griera de 1894, del coronamiento destacan las molduras de los ángulos de las fachadas, en cuyos vértices generan diagonales que prolongan al infinito el espacio arquitectónico.

¹⁰⁵⁶ En la actualidad existe un porche con balcón superior que fue añadido en 1900 por el maestro de obras Tomàs Nualart. Así pues, no es un elemento del proyecto original de Doménech, como tampoco lo es el edificio lateral adosado (1913). Las aplicaciones cerámicas también se incorporaron en esa última fecha.

Otro caso a destacar es el de la Casa Griera, construida en 1894 [C.DyE, Núm.LVII, Fig. IV.CX]. La fecha es importante porque en esos años se estaba llevando a cabo la erección de la sede central de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas en el Portal de l'Àngel de Barcelona. La estética de esta arquitectura comercial e industrial combinada con el paradigma estapista que supuso para el arquitecto el Palacio Simón de 1885-1886, dio como resultado la Casa Griera situada en la antigua carretera de la Bonanova a Horta. En este sentido, refuerzan nuestra hipótesis las breves reflexiones que se hacen en la publicación de Rogent de 1897 sobre este edificio:

“Cualquiera que haya saludado alguna obra de ese arquitecto, reconocerá por suya inmediatamente la casa-torre [...] por la manera particular que tiene de distribuir el alzado, por la forma de las aberturas, por el empleo de voladizos ornamentales y por la disposición de los remates. Con poco esfuerzo de imaginación, hallaríase el génesis de este edificio en sus antecesores el palacio Simóon y las oficinas de la Catalana de Gas [...]”.¹⁰⁵⁷

Sin hacer uso del concepto de estapismo, acuñado en esta investigación, la nota sobre la obra presenta algunas de las fórmulas arquitectónicas que lo definen, intuyendo un estilo y carácter propios e individualizadores en la producción de Doménech, cuyas obras eran y son fácilmente reconocibles. Una vez más esto refuerza nuestro posicionamiento en torno a la originalidad y la fisonomía única y propia de la arquitectura estapista, que perfilaremos de un modo definitivo en las conclusiones. Así, la Casa Griera es otro ejemplo que deriva claramente del Palacio Simón, algo más ambicioso que la vivienda

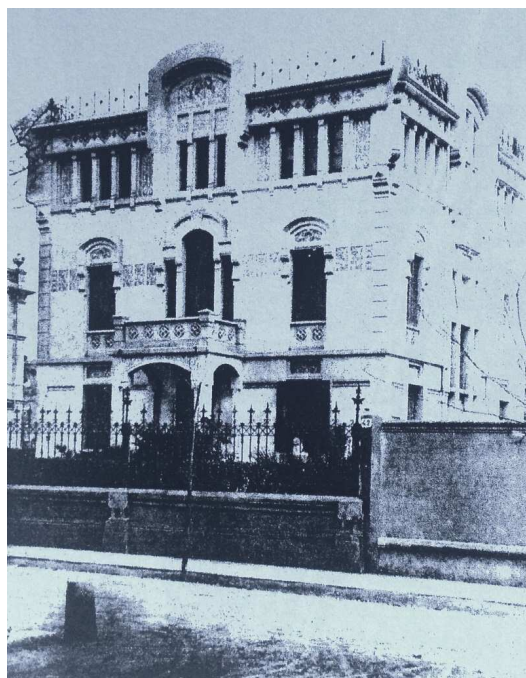


Fig. IV.CX. Fachada principal de la Casa Griera [ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., Lám.XCIX].

unifamiliar de la calle Bisbe Català de 1890. De planta rectangular, también tiene tres niveles (planta baja, primer piso y altillo). En los alzados exteriores el arco rebajado se impone como el elemento protagonista en decoraciones de sobrepuertas, vierteaguas superiores de ventanas, y en los frontones del tramo central de cada una de las cuatro fachadas [C.Rep. A3]. El frontón marca el eje simetría de cada elevación y se impone por su volumetría. Esta disposición de los remates, así como la acusada tridimensionalidad de los voladizos con perfiles quebrados laterales y perfiles quebrados ascendentes a la cubierta, acentúan la estética habitual de Doménech [C.Rep. D3-D1]. Además, como había planteado en las Oficinas Administrativas [C.DyE, Núm.XXVIII], entre otros, el arquitecto incorpora ritmos estapistas generando diagonales a partir

de las molduras situadas en la cúspide de los ángulos derivados de las fachadas. Las ventanas de los tramos laterales del primer nivel derivan de las de la sede de La Catalana, incluyendo detalles que Doménech había utilizado para la primera versión de la planta baja del Palacio Montaner.

En el mismo nivel encontramos la Villa Eulalia [C.DyE, Núm.LXI, Fig. IV.CXI], que se elevaba en el paseo de la Bonanova. En esta ocasión, Doménech tuvo que realizar una serie de modificaciones sobre un edificio preexistente que había sido erigido hacia 1872-1873 por Cristóbal Cascante a encargo del canónigo Dr. Vallet. Las intervenciones de Doménech se basaron principalmente en modernizar las instalaciones de la antigua casa, así como transformar el exterior utilizando su estilo personal por orden de José Lleonart. Del mismo modo que lo observado en obras de gran relevancia social como el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [C.DyE, Núm.LIX], estamos ante otro ejemplo de actuación del arquitecto sobre una obra o proyecto de otro autor, es decir, ante otro caso de proceso de estapización. En esta vivienda unifamiliar es todavía más evidente como Doménech incorpora algunas de las soluciones habituales que venimos analizando de esta tipología arquitectónica. Cronológicamente, situamos la Villa Eulalia dos años después de la Casa Griera, es decir en 1896 y, como los casos recogidos hasta el momento, también fue referenciada en *La arquitectura moderna de Barcelona* de 1897.

Las modificaciones y añadidos estapistas son el resultado de la mezcla de detalles extraídos tanto del Palacio Simón, como del Palacio Montaner y de la Casa Griera. El arquitecto eleva un porche en el acceso principal, siguiendo la idea del Simón y Montaner, aunque, en este caso, en forma de rotonda semicircular, conformada por perfiles quebrados ascendentes a la cubierta que insisten en las volumetrías estapistas de carácter geométrico [C.Rep. D1]. Además, el cuerpo principal lo eleva en altura a partir de la inserción de un coronamiento muy acusado que establece un ritmo en tres fases. Los laterales son frontones de arco rebajado rematados con hastial escalonado, exactamente igual que los del Palacio Simón, aunque más

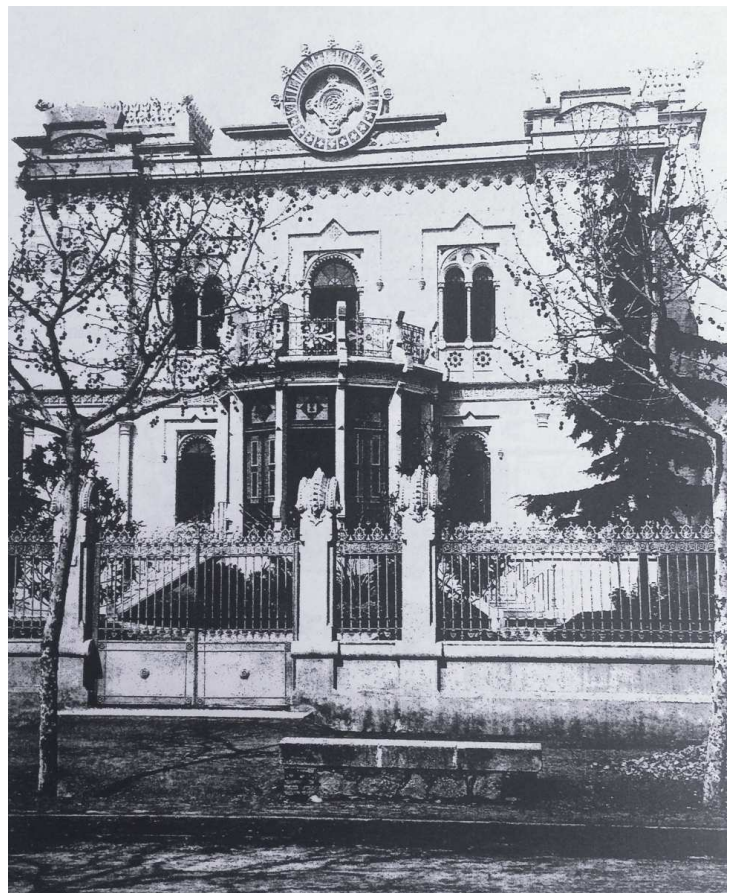


Fig. IV.CXI. Fachada principal y verja de entrada de la Villa Eulalia [ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., Lám.LXXIV].

humildes y menos contundentes [C.Rep. A3-G]. El central, un nuevo hastial de cimacio volumétrico sirve de base para una enorme rueda dentada que ejerce de eje de simetría de la fachada, imponiéndose como el elemento ornamental principal del conjunto que focaliza la atención del espectador [C.Rep. C1].

Destaca también la verja que parcela el solar y jardín en el que se eleva la construcción. La solución por la que optó Doménech fue la de modificar y estapizar la antigua verja de Cascante. Este ejercicio aportaría un perfil mucho más artístico y monumental al conjunto. El modo de hacerlo fue suprimiendo los ángulos de dichos pilares, además de incorporar ruedas dentadas con molduras diamantadas y dentadas en su cúspide [C.Rep. O-C1-L-M]. Así recuperaba la tipología de pilar estapista que parcelaba los palacios Simón y Montaner en la calle Mallorca, una fórmula que le había reportado éxito y reconocimiento por la originalidad y personalidad de la combinación de elementos y el diseño geométrico de las formas naturales.

Dentro del formato de palacete urbano hallamos otros ejemplos menores que continúan las soluciones descritas en la Villa Eulalia, la Casa Griera o la unifamiliar de 1890. Uno de ellos es la Casa Salvadó, proyectada para el paseo de la Bonanova [C.DyE, Núm.L].¹⁰⁵⁸ Además de éste existen muchos croquis que referencian otros proyectos. No entraremos a analizarlos al detalle porque algunos de ellos tan solo son ideas que no llegaron a ejecutarse según nos consta en la actualidad, además no aportan nada nuevo al corpus estapista sino que tan solo redundan en las soluciones que venimos planteando.¹⁰⁵⁹ En el ACOACB se localizan un gran número de proyectos que corresponden únicamente a distribución espacial de plantas o alzados sueltos sin identificar, muchos de los cuales no se llevaron a cabo. No obstante, todavía debe profundizarse sobre esta cuestión. Como ejemplo, encontramos una casa en Aiguafreda para un tal "Sr.Cuyàs" de la cual no hemos encontrado ninguna información más que algunos croquis [C.DyE, Núm.CVI].¹⁰⁶⁰

De los palacios urbanos deriva otro tipo de vivienda unifamiliar que tuvo cierta relevancia: los chalets o torres. Existen algunos casos relevantes que deben mencionarse aquí, puesto que el formato y la estética estapista sobre la que se erigen provienen del Palacio Simón. Uno de los ejemplos más evidentes en este sentido es la torre-chalet que encargó Francesc Simón a Doménech y Estapá para Puigcerdà [C.DyE, Núm.CV]. A pesar de contar con un gran número de planos y alzados relativos a este proyecto, no

¹⁰⁵⁸ *Alzado de fachada Casa Salvadó, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapá, c.1891); *Tres plantas Casa Salvadó, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapá) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H106N/3/117].

¹⁰⁵⁹ En este sentido debe apuntarse que en la actualidad estamos realizando investigaciones sobre esta tipología arquitectónica, tanto de Doménech y Estapá como de otros arquitectos coetáneos. Dicha investigación nos llevará a ampliar la casuística estapista, enriqueciendo el discurso de la presente tesis doctoral. Así, el actual se trata de un primer análisis y acercamiento que espera ser presentado próximamente a través de publicaciones especializadas.

¹⁰⁶⁰ *Croquis de alzado de fachada y sección "Casa Cuyàs", esc.1:50, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapá); *Croquis de planta "Casa Cuyàs", esc.1:50, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapá) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, C1186/24].

hemos podido conocer ni la fecha ni tampoco saber si fue ejecutado.¹⁰⁶¹ A grandes rasgos, el arquitecto utiliza la misma composición para las fachadas, así como su repertorio ornamental que establece ritmos particulares muy similares a los que encontrábamos en la Casa Griera o la casa unifamiliar de Bisbe Català 48. No obstante, la novedad que introduce el arquitecto en el conjunto es la elevación del sistema de cubierta que, sin duda, se justifica por el clima y el lugar donde se construiría el chalet. Para hacer frente a las nevadas, como se hacía habitualmente en construcciones de alta montaña, Doménech incluye cubiertas en faldones verticales que elevan el conjunto. La importancia de la funcionalidad de este elemento hace que el arquitecto rescate otra fuente arquitectónica que hará que se encuentre en consonancia con su propuesta. En esta ocasión, la marcada verticalidad de las cubiertas proviene de la arquitectura nórdica, y su utilización logra una nueva solución en la que el repertorio estapista se mezcla con esta otra referencia arquitectónica. El uso de elementos del gótico centroeuropeo para dotar al conjunto de mayor elegancia y la combinación de estos con detalles que encontramos en edificios como la sede de La Catalana, permite construir un interesante caso que se aleja de lo estudiado hasta el momento. Así, Estapá incorpora torres con cubiertas cónicas siguiendo los castillos germánicos y franceses, torres que se insertan únicamente como complementos decorativos al servicio de ornar los faldones de cubierta y dinamizar el *ensemble*. Esto hace que los alzados de las diferentes fachadas de este “Chalet Simón Puigcerdà” adopten un semblante pintoresco mediante la irregularidad de los volúmenes.

El resultado y la importancia de este pintoresquismo incorporado al estapismo en algunas de las obras más relevantes del corpus en la primera década del siglo XX, demuestran lo atractivo que le pareció esta fórmula mixta al propio Doménech, puesto que le permitía romper con su habitual y rígida simetría para las fachadas. Así, veremos cubiertas similares en viviendas plurifamiliares del ensanche barcelonés como la Casa Simón de paseo de Gràcia 3 de 1912 [C.DyE, Núm.XCIV], la Casa Doménech y Estapá de la calle València o la Casa Beloso de Rambla de Catalunya 74 [C.DyE, Núms.LXXXV y LXXXIV respectivamente], las dos últimas de 1908-1909.

¹⁰⁶¹ Alzado fachada norte Chalet Puigcerdà, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Alzado fachada principal Chalet Puigcerdà, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Alzado fachada posterior Chalet Puigcerdà (1er estudio), s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Alzado fachada posterior Chalet Puigcerdà (2º estudio), s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Alzado fachada posterior Chalet Puigcerdà (3er estudio), esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Alzado fachada posterior Chalet Puigcerdà (3er estudio), esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Planta baja Chalet Puigcerdà, esc.1:100, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Planta primer piso Chalet Puigcerdà, esc.1:100, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Planta sótanos Chalet Puigcerdà, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Planta principal Chalet Puigcerdà, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Planta superior y sistema de cubiertas Chalet Puigcerdà, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Sección transversal Chalet Puigcerdà, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Detalle puerta de entrada principal, esc.1:20, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá); Detalle del diseño del arrimadero en azulejos, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/14/112].

Otra muestra de la aplicación de la misma fórmula en otro caso de vivienda unifamiliar es la Casa Waldemar Werring para el paseo de la Bonanova, obra de 1898 [C.DyE, Núm.LXV]. El comitente conseguía los permisos para la construcción en julio de ese año, momento en el que se data el proyecto definitivo de Doménech y Estapà.¹⁰⁶² Como sucedía en la torre-chalet de Simón para Puigcerdà, la Casa Waldemar Werring utiliza la verticalidad de las cubiertas que Doménech inserta en los cuerpos de alzado a partir de referencias de arquitectura nórdica. En este caso, se añaden por criterios meramente estéticos y no funcionales, puesto que es una obra para Barcelona donde no son habituales las nevadas. Así, el conjunto adquiere la fisonomía de un castillo con una gran torre en uno de sus ángulos, con cubiertas verticalizantes y remates cónicos en pizarra. Se trata pues de otro ejemplo en el que se desarrolla esa combinación de detalles propios de la arquitectura nórdica señorial con el repertorio ornamental estapista.

Para finalizar con las viviendas unifamiliares, debemos tratar algunos ejemplos que responden a otro momento de la producción de Doménech y que, por ello y algunas vicisitudes específicas, su fisonomía se aleja del modelo palatino barcelonés que había desarrollado en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XIX. Entre los pocos casos de viviendas unifamiliares que se sitúan ya a principios de la nueva centuria, el principal se encuentra fuera de Barcelona, concretamente en Sitges. Se trata de la Villa Havenmann, también conocida como *Ave María* [C.DyE, Núm.LXXX]. Esta obra fue encargo de Urisicina Sanahuja, viuda de Havenmann. El proceso proyectivo y constructivo pasó por dos etapas principales. En un primer momento, el edificio fue diseñado por el arquitecto valenciano Juan Luís Calvo Catarineu (1869-1912).¹⁰⁶³ El proyecto, fechado en Valencia el 8 de junio de 1906,¹⁰⁶⁴ lo reproducía Isabel Coll en su tesis de licenciatura y, años después, en *L'arquitectura de Sitges: 1800-1930* [Fig. IV.CXII].¹⁰⁶⁵ Desconocemos los motivos por los que esta casa sitgetana le fue encargada a Calvo. El caso es que éste jamás se llevó a cabo y, al año siguiente, Sanahuja le entregaba el proyecto a Doménech y Estapà, quien, a partir de la idea inicial de Calvo, realizó una

¹⁰⁶² *Emplazamiento Waldemar Werring*, esc.1:500, José Doménech y Estapà, 27 de julio de 1898; *Planta baja Waldemar Werring*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 27 de julio de 1898; *Planta pisos Waldemar Werring*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 27 de julio de 1898; *Fachada y sección Waldemar Werring*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 27 de julio de 1898; *Planta y alzado verja Waldemar Werring*, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 27 de julio de 1898 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1187/127].

¹⁰⁶³ Juan Luís Calvo Catarineu fue hijo de reputado arquitecto valenciano José Calvo Tomás. Consiguió el título en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en 1896. Continuó los encargos de su padre tras la muerte de este como, por ejemplo, la iglesia parroquial de San Juan y San Vicente de Valencia. De su producción destaca la iglesia para las religiosas Reparadoras, la Casa Mayans (1908), la Casa Juan Antonio Palacio (1905) o el Palacio de Calatayud (1907), todas ellas en la capital del Turia. En líneas generales cosechó el eclecticismo, dando preferencias a los elementos de tradición clasicista para sus obras civiles y de tradición medieval para las religiosas.

¹⁰⁶⁴ *Planta baja, alzado principal y sección de la capilla Villa Havenmann*, esc.1:100, Juan Luís Calvo Catarineu, 8 de junio de 1906 [AHMS].

¹⁰⁶⁵ COLL, I., *L'arquitectura a Sitges: 1880-1930*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1978, pp.203-208; y COLL, I. (2001), *Op. cit.*, p.156.

serie de modificaciones que aportaron mayor dignidad estética y artísticidad a esta vivienda. El proyecto de Doménech está fechado el 30 de marzo de 1907, y aceptado por el ayuntamiento de Sitges el 25 de abril del mismo año.¹⁰⁶⁶ El rasgo diferencial principal de esta obra es la inclusión de una capilla adosada al volumen de planta rectangular destinado a vivienda unifamiliar. Si comparamos el proyecto de Calvo con el de Doménech, podemos incidir en el acierto de las modificaciones propuestas por el arquitecto tarraconense. En cuanto a la planimetría, Calvo situaba la puerta principal de la casa y su distribuidor de estancias en la fachada lateral. Esta solución fue una de las que primero cambió Doménech, consiguiendo una disposición espacial mucho más lógica y comprensible con la entrada de la zona residencial en su fachada principal. Además, tal como apunta Coll, amplió el espacio destinado a vivienda, aspecto que le serviría para anular el punto muerto que se generaba en el ángulo de la fachada posterior del conjunto, justo en el espacio cóncavo derivado de la unión entre el volumen doméstico (casa) y el volumen religioso (capilla).

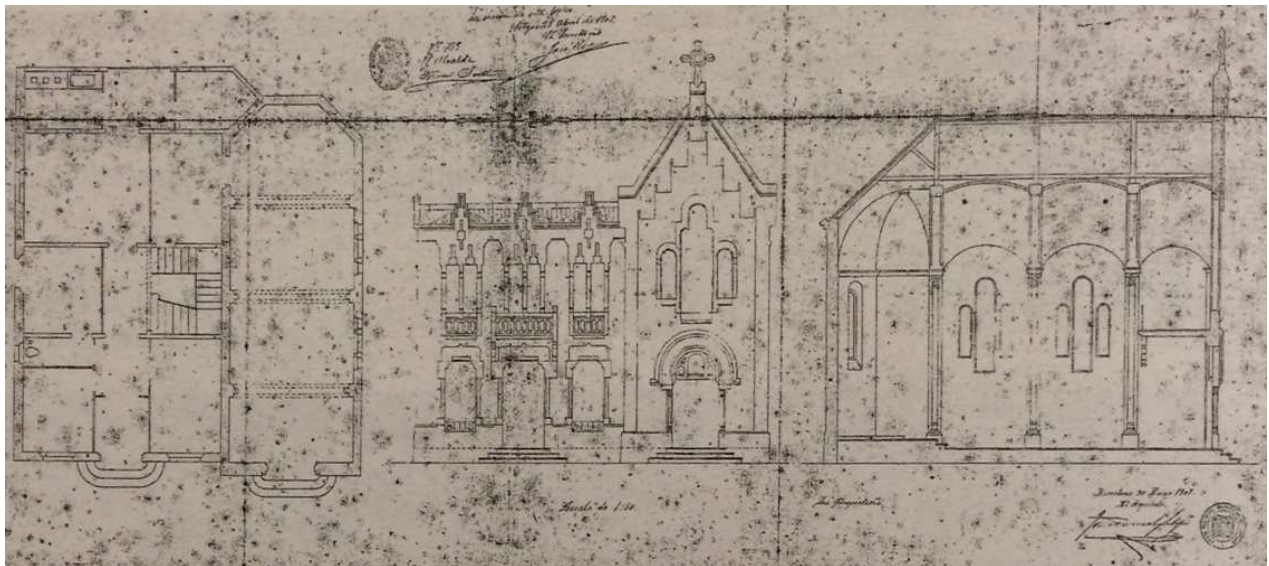


Fig. IV.CXII. *Planta baja, alzado principal y sección de la capilla Villa Havenmann, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 30 de marzo de 1907 [AHMS].*

Además de la distribución, de esta obra destacan las fórmulas por las que opta Doménech para las elevaciones exteriores. “La part més interessant de la casa és la decoració de la façana”, indica Coll.¹⁰⁶⁷ En ella, hace uso de ritmos de fachada que estaba utilizando en esa época para otras obras que ya hemos analizado, además de detalles estapistas que tienen el objetivo de remarcar su individualidad artística en un núcleo

¹⁰⁶⁶ *Planta baja, alzado principal y sección de la capilla Villa Havenmann, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 30 de marzo de 1907 [AHMS]. Véase también, Croquis de fachada y sección, esc.1:50, José Doménech y Estapà, 1907 [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H106N/9/50].*

¹⁰⁶⁷ COLL, I. (1978), *Op. cit.*, p.204. En la misma línea, véase ARTIGAS POCH, R., *Ficha Villa Havenmann, s/f. [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, C1186/50].*

importante que todavía carecía de producción de Doménech [Fig. IV.CXIII]. Ello hace que el *Ave María* de la viuda de Havenmann se erija como uno de los casos estapistas más importantes de esta tipología arquitectónica, además de como el único ejemplo de esa época en la tipología.

En primer lugar, el arquitecto elimina la cubierta a dos aguas del volumen destinado a vivienda. Y es que en el proyecto de Calvo, se planteaba el mismo tipo de cerramiento tanto para la capilla anexa como para la casa. El cambio de Doménech sirve para alterar la fisonomía final de los alzados, además de para acentuar la importancia de la parte religiosa y diferenciarla de la otra. Para el rectángulo de la casa incorpora una cubierta en forma de terraza a la catalana con una balconada de hierro forjado y unos antepechos escalonados a modo de almenado. La solución la reutiliza, claramente, del sistema que había planteado en el convento de carmelitas de Barcelona [C.DyE, Núm.LXXXVI]. De hecho las almenas escalonadas son exactamente las mismas, aunque realizadas en piedra artificial y no en ladrillo. De este modo, cada tipo de cubierta se aplica a un espacio con diferente función interna.

En la decoración general de la fachada, recicla el mismo modelo mencionado. Se aprecia con claridad en la insistencia de generar ritmos escalonados casi flamígeros en el coronamiento y enmarcamiento de las ventanas de la planta noble (dormitorios), donde en las dos laterales se utilizan columnitas en escalón para bigeminar la abertura [C.Rep. E1]. La misma fórmula la hallaremos en 1911-1912 para la estación del Nordeste de España [C.DyE, Núm.LXXXVIII], aunque en su derivación triple [C.Rep. E2], o también en algunos ventanales del asilo-amparo de Santa Lucía finalizado en 1909 [C.DyE, Núm.LXX], donde también se utiliza el almenado escalonado para el coronamiento de las fachadas. Estos elementos, unidos a la insistencia de perfiles quebrados laterales muy remarcados para ejercer de cartelas del balcón central y el uso de trencadís [C.Rep. D3-Ñ], son los rasgos más característicos de la obra. Las mismas soluciones son igualmente utilizadas en la tríada de obras que Doménech realizaba en ese mismo momento, a la cual añadimos ahora la Villa Havenmann. Así pues, la simplicidad propuesta por Calvo en 1906 con ventanas rectas y el uso de la mampostería concertada, es alterada en el proyecto de Estapá por fórmulas mucho más atractivas y estéticas que dignifican el conjunto y lo erigen como uno de los ejemplos más interesantes de estapismo de la primera década del siglo XX.



Fig. IV.CXIII. Vista actual de la Villa Havenmann o *Ave María* de Sitges.

Lo mismo sucede en la capilla anexa, espacio que también debería ser utilizado como panteón familiar. En cuanto a planta, ésta responde también a un formato rectangular que se remata en el tramo del altar en un cuerpo pentagonal. Es una capilla de una sola nave, con coro de madera, y en la que Doménech explota la principal forma de su repertorio: el arco peraltado [C.Rep. A1]. En ocasiones lo hace por el alargamiento y el acusado tratamiento volumétrico de las molduras y arquivoltas sobre los arcos de medio punto como en la puerta principal. En otras, los multiplica mediante la inserción de composiciones tripartidas o de triple arco peraltado, que ejercen de ventanales para iluminar el interior [C.Rep. A2]. Esta segunda opción la encontramos tanto en la fachada de acceso, como en la lateral, siendo el rasgo estapista más evidente. La diferenciación del tipo de arco o vuelta para el remate de oberturas (ventanas y puertas) entre el bloque de la casa y el bloque destinado a la capilla, pretende marcar la función de una manera material y formal. Este ejercicio explica que para la zona doméstica o civil, Doménech haga uso de sus cierres escalonados con trencadís en el vano (primer piso) o de los arcos deprimidos (planta baja), mientras que eleve las luces de las aberturas del espacio religioso mediante el arco peraltado, mucho más ligero y generador de ritmos ascendentes que se aproximan a la divinidad y consiguen una arquitectura visualmente más vertical. En el *Ave María* se aplica la teoría en torno a los arcos que desarrollábamos en el bloque tercero.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁸ Véase “La cuestión de los arcos”, pp.159-162.

Antes de concluir este subapartado, debe mencionarse otro tipo de propuesta de vivienda unifamiliar de carácter más humilde en la que trabajó Doménech. Se trata de un formato derivado de presupuestos mucho más ajustados. El resultado son viviendas de marcada austeridad en las que las estructuras y estética estapistas se limitan a pequeños detalles casi inapreciables, adaptando la distribución de estancias y funciones internas al espacio. Por mencionar dos ejemplos, citamos las reformas de la Casa Calvell de 1908, sita en el pasaje Mercader 5 de Barcelona [C.DyE, Núm.LXXXI] y la Casa Parellada de Sitges, obra de 1914 [C.DyE, Núm.C]. En ambos casos, la línea de fachada de la casa se sitúa tras un espacio de porche y jardín con verja. La simplicidad del alzado contrasta con las propuestas que venimos analizando hasta el momento. Tan solo se destaca el arco de rebajado y alguna moldura en los enmarcamientos de las oberturas, como ocurría en la Casa Ferrer i Riba de 1881 [C.Rep. A3]. El alzado diseñado por Doménech para la Casa Parellada, fechado marzo de 1914 y aceptado por el ayuntamiento de Sitges el 2 de abril del mismo año, muestra la austeridad general, con la utilización del ladrillo rojo aplantillado para el enmarcamiento [C.Rep. N]. Tan solo un pequeño almenado en el coronamiento rompe con la horizontalidad del conjunto.¹⁰⁶⁹ Sin duda, son obras menores a diferencia de la importancia de los palacios urbanos o fincas como el *Ave María*, ejemplos básicos para comprender la propuesta arquitectónica de Estapá en su época.

En definitiva, la producción de viviendas unifamiliares en el corpus de Doménech y Estapá es realmente útil para comprender la importancia del estilo propio y su evolución. Comprobamos como, a partir del Palacio Simón, el arquitecto establece un modelo de base que le sirvió para la mayoría de los palacios urbanos que construyó. A partir de este paradigma, modificó elementos concretos, aunque siempre lo hizo partiendo de ese modelo compositivo y volumétrico en el que la simetría, la racionalidad y la contundencia de las figuras se imponen como los tres criterios protagonistas de la composición. Sobre ésta se acumulan los detalles y ornamentos estapistas que, en según qué ejemplos y por motivos presupuestarios o indicaciones de la comitencia, se multiplican en profusión de casos y combinaciones o se disponen de un modo mucho más controlado y austero. El éxito de este modelo en la época y de los ejercicios de adaptación y reciclaje de sus propias formas y composiciones que realizó el arquitecto, le aseguró gran número de encargos, algunos de los cuales hemos mencionado aquí y derivan de dicho patrón (Palacio Montaner, Casa Griera o Villa Eulalia, entre otros). Esto nos permite insistir en la existencia de un tipo de palacio urbano o vivienda unifamiliar propia y diferencial de Doménech respecto a la producción del resto de arquitectos de la época. Las particularidades que encontramos en este tipo de obra las hacen únicas e inconfundibles, sobre todo en cuanto a la estética exterior, puesto que, como apuntamos,

¹⁰⁶⁹ A pesar de encontrar estos elementos puntuales, la mayoría no fueron ejecutados en la construcción de la vivienda. Incluso la composición de aberturas fue modificada. Véase la Casa Parellada en la actualidad (pasaje de la Ribera 49. Sitges) y compárese con el diseño original de Doménech: *Planta y Alzado Casa Parellada*, esc.1:100, José Doménech y Estapá, marzo de 1914 [AHMS]. Consúltese también: COLL, I. (1978), Op. cit., pp.203-208; y COLL, I. (2001), Op. cit., pp. 157 y 337.

la distribución interior y jerarquización de espacios respondía, habitualmente, a las fórmulas de la época que la mayoría de creadores utilizaban.

Además, la particularidad estética aplicada en casos específicos generó subtipos dentro de la arquitectura doméstica unifamiliar estapista. Lo vimos claramente con la incorporación de fisonomías propias de la arquitectura nórdica en casos de alta montaña (Chalet Simón) que también se insertarían en ejemplos urbanos de carácter unifamiliar (Casa Waldemar Werring) pero también plurifamiliar (Casa Doménech y Estapá, Casa Simón o Casa Beloso). Más allá de este patrón y de su subtendencia, localizamos ejemplos mucho más austeros en los que el objetivo de remarcar su seña de identidad mediante su codificación estilística apenas tuvo cabida (Casa Parellada o Casa Calvell), así como otros ciertamente insólitos y únicos que se alejaron de la tipología de base: Villa Havenmann de Sitges.

IV.X.II. A propósito de las viviendas plurifamiliares

Por lo que respecta a la producción de viviendas plurifamiliares de Doménech y Estapá, la casuística demuestra cómo los discursos del estapismo se multiplican. En líneas generales, a pesar de utilizar su repertorio habitual, cada caso muestra unas características concretas, aspecto que sirve para insistir en la complejidad de la obra de Doménech y la experimentación constante como uno de sus objetivos. La mayoría de viviendas de este tipo se disponen en el ensanche barcelonés y se sitúan en la última etapa de producción de Estapá, concretamente en las dos primeras décadas del siglo XX. El conjunto de los casos responde a modelos muy diferentes que el arquitecto combinó e incorporó al estapismo. Así, en esta tipología apreciamos que el pintoresquismo se erige como uno de los principales criterios que definen las fachadas, así como la línea estética de la Secesión vienesa e incluso la *libre esthétique* belga. Esta diversidad de referencias aseguró soluciones y fórmulas de fachada múltiples. Cabe señalar también que las cronologías de los diferentes ejemplos muestran que no existió una evolutiva interna de esta tipología.

Uno de los primeros casos es el del edificio que Doménech construyó en una finca que él mismo adquirió en la calle de la Universidad, actualmente Enric Granados 6 [C.DyE, Núm.LXIII] El testamento y la documentación anexa muestran que esta finca de 1896-97 formaba parte del patrimonio inmueble del personaje al morir.¹⁰⁷⁰ Se trata de una obra en la que destaca la volumetría del coronamiento, compuesto a base de tres hastiales rematados por una moldura en crestería muy similar a las que concluyen las torres del

¹⁰⁷⁰ Borrador de valoración patrimonial de José Doménech y Estapá, Josep Domènech i Mansana, s/f. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1193/353]. En este documento se especifica que esta finca fue vendida por los descendientes de Doménech y Estapá en 1927-1928

Palacio de Justicia que también utilizaba Vilaseca en sus obras [C.DyE., Núm.XXII]. En este caso, Doménech acentuó la volumetría a partir de perfiles quebrados muy acusados [C.Rep. D1, D2 y D3]. El mismo ejercicio se aprecia en la tribuna, que se inserta en el tramo central de la planta noble recuperando un formato similar al que encontrábamos en las torres estapistas o en los vestíbulos de acceso de obras como el Palacio Montaner o la Villa Eulàlia [C.DyE., Núms.XLI y LXI, respectivamente]. Seguramente, lo más extraño es la incorporación de los esgrafiados que recorren todo el muro, en el cual se multiplica el cuatrifolio alternando el verde pastel y el blanco [C.Rep. F1]. Esta solución para una fachada exterior es la primera y la última vez que aparece en una obra de Doménech a lo largo de toda su trayectoria, siendo por ello insólita y una excepción que se aleja de los discursos estéticos generales del arquitecto. En general, la casa Doménech y Estapá de Enric Granados 6, a pesar de no ser un ejemplo evidente de aplicación del repertorio estapista, se trata de uno de los primeros casos de viviendas plurifamiliares en el corpus del arquitecto y por eso merece ser mencionada en el discurso.

Mucho más significativa es la desaparecida Casa Almirall, que se erigió en el paseo de Gràcia 83 [C.DyE, Núm.LXVIII]. La documentación conservada nos indica que los primeros diseños de Doménech para esta obra se sitúan en diciembre de 1899. El comitente fue Josefa Trius i Rodó, viuda de Almirall, quien adquirió la finca en octubre de ese año a la Sociedad Mercantil Riva y García.¹⁰⁷¹ Los planos y los permisos datan del 20 de diciembre de 1899 y, en ellos, se aprecian nuevas experimentaciones formales a partir de la combinación del repertorio estapista. Aunque los alzados de fachada no son muy detallistas, y en la ejecución de la obra el arquitecto insertará más ornamentación tendiendo a la profusión extrema en los tramos inferior y superior, sí que nos muestran algunos aspectos interesantes que merecen remarcar.¹⁰⁷² De entrada situó el acceso principal en el tramo derecho de la fachada, rompiendo con la simetría habitual de las viviendas plurifamiliares del ensanche barcelonés. Éste es el primer rasgo que aporta pintoresquismo a la Casa Almirall [Fig. IV.CXIV (sup.)]. El portal se remataba por un arco tudor quebrado por la cartela del balcón generada a base de perfiles quebrados y con un vierteaguas en forma de hastial escalonado [C.Rep. D3-G]. En el tímpano del arco tudor se insertaba una enorme pentalfa flanqueada por dos pelícanos, así como gran cantidad de molduras para ornar las arquivoltas, entre las que destacaban las en rosario y las diamantadas [C.Rep. B1-P-L]. El protagonismo del enorme ventanal tripartido por columnitas del tramo central en la planta baja servía para, además de aportar riqueza decorativa alrededor de su remate en arco rebajado, para abrir el salón principal hacia el exterior [C.Rep. E2-A3]. Así pues, la riqueza visual por la profusión de molduras y relieves se concentró en el tramo inferior, mientras que en los niveles intermedios de fachada tan solo destacaba la volumetría de las tribunas laterales y los vierteaguas de las aperturas del primer nivel, rematados con pequeños arcos peraltados [C.Rep. A1].

¹⁰⁷¹ *Compra de la finca Paseo de Gracia 83 por Josefa Trius i Rodó a la Sociedad Mercantil Riva y García*, 30 de octubre de 1899 [AMCB: Exp.7526].

¹⁰⁷² *Fachada y Sección*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de diciembre de 1899 [AMCB: Exp.7526].

El arquitecto diseñó un ritmo ascendente en la composición general del alzado de fachada principal. Esto explica la forma del remate: en el nivel superior de las calles laterales añadió dos enormes balcones cuyas aperturas recuperan la forma de arco peraltado con las dovelas remarcadas a partir del juego cóncavo-convexo [C.Rep. A1-A4]. El resultado proviene de los formatos de arcos árabes aunque, en este caso, la bicromía habitual en las dovelas de las arcuaciones islámicas de ejemplos como la mezquita de Córdoba, es reinterpretada por Doménech y lograda a partir del sombreado del cóncavo-convexo tan acusado. Estas calles se coronaban, cada una de ellas, con un enorme triángulo isósceles que verticaliza el conjunto y que se orna en su exterior con un nuevo hastial escalonado rematado por una rueda perlada [C.Rep. G-C4; Fig. IV.CXIV (inf.)]. El mismo diseño de gabletes estapistas fue utilizado en mayo de 1900 para el diseño del Asilo-Amparo de Santa Lucía o en 1909 para el coronamiento del convento de carmelitas de la calle Roger de Llúria, aunque en estos dos ejemplos fueron realizados en ladrillo [C.DyE, Núms.LXX y LXXXVI respectivamente]. Así pues, estamos ante un nuevo ejercicio de combinación y mezcla de detalles estapistas dispuestos en estructuras historicistas utilizadas de una manera ecléctica y absolutamente libre: formatos del gótico inglés, otros de carácter clasicista y otros de raíz oriental.

En cuanto a la distribución de los espacios interiores, Doménech no aportó ninguna novedad. Las estancias de la planta principal para la señora de Almirall se disponían y ordenaban a partir de dos pasillos y en tres ejes hasta la galería de la parte trasera.¹⁰⁷³ Los niveles superiores lo hacían del mismo modo, aunque en cada nivel había dos viviendas separadas.¹⁰⁷⁴

Consideramos que la Casa Almirall es uno de los ejemplos más evidentes de estapismo en la tipología de viviendas plurifamiliares, puesto que muestra ritmos y composiciones, además de detalles, propios del repertorio del arquitecto a diferencia de casos anteriores como el de la Casa Doménech y Estapá de la calle Enric Granados 6. El carácter pintoresco tan marcado, acentuado tanto por el coronamiento como por el alzado del primer y segundo nivel, supone el inicio de nuevas experimentaciones por parte del arquitecto en la tipología que nos ocupa y que alcanzarán nuevas soluciones, mucho más sorprendentes, con la Casa Belloso, la Casa Doménech y Estapá de la Rambla de Catalunya 122 o la Casa Doménech y Estapá de la calle València 241. Lamentablemente, esta obra fue destruida a finales de la década de los cincuenta a causa de la especulación inmobiliaria, misma suerte que, como vimos, corrieron otros edificios de Doménech como el Palacio Simón o el convento de carmelitas [C.DyE., Núms.XVIII y LXXXVI].¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ *Planta principal*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de diciembre de 1899 [AMCB: Exp.7526].

¹⁰⁷⁴ *Planta de pisos*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de diciembre de 1899 [AMCB: Exp.7526].

¹⁰⁷⁵ La Casa Almirall cambió de propietarios hasta que a finales de los cincuenta del siglo XX fue derruida. En su lugar se construyó el Edificio Europa, una construcción de oficinas. Éste fue igualmente destruido y, en su lugar, el arquitecto japonés Toyoo Ito proyectó un edificio que intenta dialogar con La Pedrera de Gaudí mediante sus ondulaciones, aunque en nada es respetuoso con su entorno (2009).

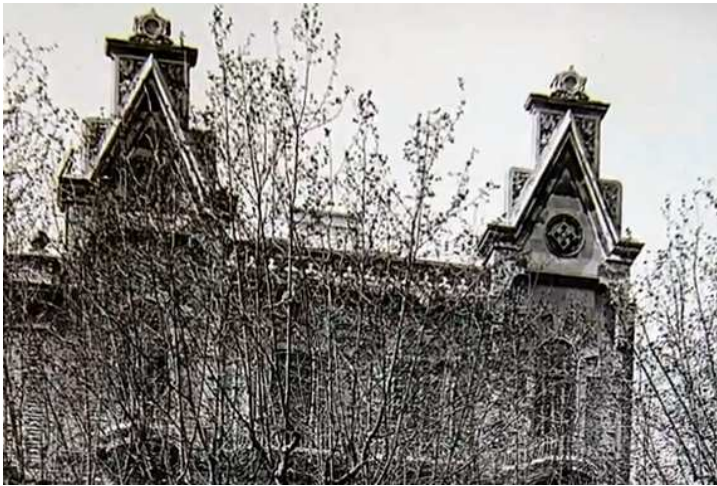


Fig. IV.CXIV. Portal (sup.)
y coronamiento (inf.) de la
desaparecida Casa Almirall
(paseo de Gràcia 83).

Tras la Casa Almirall de 1899-1902, Doménech proyectó tres de sus obras más representativas de la tipología de viviendas plurifamiliares. Nos debemos situar en la primera década del siglo XX. La primera de ellas se trató de una operación similar a la de la Casa Doménech y Estapá de Enric Granados 6, puesto que el propio arquitecto adquirió otra finca para elevar un nuevo edificio de viviendas entre 1902 y 1904 para alquilar (Rambla de Catalunya 122). En la actualidad es conocida como la Casa Antoni Costa, aunque lo más correcto es llamarla Casa Doménech y Estapá, ya que Antoni Costa hace referencia al propietario posterior y no de origen [C.DyE., Núm.LXXV].

Lo más destacado de esta obra vuelve a ser el coronamiento que remata el conjunto, en el que el arquitecto incluye tres enormes arcos peraltados coronados por pedestales que sostenían jarrones esculpidos en piedra que se retiraron posteriormente [C.Rep. A1]. El interior de los peraltados que se recortan sobre el último nivel es decorado con ventanales tripartidos por columnitas en arco ultrapasado [C.Rep. E2]. Así pues, el resultado es uno de los más estapistas. Doménech impone en el trazado urbano barcelonés su marca dando protagonismo absoluto a su forma predilecta: el arco peraltado. Por lo demás, el cuerpo central se divide en dos balcones, mientras que los

laterales presentan tribunas que recorren todo el alzado desde el segundo piso y en ascensión hasta el último. El diseño para el tramo de la planta principal es muy diferente y, en él, las tribunas desaparecen, dejando lugar a balcones de planta trilobulada que avanzan muy volumétricos de la superficie mural hacia el espacio urbano. En su calle central, aparece un enorme ventanal tripartido por columnitas muy parecido al de la planta baja de la Casa Almirall, aunque de marcada austeridad [C.Rep. E2-A3]. En líneas generales, los criterios de simetría, austeridad y geometría imperan en todo el edificio, que incorpora soluciones secesionistas en el tipo de diseño floral que salpica las superficies lisas y contundentes de los volúmenes.



Fig. IV.CXV. Fachada de la Casa Doménech y Estapá (Rambla de Catalunya 122).

Las otras dos obras que anunciábamos se sitúan entre 1908 y 1909. Por lo que respecta a la Casa Belloso (Rambla de Catalunya 74), en ella observamos que el pintoresquismo del que hablamos en algunas viviendas unifamiliares como la Casa Waldemar Werring y el “Chalet Simón Puigcerdà” [C.DyE., Núms.LXV y CVI], se presenta sin complejos en el ensanche barcelonés. Como en los casos citados, la diversidad de los coronamientos en la misma obra, sobre todo tipológico-formal, unido a la búsqueda de una tímida asimetría en el remate del conjunto, acentúan esa búsqueda de lo pintoresco. En el caso de la Casa Belloso es claramente apreciable la aplicación de esta solución, por desgracia

desaparecida por la construcción de nuevos pisos y áticos en 1956.¹⁰⁷⁶ Esta obra era propiedad de Asunción Beloso y se construyó en relación con el Asilo-Amparo de Santa Lucía, asociación benéfica para la que había trabajado Doménech desde 1900 y hasta 1909. Los beneficios de las ventas de los pisos de esta finca estaban destinados al mantenimiento del asilo de invidentes que Doménech construyó en la falda de Collserola [C.DyE., Núm.LXX].

El solar era triangular por ocupar uno de los chaflanes del cruce de Rambla de Catalunya con calle de València. Esto permitió que la fachada principal ganara perspectiva y, consecuentemente, le facilitó al arquitecto la opción de diseñar algo todavía más monumental. Esto explica el coronamiento fuertemente volumétrico y en tres tramos que corresponden a las tres calles de la propia fachada. En el central, Doménech situó un colosal arco peraltado que, en parte, bebe del peraltado central de la Casa Doménech y Estapá de Rambla de Catalunya 122 [C.Rep. A1]. Como en éste, en su interior se inserta un ventanal trigeminado por columnitas en arco ultrapasado, como también ocurría en el edificio de de la fábrica del gas de La Catalana, diseñado pocos años antes [C.Rep. E2; C.DyE., Núm.LXXVIII]. Pero para aportar mayor suntuosidad a este remate, Doménech incorpora una serie de molduras que simulan las dovelas historiadas del propio arco a la manera del Palacio de Justicia de 1886 [C.Rep. A4]. Desde este punto de la calle central de fachada, el arquitecto estableció un juego de balcones que en ascensión van decreciendo hasta la ventana trigeminada que describimos, marcando así todavía más una verticalidad visual que monumentaliza y eleva el conjunto.



Fig. IV.CXVI. Imagen del aspecto original de la Casa Beloso (Rambla de Catalunya 74). Al lado, se eleva la Casa Doménech y Estapá (C/València 241).

¹⁰⁷⁶ Véase proyecto de noviembre de 1956 [AMCB: Exp.2162].

El remate de la calle izquierda, la que une el chaflán con la alineación de rambla de Catalunya, tiene un regusto mucho más centroeueropeo. En él observamos una enorme tribuna cuyos niveles recogen las complejas arcuaciones que encontrábamos en la fachada de mar del Asilo-Amparo Santa Lucía aunque, en esta ocasión, en piedra y madera y no en ladrillo visto. He aquí la conexión con el referente institucional del que dependía la nueva finca, conexión que le sirvió al arquitecto para insertar una nueva autocita estapista y dar dinamismo a esta tribuna lateral. El remate es lo más espectacular y contrasta con la redondez del arco peraltado de la calle central. El formato de cubierta por el que optó Doménech fue una cúpula de cuatro faldones decrecientes y quebrados, soluciones que hallamos en la arquitectura francesa decimonónica y en la arquitectura popular germánica. Además, el marcado voladizo del faldón de la fachada principal queda interrumpido por una composición de triple arco peraltado habitual del repertorio estapista [**C.Rep. A2**]. Así pues apreciamos esta suma y combinación de elementos propios con citas de arquitectura internacional que aportan colorido, movimiento y pintoresquismo al conjunto.

Finalmente, la calle lateral derecha, en el ángulo de rambla de Catalunya con la calle València, Estapá utiliza otro tipo de tribuna. En este caso, inserta una tribuna circular, a modo de torre anexa que emerge del espacio mural e invade el espacio urbano desde el principal. Para la concepción de este cuerpo-tribuna, Doménech pensó en las atalayas o torres angulares de los castillos europeos. A pesar de esta referencia, el carácter defensivo propio de una atalaya desaparece con la multiplicación de ventanales en arco deprimido y perfiles quebrados en los ángulos generados por el dintel. Para el cierre de la cubierta, si para la tribuna izquierda se utiliza una de cuatro faldones decrecientes y quebrados, para la tribuna derecha Doménech utiliza un cierre cónico que generaba un importante voladizo salvado con canecillos geométricos. La conclusión de las cubiertas se realizaba mediante cerámica vidriada y enormes coronamientos en hierro que aportaban mayor suntuosidad [**C.Rep. I**].

La espectacularidad de la combinación de los tres elementos de cubierta, tan diferentes entre ellos y que con sus formas rompen la simetría establecida por los ventanales y balcones del alzado de fachada general, sirve para acentuar el pintoresquismo mencionado, generando nuevos ritmos en la lectura de la propia arquitectura, así como cierta irregularidad que, aunque contenida, es presentada de manera elegante a partir de referencias internacionales pasadas por el filtro del estapismo.

La disposición interior es sumamente interesante en esta obra por tratarse de un solar triangular. Para solucionar dicha irregularidad, Doménech insertó las habitaciones y el salón en las aperturas del tramo central de fachada, y comunicadas mediante un pasillo en el extremo central con las escaleras. Por otro lado, el comedor y despacho como salas secundarias, se incorporaban con salida a las tribunas para que así gozasen de un

importante acceso de luz y de mayor espacio a partir de los metros ganados a la calle a partir de las propias tribunas. El eje rectangular que se sitúa en la parte de la calle València servía para situar estancias de servicio, baños y cocinas. De este modo, el arquitecto jerarquizó las estancias de cada vivienda (una vivienda por piso): las de privilegio y vida a la fachada del chaflán; las de servicio y aseo en la parte posterior.

En los mismos años que realizaba la Casa Beloso, Doménech construyó un nuevo bloque de vivienda plurifamiliar destinado a ser su propio domicilio y despacho profesional.¹⁰⁷⁷ Se trata de la Casa Doménech y Estapá de la calle València 241 (1908-1909) [C.DyE., Núm.LXXXV], anexa a la anteriormente analizada. El pintoresquismo es todavía mayor en este nuevo ejemplo, convirtiendo esta obra en una de las más paradigmáticas del corpus de Estapá. En ella encontramos una mezcolanza mucho más compleja e insólita de modelos arquitectónicos internacionales, que el propio artista combina y asimila para erigir una de sus obras más ambiciosas a nivel formal. La composición en del alzado de fachada en ascensión tiene dos tramos diferenciados por el tipo de material utilizado: la planta baja con el uso de piedra de Montjuïc y con aperturas en arco rebajado y con vierteaguas que simulan hastiales escalonados [C.Rep. A3-G]; y el resto de niveles donde el ladrillo rojo es el máximo protagonista de las superficies. El ladrillo se combina con elementos escultóricos en piedra que utilizan molduras diamantadas puntuales generando ritmos escalonados continuos o dovelas en bicromía en los arcos de herradura que presentan ventanales trigeminados por columnitas [C.Rep. N-L, A5-E2]. Doménech dispone tres calles muy diferenciadas que aportan cierta irregularidad para conseguir el pintoresquismo que apuntábamos anteriormente. Así, el tramo izquierdo está ocupado por una tribuna en madera que queda coronada por un gablete nórdico con frondas o ganchillos gotizantes y de cuyos ángulos inferiores y superiores se elevan florones. El tramo central es en el que se disponen los balcones con doble apertura en los pisos superiores, y con arco de herradura trigeminado por columnitas en el principal (en el que vivió Doménech desde 1909 hasta su fallecimiento) y en el último. En el derecho, una serie de ventanales bigeminados por columnita recorre cada uno de los niveles de la finca. Finalmente, destaca el remate insólito del conjunto. Sorprendentemente en una obra de Estapá, y muy en relación a la irregularidad de la Casa Beloso de la misma época, el arquitecto apea el remate a un costado del conjunto, naciendo de la calle central y derecha, pero no de la izquierda. Esto genera una extraña asimetría en la obra en pro de lo pintoresco. Para su formato, Doménech utiliza una combinación de óculos y un triple arco peraltado en el centro decorado con cerámica vidriada y ladrillo, así como pedestales en los laterales de este triple arco muy similares a los que cerraban los peraltados de la finca de Rambla de Catalunya 122 [C.Rep. A2-N]. En la actualidad, la visión que tenemos de esta obra es muy diferente del diseño original de 1908. En 1930, Doménech i Mansana, añadió dos pisos más a la finca, suprimiendo el gablete de la

¹⁰⁷⁷ *Emplazamiento y planta de calle y planta de pisos*, esc.1:200 y esc.1:50 respectivamente, José Doménech y Estapá, mayo de 1908; *Planta de pisos*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de enero de 1909; *Alzado y sección de fachada*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, mayo de 1908 [AMCB: Exp.11628].

tribuna, rediseñando el coronamiento y reubicándolo en el centro.¹⁰⁷⁸ De este modo, desapareció el semblante pintoresco que en todo momento Estapá quiso otorgarle a su creación.



Fig. IV.CXVII. Fachada de la Casa Doménech y Estapá (C/València 241) en su estado original (izq.) y en su estado actual tras las modificaciones de Josep Domènech i Mansana de 1930 (dch.).

Esta obra encarna el uso de múltiples y variopintas referencias arquitectónicas de carácter internacional que interesaban al autor en la época. Esto demuestra la intencionalidad de modernizar la producción local a partir de su repertorio combinado con obras coetáneas. La relación que puede establecerse con la Casa Doménech y Estapá de la calle València y construcciones del arquitecto belga Paul Hankar (1859-1901), hace que la producción estapista mantenga una estrecha relación con la *libre esthétique*, aunque en sus textos teóricos denunciase esta tendencia. La referencia evidente es la casa que el propio arquitecto se construyó en Bruselas en 1900. La combinación del ladrillo salpicado con molduras en piedra se incorpora en la estética de la fachada de un modo muy similar. Además, como en la obra del arquitecto belga, Doménech situó la tribuna en

¹⁰⁷⁸ Dibujo a tinta coloreado a lápices de colores, Josep Domènech i Mansana, s/f. (octubre de 1930); Alzado de fachada principal con la modificación, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, s/f. (octubre de 1930); Alzado de fachada principal con la modificación, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, s/f. (octubre de 1930)bis; Planta del nuevo piso, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, s/f. (octubre de 1930); Planta del nuevo piso, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, s/f. (octubre de 1930)bis [AMCB: Exp.47902].

madera en uno de los laterales del alzado para romper con la simetría del conjunto. No obstante, el para el remate de la tribuna en el caso barcelonés observábamos que se optó por una referencia más historicista como el gablete con florones en madera. Si bien es cierto que el ventanal trigeminado por columnitas en una luz de arco de herradura o sobrepasado lo encontramos en la mayoría de obras de Doménech de la primera década del siglo XX, también es rastreable en la producción de Hankar. Este aspecto sirve para demostrar que el artista español se fijó constantemente en el corpus del belga, incorporando las soluciones que mejor combinaban con el repertorio estapista. Un ejemplo de ello es, además de la Casa Hankar de Bruselas, la vivienda para el pintor Albert Ciamberlani (1864-1956), también en la capital belga. En esta construcción de 1897 se disponen este tipo de ventanales de un modo muy similar.

Pero en un nuevo ejercicio de combinar referencias tanto históricas como coetáneas, Doménech incorporó otra que explica el formato del coronamiento que describíamos anteriormente. La composición de sucesión de arcos peraltados en ascensión la recupera de una obra que de Joseph Maria Olbrich de 1907: la torre Hochzeitsturm en la Mathildenhöhe de Darmstadt. Esto es una muestra más del interés del arquitecto hacia la producción secesionista en este momento. La composición es muy similar al referente germánico, aunque Estapá lo simplifica y reduce sus dimensiones a un elemento de remate meramente ornamental, a diferencia de la obra de Olbrich en la que hay estancias, ventanas, etc. Así pues, el referente es frivolidado e insertado a modo de recorte superior para completar este juego ecléctico entre modelos internacionales tanto históricos como de la contemporaneidad, persiguiendo el objetivo de presentar un conjunto moderno, sorprendente, pintoresco y diferencial en el trazado urbano de Barcelona.

Tras estas tres obras paradigmáticas, el corpus de Estapá presenta nuevos casos de viviendas plurifamiliares en los que alternará las referencias mencionadas. Así, los detalles secesionistas fueron reutilizados años después en la Casa Cucurella de 1911 (C/Villarreal 62) [C.DyE., Núm.XCII; Fig. IV.CXVIII]. A encargo de Enrique Cucurella Vidal, Doménech diseñó, en julio de 1911, una nueva finca basándose en la geometrización floral propia de detalles compositivas y ornamentales de Olbrich y Wagner.¹⁰⁷⁹ Otro caso similar a la Casa Doménech y Estapá de la calle València, aunque menos audaz, es el de la Casa Tarragó (C/Poeta Cabanyes 47) [C.DyE., Núm.CIV]. En sus alzados, la combinación de la piedra en el nivel de calle en contraste con el protagonismo del ladrillo en el resto de la fachada se plantea con el mismo criterio. A dicha combinación, la decoración floral secesionista hace su aparición como en el resto de viviendas plurifamiliares. Esto demuestra cómo Doménech utiliza una de las modas más utilizadas en Barcelona para la creación arquitectónica de principios del siglo XX. La

¹⁰⁷⁹ *Petición para construir nueva finca*, Enrique Cucurella y Vidal, 15 de julio de 1911; *Emplazamiento*, esc.1:500, José Doménech y Estapá, 15 de julio de 1911; *Planta baja, planta de pisos, alzado y sección de fachada principal*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de julio de 1911; *Reforma de entresuelos*, esc.1:50, Josep Domènech i Mansana, 30 de diciembre de 1913 [AMCB: Exp.12864].

abordábamos de un modo más específico en el último subapartado del bloque tercero, relacionando el posicionamiento estapista con otros creadores como Jeroni Martorell i Terrats, Eugeni Campllonch i Parés o Alexandre Soler i March. Esta es una nueva muestra de la intencionalidad del objetivo del estapismo, vinculado siempre al deseo de modernizar la arquitectura española utilizando referencias coetáneas y ejemplos internacionales que revitalizasen el panorama arquitectónico español.



Fig. IV.CXVIII. Fachada de la Casa Cucurella (C/Villarroel 62).

Pero paralelamente a estas experimentaciones en búsqueda de la modernidad a partir de las referencias internacionales, Doménech continuó realizando obras de carácter más conservador y ligado al estapismo que el arquitecto desarrolló en obras como la sede de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas de 1893. Ejemplo de ello son dos de las fincas de Francesc Simón. Reaparece así el comitente predilecto de Estapa, quien en 1897 le encarga la reforma de una de sus fincas de paseo de Gràcia (143) [C.DyE., Núm.LXII]. A pesar de no conservarse esta obra, los alzados de fachada muestran claramente la recuperación del majestuoso edificio del Portal de l'Àngel: dos torres laterales con arcos peraltados y dovelas remarcadas, coronados por un enorme arco rebajado rematado en hastial escalonado [C.Rep. A1-A3-G: Fig. IV.CXIX (izq.)]. Igualmente, las tribunas laterales se asemejan a las del Palacio Simón y el Palacio Montaner, en un nuevo ejercicio de reciclaje formal.

En la misma línea, Francesc Simón en 1912 elevó otra vivienda plurifamiliar para su solar de paseo de Gràcia 3 [C.DyE., Núm.XCIV; Fig. IV.CXIX (dch.)]. En esta ocasión, el arquitecto Doménech combinó su repertorio de manera contenida, reduciéndolo a perfiles quebrados en el coronamiento, un ventanal trigeminado por columnitas en arco rebajado y algunas ruedas simples sobre los vierteaguas superiores de algunos niveles [C.Rep. D3, E2-A3, C5]. Por lo demás, la austeridad aporta un semblante conservador al conjunto, ligado a un afrancesamiento acentuado por la cúpula quebrada a cuatro faldones con crestería en el coronamiento. Este elemento organiza, junto a las tribunas, todo el alzado, ejerciendo de eje de simetría y aportando una fisonomía señorial a la finca.



Fig. IV.CXIX. (izq.) Fachada de la Casa Simón (paseo de Gràcia 143: actual paseo de Gràcia 69) / (dch.) Fachada de la Casa Simón (paseo de Gràcia 3).

IV.XI. "TEMPVS FVGIT" EL ESTAPISMO EN LA ARQUITECTURA FUNERARIA

Una de las tipologías en las que Doménech y Estapá hizo uso de su repertorio de un modo más libre fue en la arquitectura funeraria. La construcción de panteones en el corpus del arquitecto es profusa, aunque algunos de los planos consultados no podemos asegurar que sean fruto de su diseño, puesto que la mayoría están sin rúbrica y a veces

sin fecha. A pesar de esto, muchos responden a su repertorio habitual y se custodian en el *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana* del ACOACB, procedente del despacho del personaje. Este material, cruzado con fondos de otros archivos, nos permite reconstruir la trayectoria de Doménech en esta tipología, en la que se inició con la obra más paradigmática de estapismo funerario: el Panteón Simón de finales de 1891. A partir de este caso, el arquitecto fue llamado, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, para erigir nuevos panteones tanto para el cementerio de Montjuïc barcelonés, como para otros camposantos de Cataluña. El análisis de los ejemplos más relevantes servirá para advertir cómo Doménech insertó sus habituales programas compositivos y ornamentales en una tipología arquitectónica que, en la mayoría de las ocasiones, permitía mucha más libertad al arquitecto creador. Debemos apuntar en este párrafo introductorio, que lo presentado a continuación es un primer acercamiento a la cuestión, que será trabajada más adelante en nuevas investigaciones que conformarán proyectos a desarrollar más en profundidad.

Ya hemos trabajado la estrecha relación contractual entre José Doménech y Estapá y Francesco Simón i Font, uno de los socios cofundadores de la Editorial Montaner y Simón. Sus trabajos para construir un patrimonio arquitectónico diferencial mediante el Palacio Simón de la calle Mallorca [C.DyE, Núm.XVIII], así como otras fincas de viviendas plurifamiliares en paseo de Gràcia [C.DyE, Núms. LXII y XCIV], se complementan con el encargo que Simón le hizo a Doménech a mediados de 1891. Consistía en diseñar el que sería su panteón familiar en el nuevo cementerio de Barcelona, un panteón que debía responder a los criterios compositivos modernos de la arquitectura funeraria [C.DyE, Núm.XLVIII]. El hecho de que se asocie la presencia de Simón a la firma Estapá o al estapismo se fundamenta en la amplia colección de edificios que el arquitecto diseñó o reformó para este comitente del mundo editorial. Ello explica que en la vivienda del reposo eterno, Simón deseara utilizar el mismo estilo, confiándole el nuevo encargo a su arquitecto de confianza y amigo.

Doménech planteó una composición tradicional en los panteones barceloneses de la década de los ochenta y los noventa del siglo XIX y que provienen de la arquitectura funeraria francesa de principios de siglo: planta cuadrada y elevación a modo de templo funerario [Fig. IV.CXX].¹⁰⁸⁰ En la planta de sótanos se disponen seis columbarios, así como otros seis en la planta principal flanqueando el altar privado. La distribución es prototípica y habitual de este tipo de arquitectura y es en los alzados exteriores en los que Doménech utiliza composiciones y ornamentos estapistas para definir el monumento. Cada uno de los costados que conforman y cierran la planta cuadrangular se eleva con un colosal arco de medio punto. A partir del avance o retraso de bloques, Doménech genera dinamismo a una composición a priori estática y

¹⁰⁸⁰ *Fachada lateral, fachada principal, sección transversal, planta de sótanos y planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de noviembre de 1891 [AMCB: Exp.58506.02]. Véase también, *Panteón de Francisco Simón y Font*, 1892-1905 [AMCB: S139 Obres i ornamentació, Exp.5670].

contundente. Así el cuerpo se avanza al espectador adquiriendo una acentuada volumetría que logra movimiento gracias a la inclinación de los costados y a la supresión de sus ángulos [C.Rep. O]. Esta ligera inclinación decreciente en ascenso la extrae de la arquitectura egipcia, y la reutilizará años después para el cuerpo del pórtico del *Observatorio Fabra* [C.DyE, Núm.LXXIII]. En el de la fachada principal inserta columnas en voladizo [C.Rep. J].

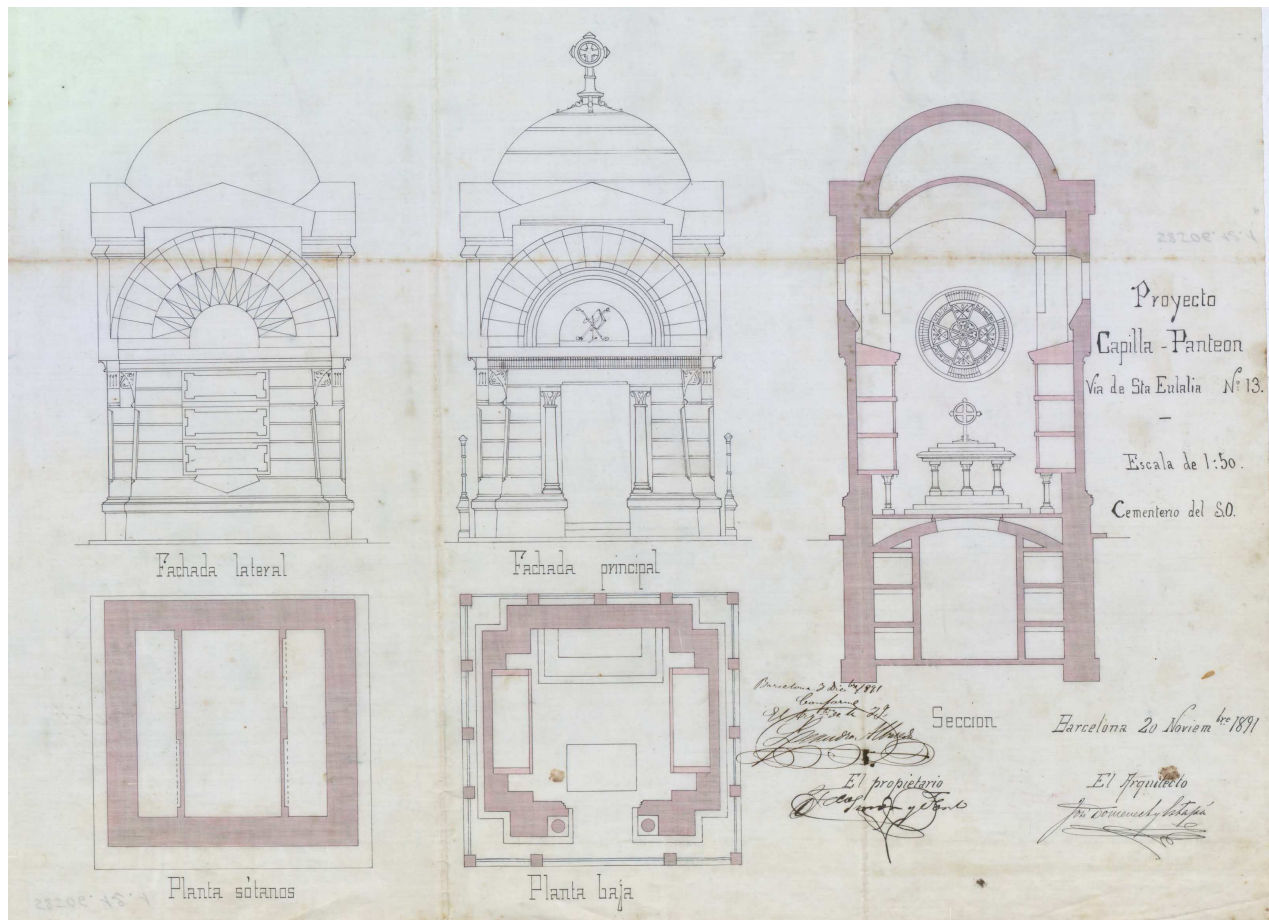


Fig. IV.CXX. Fachada lateral, fachada principal, sección transversal, planta de sótanos y planta baja, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 20 de noviembre de 1891 [AMCB: Exp.58506.02].

Los arcos de cada tramo arrancan de un cornisamento acusado que avanza hacia el espectador y establece un juego de sombreado en pro del efecto de movimiento visual del conjunto. El tipo de arcos propuestos en el proyecto varió en la ejecución de la obra, utilizándose finalmente una solución mucho más compleja, creativa y personal. En el diseño para el de la puerta principal, un arco de medio punto con sus arquivoltas y calles en relieve sirve para remarcar el símbolo del crismón, mientras que para los arcos de las otras tres fachadas, Estapá incorpora una moldura a modo de diadema de rayos a partir de la multiplicación de triángulos agudos. Durante las obras, el arquitecto alteró la solución de los arcos de medio punto laterales, introduciendo una solución más atractiva

y estapista: un arco de medio punto abierto cuya luz permite la iluminación del interior del panteón, y con tres nervios de piedra que nacen de un ornamento dentado invertido y que mueren en un arco peraltado que hace de centro del propio arco de medio punto sobredimensionado [C.Rep. O-C1-A1]. A este ritmo incorpora una arquivolta con moldura en rosario que es interrumpida por los tres dientes invertidos [C.Rep. P]. El remate de cada tramo se soluciona con un hastial escalonado típico del estapismo del momento [C.Rep.G], cuyo cimacio tiende a avanzarse al espectador y que está coronado por un triángulo obtusángulo que Doménech utilizará en los coronamientos de las cúpulas giratorias de sus observatorios [C.DyE, Núms.LVI y CII] o otras cubiertas de torres como la del cuerpo central de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII]. A esta disposición general de los tramos, se insertan elementos de decoración floral de manera contenida, dando prioridad a cuatrefolios en volutas y perfiles quebrados laterales [C.Rep. F1-D3]. El coronamiento del conjunto se cierra con una cúpula semiesférica de piedra que emerge por debajo de los hastiales y los triángulos obtusángulos, cosa que en el exterior genera la ilusión de que se trata de una cúpula rebajada. Y es que lo más importante no es la verticalidad del panteón, sino la volumetría contundente e impositiva de las formas geometrizaras que tienden al colosalismo propio del estapismo, cuya estaticidad aparente se solventa con los entrantes y salientes y el juego de cóncavo-convexo al servicio del sombreado y el dinamismo.

El primer panteón diseñado por Doménech fue valorado como uno de los más importantes de la época. Así lo demuestra el hecho de que aparezca referenciado en *La Arquitectura Moderna de Barcelona* de Francesc Rogent, publicada en 1897. En la sección que concluye este volumen, "Necrópolis", la lámina VIII corresponde a una fotografía del Panteón Simón de 1891-1892.¹⁰⁸¹ Años antes, en un artículo titulado "Los cementerios" de *La Vanguardia* se citaba la nueva obra de Doménech: "La capilla funeraria de la familia Simón, debida al señor Domenech y Estapá, en su exterior está construida con piedra de Montjuich, y contiene grandes vidrieras de colores. En su interior hay un altar y varios columbarios para urnas cinerarias".¹⁰⁸² Aunque la descripción no es para nada detallista ni nos explica el estilo y originalidad de Doménech, el hecho de que salga referenciada en un periódico de actualidad muestra la relevancia en la época tanto del comitente Simón como del arquitecto. La difusión de este panteón mediante las publicaciones y el reconocido prestigio de Estapá, los consideramos clave para la profusión de encargos de panteones en las dos primeras décadas del siglo XX.

Los ritmos creados para el Panteón Simón en 1891-1892 fueron recuperados para el diseño de otro de los monumentos funerarios más valorados de Doménech y Estapá. Se trata del Panteón Ortoll, erigido en 1905 en el cementerio de Vilanova i la Geltrú [C.DyE, Núm.LXXIX]. El comitente fue Bartolomé Ortoll i Junqué, un reputado médico del

¹⁰⁸¹ ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Op. cit., Lám.VIII de "Necrópolis".

¹⁰⁸² "Los cementerios", *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1892, p.2.

Garraf. El diseño propuesto por Doménech a nivel compositivo responde al caso anterior, aunque en éste se introduce mayor riqueza en cuanto a los detalles ornamentales en relieve se refiere. Los croquis iniciales se conservan en el ACOACB y, en ellos, se aprecia la variedad de elementos que Doménech propuso al comitente.¹⁰⁸³ El panteón en cuestión responde al mismo formato: planta cuadrangular y elevación en templete. Para las cuatro fachadas, el arquitecto rebajó la volumetría que observábamos en el Panteón Simón, simplificando sus ritmos [Fig. IV.CXXI]. Cada tramo mantiene el arco de medio punto, de los cuales deben destacarse los de las fachadas laterales. En ellas el arco es exactamente el mismo que el que encontrábamos en los alzados laterales del Panteón barcelonés: el arco de medio punto abierto cuya luz permite la iluminación del interior, y con tres nervios de piedra que nacen de un ornamento dentado invertido y que mueren en un arco peraltado que hace de centro del propio arco de medio punto sobredimensionado [C.Rep. O-C1-A1]. En esta ocasión, Estapá elimina la moldura en rosario, y en el centro del arco inserta el bajorrelieve de un crismón. El coronamiento en hastial escalonado del Simón, es reemplazado por un hastial triangular rematado por una almena coronada por un cuatrifolio cruciforme dentro de una rueda simple [C.Rep. F3-C5]. Este tipo de hastial será habitual en la arquitectura estapista de las primeras décadas del siglo XX, cuyos ejemplos son numerosos: Asilo-Amparo de Santa Lucía [C.DyE, Núm.LXX], Escuelas Industriales de Terrassa [C.DyE, Núm.XCVII] o convento e iglesia de carmelitas de Barcelona [C.DyE, Núms.LXXXVI y XCVI], entre otros.

¹⁰⁸³ *Alzado de interiores*, esc.1:25, José Doménech y Estapá, s/f. (1905); *Alzado de fachada exterior*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, s/f. (1905); *Alzado exterior y planta*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, s/f. (1905) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, H106K/4/116]. Véase también “Panteó Ortoll. M-11”, en *Plà Especial i Catàleg del Patrimoni històric-artístic i natural de Vilanova i la Geltrú*, vol.XI: pp.62-67 [AHCViG]; y *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit. p.63.

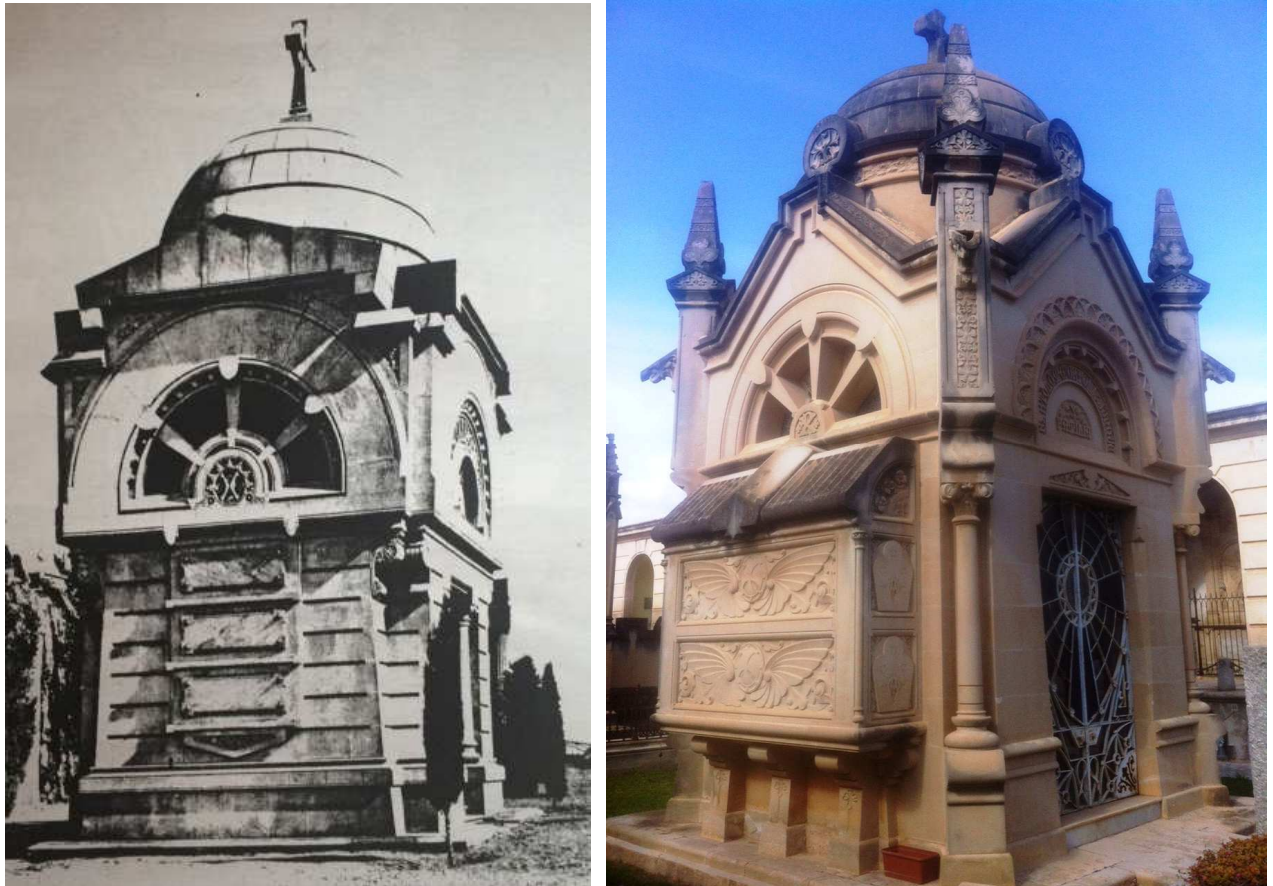


Fig. IV.CXXI. (izq.) Panteón Simón (cementerio Montjuich, Barcelona), José Doménech y Estapá, 1891-1892 [ROGENT i PEDROSA, F. (1897), Lám.VIII de "Necrópolis"] / (dch.) Vista actual del Panteón Ortoll (cementerio Vilanova i la Geltrú), José Doménech y Estapá, 1905.

Sin duda, la novedad que aporta Doménech en este monumento funerario de Vilanova es la incorporación de volúmenes que generan diagonales hacia el exterior de los cuatro ángulos del conjunto. De este modo, la arquitectura se prolonga no solo en volumetría de fachada sino también en el espacio no arquitectónico, a partir del juego en ascensión de perfiles quebrados laterales, columnas en voladizo, perfil lateral ascendiente a la cubierta y obelisco en miniatura sobre peana de triángulos obtusángulos [C.Rep. D3-J-D1]. El obelisco como ornamento tradicional de la cultura funeraria egipcia se utiliza como solución final, tras haber planteado en los croquis citados con anterioridad las opciones de la voluta invertida o la escultura de búho como símbolo de ultratumba.

En líneas generales, con este caso y su precedente, Doménech consolida su firma o estilo estapista dentro de la tipología funeraria. En la necrológica que le dedicaba el arquitecto Romeu a Estapá, el primero reconocía la importancia de estas dos obras como las principales aportaciones de Doménech en este campo.¹⁰⁸⁴ La mayoría del resto de

¹⁰⁸⁴ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Op. cit., p.157.

panteones localizados hasta la fecha, ya fuesen ejecutados o no, responden a los mismos criterios geométricos, compositivos y ornamentales. Los casos del Panteón de Miguel Roca y Rodón de 1912 [C.DyE, Núm.XCIII],¹⁰⁸⁵ el Panteón de José Cabot y Dolores Amat de 1910-1911 [C.DyE, Núm.LXXXVII]¹⁰⁸⁶ o el Panteón de Josefa Ferrer de 1912-1913 [C.DyE, Núm.XCV],¹⁰⁸⁷ todos ellos en Barcelona, así lo demuestran. A pesar de algunas modificaciones que hacen únicas estas sepulturas, todas derivan del mismo ejercicio compositivo del Panteón Simón y del Panteón Ortoll. Éstos ejercen de base sobre la cual Doménech incorpora nuevos elementos y combinaciones estapistas para los panteones posteriores. Así, si apreciamos el croquis del Panteón Roca podemos comprobar que el arquitecto opta por arcos peraltados, columnas en voladizo y hastiales escalonados en cada tramo [C.Rep. A1-J-G]. Aquí la geometría se presenta de un modo más contundente. Por el contrario, Doménech explota el repertorio egipcio en el Panteón Soler con las inclinaciones que encontrábamos en algunos cuerpos del Simón, pero con la inclusión de cuartos de rueda y columnitas en voladizo y explotando el recurso de la supresión de ángulos [C.Rep. C3-J-O]. Las combinaciones son infinitas pero siempre responden a las líneas personalísimas del estapismo, donde la geometrización de las estructuras y los motivos naturales es soberana.

La otra modalidad de arquitectura funeraria que Doménech realizó, aunque en menor escala, fue la del monumento funerario o sepulcro al aire libre. De este otro tipo destacan dos ejemplos: el sepulcro de la familia Puigventós del cementerio de Montjuïc (1908-1910) y el de Marimón de Vilafranca del Penedés (1913).

Sobre el primero, es de los casos que contamos con más documentación [C.DyE, Núm.LXXXII]. En el AHDipB se conserva el proceso de proyección, la aceptación de los planos por parte de la comisión de cementerios de Barcelona y el seguimiento de la ejecución,¹⁰⁸⁸ además de los propios planos con la versión de base a la que, durante la construcción, Doménech incluiría más detalles. El proyecto está fechado en septiembre de 1908 con planta, alzado y secciones, a realizar por encargo del comitente Juan Puigventós y Vivet.¹⁰⁸⁹ Este tipo de monumentos es mucho más simple que los panteones que analizábamos anteriormente. Consta del propio sepulcro y un ornamento escultórico dentro de un recinto con un cercado de pilares y verja metálica. En el caso del de

¹⁰⁸⁵ *Alzado exterior, s/r., s/f.* (José Doménech y Estapà. 1912) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Domènech i Mansana*, H101A/86/2.3]; Panteón de Miguel Roca y Rodón, 1912 [AMCB: S139 Obres i ornamentació, Exp.9013].

¹⁰⁸⁶ Panteón de José Cabot y Rodríguez y Dolores Amat, 1910-1911 [AMCB: S139 Obres i ornamentació, Exp.8317].

¹⁰⁸⁷ Panteón de Josefa Ferrer, viuda de Mayol, 1912-1913 [AMCB: S139 Obres i ornamentació, Exp.9087].

¹⁰⁸⁸ *Pago del permiso para ejecutar el proyecto de panteón de Juan Puigventós*, 20 de mayo de 1908; *Permiso para ejecutar el proyecto de panteón de Juan Puigventós*, 16 de diciembre de 1908; *Permiso parapoder inhumar cuerpos en el panteón de Juan Puigventós*, 6 de julio de 1910 [AHDipB: J-3979].

¹⁰⁸⁹ *Planta, alzado y sección A-B, esc.1:20*, José Doménech y Estapà, septiembre de 1908 [AHDipB: J-3979]. Véase también el siguiente expediente: Panteón de Juan Puigventós, 1908-1910 [AMCB: S139 Obres i ornamentació, Exp.7530].

Puigventós (desaparecido en la actualidad),¹⁰⁹⁰ Doménech diseña una estructura columnaria detrás del propio sepulcro que está coronado por una enorme escultura de un Ángel de la Caridad (desconocemos el autor de la figura). Este complemento arquitectónico con escultura en el remate ejerce de altar simbólico elevado de manera exenta a base de perfiles quebrados geométricos de corte estapista, además de detalles decorativos puntuales como los recurrentes cuatrifolios dentados y otros de regusto gotizante [C.Rep. D3-F2]. A pesar de no estar en el diseño de 1908, durante la construcción, Doménech añadió en la base del ángel un sistema que alternaba arcos rebajados con arcos peraltados, además de ruedas dentadas en los ángulos [C.Rep. A3-A1-C1]. Así lo demuestra la fotografía que conservaba el propio arquitecto en su estudio.¹⁰⁹¹

En la línea de este sepulcro, aunque mucho más monumental, construyó el Sepulcro Marimón del cementerio de Vilafranca del Penedés [C.DyE, Núm.XCIX], encargado por Ramon Marimón. Las dos versiones de esta obra conservadas en el despacho de Doménech muestran la evolución del planteamiento. En un primer momento, el arquitecto diseñó un conjunto extremadamente suntuoso desde el punto de vista ornamental.¹⁰⁹² A diferencia de la contención del Sepulcro Puigventós y de la austeridad geométrica de los panteones, para el de Marimón, los elementos del interior del cercado metálico se multiplican con el objetivo de erigir un altar pétreo colosal rematado por un ángel del apocalipsis sedente a la espera del Juicio Final. En general, acentúa la horizontalidad a partir de un cuerpo principal de planta de cruz latina elevado por columnas achatadas, fórmula que utilizará en los dos diseños de altares para la iglesia de Sant Andreu apóstol [C.DyE, Núms.XXVI y XI] o el dedicado a San José Oriol para Santa Maria del Pi [C.DyE, Núm.LXVI]. En esa horizontal es donde aguarda el ángel del apocalipsis, esculpido por Rafael Atché, y que está coronado y enmarcado por una estructura arquitectónica estapista, conformada por un triple arco peraltado rematado por un hastial escalonado [C.Rep. A1-A2-G].

¹⁰⁹⁰ *El cementerio de Montjuïc. Sueños de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008, p.221.

¹⁰⁹¹ Fotografía del Sepulcro Puigventós, s/f. (c.1911-1912) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana*, C1191/328].

¹⁰⁹² *Croquis para el Sepulcro Marimón* (primera versión), esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1913) [ACOACB: *Fons Domènech i Estapà/Doménech i Mansana*, H106K/4/114].



Fig. IV.CXXII. Vista actual del Sepulchro Marimón, (cementerio de Vilafranca del Penedés), José Doménech y Estapà, 1913.

La segunda versión fue la definitiva, tal y como puede comprobarse al comparar el otro croquis y el resultado final del sepulchro en cuestión [Fig. IV.CXXII].¹⁰⁹³ La parte inferior la conserva, y concentra las modificaciones en el enmarcamiento de la escultura. La idea es aligerar la pesadez de la estructura de remate de la primera versión. Para ello, Doménech realiza un ejercicio de simplificación compositiva, suprimiendo el triple arco peraltado coronado con hastial escalonado, por un único arco peraltado colosal ornamentado con falsas dovelas historiadas con motivos florales diversos [C.Rep. A1-A4]. Este arco es sobreelevado por un columnario dístico que da esbeltez al enmarcamiento. El mismo arco se resalta con un cornisamento muy acentuado que con su volumetría tiende a aproximarse al espectador y generar de ese modo una riqueza visual a partir del juego de luces y sombras, acusado todavía más por la inclusión de

¹⁰⁹³ *Croquis para el Sepulchro Marimón (segunda versión)*, esc.1:50, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, c.1913) [ACOACB: *Fons Doménech i Estapà/Doménech i Mansana*, H106K/4/114].

molduras en rosario y los cuartos de rueda en los ángulos de la línea de arranque [C.Rep. P-C3].

En general este conjunto es realmente insólito. El resultado final es una obra abigarrada, repleta de combinaciones de elementos estapistas que por su alteración excesiva se traduce en un semblante barroquizante que poco tiene que ver con la armonía de líneas y volúmenes de panteones como el de Simón o el de Ortoll. El Sepulcro de Marimón de Vilafranca del Penedés es un ejemplo del descontrol del uso de las formas estapistas que, a pesar de tener infinitas opciones en su combinación y alternancia, pueden llevar al arquitecto a un resultado que, de entrada, se opone a los postulados de orden, control y línea recta que diseccionábamos en el bloque tercero. Esto nos lleva a la conclusión que Doménech cuando proyecta una obra exenta de concepción escultórica se pierde mucho más en los detalles y explota todas las posibilidades ornamentales para que ésta adquiera mayor visibilidad. Eso se traduce en el exceso y abigarramiento visual que señalábamos tanto en el sepulcro de Puigventós como, y sobre todo, en el de Marimón. Por el contrario, cuando eleva un monumento funerario de base y concepción puramente arquitectónica como son los panteones, Doménech controla el ritmo de los cuerpos, los equilibra con más acierto y da preeminencia a la forma de los propios volúmenes y los ornamentos se utilizan únicamente como complementos que enriquecen con contención el conjunto. En la concepción de altares de iglesia (igualmente que los sepulcros analizados también tienen un mayor componente escultórico) sucederá una tensión similar entre aciertos y desaciertos en el proceso proyectivo.

IV.XII. DOMÉNECH Y ESTAPÁ, EL ÚLTIMO ARQUITECTO MUNICIPAL DE SANT ANDREU DE PALOMAR (1883-1897)

La relevante implicación de José Doménech y Estapá en Sant Andreu de Palomar como arquitecto municipal entre 1883 y 1897, hace que sea estrictamente necesario dedicar a la cuestión un apartado exclusivo. Debido a que en la época, el citado núcleo urbano consistía en un municipio independiente a la ciudad de Barcelona, así como por el elevado número de construcciones, reformas y proyectos de Doménech realizados allí, la mayoría de ellos de carácter inédito, este apartado independiente es de suma importancia para la investigación general que nos ocupa. Además, la especificidad del cargo y el hecho de que este fue uno de los primeros conseguidos tras su titulación y ejercido durante un periodo de catorce años dentro de su vida profesional, remarcan incluso más dicha relevancia en el universo Doménech y Estapá. Para la división de este subapartado, proponemos mantener la ordenación tipológica que planteamos en todo el bloque cuarto, incorporando un capítulo introductorio que trata la problemática del

nombramiento del personaje en el cargo mencionado y las interesantes dificultades con que se encontró en dicho proceso.

En este punto, nos encontramos con una dificultad remarcable: la falta de fuentes primarias que nos permitan reconstruir el rol del arquitecto de un modo completo. No obstante, debemos añadir que la consulta de los fondos del Arxiu Municipal del Districte de Sant Andreu nos ha permitido hallar información suficiente, inédita y bastante específica a través de las actas municipales de Sant Andreu de Palomar, única documentación conservada de la época en relación a las obras públicas de aquel municipio hasta 1897, año en que fue agregado a Barcelona. De hecho, muchas de las actuaciones arquitectónicas y urbanísticas, entre otras, son referenciadas en estas actas municipales. Para algunas de las obras que los estudiosos dudaban de su datación hemos podido fijar fechas concretas de proyección y erección, así como redatar con especificidad otras que hasta el momento estaban erróneas. De todos modos, los planos y las memorias no han sido localizados excepto algún caso aislado y parcial, ya que únicamente son citados en las actas a modo de anexos, anexos que, por otro lado, no se conservan en la actualidad. A pesar de esta parcialidad de las fuentes primarias, la información extraída, sobre todo la de las actas mencionadas, aporta a esta investigación datos inéditos sobre la producción de Doménech, así como propuestas desconocidas hasta el momento, ampliando la casuística arquitectónica del personaje y generando nuevos discursos en torno a su figura y sus creaciones, así como al rol que ocupó en la modernización del ámbito constructivo.

IV.XII.I. La consecución del cargo (1883): la herencia de Pere Falqués i Urpí

Como municipio independiente, el ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar disponía de un número de comisiones permanentes específicas encargadas de dirigir el día a día de la villa desde 1870 hasta la fecha de agregación a Barcelona.¹⁰⁹⁴ La diferenciación de dichas comisiones es de suma importancia, puesto que nos indica para cuales operaría

¹⁰⁹⁴ La comisión primera, denominada “De representación, gobierno, contabilidad, presupuestos y policía de seguridad” y dirigida por el alcalde, encargada de las cuestiones económicas y de la división de los arbitrios al resto de comisiones permanentes para que éstas pudiesen desarrollar con eficacia sus respectivas competencias; la comisión segunda, “Consumos con todas sus incidencias”, controladora del consumo general y encargada también de fijar los arbitrios municipales; la comisión tercera, “Beneficencia y Caridad é Instrucción pública”, con tareas diversas desde la repartición de parte de los impuestos a obras de caridad, a financiación de actos y otros aspectos en relación con los centros eclesiásticos del término, etc.; la comisión cuarta, “Policía urbana, construcciones civiles y obras de todas clases”, donde deben incluirse los importantes trabajos urbanísticos a realizar en los diferentes barrios que conformaban Sant Andreu; la comisión quinta, denominada “Matadero público y Plaza Mercado”, establecida para controlar la higiene del municipio y todas las cuestiones relacionadas con las actividades mercantiles; y, finalmente, la comisión sexta, “Suministros, bagajes y alojamientos”, sobre los aspectos que estuviesen en relación a la suministración de aguas, electricidad, etc.

con mayor frecuencia José Doménech y Estapá como arquitecto. Sin duda, y dependiendo de la tipología del proyecto encargado, Doménech debía establecer acuerdos específicos con la comisión permanente en cuestión, diferente en cada caso. Además, a través del análisis de toda la documentación exhumada, Doménech fue incluso miembro importante de algunas comisiones no permanentes y creadas *ex profeso* para algún asunto concreto en el que el arquitecto municipal debía participar de manera activa. Este otro tipo de participación será sumamente interesante para apreciar también otras facetas del arquitecto que centra este estudio hasta la fecha desconocidas.

Antes de todo, debemos ocuparnos de una cuestión relevante que constituye el germen de la profusa producción arquitectónica y urbanística, entre otras, de José Doménech y Estapá en Sant Andreu de Palomar: su elección como arquitecto municipal. Tal problemática resulta muy importante por la gran cantidad de inconvenientes y trabas que fueron apareciendo durante todo el proceso de elección, aspecto que hará plantearnos la popularidad de Doménech y Estapá en el núcleo andreuense, donde encontró verdaderos opositores que formaban parte del poder municipal y que se mostraron claramente en contra de la mayoría de sus propuestas.

En primer lugar, hay que clarificar que el cargo de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar fue creado en 1874, concretamente en la sesión celebrada el 28 de enero. Al respecto, el concejal Batlló afirmaba lo siguiente: “correspondiendo á esta población por su categoria tener un arquitecto y no un Maestro de obras como en la actualidad”.¹⁰⁹⁵ Tras un largo debate sobre el ahorro que suponía para las arcas municipales continuar con un maestro de obras en vez de un arquitecto, el concejal Martí añadía que esta cuestión se solucionaría fácilmente si el ayuntamiento de Sant Andreu fijaba sus propias tarifas para los honorarios del arquitecto, puesto que no había unos precios generales establecidos en el Real Decreto del 22 de julio de 1864, documento en el que se fijaba la necesidad de arquitectos municipales en núcleos parejos al que tratamos.

De este modo, se fijaron las tres tarifas que regirían los trabajos del arquitecto municipal en Sant Andreu desde 1874 hasta el año en que el municipio fue agregado a Barcelona (1897). Este periodo de poco más de dos décadas de duración es el que corresponde a la importante actividad de los dos únicos arquitectos municipales que tuvo la localidad andreuense: Pere Falqués i Urpí (1850-1916) de 1874 a 1882, y José Doménech y Estapá de 1883 a 1897. Precisamente en el momento en que el ayuntamiento estableció las tres principales tarifas que recogeremos a continuación, fue aceptada la solicitud de Falqués para el nuevo cargo a la espera de confirmación: “Dióse cuenta de una solicitud presentada por Don Pedro Falqués Urpí para que se le conceda la plaza de arquitecto

¹⁰⁹⁵ Acta municipal del 28 de enero de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, p. 12v. (Caja U.I. 3751)].

municipal por hallarse vacante”.¹⁰⁹⁶ En las actas municipales se identifican hasta cinco solicitudes de arquitectos que optaron por la plaza.¹⁰⁹⁷ No obstante, Falqués se erigió siempre como la primera opción, efectiva de manera oficial y por unanimidad el 29 de abril de 1874.¹⁰⁹⁸ Debemos añadir que este acababa de conseguir el título de arquitecto (26 de noviembre de 1873)¹⁰⁹⁹ tras realizar sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid pocos meses antes de crearse la nueva plaza. Además, no debemos pasar por alto que Falqués era natural de Sant Andreu y formaba parte de una reputada familia del municipio.¹¹⁰⁰ De hecho, tal y como añadía en un estudio reciente Joan Molet, el padre y el tío de Falqués ocupaban puestos en la concejalía de obras públicas del municipio en el momento de hacerse efectiva la elección.¹¹⁰¹

Pero vayamos a las tres tarifas que rigieron el cargo de arquitecto municipal, ya que tuvieron mucha relevancia en la elección de Doménech y Estapá entre 1882 y 1883. Recuperamos las actas para recoger tales datos, correspondientes a los honorarios por el arancel de las obras oficiales de la comisión tercera o “de Instrucción Pública”:

¹⁰⁹⁶ Acta municipal del 28 de enero de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, p. 11rv. (Caja U.I. 3751)].

¹⁰⁹⁷ Además de la solicitud de Pere Falqués, presentada oficialmente el 6 de abril de 1874, se citan los siguientes nombres que optaron a la plaza de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar en 1874: Francesc Blanch i Pons, exarquitecto municipal de Manresa, presentó la solicitud el 28 de febrero; Modest Fossas i Pi, titulado en 1860 y arquitecto de la Diputación Provincial de Barcelona, entregó su solicitud el 11 de marzo; Saturnino Martínez Ruiz, arquitecto municipal de Logroño, se presentó el 15 de abril; y, finalmente, Josep Vilaseca i Casanovas, quien entregó su solicitud el 27 de abril. Acta municipal del 29 de abril de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, pp. 50v.-52v. (Caja U.I. 3751)].

¹⁰⁹⁸ Acta municipal del 29 de abril de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, p. 52v. (Caja U.I. 3751)].

¹⁰⁹⁹ Sobre este reputado arquitecto que también fue arquitecto municipal de Barcelona, no se ha publicado todavía ningún trabajo monográfico, únicamente estudios puntuales y algunas reseñas sobre sus edificios. Véanse, MOLET i PETIT, J., “Un arquitecto que no firmaba sus proyectos. Pere Falqués y sus firmones”, *Matèria. Revista Internacional d’Art*, 8, 2014, pp.85-107; MOLET i PETIT, J. (2013A), Art. cit., pp.289- 314; MOLET i PETIT, J., “Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí y el proyecto del Palacio Real del Parque de Barcelona (1889-1900)”, en *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp.677-691; MOLET i PETIT, J., “Un arquitecte municipal de l’època de la Restauració: Pere Falqués i Urpí (1850-1916)”, en *Actas del Congrés Internacional d’Història Catalunya i Restauració*. Manresa: Centre d’Estudis del Bages, 1992, pp.403-409.

¹¹⁰⁰ Además, tal y como indica el estudio de Martí Pous i Serra sobre el tranvía de fuego de Sant Andreu, uno de los motivos es que “d’entre les condicions estimades per a la concessió del càrrec d’Arquitecte Municipal al Sr. Falqués, hi havia la d’èsser fill de Sant Andreu i que a més *tiene un exacto conocimiento de las condiciones y necesidades locales*”. POUS i SERRA, M., “El tramvia de foc a Sant Andreu”, *Finestrelles*, 3, 1991, p.135. Al consultar las fuentes primarias, observamos la importancia de esa característica. En la solicitud de Falqués, el arquitecto insistía en ello para que ese aspecto fuese valorado muy positivamente: “como natural de esta misma población, tiene un exacto conocimiento de las condiciones y necesidades locales”. Acta municipal del 29 de abril de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, pp. 51v.-51rv. (Caja U.I. 3751)].

¹¹⁰¹ Sobre esta cuestión específica, véase MOLET i PETIT, J. (2014), Art. cit., pp. 88-89.

“El Ayuntamiento abundando en los mismos deseos y en atención á que tampoco había una tarifa fija para la imposición de tales arbitrios, acordó que para la valoración de aquellos y al mismo tiempo para que sirviese para los honorarios del arquitecto, formar las siguientes tarifas:

- [Primera tarifa:] Obras de muy escasa importancia: 2'50 pesetas.
- [Segunda tarifa:] Elevación de un piso, apertura de un portal, ventana, reforma de puertas y obras análogas: 5 pesetas.
- [Tercera tarifa:] Construcciones de casas, por cada solar: 7'50 pesetas”.¹¹⁰²

Estas tarifas se aplicaron durante el periodo en que Falqués ejerció de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar, etapa en que se llevarán a cabo obras relevantes como, entre otras, el comienzo del ambicioso proyecto urbanístico de ensanche del municipio, con la futura Rambla de Santa Eulalia como eje, o la conclusión de la iglesia parroquial de Sant Andreu Apóstol. Ambos trabajos los veremos con detenimiento en sendos subapartados, puesto que suponen la herencia con la que se encontró Doménech cuando consiguió el cargo en 1883. De hecho, el caso de las obras del templo citado es importantísimo, ya que debido al hundimiento de la nueva y flamante cúpula de Falqués acaecido el 9 de agosto de 1882, un mes después de su inauguración, el arquitecto andreuense dimitió de su cargo tras la tragedia. Al respecto, en la sesión municipal del 26 de agosto de 1882 se recoge y acepta la dimisión:

“[...] en sesión de segunda convocatoria de 26 de este mismo mes, acordó admitir la dimisión de Arquitecto de este Municipio presentada por el expresado D. Pedro Falqués y Urpí arquitecto, con la obligación de hacer entrega dentro de ocho días de la documentación que concierne en un su poder del referido servicio oficial, y que en su consecuencia se publique esta vacante por término de treinta días con las condiciones vigentes que podrá modificar antes la Comisión del ramo en la parte que la experiencia aconseje en buen oficio del servicio de que se trata”.¹¹⁰³

Los motivos que impulsaron a la dimisión a Falqués, bien seguro que estuvieron estrechamente ligados a las posibles presiones sociales surgidas del drama que supuso la caída de la cúpula. De hecho, en un fragmento anterior al que citábamos, se alude a que, tras presentar la dimisión tras el desplome, el arquitecto Falqués abandonó su cargo: “por el abandono que con una larga ausencia sin el permiso competente”, se especifica.¹¹⁰⁴ Hemos de tener en cuenta que la caída de la nueva cúpula se produjo durante la celebración de la eucaristía del 9 de agosto, causando un gran impacto en toda

¹¹⁰² Acta municipal del 28 de enero de 1874 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1874*, p.12rv. (Caja U.I. 3751)].

¹¹⁰³ Acta municipal del 26 de agosto de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.79v.-79rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹⁰⁴ Acta municipal del 26 de agosto de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.79v. (Caja U.I. 3754)].

la vecindad y el resultado de varios muertos. Así lo indican las crónicas de la época y los documentos oficiales custodiados en la diócesis barcelonesa.¹¹⁰⁵

Sea como fuere, la tragedia y la consecuente dimisión de Falqués se tradujo en una plaza vacante de arquitecto municipal en Sant Andreu. Un mes después de aceptar el cese de las actividades del arquitecto, el ayuntamiento publicaba a concurso público la plaza en cuestión, especificando, tal y como anunciábamos anteriormente, que sería “con los mismos honorarios y condiciones que vienen rigiendo desde enero de 1874”.¹¹⁰⁶

Pese a las directrices, a principios del mes de octubre de 1882 se ejecutaron algunas modificaciones en el *Pliego de Condiciones* de la vacante, aspecto interesante porque nos define mucho más la naturaleza de la plaza que ocuparía meses después Doménech y Estapá. Los cambios pueden parecer nimios, pero son dos cláusulas que se imponen para evitar las largas ausencias habituales que había llevado a cabo Falqués acentuadas tras el accidente de la cúpula. La primera de esas dos cláusulas remarca que el arquitecto municipal entrante,

“tendrá la obligación de desempeñar los servicios facultativos de su competencia que le encargue el Ayuntamiento, á este obgeto se presentará en la Secretaria del mismo para despachar con la Comisión del ramo y hacerse cargo de aquellos en las horas de oficina del día de cada semana que la misma celebra sesión y todas las veces que por tratarse de servicios extraordinarios fuese necesario”.¹¹⁰⁷

Estableciendo esta obligación por parte del arquitecto de acudir en persona al despacho los días en que las comisiones encargadas de las obras se reuniesen (solía ser semanalmente), el ayuntamiento pretendía asegurarse el correcto desarrollo de las tareas de su puesto y evitar ausencias que pudiesen entorpecerlas.¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁵ Véanse como ejemplos: *Diario de Barcelona*, 10 de agosto de 1882 (edición de mañana), pp.9786-9787; *Diario de Barcelona*, 10 de agosto de 1882 (edición de tarde), p.9825; *Diario de Barcelona*, 11 de agosto de 1882 (edición de tarde), p.9855. En el AHDB se halla el informe oficial del párroco Jaume Costa, en el que se especifica la cifra de seis muertos y cinco heridos, dos de mucha gravedad: *Carta de Jaime Costa al Obispo de Barcelona*, San Andrés de Palomar, 11 de agosto de 1882 [AHDB, SA54.44]. Sobre este episodio, véanse entre otros: CLAPÉS i CORBERA, J., *Fulles històriques de Sant Andreu de Palomar*. Barcelona: Grup d'Andreuencs, 1984, vol.I: pp.40-44; y *Sant Andreu de Palomar i La Sagrera: com era i com és*. Barcelona: Duxelm / Ajuntament de Barcelona, 2009, p.29.

¹¹⁰⁶ Acta municipal del 27 de septiembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.85v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹⁰⁷ Acta municipal del 7 de octubre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.90v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹⁰⁸ Hemos de pensar que tanto Pere Falqués primero, como José Doménech y Estapá después, eran arquitectos que vivían en la ciudad de Barcelona, y para desarrollar los trabajos como arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar debían trasladarse a ese otro municipio. Pese a la cercanía entre ambos núcleos, la incomodidad del hecho en sí seguramente sería uno de los motivos por los que ambos no siempre ejecutaban los proyectos en los despachos municipales. En este sentido, el ayuntamiento de Sant Andreu, para evitar largas ausencias por parte de este cargo, determinaba esta obligación de personarse de

La segunda cláusula establece otra novedad interesante que entrará en vigor a partir del nombramiento de Doménech: “los informes tendrá que formularlos siempre que en importancia é índole la permita presentándolos en la Secretaria Municipal previamente dentro del término oportuno para que pueda darse cuenta el Ayuntamiento á ser posible en la primera ó en un despacho en la segunda sesión”.¹¹⁰⁹ Tal modificación o nueva cláusula, pese a parecer irrelevante, es importantísima para nuestra investigación, puesto que la presentación obligada por parte del arquitecto de cada informe y cada proyecto para que fuesen discutidos en las sesiones municipales pertinentes, ha permitido que, en las actas siempre y a modo de anexo más específico en ocasiones, muchas propuestas constructivas se hayan conservado. De hecho, algunos de estos materiales, resultantes de la segunda cláusula, forman parte de la documentación que presentamos aquí como inédita.

Bajo estas directrices, los arquitectos que deseaban solicitar el puesto vacante de arquitecto municipal de Sant Andreu fueron entregando toda la documentación necesaria entre principios del mes de octubre y mediados del de noviembre de 1882. En la sesión del 18 de noviembre se indica que el expediente con todas las solicitudes presentadas para la provisión de la plaza fue entregado para su deliberación y resolución entre los concejales y el alcalde el 22 de noviembre.¹¹¹⁰ Pese a la profusión de documentación manejada, no ha sido posible localizar dicho expediente. No obstante, en el *Libro de Actas* referenciado se recogen los datos de todos los arquitectos candidatos que ya habían superado el primer filtro de la Comisión Tercera o “de Instrucción Pública”. Precisamente en esa sesión en la que fueron presentadas todas las solicitudes, se iniciaron diversas disputas entre los concejales, provocando que el proceso de elección del arquitecto municipal se alargase en exceso. Uno de los principales motivos de tales discusiones fue, sin duda, el decantarse a favor o no de José Doménech y Estapá para el puesto. En relación al largo periodo desarrollado antes de efectuarse el fallo a favor de uno de los candidatos, hay que tener presente, como dato que ilustra también estas complicaciones, que el cargo en cuestión estuvo vacante durante casi un año, concretamente durante diez meses desde que fue efectiva la dimisión de Falqués y aceptado Doménech (del 26 de agosto de 1882 hasta el 2 de mayo de 1883).

Como anunciamos ya en la introducción de este punto, el episodio de la elección de Doménech para el cargo de arquitecto municipal de Sant Andreu es relevante para analizar el grado de popularidad del personaje en el inicio de su vida profesional dentro

manera obligada al arquitecto municipal siempre que hubiese una reunión facultativa tanto ordinaria como extraordinaria.

¹¹⁰⁹ Acta municipal del 7 de octubre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.90v.-90rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹¹⁰ Acta municipal del 18 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p. 102rv. (Caja U.I. 3754)].

del núcleo andreuense, a nuestro modo de ver y tras la consulta del material conservado, motivo principal de la disputa.

En la sesión del 22 de noviembre se recogen los nombres de todos los candidatos a valorar, además de citar toda la documentación de mérito que presentaron para avalar sus capacidades y experiencia como arquitectos. A su vez, también se especifican las condiciones que propone cada uno de los solicitantes para aplicar a las tarifas que el ayuntamiento había fijado en 1874, las cuales continuarían vigentes junto a las dos cláusulas añadidas sobre el compromiso y las obligaciones laborales del cargo. En el **Cuadro IV.III** recogemos al detalle toda esta información extraída de las fuentes municipales consultadas. La presentamos aplicando un orden cronológico según la presentación de cada uno de los candidatos.

CONVOCATORIA DEL CONCURSO DE ARQUITECTO MUNICIPAL DE SANT ANDREU	Fecha de presentación	Condiciones presentadas a aplicar sobre los honorarios propuestos por el municipio desde 1874	Documentación de mérito presentada
Candidatos			
Laureà Arroyo i Velasco	18 de octubre de 1882	Reducción de la primera tarifa en 1 pta (quedaría en 1'50 ptas). Reducción de la segunda tarifa en 3 ptas (quedaría en 2 ptas). Reducción de la tercera tarifa en 6 ptas (quedaría en 1'50 ptas)	Título de Arquitecto. 8 certificaciones de mérito más (sin especificar).
José Doménech y Estapá	25 de octubre de 1882	Reducción del 100% en todas las tarifas.	Título de Arquitecto. Documento original de haber sido arquitecto de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. 4 certificaciones de mérito más (sin especificar).
J.Baptista Pons i Trabal	2 de noviembre de 1882	Reducción de un 50% en todas las tarifas (quedarían de la manera siguiente: la primera tarifa en 1'25 ptas, la segunda tarifa en 2'50 ptas y la tercera tarifa en 3'75 ptas).	Título de Arquitecto. Documento original de haber sido Arquitecto Municipal de La Garriga. 4 certificaciones de mérito más (sin especificar).

Leandre Albareda i Petit	11 de noviembre de 1882	Reducción del 100% en todas las tarifas.	Título de Arquitecto. Certificaciones de mérito más (sin especificar).
J.Baptista Feu i Puig	17 de noviembre de 1882	Reducción de un 80% en todas las tarifas (quedarían de la manera siguiente: la primera tarifa en 0'50 ptas, la segunda tarifa en 1 pta y la tercera tarifa en 1'50 ptas).	Título de Arquitecto. Documento original de haber sido Arquitecto Municipal de Terrassa. 1 certificación de mérito más (sin especificar).

Cuadro IV.III. Solicitudes presentadas en la convocatoria del concurso para el cargo vacante de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar. Cuadro realizado a partir del acta municipal del 22 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.105v.-106rv. (Caja U.I. 3754)].

De entrada, podemos observar la categoría de los solicitantes. Además de José Doménech y Estapá, hallamos a personajes como Laureà Arroyo i Velasco (1848-1910),¹¹¹¹ Joan Baptista Pons i Trabal (1855-1928),¹¹¹² Leandre Albareda i Petit (1852-1912)¹¹¹³ y Joan

¹¹¹¹ Laureà Arroyo i Velasco se tituló como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1875 (seis años antes que Doménech y Estapá). Fue arquitecto municipal de Caldes d'Estrach y participó en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en el cargo de arquitecto auxiliar de la en la erección del Palacio de Bellas Artes bajo las órdenes de August Font i Carreras [Véase, FUENTES MILÀ, S. (2010), Op. cit., pp.83-102]. Tras los trabajos en el certamen internacional se trasladó a Gran Canaria, donde llegó el mismo 1888, consiguiendo los cargos de arquitecto municipal de Las Palmas y de arquitecto diocesano. Poniendo en práctica un eclecticismo de fuerte regusto medieval, destacó, sobre todo, en la arquitectura religiosa, siendo muestra de ello la fachada de la Catedral de Las Palmas, la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, el Sagrado Corazón de María, Nuestra Señora de los Desamparados, Santa Lucía de Tirajana y Nuestra Señora de la Candelaria, estas dos últimas en Ingenio. Véanse, LÓPEZ GARCÍA, J.S., "Notas para el Eclecticismo en Canarias: Laureano Arroyo y La Candelaria de Ingenio", *Boletín Millares Carlo*, 7-8, 1985, pp.243-250; RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, M., *Los arquitectos del siglo XIX*, Col. "Archivo Histórico 1". Las Palmas de Gran Canaria: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1978; y RÀFOLS, J.F. (1951), Op. cit., vol.I: p.59.

¹¹¹² Joan Baptista Pons i Trabal se tituló como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1880 (un año antes que Doménech y Estapá). Desarrolló el cargo de arquitecto municipal de Barcelona, La Garriga y Badalona. En la ciudad condal destacan obras como la Casa Pía Batlló, la Casa Valentí Puigbó, la Casa Boera, la Casa José Sagrera o la Casa Pons Trabal, entre otras muchas. En 1887 realizó el primer proyecto para el Colegio Teresiano de Barcelona, obra que finalmente se encargaría a Antoni Gaudí un año después. Sus trabajos en Badalona fueron sumamente interesantes, sobre todo su propuesta de ensanche de 1895, puesto que se convirtió en la base de la trama urbana de la población en el siglo XX. De los otros cuatro candidatos, Pons i Trabal consiguió ser uno de los más reputados durante la década de los noventa del siglo XIX, principalmente en el núcleo barcelonés, apareciendo algunos de sus trabajos más relevantes en *La arquitectura moderna en Barcelona*, obra de Francesc Rogent editada por vez primera en 1897 (Barcelona: Parera y Cia Editores). Véase, *Ibid.*, vol.II: p.363.

¹¹¹³ Leandre Albareda i Petit se tituló como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1877 (cuatro años antes que Doménech y Estapá). De su producción arquitectónica destacó por encima de todo

Baptista Feu i Puig (....-1914).¹¹¹⁴ Como vemos, a pesar de que algunos de ellos ya habían sido arquitectos municipales de otras localidades, en la mayoría de los casos se trata de arquitectos que gozaban del título desde no hacía muchos años (Doménech era el más joven). Los principales puntos fuertes que decantaron la elección hacia unos u otros fueron, esencialmente, las reducciones que cada aspirante propuso en su solicitud. Así pues, y tal y como se puede apreciar claramente en el **Cuadro IV.III**, las propuestas más ventajosas a nivel económico eran las de Albareda i Petit y Doménech y Estapá, puesto que en ambos casos, los arquitectos indicaban que aplicarían una reducción del 100% en las tarifas establecidas en 1874. La tercera candidatura a tener en cuenta era la de Feu i Puig debido a una reducción del 80%.

Para dictaminar una resolución lo más rápido posible, se constituyó una Comisión Temporal y Específica conformada por el alcalde constitucional, Andreu Puig, y los presidentes de algunas de las comisiones permanentes del ayuntamiento.¹¹¹⁵ Tras días de reuniones, se llegaba a la conclusión que avanzábamos, afirmando que:

“resulta que solo en dos de ellas [las solicitudes] puede fijar la Comisión con preferencia en atención por reunir condiciones a propósito al efecto, arregladas al pliego publicado. La primera la de D. José Doménech Estapá que fija de una manera categórica que los trabajos oficiales los hará con 100% de rebaja ó sea de gratis; que se somete por completo á las condiciones publicadas y reúne además las que dan preferencia de ser Doctor en ciencias, sección de exactas, Académico electo de la Real de Ciencias Naturales y Artes y Catedrático por oposición en la Universidad de Barcelona. La segunda es la de D. Leandro Alboreda de cuya instancia viene a deducirse que ofrece la misma rebaja en trabajos oficiales de 100% y que desempeñará la plaza bajo las mismas condiciones con que la desempeñaba el exarquitecto D. Pedro Falqués”.¹¹¹⁶

el proyecto realizado en enero de 1883 para el nuevo Cementerio de Barcelona situado en Montjuïc, encargado por el ayuntamiento de Rius i Taulet, así como diversas tumbas y panteones ubicados en el mismo. Véase, *El Cementerio de Montjuïc: Sueños de Barcelona* (2008), Op. cit.

¹¹¹⁴ Joan Baptista Feu i Puig se tituló como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1878 (tres años antes que Doménech y Estapá), y en 1880 fue nombrado arquitecto municipal de Terrassa, cargo que mantuvo hasta 1882 y al que renunció por discrepancias con algunos paletas egarenses. En ese momento fue cuando se presentó al concurso de Sant Andreu de Palomar, sin éxito. De sus trabajos destacan diversas torres de agua construidas bajo el amparo de la sociedad Mina Pública de Aguas de Terrassa de la que formaba parte, así como la restauración de la cripta de la iglesia de San Pedro. Véanse FREIXA, M., *Terrassa entre el Modernisme i el Noucentisme*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1977; FREIXA, M., *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*. Terrassa: Xarxa de Biblioteques Soler i Palet, 1984, pp.173-174 y RÀFOLS, J.F. (1951), Op. cit., vol.I: p.401.

¹¹¹⁵ Acta municipal del 22 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.106rv. (Caja U.I. 3754)]. La Comisión Temporal y Específica para elección del arquitecto municipal estaba formada por el alcalde Andreu Puig y los concejales presidentes de las comisiones permanentes Pere Vintró, Ignasi Verdaguer, Joan Viñas Martí y Pere Estapé.

¹¹¹⁶ *Dictamen de la Comisión Temporal y Específica para elección del Arquitecto Municipal, 24 de Noviembre de 1882*, en acta municipal del 29 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.108rv. (Caja U.I. 3754)].

Es interesante la cita para observar cómo, desde el primer momento, Doménech y Estapá se convierte en la opción predilecta del alcalde Puig. Más allá de la reducción del 100%, que también se contemplaba en la segunda opción, la Comisión quiere destacar la formación específica de Doménech, así como su prestigio social en el ámbito barcelonés a través de su título de académico numerario en la Real Academia de Ciencias y Artes y de su trabajo como profesor en la Universidad Central. El *Dictamen* insiste en ello, puesto que gozar de los servicios de un joven arquitecto que, pese a su corta carrera, ya había conseguido una reputación más que notable, se traduciría en aportar un mayor prestigio al núcleo andreuense. Así pues, popularidad, profesionalidad y gasto económico nulo eran los tres puntos destacables de la candidatura de Doménech, una carta de presentación que sedujo rápidamente a los miembros fuertes de la Comisión Temporal: el alcalde Andreu Puig y el concejal Ignasi Verdaguer.

De la misma manera, se perfilaron los que serían sus principales opositores, encabezados por el concejal Pere Vintró Sagristá. Este remarca su posicionamiento apoyando “el nombramiento del Arquitecto señor Alboreda y explicando su disentimiento con el del señor Doménech por entender que son preferibles méritos y servicios que los títulos”.¹¹¹⁷ En la disputa, la opción Doménech y Estapá supone la predilección del prestigio y los títulos, mientras que la de Albareda representa la importancia de la experiencia por encima del reconocimiento intelectual. Esto generó un intenso debate entre los concejales, posicionando a Vintró como la cabeza visible y portavoz de un grupo que consideraba improcedente el nombramiento de Doménech. A principios de diciembre se alegaba que no estaba suficientemente discutida la cuestión y que, por justicia y por encima de las “infundadas” preferencias hacia Doménech, debía tenerse en cuenta, del mismo modo, el resto de candidaturas.¹¹¹⁸

El asunto llega a tal dimensión que incluso se hace llamar a prestigiosos abogados, entre los que destacaron el también político Manuel Duran y Bas (1823-1907),¹¹¹⁹ encargado de analizar las circunstancias que reunían los dos candidatos predilectos. Su aportación, junto al también jurista Cándido de Romero, vuelve a otorgar a Doménech y Estapá el lugar de favorito, afirmando, sin más detalles, que “el Señor Doménech merece aquella preferencia”.¹¹²⁰ Ante tal dictamen, una vez más Vintró reaparece para desacreditar a

¹¹¹⁷ Acta municipal del 29 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.109v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹¹⁸ Acta municipal del 9 de diciembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.110v.-110rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹¹⁹ Hemos localizado en la partida de “Gastos varios” de julio de 1883 que se especificaba lo siguiente: “D. Manuel Duran Bas abogado de 60 pesetas por sus honorarios en el dictamen formulado en el expediente de nombramiento de arquitecto”. Acta municipal del 28 de julio de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.74rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹²⁰ Acta municipal del 3 de enero de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.1v. (Caja U.I. 3754)].

Doménech y Estapá, alegando “que no comprendía porque se toleraba la intervención de abogados en este asunto, exclusivo de las atribuciones del Ayuntamiento, promoviendo con este motivo alguna diversidad de pareceres entre varios concejales [...]”.¹¹²¹ Además, y muy a su pesar, Vintró fue el encargado de informar al resto de concejales que, precisamente en ese momento, Albareda se retiraba oficialmente del concurso. Aunque no hemos logrado vislumbrar el motivo de la retirada, con toda seguridad pensamos que se trataba de las dimensiones del importantísimo encargo que el ayuntamiento de Barcelona le hizo para que realizase el proyecto y dirigiese las obras del nuevo Cementerio del Sudoeste de Barcelona, que se situaría en la montaña de Montjuïc.¹¹²² Ese acontecimiento sirvió para convertir a Doménech y Estapá en la única opción, pero, insistente en el rechazo del arquitecto tarraconense, Vintró alegó que era de justicia que, caída la opción de Albareda, la de Doménech no fuese la única, rescatando del primer corte a otro candidato: el arquitecto Laureà Arroyo i Velasco. A partir de aquel momento, se iniciaron una serie de votaciones que confrontaron ambas alternativas sin un resultado ni claro ni contundente hasta el mes de mayo de 1883. Por la importancia de esta segunda parte del episodio del nombramiento, en el **Cuadro IV.IV** recogemos las cuatro votaciones que se realizaron en ese breve periodo de tiempo (entre el 3 de enero y el 2 de mayo de 1883). En él se aprecian el cambio de votos a lo largo de las diferentes sesiones, con dos campañas opuestas: la dirigida por Pere Vintró a favor de Arroyo y, queremos insistir en ello, en contra de Doménech (con los concejales Pere Oliva, Pere Estapé, Josep Romeu, Josep Guardiola y los dos señores Sitjà); y la dirigida por el alcalde Andreu Puig a favor del arquitecto que centra la presente investigación (con los concejales Gaspar Viñas, Armengol Baguñá e Ignasi Verdager).

Aunque en la primera votación (3 de enero de 1883) Arroyo i Velasco se erigió como claro vencedor con siete votos frente a los cuatro de Doménech, el resultado fue anulado por improcedente según el presidente, y el secretario justificó en el acta lo siguiente: “porque el Arquitecto nombrado no reúne las condiciones y méritos más preferentes”. Como respuesta a la anulación, la contrarréplica, a cargo de Vintró, pretendió invalidarla sin éxito. Tras este nuevo episodio, los debates entre los concejales para establecer qué arquitecto era el más adecuado se sucedieron sesión tras sesión y, en el mes de abril, todavía se indicaba que “[...] se halla pendiente de la Superior resolución el nombramiento de Arquitecto de este municipio [...]”.¹¹²³

La problemática generó tantas tensiones que incluso el gobernador civil de la provincia de Barcelona intercedió enviando un comunicado fechado el 21 de abril de 1883, en el que ordenaba al ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar “que se proceda á verificar el nombramiento de Arquitecto con arreglo á sus anteriores acuerdos á favor de quien haya

¹¹²¹ Acta municipal del 3 de enero de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.1rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹²² Véase, *El Cementerio de Montjuïc: Sueños de Barcelona* (2008), Op. cit.

¹¹²³ Acta municipal del 11 de abril de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.31v. (Caja U.I. 3754)].

ofrecido mayor rebaja en los honorarios para los servicios que vienen á cargo de la misma".¹¹²⁴ Las órdenes eran contundentes e hicieron que se volviese a cambiar el candidato mejor posicionado, pasando a ser de nuevo Doménech y Estapá, quien, no olvidemos, también trabajaba en Barcelona para el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y para la propia gobernación civil en la construcción de la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII]. Es así que, no debemos pasar por alto, que las directrices del gobernador civil de Barcelona fallando a favor de Doménech respondían al cargo que ambos ocupaban. Pero en la sesión municipal, cuando fue leído el Dictamen del gobernador civil y el presidente daba por hecha la elección de Doménech, de nuevo Vintró, junto al concejal Joan Viñas Martí, definieron la decisión de improcedente y se opusieron con rotundidad. Esta negativa generó que los demás concejales afines a Vintró mantuvieran a Arroyo i Velasco como favorito, descartando una vez más a Doménech y Estapá.

VOTACIONES DEL CONCURSO DE ARQUITECTO MUNICIPAL DE SANT ANDREU	LAUREÀ ARROYO I VELASCO				JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ			
	1ª	2ª	3ª	4ª	1ª	2ª	3ª	4ª
Concejales de Sant Andreu (voto nominal)								
Andreu Puig (Alcalde)								
Pere Vintró				Bl.				Bl.
Gaspar Viñas								
Joan Viñas Martí*								
Pere Oliva				Bl.				Bl.
Pere Estapé								
Armengol Baguñá								
Josep Romeu								
Joan Guardiola								
Sr. Sitjà*								
Sr. Sitjà*								
Ignasi Verdaguer								
Domingo Castells*								
TOTAL	7	4	6	2	4	7	5	7

¹¹²⁴ Dictamen del Gobernador Civil de la Provincia de Barcelona, 21 de Abril de 1883, en acta municipal del 25 de abril de 1883 [AMDSA: Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883, p.36rv. (Caja U.I. 3754)].

Cuadro IV.IV. Votaciones de los concejales para el concurso para el cargo vacante de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar. Cuadro realizado a partir de las actas municipales del 3 de enero (1ª votación), 25 de abril (2ª y 3ª votaciones) y 2 de mayo de 1883 (4ª votación) [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, pp.1v.-2v., 36rv.-37v. y 39v.-39rv. (Caja U.I. 3754)].

* Hay que aclarar que los concejales señores Sitjà únicamente participaron en la primera votación, puesto que días después abandonaron el cargo, siendo éste ocupado por Domingo Castells y Viñas Martí quien se ocuparán de las votaciones segunda, tercera y última.

De este modo, se pasaron por alto las directrices del gobernador civil y se generaron nuevas votaciones, concretamente dos en la misma sesión del 25 de abril [véase el **Cuadro IV.IV**]. En la primera ronda y debido a las presiones de la gobernación provincial, algunos de los que se habían decantado anteriormente por Arroyo modificaron su voto a favor de Doménech (Pere Oliva y Pere Estapé); el cambio de uno de los señores Sitjà que abandonó el cargo de concejal a favor de Domingo Castells se tradujo en otro voto más para Doménech. El resultado convertía al arquitecto tarraconense en el elegido con siete votos a favor, dejando a Arroyo con tan solo cuatro. Una nueva ronda hizo que la situación se complicara de nuevo, con seis votos a favor de Arroyo, quien, según Viñas Martí “ofrece mayor garantía”,¹¹²⁵ frente a cinco de Doménech. Pese al nuevo y ajustado resultado, debido a la presión del propio alcalde y recordando el Dictamen de la gobernación no se concretó el nombramiento de Arroyo i Velasco, manteniéndose sin resolver la cuestión una vez más.

Fue en la sesión celebrada el 2 de mayo de 1883 cuando, por fin, se solucionó la problemática. Tal y como se observa en el **Cuadro IV.IV**, algunos de los concejales optaron por votar en blanco (Pere Vintró y Pere Oliva) y otros cambiaron su voto a favor de Doménech y Estapá (Domingo Castells y Joan Guardiola) con el fin de acabar con “tan enojosa cuestión”, tal y como señalaba Vintró.¹¹²⁶ Así pues, el recuento final de esta cuarta y definitiva votación se resolvía con siete a favor de Doménech frente a dos de Arroyo y dos en blanco. “[...] quedó acordado el nombramiento del propio arquitecto señor Doménech por la mayoría [...] terminando así este incidente”.¹¹²⁷ No obstante, el concejal Joan Viñas Martí dejaba constancia de su desaprobación afirmando que pese a que el nombramiento ya sería efectivo, “el señor Arroyo es el arquitecto aspirante que

¹¹²⁵ Acta municipal del 25 de abril de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.37rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹²⁶ Acta municipal del 2 de mayo de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.39v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹²⁷ Acta municipal del 2 de mayo de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.39rv. (Caja U.I. 3754)].

ofrece mayores y mejores ventajas de todos los demás”, considerando extralimitada la elección de Doménech, así como “una ofensa á este cuerpo municipal”.¹¹²⁸

Expuesta la problemática y su evolución hasta la fecha en que Doménech y Estapá logró el nombramiento (2 de mayo de 1883), debemos plantearnos algunas cuestiones acerca de lo sucedido. De manera evidente apreciamos que las dos posturas son irreconciliables en cuanto a los dos candidatos que superan el filtro, pero lo más interesante es que hallamos una que, más que estar a favor de un arquitecto, está en contra del otro. Solamente de este modo podemos comprender la vehemencia con la que el concejal Vintró se opuso siempre a la figura de Doménech, presionando al resto de concejales en sus votaciones y buscando diferentes alternativas para evitar que el arquitecto tarraconense consiguiese el cargo en cuestión. Incluso en las actas municipales se recoge que las críticas viscerales por parte de Vintró eran verdaderas y “acalorados altercados”.¹¹²⁹ En cuanto a las alternativas, una muestra de ello es que cuando Albareda se retiró del concurso, Vintró y Viñas Martí buscaron rápidamente otra opción para hacer frente a lo que hubiese sido el nombramiento inminente de Doménech, optando por Arroyo aunque este otro arquitecto proponía solamente leves reducciones en las tarifas a diferencia de Doménech que proponía trabajos gratuitos [revítese, **Cuadro IV.III**].

Pese a no disponer de material muy específico al respecto, consideramos que esta oposición tan contundente se debe, casi con total seguridad, a cuestiones de índole político. Como ya vimos, Doménech y Estapá era un arquitecto que enarbolaba unos ideales muy claros a favor de los partidos dinásticos y el españolismo en el ámbito catalán, además de estar vinculado a los núcleos de poder barceloneses. La naturaleza del personaje y su vinculación con instituciones relevantes y en boga de la capital catalana, aseguró que los miembros fuertes de los “tradicionalistas” (Armengol Baguñá), los “liberalconservadores” (Ignasi Verdaguer) y los “liberalprogresistas” (Andreu Puig), entre otros,¹¹³⁰ se posicionasen a favor de los dictámenes oficiales externos mencionados. Por otro lado, no es casualidad que el principal opositor al nombramiento fuese el máximo representante de los terratenientes denominados “independientes” en el núcleo de Sant Andreu, Pere Vintró.¹¹³¹ Estos solían pactar con liberales o conservadores según

¹¹²⁸ Acta municipal del 2 de mayo de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.39rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹²⁹ Acta municipal del 29 de noviembre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.109rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹³⁰ La compleja realidad política de Sant Andreu de Palomar se presenta de manera sintética en *Els Barris de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2000, vol.IV: pp.54-59.

¹¹³¹ Pere Vintró i Sagristá era hijo del terrateniente Pere Vintró i Vintró y contaba con grandes extensiones que había heredado sitas en la zona limítrofe entre Sant Martí de Provençals y Barcelona, además de grandes espacios en el actual barrio de La Sagrera y en el casco antiguo de Sant Andreu. A partir de la venta de parte de sus terrenos privados al ayuntamiento andreuense consolidó su fortuna y se ligó al poder municipal de Sant Andreu como uno de los concejales más relevantes del núcleo tradicionalista e “independiente” de la zona. Véase, CHECA ARTASU, M., “Construcció urbana al Pla de Barcelona: el cas

sus intereses económicos personales, defendiendo generalmente posturas que consolidasen sus monopolios y asegurasen el desarrollo autónomo del municipio. A ello debemos añadir que las presiones a favor de Doménech por parte de personajes absolutamente externos al núcleo de Sant Andreu como Manuel Duran y Bas, militante del Partido Conservador de Cánovas del Castillo, o del gobernador civil de Barcelona, sirvieron para acrecentar mucho más el rechazo de ese sector más autónomo hacia el arquitecto. Tal y como puede apreciarse en las aportaciones por parte de los miembros del que denominaremos de aquí en adelante “Grupo Vintró” como núcleo opositor, se consideraba a Doménech un personaje impuesto desde fuera y a la fuerza en el cargo de arquitecto municipal. Además, seguramente su ideología tan marcada no era bien recibida por parte de este amplio sector. Por ello y tal y como veremos, las negativas, trabas y complicaciones impuestas por parte del “Grupo Vintró” a Doménech durante el desarrollo de su cargo en Sant Andreu fueron habituales hasta su finalización en 1897.

IV.XII.II. La consolidación de una arquitectura religiosa moderna: propuestas de Doménech y Estapà para los templos andreuenses

IV.XII.II.I. Las reformas y conclusión de la iglesia parroquial de Sant Andreu apóstol (1883-1904)

La cuestión de las reformas en la principal iglesia del término municipal de Sant Andreu de Palomar es, sin duda, una de las menos estudiadas a pesar de ser de las más importantes de la carrera de Doménech y Estapà. En el ya archicitado catálogo de la exposición *Domènech Estapà/Domènech Mansana* organizada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, se señala que el encargo de esta obra estuvo estrechamente relacionado con su nombramiento como arquitecto municipal en 1883, aunque se puntualiza que “aún no sabemos cuál fue causa y cuál efecto”.¹¹³²

Al analizar el complejo proceso de elección del nuevo arquitecto municipal, apuntamos que uno de los motivos de la dimisión de Pere Falqués fue la caída de la cúpula de Sant Andreu el 9 de agosto de 1882 durante la eucaristía. El trágico acontecimiento se relataba en el *Diario de Barcelona* así: “[...] se desplomó la cúpula con espantoso estruendo, llenando la iglesia una densa nube de polvo [...] habían chocado con la bóveda del presbiterio, agujereándola y produciendo á su vez el hundimiento del sagrario y de la

del passatge d'Oliva, 1857-1878”, *Barcelona Quaderns d'Història*, 14, 2008, pp.303-314; y PORTAVELLA i ISIDORO, J., *Nomenclator de carrers de Barcelona*. [En línea. Consultado el 5/2/14: <http://www.bcn.es/nomenclator>]. El éxito de sus negocios y de sus pactos políticos le llevaron a conseguir el puesto de alcalde de Sant Andreu de Palomar en junio de 1895 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1895*, pp.113rv.-114v. (Caja U.I. 3759)].

¹¹³² *Domènech Estapà/Domènech Mansana* (1999), Op. cit., p.60.

mesa del altar mayor [...]”.¹¹³³ Días después de la desgracia, diversos propietarios de Sant Andreu se reunían para tratar la construcción de una nueva cúpula como sustitución de la desplomada.¹¹³⁴ Es así que, a pesar de las dificultades económicas, se intentó encontrar una solución rápida. La gestión de este proceso fue a cargo del cura de la iglesia parroquial, Jaume Costa i Sunyer, quien consiguió grandes sumas a través de subvenciones tanto privadas como públicas.¹¹³⁵

Los movimientos de Costa con el ayuntamiento andreuense quedan reflejados en las actas de las sesiones municipales, material todavía inédito y sumamente útil para comprender el encargo de las reformas de la iglesia a Doménech y Estapá. Esta documentación esclarece de manera definitiva si dicho encargo se realizó antes o después del nombramiento de Doménech como arquitecto municipal, acabando con las dudas sobre tan compleja cuestión. En octubre de 1882, tres meses después de la desgracia, hallamos la solicitud del párroco al ayuntamiento andreuense para que la institución cooperase en la reconstrucción de la cúpula desplomada “ya sea por medio de subvención ó bien por merición”.¹¹³⁶ Días después, el poder municipal hacía público que participaría en la costosa empresa destinando toda la cantidad posible que permitiera el estado de sus fondos, además de nombrar como representantes para las obras a los concejales Joan Viñas Arús y a uno de los hermanos Sitjá.¹¹³⁷ De toda esta información generamos una hipótesis que indica que, en ese momento, la nueva cúpula no había sido todavía diseñada por Doménech.

De entrada, recordemos que el arquitecto no accedió al cargo público hasta el 2 de mayo de 1883. A ello hay que unir también que, cuando los aspirantes al puesto presentaron sus credenciales y méritos, en ningún momento se mencionaba que Doménech y Estapá

¹¹³³ *Diario de Barcelona*, 10 de agosto de 1882 (edición de mañana), p.9786. El desastre fue realmente traumático para la población, quien precisó de la ayuda de la gobernación civil barcelonesa y del cuerpo municipal de Sant Martí de Provençals para poder gestionar la desgracia. Véase el acta municipal del 12 de agosto de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.77rv. (Caja U.I. 3754)]. Véanse también *La Vanguardia*, 9 de agosto de 1882, p.8; *La Vanguardia*, 10 de agosto de 1882, pp.1-2; *La Vanguardia*, 10 de agosto de 1882, p.3; y *La Vanguardia*, 11 de agosto de 1882, p.5.

¹¹³⁴ CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.44. Véanse también *Diario de Barcelona*, 13 de agosto de 1882, p.9905; y *La Vanguardia*, 14 de agosto de 1882, p.3.

¹¹³⁵ Así lo demuestran e indican las actas de las sesiones municipales que iremos citando a lo largo de este apartado. En ellas se aprecia la implicación directa de Jaume Costa solicitando y consiguiendo fondos para la reconstrucción. Del mismo modo, la prensa periódica también le reconocía esta ardua tarea en la necrológica que se le dedicó tras su muerte, acaecida en enero de 1892: “Merced á su celo, pudo terminarse la espaciosa iglesia de San Andrés de Palomar y en particular á que en un periodo de tiempo relativamente breve, se reedificase la cúpula que se derrumbó años atrás”. *La Dinastía*, Año X, 4267, 25 de enero de 1892, p.2. También queda remarcada la absoluta implicación del párroco en: CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.44.

¹¹³⁶ Acta municipal del 7 de octubre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.90rv.-91v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹³⁷ Acta municipal del 25 de octubre de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, pp.96v.-96rv. (Caja U.I. 3754)].

se encontraba realizando el proyecto de la cúpula de la parroquia del municipio en el que optaba a la vacante, aspecto relevante que, en caso contrario, hubiese quedado señalado como mérito y justificación principal por la implicación directa con el municipio y la cercanía de la empresa.

Otro elemento a tener en cuenta, aunque secundario, es el nombre de los concejales impuestos por el ayuntamiento para la cuestión (Viñas Arús y uno de los Sres. Sitjá), quienes, junto a Pere Vintró, fueron opositores acérrimos al nombramiento de Doménech y Estapá durante el periodo de elección. El hecho de que ambos, junto al rector, fuesen los encargados de gestionar la proyección y erección de la cúpula, permite descartar que hubieran optado por Doménech para el proyecto y meses después lo hubieran rechazado con contundencia y vehemencia para el puesto de arquitecto municipal.

Finalmente, hemos de ser conscientes de que la cúpula desplomada venía de concluirse e inaugurarse un par de meses antes de la tragedia, con lo cual los fondos de la parroquia no debían de ser muy boyantes. La ya mencionada necesidad primorosa del cura Costa de conseguir subvenciones privadas o públicas para la reconstrucción así lo indica.

Por ello, con toda la documentación consultada, planteamos que la empresa de la nueva cúpula quedó paralizada en cuanto a la elección del arquitecto para el nuevo proyecto, la erección de los planos y las obras de construcción hasta finales de 1883, es decir, durante un año y hasta una fecha en que Doménech y Estapá ya era arquitecto municipal. Nuestra hipótesis, sustentada en los datos recogidos y el cruce de las diversas fuentes, es que durante ese periodo (del 9 de agosto de 1882 a octubre de 1883), el párroco junto a las personalidades votadas por el ayuntamiento realizaron la campaña de recolección de fondos para los trabajos definitivos que se ejecutarían durante los años 1884 y 1885. Además, a todos los documentos citados debemos añadir dos más que refuerzan nuestro discurso y en los cuales se indica el estado real de la iglesia tras el desastre de 1882: por un lado, una carta del párroco Costa al obispo de Barcelona; por el otro, el informe oficial tras los exámenes de Francisco de Paula del Villar como arquitecto de la diócesis barcelonesa. En el primero se indica que permaneció “firme é ilesa la gran basamenta de dicha cúpula con sus ventanales, así como los arcos y pilares del crucero [...]”.¹¹³⁸ En la misma línea, del informe de Del Villar destacamos lo siguiente:

“[...] he practicado un minucioso y detenido reconocimiento en la parroquial de San Andrés de Palomar, con el objeto de averiguar la parte de aquel edificio que puede seguir usandose en el culto público, y resulta que toda la nave central desde la entrada en la fachada hasta el parage [de la cúpula...] se halla en perfecto y completo estado de solidez [...]”.¹¹³⁹

¹¹³⁸ *Carta del párroco Jaime Costa y Sunyer al Obispo de Barcelona*, 11 de agosto de 1882, s/p. [AHDB: Sant Andreu, 54.44].

¹¹³⁹ *Informe Oficial del Arquitecto Diocesano Francisco de Paula del Villar*, 25 de agosto de 1882, s/p. [AHDB: Sant Andreu, 54.48].

Este último documento nos indica que el templo podía seguir ejerciendo su función eucarística sin riesgo a nuevos derrumbamientos, puesto que la estructura original estaba intacta. Por ello, Del Villar, a la espera de que hubiesen fondos y se elaborase el nuevo proyecto, proponía acertadamente “la incomunicación” de las dos secciones: la afectada del crucero y sacristía que debía ser recubierta con un techo provisional; y la nave central en la que se permitiría el acceso habitual de feligreses y la ejecución de misas y otros actos litúrgicos.¹¹⁴⁰ A finales de diciembre de 1882, Costa se lamentaba al obispo de Barcelona de que todavía no podía iniciarse el proyecto y las obras por carecer de fondos y le solicitaba algún refuerzo económico “habida consideración á los muy crecidos gastos que ha de ocasionar la reconstrucción de la cúpula de esta Iglesia”.¹¹⁴¹

Finalmente, para acabar de reforzar nuestra propuesta cronológica de los hechos de este episodio, debemos añadir que en las actas municipales del periodo mencionado no se recoge absolutamente ninguna novedad del asunto de la cúpula. Es más, la siguiente referencia oficial al proyecto lleva fecha de 18 de junio de 1884, y en ella se especifica la formación de la Junta de Obras para la erección de la nueva cúpula de Sant Andreu según el proyecto de Doménech y Estapá [C.DyE, Núm.XI]. Se nombró a Pere Vintró Sagristá, Josep Baguñá Vila, Miquel Trias Arnó y Jaume de Moner, todos ellos concejales o personas relacionadas con las comisiones del ramo.¹¹⁴² Días después se indicaba que el párroco ejercía de presidente de dicha Junta.¹¹⁴³ Ambas noticias oficiales son de suma importancia, ya que la constitución de la Junta de Obras de la cúpula en ese mes demuestra que el proyecto no podemos situarlo con demasiada anterioridad y mucho menos previamente al nombramiento de Doménech como arquitecto municipal (2 de mayo de 1883).

La consulta de los planos originales del proyecto sería suficiente para acabar con esta problemática pero, a pesar de la vasta documentación consultada, no han sido localizados, al menos los correspondientes a la nueva cúpula. No obstante, hallamos la reproducción del alzado de Doménech y Estapá en la publicación barcelonesa *La Ilustración*, concretamente en el número del 10 de febrero de 1884. Este documento hasta el momento no había sido citado y había pasado inadvertido por completo. Sin duda es interesante por la presentación detallada de la fisonomía original propuesta por

¹¹⁴⁰ En cuanto a la celebración de misas y reapertura al público del templo de Sant Andreu apóstol, el párroco Costa, a partir de las valoraciones de Del Villar, enviaba una petición formal al obispo de Barcelona a fecha de 26 de agosto de 1882: *Carta del párroco Jaime Costa y Sunyer al Obispo de Barcelona*, 26 de agosto de 1882 [AHDB: Sant Andreu, Caja 3, 54.4]. Véase también, *Carta del párroco Jaime Costa y Sunyer al Obispo de Barcelona*, 22 de agosto de 1882 [AHDB: Sant Andreu, Caja 3, 54.121].

¹¹⁴¹ *Carta del párroco Jaime Costa y Sunyer al Obispo de Barcelona*, 22 de diciembre de 1882, s/p. [AHDB: Sant Andreu, 54.53].

¹¹⁴² Acta municipal del 18 de junio de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.36v. (Caja U.I. 3754)].

¹¹⁴³ Acta municipal del 27 de junio de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.36rv. (Caja U.I. 3754)].

Doménech [Fig. IV.CXXIII]. En la reseña del grabado, se apunta que el documento fue facilitado por el propio arquitecto para que se diese a conocer la nueva cúpula, e indica “que se erige en la iglesia de San Andrés de Palomar”.¹¹⁴⁴ Así pues, a principios de 1884 la construcción se había iniciado y Doménech la difundía a través de la prensa local en este particular ejercicio propagandístico de autopromoción habitual, tal y como tratamos en otros subapartados. Es una muestra de la importancia de la divulgación de la imagen para la definición de una marca unipersonal. Por todo lo mencionado, pensamos que Estapá fue ofrecido por el ayuntamiento andreuense por el mero hecho de ser el nuevo arquitecto municipal y a modo de refuerzo, junto al personal señalado y algunas sumas de dinero. Que Doménech fuese el encargado de diseñar la nueva cúpula resultó pues algo accidental y efecto de su cargo público, además de por su estrecha y buena relación con Francisco de Paula del Villar y Lozano, entonces arquitecto de la Diócesis.¹¹⁴⁵ Esto aseguraba que el proyecto fuese mucho más económico para la parroquia, además de ligar una obra religiosa al poder municipal en un término con una tradicional carga católica. En este sentido, en el capítulo “El segle XIX a Sant Andreu” Checa y Rabassa apuntan la importancia de la religión como aglutinadora del asociacionismo en el municipio a nivel social pero también político. Insisten en que, además “els grups conservadors i immobiliers, integrats pels cacics propietaris rurals [ligados a la Iglesia], sustentaren el pes de la política andreuensa durant tot el vuitcents”.¹¹⁴⁶

En definitiva y a partir de la documentación consultada y mencionada, señalamos que los planos fueron realizados entre noviembre y diciembre de 1883, a lo sumo enero de 1884.

¹¹⁴⁴ “Cúpula de la Iglesia de San Andrés de Palomar. Proyecto del arquitecto D. José Doménech Estapá”, *La Ilustración*, Año IV, 171, 10 de febrero de 1884, pp.118 y 120. En la página 120 aparece la reproducción del alzado que presentamos como Fig. IV.CXXIII.

¹¹⁴⁵ Sobre esta apreciación cabe recordar que Francisco de Paula del Villar fue el académico de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona que apadrinó a Doménech y Estapá para que este fuese elegido miembro de la prestigiosa institución barcelonesa. Esto aconteció oficialmente tan solo un año antes, a finales de 1882, y Doménech se enorgulleció de ello: “tengo también el gusto de manifestar á V.S. que el socio numerario Sr. D. Francisco de P. Del Villar me ha concedido el señalado obsequio de presentarme á la Academia en tan solemne acto”. *Carta de José Doménech y Estapá a Federico Trémols y Borrell*, 7 de octubre de 1882, s/p. [ARACAB, Cpt.: Carpeta del Expediente de José Doménech y Estapá; SubCpt.: Elección del Académico; Doc.: 4]. Más sobre este asunto en el subapartado de este estudio “VTILE NON SVBTILE LEGIT. La vinculación de Doménech y Estapá con la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (1883-1917)”, pp.80-81.

¹¹⁴⁶ *Els Barris de Barcelona* (2000), Op. cit., vol.IV: p.55.

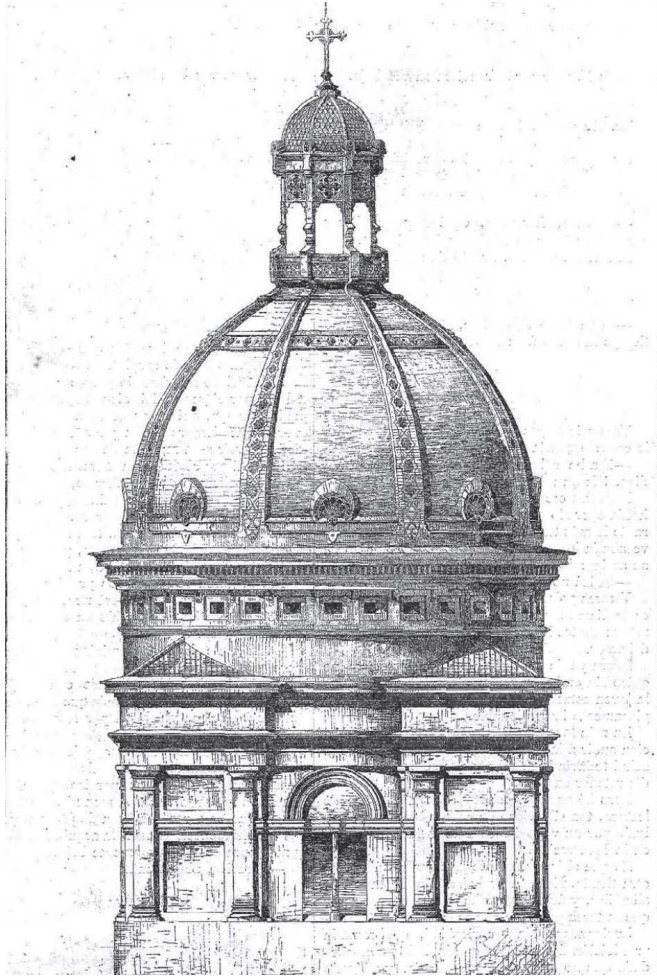


Fig. IV.CXXIII. Alzado del proyecto de la nueva cúpula de Sant Andreu Apóstol, José Doménech y Estapá [“Cúpula de la Iglesia de San Andrés de Palomar. Proyecto del arquitecto D. José Doménech Estapá” (1884), Art. cit., p.120].

La propuesta de Doménech para la fase de reconstrucción de la cúpula es un proyecto que se aleja de la estructura previa de Falqués destruida en 1882. La obra del nuevo arquitecto municipal tenía el objetivo de superar en audacia estructural y estética a la anterior. La caída de la cúpula de Falqués había afectado significativamente el techo del presbiterio, dejándolo en un estado frágil y amenazando ruina. Además, tal y como indicaba el cura Jaume Costa al obispo de Barcelona, aunque en estado de precariedad, el basamento de la cúpula derrumbada todavía se conservaba.¹¹⁴⁷ Estos dos aspectos son esenciales para comprender que la actuación de Doménech y Estapá es, además de un proyecto creativo más ambicioso, una propuesta que contempló siempre la restauración de las estructuras preexistentes sobre las cuales se debía erigir el imponente domo. En esta dirección se explica la incorporación del hierro para asegurar el techo del presbiterio y la estructura interior de la cúpula y el crucero. Debe mencionarse aquí la participación directa de Joan Torras i Guardiola, a quien Doménech y Estapá admiraba profundamente y siempre tomaba como principal referencia en los asuntos relacionados con el uso del hierro a nivel estructural, económico y estético. Un documento conservado

¹¹⁴⁷ *Carta del párroco Jaume Costa y Sunyer al Obispo de Barcelona*, 11 de agosto de 1882, s/p. [AHDB: Sant Andreu 54.44].

en el ANC que forma parte del fondo personal Torras i Guardiola indica la participación del “Eiffel català” en el proyecto de Doménech de rehabilitación de la iglesia que tratamos.¹¹⁴⁸ Para reforzar las cubiertas del presbiterio, completamente agrietadas por el derrumbamiento de 1882, Doménech incorpora la solución de cuchillos parabólicos o de “ala de mosca” que Torras i Guardiola había diseñado y que tanto éxito le habían reportado. Concretamente Doménech sitúa dos cuchillos de “ala de mosca”, ocultos sobre la cobertura interior del presbiterio, cuya función es la de reforzar tanto la cubierta existente como el elevado peso de la nueva cúpula.¹¹⁴⁹



Fig. IV.CXXIV. Detalle de los dos cuchillos parabólicos o de “ala de mosca” de Torras i Guardiola incorporados sobre el presbiterio en el proyecto de reforma y nueva cúpula por Doménech y Estapá [Foto.: *Consultoris BIS Arquitectes*, 2004].

Por otro lado, sirviéndose de la base conservada de la antigua cúpula de Falqués, Doménech eleva un nuevo domo de doble tambor, mucho más imponente en cuanto a altura y dimensiones y más trabajado a nivel estético que el anterior. Con una elevación total de 60 metros del nivel del suelo y 84'5 metros respecto el nivel del mar, la cúpula tiene 13'80 metros total de diámetro en su arranque.¹¹⁵⁰ El tambor soporta toda la estructura del coronamiento a partir del arranque de los arcos y el sistema de pechinas preexistentes. Siguiendo la tradición constructiva, este elemento permite la transición del espacio cuadrado del crucero a la forma circular desde la cual arranca la cúpula. En el primer tramo, Doménech propone una cúpula interior semiesférica que en el exterior, apreciable en el alzado de *La Ilustración*, es cobijada por una estructura cuadrangular que permite la incorporación de ventanales, así como de las escaleras que facilitan el ascenso

¹¹⁴⁸ ANC: *Fons Torras i Guardiola*, Caja D.1 (1882-1901). Véase también, FELIU TORRAS, A. (2011), Op. cit.

¹¹⁴⁹ Gracias al material gráfico recogido en el proyecto de rehabilitación realizado por *Consultoris BIS Arquitectes* en 2004, podemos observar los dos cuchillos de ala de mosca incorporados por Doménech y realizados por Torras i Guardiola. Véase **Fig. IV.CXXIV**.

¹¹⁵⁰ Estos datos específicos en torno a las dimensiones reales del proyecto de Doménech provienen del cruce de diversas fuentes: “Cúpula de la Iglesia de San Andrés de Palomar. Proyecto del arquitecto D. José Doménech Estapá” (1884), Art. cit., p.118; CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.40.; *Consultoris BIS Arquitectes*, *Memòria de rehabilitaciño de l'església parroquial de Sant Andreu de Palomar*, 2004, pp.10-13.

al punto más alto del conjunto. Sobre la primera cúpula y como conclusión exterior de la misma: un espacio de transición conformado por un gran anillo perimetral (galería de luz) que incorpora ventanas cuadradas que aportan ritmo y vistosidad al alzado exterior. Y a partir de ahí se encuentra el arranque de la segunda cúpula, el lugar de privilegio en el que hallamos una decoración mucho más elegante a partir de los nervios que ascienden hasta el linternón que remata el conjunto.

Merece la pena detenerse en la solución que Doménech diseñó para esta parte o segunda cúpula. Se trata de una doble estructura: la cerámica y la metálica, ambas unidas en la empresa de soportar el cupulino. La primera está compuesta por ocho tramos conformados por una capa de cerámica vidriada y cuatro capas de ladrillo macizo (1'5cm y 4cm de grueso respectivamente), todas ellas unidas y fijadas mediante nuevas capas de mortero de cal. Entre cada uno de los ocho tramos cerámicos ascienden los nervios a modo de refuerzo radial de la estructura general y como elementos que mueren en cada uno de los pilares del linternón. El último tercio de la cúpula en ascensión queda reforzado por un zuncho a modo de anillo perimetral que asegura la estructura.

Pero más allá de estos detalles que, sin duda, son parte importante del programa decorativo exterior, es verdaderamente interesante la estructura metálica, parte relevante al servicio de soportar el remate. Esta está formada por una base de ocho jácenas que descansan sobre el perímetro del tambor y confluyen en el punto central de la planta circular, convirtiéndose en los elementos de mayor importancia por salvar tanto el peso del cupulino como del resto del conjunto, así como por salvar la luz de la cúpula. Del punto de encuentro donde se reúnen las ocho jácenas en celosía arranca la estructura que permite el acceso a la parte del coronamiento en forma de escalera helicoidal alrededor de la cual se dispone una serie de pilares de manera radial. Finalmente, el esqueleto férreo concluye con la incorporación de perfiles metálicos dispuestos sobre los nervios, perfiles que confluyen con cada una de las jácenas verticales para favorecer el cerramiento radial de los pesos y las fuerzas, fortaleciendo y asegurando la elevación de la cúpula [Fig. IV.CXXV]. En definitiva, la propuesta ofrecida por Doménech, quizás con la colaboración e incorporación directa de los consejos de Torras i Guardiola, asegura una verticalización mucho más marcada para el coronamiento de la iglesia parroquial, consiguiendo un resultado más espectacular y audaz gracias a la utilización del esqueleto metálico interior. De esta manera, la obra que sustituye la insuficiente cúpula derrumbada de Falqués, supera a su antecesora con creces mediante una propuesta arquitectónica más elaborada y moderna.

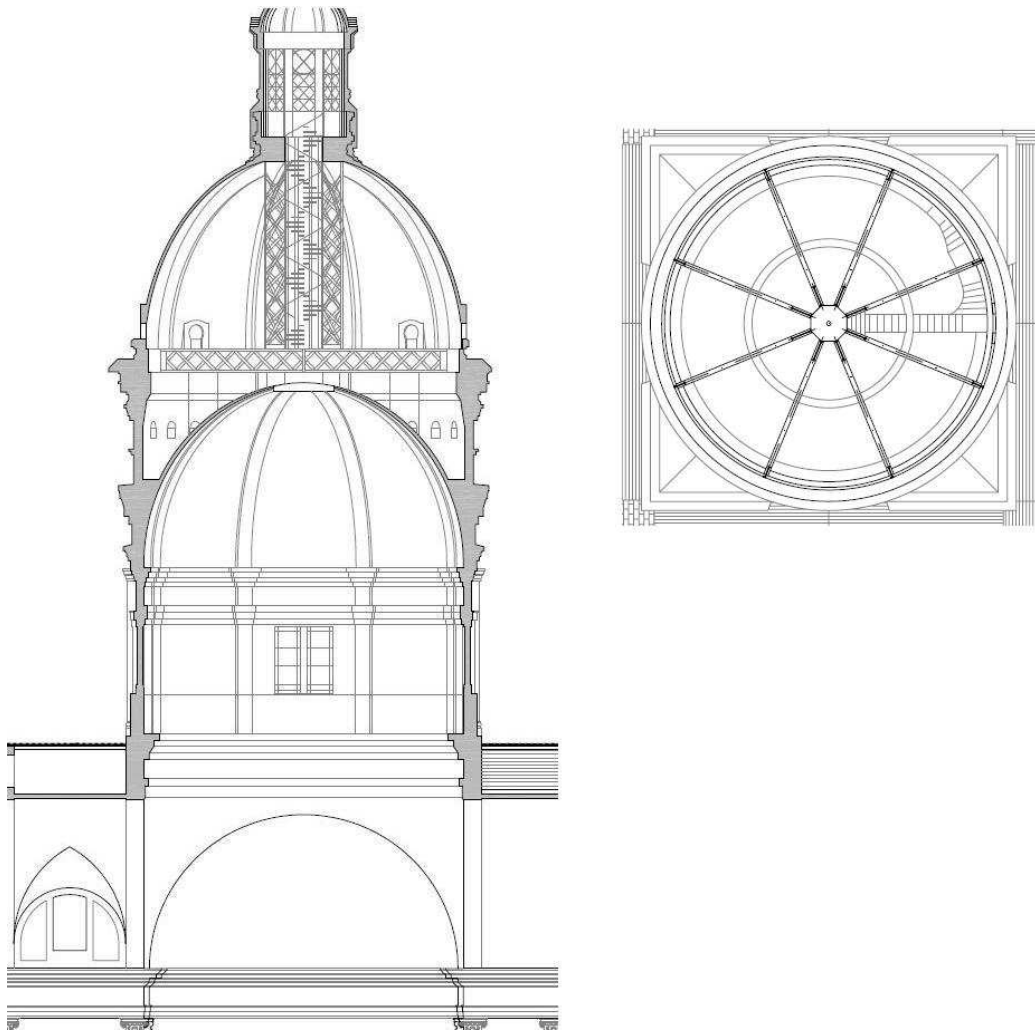


Fig. IV.CXXV. Sección longitudinal (izq.) y planta (drch.) de la cúpula de Sant Andreu de Palomar de Doménech y Estapá [*Consultoris BIS Arquitectes*, 2004]

La solución de hierro sirve para salvar la dificultad principal de la empresa: elevar una cúpula sobre unos muros de cerramiento muy ligeros y poco resistentes. Así se indica en la breve descripción de *La Ilustración*:

“Los muros, de espesor no muy resistente, ofrecían una dificultad para el sólido establecimiento de la cúpula, dificultad que ha sido obviada por el inteligente arquitecto Sr. Domenech Estapá con la disposición de una armazón de hierro al par que ligaba la obra sirviendo de elemento sustentante, forma la caja de una escalera interior que da acceso al mirador. Esta armazón está traducida al exterior por ocho nervios que sostienen los aristones del mirador, que es de gusto exquisito en sus detalles”.¹¹⁵¹

¹¹⁵¹ “Cúpula de la Iglesia de San Andrés de Palomar. Proyecto del arquitecto D. José Doménech Estapá” (1884), Art. cit., p.118.

Sin duda, el caso de la nueva cúpula de Sant Andreu es el ejemplo más evidente, junto a la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII] y el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], del uso del hierro con estructuras complejas y audaces en la producción arquitectónica de Doménech. De hecho, Estapá utilizaría la misma fórmula de esqueleto metálico con escalera helicoidal que emerge de la confluencia de jácenas en celosía, un año después para la proyección de la estructura férrea de la cúpula del cuerpo central del Palacio de Justicia. Se trata exactamente de una solución idéntica, tal y como vimos en el subapartado correspondiente. El arquitecto sigue los postulados de Torras i Guardiola (la triple dimensión: funcional, estética y económica) aunque en los casos de este templo andreuense, a diferencia de Santa Eulalia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XIV], el material permanece oculto excluyéndolo del discurso estético global del edificio. Este uso del hierro en Sant Andreu, exclusivamente interior, se debe a que la iglesia no era una obra de nueva planta. Cuando el arquitecto proyecta iglesias ex novo en esta época, como Santa Eulalia o Sant Esteve Sesrovires [C.DyE, Núm.XVII], pretenderá siempre dejar el hierro a la vista como muestra de modernidad incluso en una construcción destinada al culto.

Volviendo al exterior, la cúpula combina elementos definitorios del estapismo de los ochenta del siglo XIX. En primer lugar destacan los tondos apuntados [C.Rep. K] que recorren el perímetro del primer tramo de cúpula. Doménech recupera este detalle de los coronamientos de las sobreventanas de la planta noble de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII] y, su éxito hará que los incorpore con nuevas derivaciones en el mismo momento tanto para el Palacio de Justicia como para el Pabellón de León XIII de 1886 [C.DyE, Núm.XXIV]. Si en el edificio de la Rambla sirve para acoger el busto de científicos célebres, en el templo andreuense el arquitecto reinterpreta esa forma y le da una función bien diferente: la de tragaluz del espacio cupular. Sin duda, estos tondos apuntados se imponen como uno de los pocos ornamentos del domo y, por ello, se erigen como el elemento definitorio del alzado. En la misma línea de autocitas de obras que está ejecutando paralelamente, encontramos la incorporación insistente de la rueda dentada estapista [C.Rep. C1]. Este elemento del repertorio personal de Doménech se presenta en la forma de pequeño arco peraltado [C.Rep. A1] y sirve para coronar los pilares del linternón, que son perfiles quebrados ascendentes a la cubierta [C.Rep. D1], y generar un interesante juego volumétrico en el coronamiento de la cúpula. Esta combinación de detalles estapistas servirá de base para la proyección de las torres de la fachada principal y para el diseño del mirador del primer proyecto de escuelas municipales de Santa Coloma de Gramanet de 1885 [C.DyE, Núm.XV].

Las obras de la cúpula concluyeron en noviembre de 1885, en plena crisis por la epidemia de cólera a la que haremos referencia al tratar las problemáticas hidrográficas y urbanísticas a las que tuvo que hacer frente Doménech en Sant Andreu de Palomar. La inauguración del domo se llevó a cabo el 30 de noviembre, con el acto de bendición

celebrado por el obispo de Barcelona. El acontecimiento conectaba también con los homenajes y los tedeums en honor a las víctimas del cólera de aquel año y, a su vez, servía de colofón a las fiestas mayores de municipio. Incluso, en la noche del 30 de noviembre se iluminó la obra de Doménech por medio de diez focos eléctricos y se acompañó dicho espectáculo lumínico con conciertos corales en la plaza de la Constitución (actual Pl.Orfila).¹¹⁵² Así pues, los trabajos tuvieron una duración de casi dos años.

En relación a la fachada, donde el repertorio estapista se desarrolla claramente, debemos apuntar que permanece inacabada. Formó parte de una segunda etapa en el proceso constructivo. Tras la inauguración de la cúpula a finales de 1885 y hasta 1888, la falta de fondos hizo que el acceso principal del templo quedase en un segundo plano. Una vez conseguidas algunas donaciones, principalmente las del hermano de Maria Guardiola, perteneciente a una familia andreuense adinerada, Doménech y Estapá logró llevar a cabo en menos de un año la erección de una de las dos torres previstas para la fachada de la iglesia. Esta sería inaugurada el 5 de marzo de 1889.¹¹⁵³

Años más tarde, concretamente en 1897, comenzaría una tercera fase que significaría la construcción de la fachada y de un nuevo coro. El detonante fue el órgano que regaló el Dr. Jaume Agustí i Milà (1817-1905) a la iglesia parroquial, valorado en 27.000 pesetas. Se trataba de un instrumento construido por el organero Francisco Teppatti y que incorporaba algunas de las soluciones más modernas de la organería internacional de la época: registro neumático de doble juego positivo y negativo que permitía al organista la entrada y salida de sonidos con mayor precisión; además, el pedalier tenía un sistema silencioso pleumático tubular que facilitaba la ejecución de pasajes rápidos.¹¹⁵⁴ Agustí i Milà era natural de Sant Andreu y fue obispo electo de La Habana y decano de los canónigos de San Juan de Puerto Rico. Precisamente en esta ciudad, conoció a Josep Agulló i Prats (1846-1926), organista egarense que tras dimitir de su cargo de maestro de capilla de la iglesia del Sant Esperit de Terrasa en 1873, consiguió, por oposición, la plaza de organista de la Catedral de Puerto Rico en San Juan. La amistad que se generó provocaría que en 1898, Agulló pasase a ocupar el cargo de organista de la iglesia de

¹¹⁵² *La Vanguardia*, 29 de noviembre de 1885, p.5. Esta fecha de 30 de noviembre de 1885 para la inauguración también consta en el díptico “Recorte de la bendición y restauración de la Iglesia parroquial de Sant Andreu de Palomar después del luctuoso incendio, robo y profanación” [ACEII: *Fons familia Pous-Llambí*, s/reg.]. Véase también, VINYES, i ROIG, P., “La construcció del temple parroquial de Sant Andreu de Palomar (1846-1904)”, *Finestrelles*, 16, 2014, p.205.

¹¹⁵³ POUS i SERRA, M., 990-1990. *Llibre del mil·lenari de la parròquia de Sant Andreu de Palomar*. Barcelona: Comissió del Mil·lenari de la Parròquia de Sant Andreu de Palomar, 1991, p.118-120.

¹¹⁵⁴ CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), vol.I: pp.44-45. Por desgracia este órgano de Teppatti, junto al resto de instrumentos y objetos de mobiliario de Sant Andreu de Palomar, fueron quemados durante la Semana Trágica de 1909. Entre otros accesorios de uso litúrgico se hallaban también dos altares diseñados por Doménech y Estapá que después analizaremos: el altar de San Isidro Labrador de 1887 y el nuevo altar mayor de San Andrés de 1893 [C.DyE, Núms.XXVI y LIII].

Sant Andreu de Palomar.¹¹⁵⁵ Este traslado se llevó a cabo gracias al nuevo órgano obsequiado por el propio Agustí i Milà. La instalación y adaptación del espacio arquitectónico obligaba a rehacer el coro, momento que fue aprovechado para rematar la fachada principal según el proyecto de Doménech y Estapá.

Al respecto, hemos localizado algunas facturas que nos marcan los inicios de los trabajos, dirigidos, una vez más, por Doménech. En enero de 1897 se desmontaba el órgano antiguo y se comenzaban a adecentar los muros que habían permanecido cubiertos por el instrumento con refuerzos.¹¹⁵⁶ Meses después, el coro antiguo era reconstruido y su base reforzada con jácenas de hierro de la empresa de Torras i Guardiola para poder acoger el nuevo órgano, mucho más monumental y pesado. Así, el paleta Antonio Falqués durante los meses de abril y mayo realizó la “reedificación del coro”,¹¹⁵⁷ estructura en la que se incorporaron las jácenas de Torras cuya factura data de marzo del mismo año.¹¹⁵⁸ Una vez concluidas las obras, se llevó a cabo la instalación del nuevo instrumento, así como el adecentamiento del espacio que este ocuparía, trabajos de cerrajería, etc. Ya en 1898, Doménech se centraría en las obras de la fachada que veremos a continuación. La participación del arquitecto de esta investigación en lo analizado y en lo sucesivo queda certificada por un documento inédito que hemos hallado en el AHDB. En él, redactado por el propio Estapá y fechado el 18 de abril de 1898, se especifica el listado de sus tareas realizadas que nos vuelve a aportar nuevos datos en torno al complejo y largo proceso constructivo de Sant Andreu apóstol. Enumera lo siguiente:

“Por trabajos de su profesión realizados por encargo del Señor CuraPárroco de San Andrés de Palomar:

- Jácenas y columnas para sostener el órgano.
- Nuevo proyecto al mismo objeto.
- Dirección de las obras necesarias para la construcción del nuevo coro.
- Dibujo de fachada y rosetón con su presupuesto”.¹¹⁵⁹

Más allá de indicar la paternidad del proyecto y dirección del nuevo coro para sostener el órgano, lo más interesante es el último punto que especifica: el dibujo de fachada y rosetón con su presupuesto. Esto nos indica que el único documento planimétrico

¹¹⁵⁵ FRANCO i ROCA, M., “Una biografía: Josep Agulló i Prats (1846-1926)”, *Finestrelles*, 3, 1991, pp.197-199.

¹¹⁵⁶ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Pedro Asmerats*, 31 de diciembre de 1897 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.59].

¹¹⁵⁷ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Bartolomé Maurell*, 1 de mayo de 1897; y *Pago de la Parroquia de San Andrés a Antonio Falqués*, 20 de mayo de 1897 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.59].

¹¹⁵⁸ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Juan Torras*, 20 de marzo de 1897 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.59]. Más sobre la participación de Torras i Guardiola como proveedor de piezas de hierro para esta tercera etapa de la obra de Doménech y Estapá en la iglesia parroquial de Sant Andreu de Palomar, véase ANC: *Fons Torras i Guardiola*, Caja I.1 (1893-1898).

¹¹⁵⁹ *Factura y trabajos de José Doménech y Estapá*, José Doménech y Estapá, 18 de abril de 1898 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.58].

original conservado respecto a Sant Andreu data de la segunda mitad de 1897. A pesar de que, como advertimos, la torre derecha se había construido entre 1888 y 1889, el plano del ACOACB, que el propio Doménech y Estapà custodió en su despacho profesional, corresponde a la fachada completa y el hecho de que, en la factura de abril de 1898, él mismo indique que realizó dicho alzado después de las obras del nuevo coro, confirman nuestra hipótesis sobre la datación.¹¹⁶⁰



Fig. IV.-. (izq.) *Alzado de fachada principal* (2 fragmentos), s/r, s/f (José Doménech y Estapà, segunda mitad de 1897) [ACOACB: *Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana*: H105K/2/280] / (dch.) *Plaça Orfila*, Carles Fargues, 1918 (fragmento) [CEII: s/reg.].

A pesar del mal estado de conservación y que actualmente es un plano en dos fragmentos, lo reproducimos en la **Fig. IV.CXXVI** junto a una imagen de 1918 con el resultado final. En él, Doménech hace uso de fórmulas que venía utilizando en su

¹¹⁶⁰ *Alzado de fachada principal* (fragmento I), s/r, s/f (José Doménech y Estapà, segunda mitad de 1897) [ACOACB: *Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana*: H105K/2/280]; *Alzado de fachada principal* (fragmento II, continuación del anterior), s/r, s/f (José Doménech y Estapà, segunda mitad de 1897) [ACOACB: *Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana*: H105K/2/280].

producción de manera habitual. El alzado de fachada se divide en tres tramos: los dos laterales que corresponden a las dos torres rematadas con cúpulas gallonadas; y el cuerpo central con el doble del ancho de las laterales, en el que encontramos el acceso principal al templo. Para este cuerpo central, Doménech utiliza una fórmula prototípica ya en su arquitectura como es el formato de pórtico tetrástilo [**C.Rep. H**] que sostiene un enorme arco peraltado con las dovelas historiadas [**C.Rep. A1-A4**], en este caso de molduras continuas al servicio de generar dinamismo y volumetría. Incluso ese ritmo de arco peraltado se duplica en el portal [**C.Rep. A1**] entre las columnas de capitel geometrizable basado en la combinación regular de collarín, un equino liso de gran anchura y un triángulo acutángulo invertido como único volumen remarcable. De hecho, Doménech insiste tanto en sus formas que el peraltado del portal y el coronamiento del falso pórtico se triplica en el tímpano de la luz del portal, donde el arquitecto diseña una composición de triple arco peraltado en relieve [**C.Rep. A2**]. La combinación total de la mayoría de fórmulas estapistas ligadas a la composición de cuerpos y volúmenes se logra con la conclusión en alzado del cuerpo central, donde un hastial escalonado [**C.Rep. G**] se remata con un enorme arco rebajado o romato [**C.Rep. A3**] que el arquitecto incluye con acierto para contener y equilibrar el ritmo ascendente de la triplicación de peraltados. Este tipo de coronamiento es reciclado por Doménech de un proyecto que analizaremos más adelante y que no llegó a ejecutarse. Nos referimos al proyecto de reforma de la Casa Consistorial de Sant Andreu de Palomar [**C.DyE, Núm.LI**]. Lo interesante es que se trata de una fachada que debería estar justo enfrente de este templo parroquial, con lo cual el arquitecto comprendía ambas obras como el cierre de los dos costados principales de la actual plaza Orfila. Era una solución que ordenaba el espacio urbano en alzado y, a su vez, lo jerarquizaba, estableciendo un diálogo entre el poder eclesiástico y el poder municipal, vinculación tan importante en el núcleo andreuense de la etapa preBarcelona.

Además de remarcar que una de las torres jamás se realizó, si comparamos la construida con el diseño propuesto por Doménech, advertimos que se trata de una torre inacabada. Esta obra es una de las primeras en las que el arquitecto incorpora el ladrillo rojo como base del discurso ornamental [**C.Rep. N**]. La disposición de este material, generando ritmos, cenefas y formas para enriquecer el marco del ventanal superior, destaca por encima de las aplicaciones puntuales de piedra artificial. No obstante, la combinación entre ambos materiales, ejerce un interesante juego de policromía generando ritmos visuales ascendentes: primer tramo horizontal en piedra, segundo tramo en ladrillo con molduras en piedra para la ventana bigeminada (con arco peraltado y cuatrifolio en su luz y hastial escalonado en su remate) [**C.Rep. E1-A1-F1-G**],¹¹⁶¹ y, finalmente, el tercer y

¹¹⁶¹ La solución mencionada para los ventanales del tramo segundo o intermedio de la torre de Sant Andreu apóstol será la base evidente para el diseño que Doménech fijará para los ventanales del proyecto de la Prisión Modelo de 1886 [**C.DyE, Núm.XXIII**]. Para el caso penitenciario, la fórmula andreuense fue sobredimensionada e introdujo alguna variante concreta: insistir en incorporar en la luz del arco peraltado un colosal cuatrifolio con los dientes muy acentuados [**C.Rep. F2**]. Aquí, a pesar de tratarse de una obra que responde a la tipología arquitectónica penitenciaria, la explicación de incorporar este tipo de

último tramo en ladrillo con cierre en piedra artificial para el coronamiento. Como vemos, el arquitecto equilibra el uso de los materiales a favor del discurso visual: de la exclusividad de la piedra (primer tramo) a la base de ladrillo con aplicaciones en piedra (segundo tramo) y, finalmente, a la exclusividad del ladrillo rematado con piedra (tercer tramo).

Destaca por encima de todo el tercer tramo, que se eleva por encima del intermedio y abandona la forma rectangular del segundo para convertirse en un enorme prisma octogonal cuyos ángulos se imponen volumétricamente mediante perfiles quebrados en voladizo como pilares ascendentes a la cubierta [**C.Rep. D1**]. Es exactamente la misma solución que Doménech había utilizado años antes para el cupulino de la misma iglesia y que, en realidad derivaba de la torre central de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. Además de la obra que comentamos y de la mencionada, también la utilizó para rematar las escuelas municipales que proyectó en 1885. En estos años 1883-1889, el arquitecto tarraconense utilizó la misma fórmula como un elemento definitorio de su marca personal independientemente de la tipología arquitectónica. Si bien es cierto, los ejemplos del corpus estapista en los que hallamos esta solución son obras que están destinadas a acoger funciones pedagógicas: científica especializada para la élite, docente general para la ciudadanía, o educativa en la fe católica.

A partir de sus conocimientos en historia de la arquitectura, Doménech realiza un ejercicio de diseño de una torre-tipo que responde a su “proceso geometrizador” en el que se insiste en las volumetrías y relieves regulares y sus combinaciones infinitas. Por ello esta torre-tipo o torre estapista, si se quiere, que se repite en todos los ejemplos (construidos o no) con pequeñas modificaciones, se impone como una de las formas habituales del arquitecto en la década de los ochenta. Más adelante, Doménech abandonaría esta torre abstracto-geométrica para generar nuevas fórmulas derivadas de modelos mucho más concretos extraídos de la arquitectura gótica, árabe y mudéjar y que se materializarán en obras como Sant Esteve Sesrovires o la torre del convento de carmelitas [**C.DyE, Núm.LXXXVI**], entre otras.

En todos los casos citados en los que la torre estapista corona las verticales, principalmente en los andreuenses y colomenses, los perfiles quebrados como pilares ascendientes a la cubierta que remarcan la angulación de la planta octogonal quedan coronados por arcos peraltados con ruedas dentadas y relieves interiores entre las que destacan molduras en rosario, flores con su pentalfa en el centro, etc [**C.Rep. A1-C1-P-B1**]. Una vez más se trata de la combinación de formas estapistas al servicio de enriquecer el remate del alzado. A pesar de no estar concluido, de cada rueda dentada debía emerger un nervio de la cúpula gallonada en ocho gajos, cúpula que debería estar

ventanales extraídas de una reinterpretación moderna del gótico responde a la idea de insistir en que el edificio tenía una función didáctica en clave religiosa (en la iglesia educar al feligrés libre; en la cárcel reformar y reeducar al preso en la fe católica). Véase el subapartado “El desarrollo de una arquitectura penitenciaria moderna junto a Salvador Viñals: la Prisión Modelo (1881-1904)”, pp.236-263.

recubierta en cerámica vidriada para estar en consonancia con la enorme cúpula central y la del linternón del templo.

Más allá de las reformas y conclusión arquitectónica de la iglesia, debemos ser conscientes que la Junta de Obras de la iglesia parroquial de Sant Andreu apóstol se ocupó de otras cuestiones de adecentamiento. Entre las diferentes etapas de construcción que hemos establecido, le encargaría a Doménech y Estapá diversos trabajos accesorios que sirvieron para vestir y decorar el interior del templo. Estos fueron realmente interesantes aunque han pasado desapercibidos por la importancia que adquirió la empresa de la cúpula y por los escasos restos que han llegado a la actualidad tras el episodio de la Semana Trágica de 1909. Por no haberse tratado en ninguno de los estudios anteriores a esta investigación, los presentamos aquí por su relevancia, su carácter inédito y su conexión directa a los trabajos de reforma general de la iglesia. En este punto, cabe recordar que en la tragedia del desplomo de la cúpula de Falqués en agosto de 1882, tuvo lugar “el hundimiento del sagrario y de la mesa del altar mayor [...]”.¹¹⁶² A la crónica de época, hay que añadir también la destrucción de algunos altares secundarios situados en el crucero del templo. Tal y como indica mosén Clapés en un esquema realizado para ilustrar la distribución interior de la iglesia previa a la caída de la cúpula, los dos altares del crucero eran los dedicados a San José Oriol y a San Isidro Labrador.¹¹⁶³ La desaparición de estos accesorios básicos para la liturgia obligaba a la construcción de otros nuevos.

El primero de los dos altares que realizó Doménech fue el de San Isidro Labrador [C.DyE, Núm.XXVI], el santo más importante del municipio tras San Andrés.¹¹⁶⁴ La erección de la obra en cuestión se comenzó poco después de la finalización de los trabajos de la cúpula, concretamente a principios de 1887. Es en esa fecha donde situamos el diseño ejecutado por Doménech, puesto que la inauguración oficial del altar se llevó a cabo el 15 de mayo de 1887: “la bendición é inauguración del recién construido altar y solemnes cultos que en honor de su Santo titular [San Isidro Labrador] se celebrarán el día 15 del corriente en la Iglesia de San Andrés Apóstol”.¹¹⁶⁵ El nuevo altar

¹¹⁶² *Diario de Barcelona* (10/VIII/1882m), Art. cit., p.9786. El desastre fue realmente traumático para la población andreuense quien precisó de la ayuda de la gobernación civil barcelonesa y del cuerpo municipal de Sant Martí de Provençals para poder gestionar la desgracia. Véase el Acta municipal del 12 de agosto de 1882 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1882*, p.77rv. (Caja U.I. 3754)].

¹¹⁶³ CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.32.

¹¹⁶⁴ La población de Sant Andreu era en su mayor parte rural. El carácter popular de San Isidro Labrador, protector de los payeses, explica la relevancia de la devoción a este santo. Sobre este asunto, véase CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: pp.69-70.

¹¹⁶⁵ Acta municipal del 13 de mayo de 1887 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1887*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

contó, como la cúpula, tanto con subvención pública como privada.¹¹⁶⁶ En la noticia oficial mencionada no se recoge el nombre de Doménech en ningún momento. A pesar de ello, hemos localizado los planos de este altar que fue quemado durante la Semana Trágica de 1909. Dicha documentación se conserva entre los legajos del *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana* del ACOACB.¹¹⁶⁷ Aunque estas fuentes gráficas originales no están ni firmadas ni fechadas, su ubicación actual, el análisis de su fisonomía y los trazos, indudablemente realizados por Doménech y Estapà, nos permiten confirmar su autoría y además fechar dicho proyecto a través de las actas municipales de Sant Andreu. Con nuestra investigación y el cruce de fuentes primarias propuesto podemos fijar con total seguridad que dicho proyecto de altar de San Isidro Labrador para la iglesia parroquial de Sant Andreu Apóstol fue realizado a principios de 1887 por Doménech como arquitecto municipal cedido a la Junta de Obras de la parroquia.

Este altar es, según nos consta, el primer ejemplo que encontramos en toda la producción de Estapà. Como veremos en otros altares diseñados por el arquitecto, la composición del de San Isidro de 1887 es clara y se impone al espectador con contundencia a partir de cuerpos rectilíneos. El arquitecto propuso una estructura tripartida en tres calles verticales, de las cuales la central, que albergaba la imagen de San Isidro, presentaba el doble de anchura que las dos laterales. Es esta calle central la que quedaba rematada con el arco peraltado propio del repertorio estapista [**C.Rep. A1**]. El otro rasgo definitorio lo hallamos en la base del altar, en la que se hace uso de columnitas en voladizo ligeramente achatadas y con capiteles insólitos y sin referencia clara aparente [**C.Rep. J**], que generan un ritmo horizontal al alternarse con tondos ciegos. Esta solución será habitual en esta época para los coronamientos de fachadas principales y/ áticos de obras relevantes del corpus de Estapà. Sin duda, la referencia más evidente en este sentido vuelve a ser el ático que corona la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes proyectado tan solo cuatro años antes.

Pese a estos rasgos definitorios, el altar de San Isidro no es una muestra clara de altar estapista a diferencia del nuevo altar mayor de San Andrés Apóstol de 1893. Y es que, en este sentido, Doménech incorpora elementos gotizantes aunque lo hace de manera tímida y a partir de una reinterpretación muy particular. Es así que hallamos una especie de pináculos en el coronamiento y falsos contrafuertes que tan solo ejercen de elemento ornamental. Estos detalles se instalan sobre la estructura rectilínea como parásitos que entorpecen la simplicidad estapista habitual. Teniendo en cuenta la cronología en la que nos encontramos (principios de 1887), no podemos dejar de relacionar el proyecto de altar de San Isidro con el Pabellón de León XIII diseñado para la Exposición Universal en

¹¹⁶⁶ Además de las cantidades que seguía recolectando Jaime Costa, el ayuntamiento andreuense participó con sumas puntuales. Un ejemplo de ello es la otorgada a principios de abril, a propuesta del concejal Puig i Molins, de 75 a 100 pesetas para la caja-cuna de reliquias de San Isidro Labrador. Acta municipal del 1 de abril de 1887 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1887*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

¹¹⁶⁷ *Alzado del altar de San Isidro Labrador*, s/r, s/f [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H105K/2/280].

octubre-noviembre de 1886 o el Palacio de Justicia de junio de 1886. Como en estas dos obras, en San Isidro, Doménech realiza una revisión del estilo gótico muy similar, cuyo objetivo de fondo es modernizarlo y utilizarlo como nuevos resultados estéticos de regusto historicista pero visualmente ligados a la originalidad del siglo XIX y su marca personal. El mismo ejercicio bidireccional en cuanto a mezcla de estos dos estilos (el gótico: histórico; y el estapismo: unipersonal y de creación propia) también lo pondrá en práctica una década después cuando le encargan el nuevo altar de San José Oriol para la iglesia de Santa Maria del Pi [C.DyE, Núm.LXVI]. En esta obra de octubre de 1898, como en San Isidro Labrador de 1887, Doménech incorpora el juego de columnitas achatadas y en voladizo en el tramo horizontal inferior propias de su estilo [C.Rep. J], así como un imponente arco central con unas falsas dovelas muy contundentes y volumétricas que se recortan en el conjunto para enmarcar al santo. En el resto de la obra sucede lo mismo, una amalgama de detalles de regusto gótico invaden la estructura estapista y, en el caso de Santa Maria del Pi, la camuflan todavía más. A diferencia del caso de Sant Andreu, el nuevo altar de San José Oriol debía tener consonancia estética con el continente que lo custodiaba, de ahí a que el repertorio goticista se acentúe todavía más.

Por otro lado, tras el altar de San Isidro, a finales de 1893 y por impulso del párroco Mariano Casals, se iniciaron las gestiones para hacer un nuevo altar mayor dedicado a San Andrés apóstol [C.DyE, Núm.LIII]. A pesar de que el altar preexistente no se destruyó totalmente tras la caída de la cúpula de 1882, algunas partes habían sufrido considerables desperfectos como, por ejemplo, la mesa y algunos motivos ornamentales. Así pues, a partir de la donación de 12.500 pesetas por parte de Maria Guardiola, vecina de Sant Andreu, el cura de la parroquia encargó a Doménech y Estapá que realizase el proyecto:

“Una piadosa familia me ha entregado 12.500 pesetas para dota el Altar Mayor de esta Parroquial Iglesia de mi cargo, con la premisa condición de dar desde luego comienzo á la obra: En su consecuencia tengo el honor de poner en conocimiento de V.E. que con su beneplácito y najo la entendida dirección del Arquitecto Señor Doménech, principiaremos la obra lo más pronto posible”.¹¹⁶⁸

La respuesta del obispo barcelonés recogida en el mismo documento da importancia a la participación de Doménech: “que pueda procederse á la realización de la obra que espera responderá al gusto arquitectónico del templo desde el momento que se llevará a cabo bajo la Dirección de tan reputado Arquitecto”.¹¹⁶⁹ Toda esta documentación, que hasta la fecha no había sido consultada, certifica que el proyecto fue obra de Doménech y Estapá, quien se encargó de dirigir las obras entre el 15 de octubre de 1893 y el 12 de

¹¹⁶⁸ *Carta de Mariano Casals al Obispo de Barcelona*, 30 de octubre de 1893, s/p. [AHDB: Parroquia de Sant Andreu de Palomar, 54.53]. Se especifica que fue Maria Guardiola en CLAPÉS i CORBERA, J., *Fulles històriques de Sant Andreu de Palomar*. Barcelona: Grup d'Andreuencs, 1984, vol.I, p.44.

¹¹⁶⁹ *Carta de Mariano Casals al Obispo de Barcelona*, 30 de octubre de 1893, s/p. [AHDB: Parroquia de Sant Andreu de Palomar, 54.53].

noviembre de 1894, tal y como demuestran las diferentes facturas localizadas. El arquitecto aglutinó diferentes profesionales que ejecutaron el proyecto por fases: las obras de albañilería por Antonio Falqués;¹¹⁷⁰ Francisco Climent como picapedrero;¹¹⁷¹ de la construcción propiamente se encargó Domingo Espelta;¹¹⁷² las molduras y detalles en yeso por Juan Olibé;¹¹⁷³ Pedro Amerats de la carpintería;¹¹⁷⁴ A.Rigalt y Cia para los tres vitrales del presbiterio (San José, la Virgen y un Sagrado Corazón de 4'77 x 200cm cada uno);¹¹⁷⁵ Andrés Puigdueta de la cerrajería ya en 1895;¹¹⁷⁶ y, finalmente, Mario Maragliano de los mosaicos romanos del presbiterio,¹¹⁷⁷ concluidos tras la solemne inauguración del propio altar, celebrada durante las fiestas dedicadas a San Andrés en noviembre de 1894 con la presencia del obispo de Barcelona. Doménech y Estapá percibía unas 459 pesetas por parte de los trabajos a principios de enero de 1895.¹¹⁷⁸

Dedicado al santo patrón de la parroquia, San Andrés apóstol, fue, sin duda y junto al de San Isidro Labrador, una obra relevante que sirvió al arquitecto para acabar de definir

¹¹⁷⁰ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Antonio Falqués*, 12 de enero de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Antonio Falqués*, 13 de febrero de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Antonio Falqués*, 11 de julio de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55].

¹¹⁷¹ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Francisco Climent*, 14 de diciembre de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55].

¹¹⁷² *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 12 de junio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 19 de junio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 26 de junio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 3 de julio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 10 de julio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 17 de julio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 24 de julio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 31 de julio de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 7 de agosto de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 14 de agosto de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 21 de agosto de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 28 de agosto de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 4 de septiembre de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 11 de septiembre de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 18 de septiembre de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 31 de diciembre de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55]; y *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 31 de febrero de 1895; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 4 de mayo de 1895 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.56]; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Domingo Espelta*, 26 de diciembre de 1896 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.57].

¹¹⁷³ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Juan Olibé*, 13 de enero de 1894; *Pago de la Parroquia de San Andrés a Juan Olibé*, 13 de enero de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55].

¹¹⁷⁴ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Pedro Amerats*, 31 de diciembre de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55].

¹¹⁷⁵ *Pago de la Parroquia de San Andrés a A.Rigalt y Cia*, 5 de octubre de 1894 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55]. Las obras de la empresa A.Rigalt y Cia son “les vidrieres policromadas en el presbiterio” referidas por Calpés. CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.44.

¹¹⁷⁶ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Andrés Puigdueta*, 30 de junio de 1895 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.56].

¹¹⁷⁷ *Pago de la Parroquia de San Andrés a Mario Maragliano*, 11 de agosto de 1895 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.56]. Estos mosaicos son los referidos por Calpés. CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.44.

¹¹⁷⁸ *Nota de José Doménech y Estapá sobre cuentas, gastos y sueldos*, José Doménech y Estapá, 2 de enero de 1895 [AHDB: Parroquia de Sant Andreu, 54.55].

una tipología que hasta el momento no había trabajado según demuestra la documentación. Sin duda se trata del altar que mejor responde a la concepción estética y proyectiva del estapismo de todas las obras de esta tipología que forman parte del corpus de Doménech.¹¹⁷⁹ Suponemos que el éxito y la monumentalidad sobre del altar andreuense de 1893-1894, sirvió para que en octubre de 1898 le fuese encargado el altar mencionado para la iglesia de Santa Maria del Pi de Barcelona.

El alzado del altar nos muestra la opción de Doménech por una composición que busca la simplicidad de líneas y que dialoga con la de la fachada de la iglesia que lo custodiaría: cuatro columnas colosales de capitel floral geometrizable que sostiene un frontón abierto con un arco peraltado que servirá para acoger una escultura de San Andrés de unos 370cm [C.Rep. H-A1]. La contundencia con la que se imponen los arquivadros sostenidos por las columnas es una sensación propia de otras composiciones similares en la obra de los ochenta y noventa de Estapà como, por ejemplo, el acceso principal del cuerpo central del Palacio de Justicia o la misma fachada de la iglesia de Sant Andreu. Además, para reforzar todavía más el diálogo de este altar (interior) con la arquitectura en la que se encuentra (exterior), Doménech incorpora en el coronamiento del altar una enorme cúpula que responde al mismo formato que las cupulitas gallonadas que había proyectado para las torres de la fachada del edificio y que finalmente no se concluirían. A todas estas estructuras reconocibles de la firma de Estapà no se le añaden elementos gotizantes a diferencia de los otros dos casos que comentábamos anteriormente. Con esta obra, el arquitecto consolidó una codificación compositiva que ya venía experimentando, con algunas modificaciones, a lo largo de los ochenta en sus obras más paradigmáticas. Esta codificación tendrá mucha más presencia en la arquitectura funeraria de Doménech,¹¹⁸⁰ tipología habitual de la primera década del siglo XX en su obra y que responderá al formato de altares como el dedicado a San Andrés que por desgracia, como el de San Isidro, fue quemado entre el miércoles y jueves de la Semana Trágica (28 y 29 de julio de 1909).

IV.XII.II.II. La nueva iglesia de Santa Eulalia de Vilapicina (1885-1896; 1910-1911)

Tras la primera etapa en la cual se realizaron las reformas y la construcción de la nueva cúpula en la iglesia de Sant Andreu apóstol (1883-1885), la realidad del segundo templo más relevante del municipio también precisaría de la participación de Doménech y Estapà en un nuevo proyecto. Se trata de la concepción y erección del nuevo templo parroquial de Santa Eulàlia de Vilapicina [C.DyE, Núm.XIV]. Como la iglesia de Sant

¹¹⁷⁹ *Alzado y sección del altar*, esc.1:50, s/r, s/f [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105K/2/280].

¹¹⁸⁰ Véase el apartado de esta investigación: "TEMPVS FVGIT: el estapismo en la arquitectura funeraria", pp.519-527.

Andreu, este otro edificio religioso será una muestra de la aplicación de la modernidad a través de la incorporación del hierro para las estructuras, decoración y cubierta, además de un ejemplo más de la consolidación de las formas estapistas en el municipio del plano de Barcelona. Como veremos a lo largo del presente subapartado, la precariedad económica de la parroquia y la poca participación del ayuntamiento andreuense para este otro templo, condicionó en demasía la materialización del ambicioso diseño de Doménech. A esto deben unirse las alteraciones posteriores, desde 1919, sobre lo construido, dato que nos revela, todavía más, que se trata de una de las obras más modificadas del corpus de Estapá.

Antes de analizar el proyecto de Doménech y Estapá para el nuevo templo de Santa Eulàlia y lo que supone a nivel arquitectónico en el término municipal de Sant Andreu de Palomar, debemos apuntar algunos aspectos previos que nos sitúan y justifican el encargo en cuestión. Mencionar que las primeras muestras de un núcleo religioso en la zona de Vilapicina datan del siglo X. Así lo demuestran los documentos más antiguos correspondientes a la ermita medieval que por el hecho de ser de pequeñas dimensiones, en 1781 fue sustituida por un nuevo templo mucho más grande e inaugurado el 10 de agosto de 1782.¹¹⁸¹ A finales de diciembre de 1866 adquirió la categoría de parroquia, y se habilitó la masía de Can Basté como rectoría para la que se construyó una comunicación directa con la iglesia del siglo XVIII en forma de puente-tribuna.



Fig. IV.CXXVII. Vista actual de la iglesia antigua de Santa Eulàlia de Vilapicina de 1782 con el puente-tribuna conservado.

Décadas después, concretamente en 1883, cuando Narcís Cot i Isern fue nombrado párroco de Santa Eulàlia y Doménech y Estapá consiguió el cargo de arquitecto municipal, el nuevo rector advirtió un importante crecimiento en el número de feligreses. En ese momento la parroquia alcanzaba ya la elevada cifra de alrededor de 4.000 almas. Esto, junto al hecho de que la cercana parroquia de Sant Andreu apòstol estaba renovando su imagen con la nueva cúpula y decoraciones interiores, resultó la

¹¹⁸¹ CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.99. Sobre la ermita medieval, véase TRAVESSET i QUERALTÓ, M., "Antecedents en l'estudi de les restes arquitectòniques de l'antiga església de Santa Eulàlia de Vilapicina", *Finestrelles*, 10, 1999, pp. 9-25.

motivación principal para plantear la construcción de una iglesia de nueva planta, moderna, mucho más grande y con la rectoría adosada directamente al cuerpo del templo. He aquí la base del encargo que ejecutó José Doménech y Estapà durante el otoño de 1885. El propio arquitecto, con motivo del cobro de unos honorarios en 1912, hacía referencia al inicio del proceso: “En el año de 1885 recibí el encargo del entonces cura-párroco de Santa Eulalia de Vilapiscina Narciso Cot, de ejecutar un proyecto completo de nueva iglesia parroquial [...]”.¹¹⁸² Este documento, junto a otras referencias oficiales del mismo año, sirve para datar definitiva y correctamente esta obra, que en el catálogo de 1999 se situaba en 1896, once años más tarde.¹¹⁸³

La nueva iglesia se situaría en unos terrenos que cedió Josefa Solà para tal fin, una zona anterior a la que ocupaba el edificio del siglo XVIII.¹¹⁸⁴ Lo interesante es que Doménech y Estapà orienta la construcción proyectada situando su fachada principal en la alineación de la futura Rambla de Santa Eulalia (actual paseo de Fabra i Puig), un ambicioso planteamiento urbanístico que venía realizándose desde la época en que Falqués era arquitecto municipal [C.DyE, Núm.XII]. De algún modo, el nuevo templo serviría de conclusión y remate del paseo monumental que tenía el objetivo de unir el barrio de Santa Eulàlia con el casco antiguo de Sant Andreu de Palomar.

En el plano de planta observamos como el arquitecto incorpora la rectoría adosada al cuerpo de la iglesia con el interés de conformar un complejo unitario y salvar las dificultades que había tenido la parroquia en cuestión en su antigua sede barroca. En cuanto a la planta del templo, Doménech proyectó una disposición tradicional basilical en tres naves, rematada la central en un ábside. Para las dimensiones, y teniendo en cuenta el objetivo de crear una construcción monumental como cierre del nuevo paseo de Santa Eulalia, Estapà planteó una fachada principal conjunta (iglesia+rectoría) de unos 35 metros. A partir de esta medida, su división generará las dimensiones de todas las partes. Así lo especifica en los planos: de los 35 metros del total, 23'30 metros corresponden a la anchura de la iglesia, y los 11'70 metros restantes a la de la rectoría. Dentro del cuerpo del templo, especifica también las de las naves: la central con un total de 11'6 metros mide el doble de las laterales (5'8 metros cada una).¹¹⁸⁵ De esta manera se asegura que las dos partes del complejo de Santa Eulalia (iglesia y rectoría) tengan una regularidad y proporciones unitarias en pro del equilibrio de los espacios.

Lo más interesante es la propuesta que realiza Doménech a nivel estético para los alzados tanto interiores como exteriores. Sin duda, el arquitecto logra uno de los

¹¹⁸² *Carta de José Doménech y Estapà al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapiscina, 192.32].

¹¹⁸³ *Doménech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. cit., p.63.

¹¹⁸⁴ CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.101.

¹¹⁸⁵ *Planta de Santa Eulalia de Vilapiscina*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, octubre de 1885); y *Planta, alzado y sección de la rectoría Santa Eulalia de Vilapiscina*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapà, octubre de 1885) [ACOACB: *Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana*, H105A/14/113].

ejemplos más personales de toda su producción. A pesar de que finalmente la fachada no se realizaría jamás, la consulta de la documentación gráfica nos ilustra que estamos ante uno de los diseños más estapistas.¹¹⁸⁶ La fachada principal concentra la mayor parte del repertorio ornamental de Domènech, combinando elementos, modificándolos y creando nuevos ritmos en los que la verticalidad es todavía mucho más extrema que en la iglesia de Sant Andreu apòstol [C.DyE, Núm.XI] o la de Sant Esteve de Sesrovires del mismo año [C.DyE, Núm.XVII].

La fachada está compuesta en tres volúmenes principales de los cuales el central es el más imponente [Fig- IV.CXXVIII]. Los laterales tan solo sirven como cerramiento de las naves de los costados y están ornamentados en dos tramos: el primero un ventanal de arco peraltado con un vierteaguas superior muy volumétrico en el que se acentúa el relieve de la clave y los estribos [C.Rep. A1]; y el segundo con un friso conformado de perfiles quebrados laterales y la multiplicación de franjas verticales ligeramente apuntadas [C.Rep. D3]. El último detalle lo utilizará en obras de la misma época como el Pabellón León XIII [C.DyE, Núm.XXIV] o la reforma propuesta para el cuerpo central del Palacio de la Industria y el Comercio [C.DyE, Núm.XXVII], de 1886 y 1887 respectivamente.

¹¹⁸⁶ *Alzado de fachada principal de la iglesia de Santa Eulalia de Vilapiscina, s/r., s/f.* (José Domènech y Estapà, octubre de 1885) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/14/113].



Fig. IV.CXXVIII. Alzado de fachada principal de la iglesia de Santa Eulalia de Vilapiscina, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, octubre de 1885) [ACOACB: Fons Doménech Estapà/Doménech Mansana, H105A/14/113].

La monumentalidad que adquiere la calle principal y central hace que los tramos laterales ejerzan de mera transición en la direccionalidad vertical del conjunto. Para el acceso, Doménech repetirá el formato de pórtico clásico con dos columnas cuyo intercolumnio central es mucho mayor que el lateral [C.Rep. H], como ya hemos visto habitualmente en obras estapistas como, entre otras: Sant Andreu apóstol, el Palacio de

Justicia [C.DyE, Núm.XII], el *Observatorio Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núm.LVI], la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII], el *Observatorio Fabra* de 1902 [C.DyE, Núm.LXXIII] o el Pabellón de Astronomía de la Universidad de 1914 [C.DyE, Núm.CII]. Este columnario sostiene arcos rebajados y los tramos del muro de cerramiento superior [C.Rep. A3], en los que se inserta majestuosamente un colosal arco peraltado con las dovelas historiadas por un enorme friso que combina, en todo su recorrido semicircular desde la línea de arranque, perfil quebrado lateral y tondo con cuatrifolio cruciforme [C.Rep. A1-A4-D3-F3]. Con esta combinación de elementos estapistas asistimos a una sofisticación, o complicación si se quiere, de las posibilidades de su propio repertorio por parte de Doménech. La forma verticalizante del arco peraltado y su simbología de ascensión visual y espacial hacia la divinidad,¹¹⁸⁷ reina por encima de los volúmenes arquitectónicos y de los ornamentos, y marca el ritmo centralizador de la composición, además de servir de base para el arranque de la torre.

El cerramiento de la testera se realiza a dos aguas pero combinando en los ángulos y derrames nuevos perfiles quebrados laterales compuestos de filete-caveto invertido-filete [C.Rep. D3]. Dicho ritmo de relieves volumétricos se interrumpe por una composición de triple arco peraltado que coincide con la base de la torre que se eleva desde el centro de las dos aguas [C.Rep. A2]. Se trata de una torre-campanario con doble arco peraltado y cubierta piramidal exactamente igual que la que utilizará Doménech para el proyecto de torre del convento de carmelitas descalzos en 1909 [C.DyE, Núm.LXXXVI], la solución final de la Magoria [C.DyE, Núm.LXXXVIII] y el formato para las torres laterales de Sant Esteve de Sesrovires. Como ya apuntamos en su momento, es una interpretación moderna, incorporando formas estapistas, de la torre gótica de la capilla de Santa Àgata de Barcelona. Una vez más, la combinación entre tradición (el referente histórico) y modernidad (la mezcla de elementos eclécticos en clave estapista) sirve para rematar el *ensemble* arquitectónico, aportando nuevas formas y superando el historicismo. Está en la línea de torres hexagonales u octogonales que hemos ido analizando, cuyos ejemplos más representativos los encontramos precisamente en la misma época (década de los ochenta) como la de la Real Academia de Ciencias y Artes [C.DyE, Núm.VIII] o la de las escuelas de Santa Coloma [C.DyE, Núm.XV y XXXI].

Otro elemento que debe mencionarse es la presencia del hierro para estructuras e interiores. En el bloque tercero ya comentábamos la importancia de este material, así como en las obras más relevantes del corpus de Doménech. El caso de Santa Eulàlia es un nuevo ejemplo de la aplicación de todos esos criterios en la arquitectura eclesiástica en el término municipal andreuense. Si lo comparamos con la otra iglesia, a diferencia de lo que ocurre en Santa Eulàlia, en el templo de Sant Andreu apóstol el hierro es utilizado para conseguir nuevas fórmulas para reforzar la cúpula a nivel estructural. No obstante, en ningún punto se deja a la vista para que este material de la modernidad forme parte de los discursos estéticos de la obra. El hecho de que se tratase de unas

¹¹⁸⁷ Véase el apartado de esta investigación “La cuestión de los arcos”, pp.159-162.

reformas sobre un templo preexistente condicionó esta decisión. No obstante, cuando en los mismos años el arquitecto se enfrenta a la construcción de un templo de nueva planta, siempre utilizará el hierro como elemento definitorio de los interiores, haciendo uso de su triple dimensión (estructural, económico y estético). Lo mismo era aplicable para Sant Esteve, y en el caso de Santa Eulàlia se acentúa mucho más. Así, los arcos de cada tramo de la cubierta, tanto los de las naves laterales como los de la central, serán de hierro. Las laterales son de cobertura adintelada y, para ellas, Doménech utiliza jácenas arqueadas de hierro con alma en celosía. Por otro lado, para la central, el arquitecto diseña en hierro los arcos torales para sostener la bóveda de cañón. La aplicación de estas soluciones las remarca el propio arquitecto en los alzados y secciones que dedica al proyecto [Fig. IV.CXXIX].¹¹⁸⁸ En ellos se aprecia que las jácenas arqueadas de las anves laterales estarían a la vista, mientras que las armaduras metálicas que hacían de arcos torales serían recubiertas con estuco. El mismo tipo de jácenas con alma en celosía a la vista lo utilizaría también para la rectoría anexa.

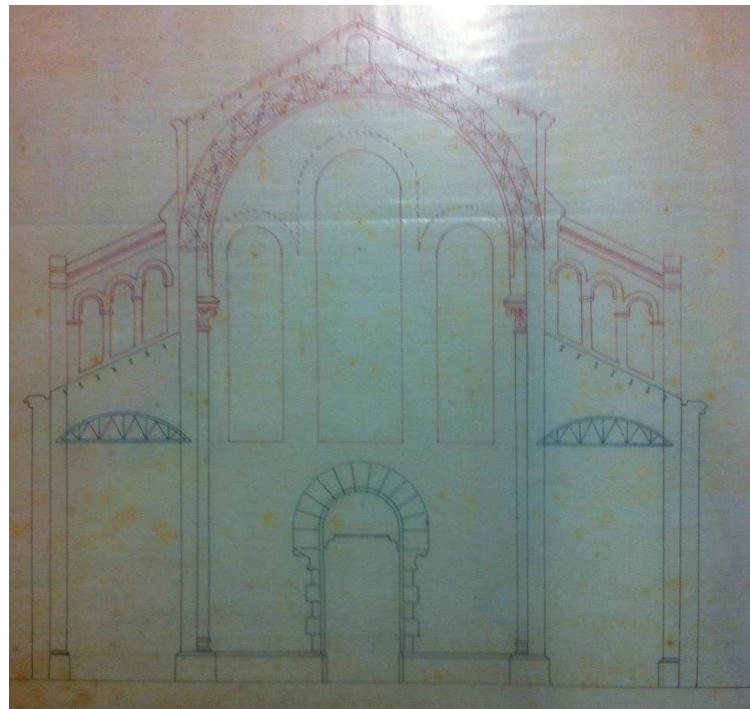


Fig. IV.CXXIX. Sección transversal de la iglesia de Santa Eulalia de Vilapiscina, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, octubre de 1885) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/14/113].

Aunque no se trata exactamente del mismo sistema de cubierta metálica, Doménech tiene en mente un ejemplo próximo: la iglesia de Sant Pacià de Sant Andreu de Palomar (1876-1881), obra de su admiradísimo Joan Torras i Guardiola. En este caso, finalizado

¹¹⁸⁸ Sección transversal de la iglesia de Santa Eulalia de Vilapiscina, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, octubre de 1885) [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, H105A/14/113].

cuatro años antes del proyecto de Estapà, Torras eleva una sobrecubierta a dos aguas por encima de los arcos torales de piedra del templo mediante viguetas metálicas colocadas en el sentido de la pendiente y unidas en su extremo por tirante y pendolón. En esta ocasión, el hierro solo se utiliza en su dimensión estructural y no se muestra en el interior, por lo que Santa Eulàlia se erige como la iglesia más moderna del núcleo andreuense por los rasgos analizados. No obstante, el hecho de que Torras ayudase a Doménech en el diseño del proyecto de cúpula de Sant Andreu apóstol y le suministrase el material entre 1883 y 1885 (también en otras obras de la época), hace plantearnos la opción de que el “Eiffel catalán” participase de algún modo también en Santa Eulàlia. Hasta el momento no hemos localizado documentos que lo certifiquen o lo descarten. Lo apuntamos aquí como una opción más que viable que continuaremos investigando.

A pesar del atrevimiento por parte de Doménech en un núcleo municipal muy tradicional, esta fórmula sumamente original y moderna no fue bien recibida por parte de algunos feligreses. En este sentido, incluso los párrocos que sucedieron al rector Narcís Cot, primero Juan Olià desde 1906 y después Luís G. Monfort, mostraban su descontento con el diseño y con la tardanza de la conclusión de las obras. Para corroborarlo, hemos de recurrir a la carta que redactó el propio arquitecto Doménech al obispo de Barcelona el 15 de octubre de 1912. Allí, entre otros asuntos, resume la evolución de las obras de Santa Eulàlia desde su proyección en octubre de 1885. Comenta que, tras el acto de la primera piedra el 25 de ese mes,¹¹⁸⁹ se procedió a la construcción de los cimientos y de parte de las tres naves, “habilitando una de las laterales para la Iglesia parroquial ya que por falta de recursos tuvieron que suspenderse las obras al cubrir dichas naves laterales dejando sin terminar ni cubrir la nave central”.¹¹⁹⁰ Las obras avanzaban de manera intermitente cuando la parroquia disponía de fondos y, a diferencia de la iglesia de Sant Andreu apóstol, este templo apenas gozó de subvenciones municipales, aspecto relevante que explica la ejecución lenta y parcial del proyecto de Estapà.¹¹⁹¹ A pesar de esta problemática, se celebró el acto de consagración en 1896, aún con el edificio inconcluso.¹¹⁹²

¹¹⁸⁹ *Acta de la colocación de la primera piedra de Santa Eulalia de Vilapiscina*, 25 de octubre de 1885 [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapiscina, 192.125]. Véase también CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.100.

¹¹⁹⁰ *Carta de José Doménech y Estapà al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapiscina, 192.32].

¹¹⁹¹ En la sesión del ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar con fecha de 10 de septiembre de 1886, se daba a conocer una instancia de Narcís Cot pidiendo una subvención municipal anual “para atender los gastos de construcción de la nueva Iglesia parroquial”. Acta municipal del 10 de septiembre de 1886 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1886*, p.90rv. (Caja U.I. 3755)]. Con las dificultades del avance de las obras, años después, en 1890, Narcís Cot insistía alegando que para la otra parroquia del municipio sí se había aportado subvención. A pesar de los intentos, el ayuntamiento denegó la petición. Acta municipal del 1 de agosto de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, pp.127v.-127rv. (Caja U.I. 3756)]. Su insistencia en 1894 y 1895 dio, finalmente, sus frutos, y se acordó entregarle “las cantidades consignadas en presupuesto, para la continuación del referido templo”. Véanse: Acta municipal del 2 de marzo de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant*

Hemos de pensar que de 1896 a 1906, la iglesia permaneció abierta al culto aún sin estar finalizada. Es en esta segunda fecha, con la llegada de Juan Oliá como nuevo párroco tras la muerte de Cot, cuando se vuelve a acudir a Doménech y Estapá con la intención de que rehaga el proyecto, lo simplifique y pueda “cubrir la porción de nave principal desde templo atrás levantada y se pudieran así habilitar las tres naves para el servicio parroquial [...]”.¹¹⁹³ A esto, el propio Doménech indica que Oliá le encargó un nuevo proyecto de fachada, así como una nueva cobertura definitiva de una de las naves. En la carta citada se refiere a una nave que “tiene 11 metros de amplitud”.¹¹⁹⁴ El cruce de este dato con los planos originales de octubre de 1885 nos ha permitido especificar que se trataba de la nave central que, recordemos, tenía exactamente 11’6 metros de anchura, según la división espacial.¹¹⁹⁵ En este punto, el interesante diseño estapista de 1885 para la fachada y la incorporación del hierro en las partes que todavía no se habían concluido, se verán afectados y reemplazados por una propuesta mucho más simple aunque planteada por el mismo arquitecto. Parece ser que toda la ornamentación de la fachada principal y la torre fueron suprimidas definitivamente en este punto, dejándose tan solo una enorme composición de triple arco peraltado en cuya luz se dispondrían vitrales en policromía para iluminar el interior de la nave central [C.Rep. A2]. En el mismo momento, Doménech le propuso al párroco Oliá unas obras que mejorasen y asegurasen “el abovedado interior y los cuchillos de armadura”.¹¹⁹⁶ Si tenemos en cuenta que las jácenas de las naves laterales ya se habían instalado en 1896, se refiere únicamente a los cuchillos de los arcos torales de la bóveda de cañón de la nave principal. La fotografía que se reproducía en el catálogo de 1999 como anterior, corresponde a este segundo momento del proceso constructivo.¹¹⁹⁷ En ella se muestra como se retira el techo provisional y se incorporan los cuchillos de hierro y cubierta definitiva.

Andreu de Palomar de 1894, p.31rv. (Caja U.I. 3757)]; y Acta municipal del 9 de octubre de 1895 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1895*, p.157rv. (Caja U.I. 3759)].

¹¹⁹² CLAPÉS i CORBERA, J. (1984), Op. cit., vol.I: p.101.

¹¹⁹³ *Carta de José Doménech y Estapá al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.32].

¹¹⁹⁴ *Carta de José Doménech y Estapá al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.32].

¹¹⁹⁵ *Planta de Santa Eulalia de Vilapiscina*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, octubre de 1885); y *Planta, alzado y sección de la rectoría Santa Eulalia de Vilapiscina*, s/r., s/f. (José Doménech y Estapá, octubre de 1885) [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*, H105A/14/113].

¹¹⁹⁶ *Carta de José Doménech y Estapá al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.32].

¹¹⁹⁷ Sobre este momento, las obras de cerramiento final de Santa Eulàlia según la readaptación del proyecto por parte de Doménech en 1910, se ejecutaron entre septiembre de 1910 y mayo de 1911. La cuestión del refuerzo de los cuchillos generó problemas entre el arquitecto y el párroco, puesto que el cura no quería pagar a Doménech los honorarios que le correspondían y que ascendían a un total de 1.424 pesetas. El tarraconense se lamentaba de este problema y se lo trasmitía al obispo de Barcelona en la carta del 15 de octubre de 1912, finalizando la epístola humildemente: “Sin embargo, honrándome en ser católico, apostólico romano, he creído que debía pedir antes autorización á V.E.”. *Carta de José Doménech y Estapá al Obispo de Barcelona*, 15 de octubre 1912, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.32]. A

Pero la cuestión del hierro no acabó aquí. Oliá ya dio muestras de su incompreensión respecto a las jácenas de hierro de las naves laterales (a la vista), indicando que carecían de lógica en un templo cristiano. Más adelante, el párroco de la iglesia que le sucedió, Luís G.Monfort, en 1919 también se lamentaba por el mismo motivo. Su descontento motivó unas obras de adecentamiento y redecoración de las naves laterales con la finalidad de cubrir las jácenas arqueadas de hierro con estuco para así ocultarlas: “[...] tan necesaria ornamentación de este Templo [...] el tres de marzo de 1919 dar comienzo a las obras que consistirán en el reboque y estuque de las dos naves laterales [...] más la operación de cubrir las vigas de hierro que dan á la Iglesia el aspecto de almacén, fábrica o tinglado, colocando unas piezas de yeso [...]”.¹¹⁹⁸ El resultado de esta intervención de 1919 fue definitivo y es el que, en la actualidad, impide observar la solución original de Doménech. Así pues, el hierro solo permaneció a la vista durante unos veinte años: de 1896-1919.

IV.XII.III. Nuevos ejemplos de arquitectura para la administración pública: la reforma de la casa consistorial de Sant Andreu (1892-1894)

La primera noticia que aparece en relación a una remodelación de la casa consistorial durante el cargo de Doménech y Estapá la datamos a principios del año en que se celebró la Exposición Universal en Barcelona (1888). El motivo de la propuesta derivó de la creación y organización del cuerpo municipal de bomberos, impulsado por el alcalde Josep Soldevila i Soler. Este nuevo cuerpo debería ser acogido en el ya anticuado ayuntamiento y para que esto fuese posible se exigían algunas reformas necesarias en los bajos a fin de habilitar un espacio para instalar las bombas de agua y demás materiales, así como una estancia como cuartel central. De entrada, el objetivo era adaptar un edificio histórico a las novedades de la vida moderna y los servicios que esta ofrecía. Pero la propuesta fue más allá de estas intervenciones puntuales altamente necesarias, y las directrices por parte del poder municipal para el arquitecto cambiaron, teniendo en cuenta que si se ampliaba la casa consistorial desde un principio, se evitarían reformas posteriores y, de esta manera, se ahorrarían futuros gastos. Al respecto, las actas recogen lo siguiente:

“[...] se ordenara al señor Arquitecto Municipal formar el proyecto de una Casa Consistorial de nueva planta, contando no solo con el solar ocupado por la existente,

finales del mes siguiente, el obispo daba la orden al cura de que hiciese efectivo lo debido a Doménech. *Carta del Obispo de Barcelona al párroco Juan Oliá*, 22 de noviembre de 1912 [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.32]. Véanse también *Borrador de Juan Oliá*, 8 de junio de 1912 [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.38] y *Carta de Juan Oliá al Obispo de Barcelona*, 28 de noviembre de 1912 [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.39].

¹¹⁹⁸ *Carta de Luís G.Monfort al Obispo de Barcelona*, 24 de febrero de 1919, s/p. [AHDB: Parroquia de Santa Eulàlia de Vilapicina, 192.44].

sino que también con los contiguos que dan fachada á la plaza, y á ser necesario á juicio del facultativo titular á las calles contiguas y se construyera un cuartelillo para bomberos con arreglo al espresado proyecto asi que obtenga la aprobación del Ayuntamiento, [...] y así se acordó”.¹¹⁹⁹

Como vemos, la actuación mencionada es la de erigir un ayuntamiento “de nueva planta”. Aunque parece perderse la pista de este primer proyecto de nueva casa consistorial, el hecho de que aparezca un recibo de 296 pesetas, fechado en mayo de 1888, para el arquitecto municipal y sus ayudantes con el fin de costear los trabajos previos de dicho proyecto, nos indica que fue diseñado entre los meses de marzo y abril [C.DyE, Núm.XXXVII].¹²⁰⁰ Además, en junio el ayuntamiento reflexionaba sobre el proyecto de Doménech afirmando que era una obra interesante y bien planteada, pero que el arquitecto debería de haber incorporado también en la zona de bajos del nuevo edificio un espacio destinado a las escuelas municipales, ya que el alquiler que se pagaba de locales para ese fin era excesivo. Este aspecto no hacía más que redundar en que la casa consistorial antigua ya no respondía “á las necesidades del vecindario en general [...]” y se había quedado pequeña y obsoleta.¹²⁰¹

Este primer proyecto de ayuntamiento no conservado fue anulado antes de la conclusión de 1888, sin que las obras diesen comienzo. Según especifican las actas del municipio, el motivo era claro: la situación económica de Sant Andreu de Palomar era insostenible y “angustiosa”. Tras analizar varias cuestiones sobre las que poder ahorrar dinero y ajustar los presupuestos de algunas comisiones permanentes, se afirmaba que “la Casa Consistorial en la actualidad está muy bien y magníficamente arreglada; cualquiera obra que en ella se ejecute será de puro lujo; puede pues suprimirse toda la partida consignada á este objeto [...]”.¹²⁰² Según los datos especificados, calculamos que con la anulación de este proyecto, el ayuntamiento andreuense se ahorraba unas treinta y cinco mil pesetas. Así pues, las urgencias que justificaban el proyecto quedaron en un segundo término y la necesidad económica y otras prioridades hicieron que no se llevase a cabo. No obstante, debemos ser conscientes que, aunque la documentación generada por Doménech y su equipo no se conserve, la nueva casa consistorial fue diseñada al detalle con planos, una *Memoria previa* y un dossier de *Condiciones facultativas*.¹²⁰³

¹¹⁹⁹ Acta municipal del 3 de febrero de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.10rv. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁰⁰ Acta municipal del 4 de mayo de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.32rv. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁰¹ Acta municipal del 1 de junio de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.39v. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁰² Acta municipal del 7 de octubre de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, pp.71rv.-72v. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁰³ Acta municipal del 1 de junio de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.39v. (Caja U.I. 3755)].

Hemos de esperar cuatro años más para que se recupere la cuestión de la casa consistorial. En la sesión plenaria del 9 de diciembre de 1892, se indica que fue leído el “proyecto de reforma de las Casas Consistoriales de este pueblo acordando el Ayuntamiento á petición del señor Giralt, vuelva á la comisión á fin de que la examine nuevamente”.¹²⁰⁴ De hecho esta es la primera y última noticia de este nuevo proyecto de Doménech [C.DyE, Núm.LI], una propuesta que, a diferencia de la primera desaparecida, se trataba de una reforma a efectuar sobre el edificio existente y no de una obra de nueva planta. A pesar de que en las actas municipales no se especifica nada más, el AMDSA conserva el expediente completo de este proyecto, aportándonos nueva información al respecto.¹²⁰⁵

En la carpeta del expediente mencionado se recoge una valoración realizada por la comisión tercera que referencia las problemáticas y propuestas anteriormente citadas, es decir las de 1888, alegando que “ya de hace bastantes años, las corporaciones municipales precedentes habían notado la deficiencia que existe en la casa ayuntamiento de este pueblo, respecto a la distribución de sus dependencias [...]”.¹²⁰⁶ He aquí el principal problema que Doménech debía solucionar a partir de la nueva reforma de 1892, alejándose del proyecto de nueva planta de 1888 irrealizable por su elevado coste. En este sentido, el principal objetivo de la empresa fue el de separar el despacho del secretario de los demás, es decir, generar una nueva distribución interior que consistiese en jerarquizar y/o estructurar dos tipologías de estancias: la privada (alcaldía, negociados, sala de sesiones y secretaría) y la pública (la que ofrecía servicios directos y específicos al ciudadano). Anteriormente, los espacios del antiguo edificio eran adaptados según las necesidades del momento pero jamás se había conseguido una ordenación lógica y estática fruto de un estudio profundo de las funcionalidades específicas. Es decir, anteriormente a la propuesta de Doménech las actividades a desarrollar se adaptaban a los espacios preexistentes, pero jamás estas definían los

¹²⁰⁴ Acta municipal del 9 de diciembre de 1892 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1892*, p.188v. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁰⁵ En este expediente se conservan los siguientes documentos: *Presupuesto de las obras de reforma para las Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar*, José Doménech y Estapá, 1892; *Pliego de condiciones facultativas y económicas que han de regir en las obras de reforma de las Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar*, José Doménech y Estapá, 1892; *Presupuesto de ampliación de Casas Consistoriales*, José Doménech y Estapá, 20 de abril de 1894; *Planta baja*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892; *Planta del primer piso*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892; *Alzado de fachada principal*, escala 1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892; *Alzado de fachada de la Calle de la Plaza de la Constitución*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892 [AMDSA: *Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar*, s/reg.]. El expediente íntegro junto a los planos del proyecto son reproducidos y transcritos en *La Casa de la Vila de Sant Andreu*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007, pp.43-46 y 95-119.

¹²⁰⁶ *Carta de la Comisión Tercera al Ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar*, 15 de noviembre de 1892, p.1 [AMDSA: *Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar*, s/reg.].

propios espacios. La reforma de Estapá solucionaría estos problemas y se proyectaría a partir de ese criterio de función como ente generador y jerarquizador de estancias.¹²⁰⁷

Para solventarlos, Doménech aprovecha la base del edificio preexistente y redefine los espacios interiores, siguiendo la simple premisa de destinar los servicios al ciudadano a la planta baja y los despachos privados y salas de reuniones de los dirigentes municipales al primer piso como planta noble [Figs. IV.CXXX y IV.CXXXI]. En la tipología de espacios públicos, Doménech abre nuevos accesos al edificio para diferenciar muy bien cada uno de los servicios. De esta manera se facilitaba el buen funcionamiento y la especificidad de cada estancia para cada servicio y, además, se imposibilitaba el acceso de los ciudadanos al primer piso donde se hallaba el núcleo de poder del municipio. El arquitecto pone en práctica los mismos criterios que le habían servido para definir la planta y estancias de las oficinas administrativas de la Exposición Universal [C.DyE, Núm.XXVIII], concepción que bien seguro que utilizó para la casa consistorial de nueva planta proyectada en 1888 pero no realizada.

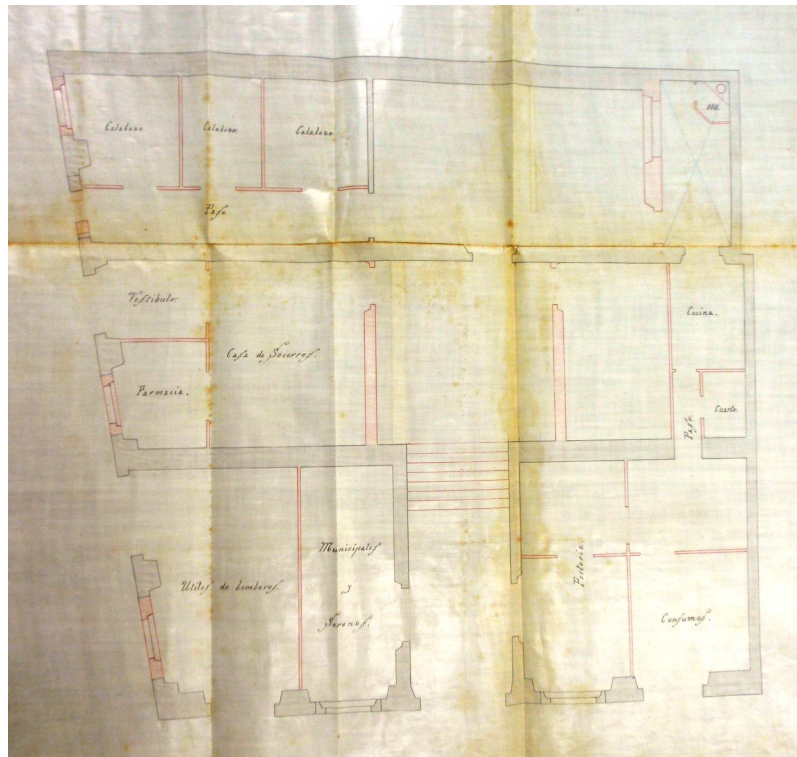


Fig. IV.CXXX. Planta baja de la reforma de casas consistoriales de Sant Andreu de Palomar, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892 [AMDSA: Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar, s/reg.].

¹²⁰⁷ "Resultado que con dicha reforma quedarán completamente aislados los Negociados, Secretaría y Alcaldía, del sitio á que se destina para reunirse los Sres Concejales, como también estas estarán siempre apartados dentro de sus funciones del público que acude al despacho de ss asuntos". *Carta de la Comisión Tercera al Ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar*, 15 de noviembre de 1892, p.2 [AMDSA: Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar, s/reg.].

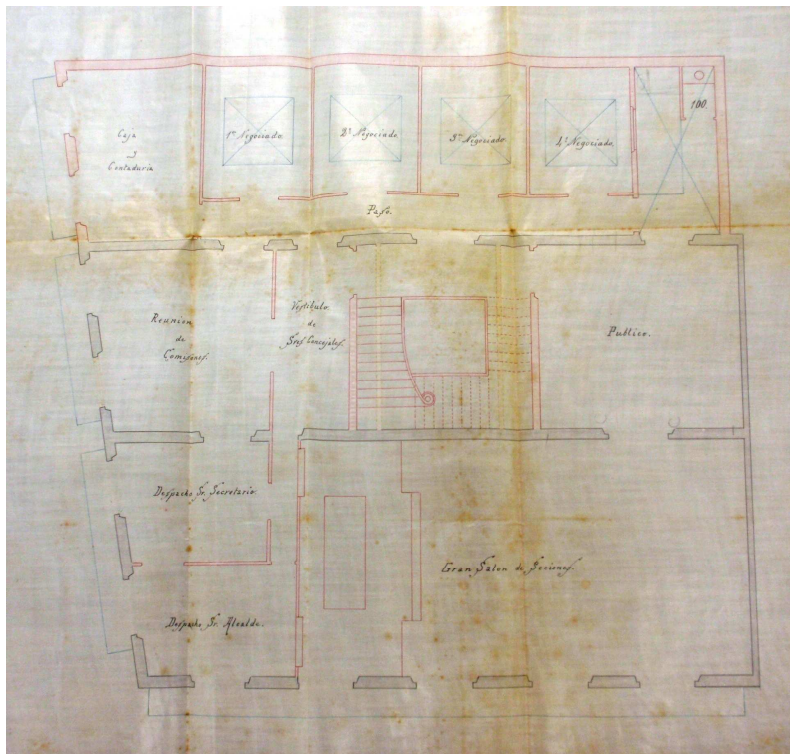


Fig. IV.CXXXI. Planta del primer piso de la reforma de casas consistoriales de Sant Andreu de Palomar, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892 [AMDSA: Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar, s/reg.].

En la fachada principal, actual plaza Orfila, dispuso tres accesos: el central conduciría, tras un amplio vestíbulo, a las escaleras que permitirían ascender al piso noble reservado para los políticos (entrada principal y privada); el de la derecha servía para entrar en una doble estancia donde se trataba la cuestión de los consumos municipales; y, finalmente, el de la izquierda (con esquina a la antigua calle de la plaza de la Constitución) estaría destinado al cuerpo de bomberos y a su almacén principal de útiles. Por otro lado, un cuarto acceso, en la fachada lateral (calle de la plaza de la Constitución) serviría para acceder a la "casa de socorros" con su farmacia, y a la oficina central de policía, la cual disponía de tres calabozos y servicio privado. Como vemos, el arquitecto abre el edificio histórico, multiplicando las entradas para así jerarquizar y disponer los espacios interiores, cada uno de los cuales corresponde a un servicio concreto para el ciudadano y/o los cuerpos municipales de bomberos y policías y serenos. Así pues, individualiza espacios a partir de la utilidad concreta de cada uno de ellos.

Por otro lado, el espacio privilegiado y privado se ubicaría en la planta noble de la casa consistorial reformada según Doménech. La gran escalera permitiría el acceso a una gran antesala que servía de tránsito y previa a la "gran sala de sesiones", sin duda, la estancia más importante donde se realizaban las juntas municipales y se discutía el transcurrir de Sant Andreu de Palomar. En su extremo izquierdo: el despacho del alcalde, el despacho del secretario y una sala de reuniones para las comisiones. Finalmente, en la parte del edificio opuesta a la "gran sala de sesiones", Estapá recurrió a un largo pasillo que permitía el acceso a cinco estancias rectangulares y de pequeñas dimensiones: una sala para la contaduría, y las cuatro restantes destinadas al primer, segundo, tercero y cuarto negociados respectivamente. Sin duda, el despacho del alcalde y la "gran sala de

sesiones” son las que quedarían orientadas a la antigua plaza Mayor, actual plaza Orfila, puesto que serían las salas de privilegio. El resto, como hemos visto, se van distribuyendo por orden de importancia a partir de estas dos y siempre de fuera hacia adentro en relación al punto central de referencia que era la caja de escaleras.

En cuanto a la estética exterior del edificio, Doménech sabía que, debido a las escasas posibilidades económicas del ayuntamiento andreuense, el proyecto no debía excederse en florituras o en demasiados ornamentos que elevasen el coste de las reformas. La premisa era clara respecto a la fachada principal, un alzado digno que mostrase que se trataba de la casa consistorial pero no decorada en demasía. La deseada “dignidad visual” junto al control del gasto eran las dos directrices, las cuales, aunque el proyecto no se realizó, el arquitecto cumplió con creces. El alzado para la fachada de plaza Orfila así lo demuestra por su severidad y contención ornamental. Doménech respeta al máximo la forma rectangular del edificio existente y limita la decoración únicamente a la cornisa para dotar al conjunto de cierta dignidad. Esta se genera a partir de la repetición de un friso simple consistente en la alternancia de pequeños tondos con motivos volumétricos verticales que rompen la monotonía general y aportan tridimensionalidad y, lo que era tan importante en el estapismo y que ya venimos viendo en otros ejemplos, el uso del juego visual de sombras generado por los perfiles quebrados y presentados con rotundidad y entrantes y salientes en voladizo, en este caso como descendientes de la cubierta y generados a partir de la combinación geométrica de astrágalos, cavetos y picos de cuervo [Fig. IV.CXXXII]. Exactamente la misma solución para la cornisa de la reforma de casas consistoriales de Sant Andreu es la que recuperaría dos años después (en noviembre de 1894) para los alzados del *Observatorio de Barcelona* ya estudiados [C.DyE, Núm.LVI]. Como vemos, edificios muy diversos y de tipología diferente pero en los que Doménech aplica el mismo repertorio propio de su marca personal y seña de su arquitectura en esta mitad de los noventa del siglo XIX.

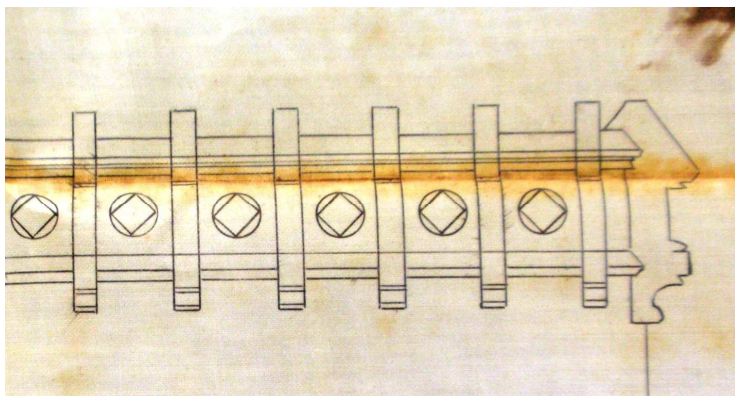


Fig. IV.CXXXII. Detalle del nuevo coronamiento para la casa consistorial. En *Alzado de fachada principal*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892 [AMDSA: Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar, s/reg.].

La cornisa se duplica en las fachadas laterales siguiendo el mismo ritmo inalterable, pero en la principal, para centralizar el cuerpo del alzado, el arquitecto lo interrumpe un eje, elevando el conjunto a partir de un hastial escalonado en el que se albergaría el escudo de España en piedra artificial y, sobre este y como remate, un tímpano de arco rebajado

que coronaría la elevación del conjunto sobre un nuevo friso donde se recupera los tondos del friso general y se multiplican cuatro veces [Fig. IV.CXXXIII]. En el primer tramo del escalonado del frontón, Estapá repite el perfil quebrado de ritmo ascendente a partir de la combinación: astrágalo, plano, pico de cuervo y un enorme acuerdo realzado invertido. Como en otras obras dedicadas a los servicios civiles (arquitectura para la administración pública, escuelas o arquitectura hospitalaria, entre otras tipologías), Doménech recicla formas de las ya mencionadas oficinas administrativas de la Exposición, del cuerpo central del Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], del proyecto de escuelas municipales de Santa Coloma de Gramanet [C.DyE, Núm.XV y XXXI] o del Hospital Clínico [C.DyE, Núm.LIX].

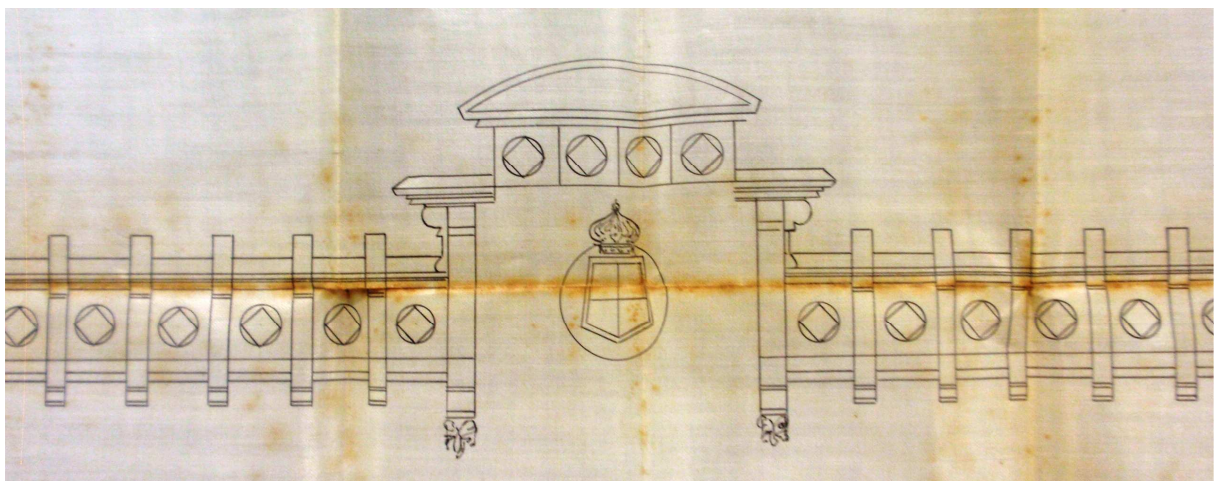


Fig. IV.CXXXIII. Detalle del nuevo coronamiento para la casa consistorial. En *Alzado de fachada principal*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 15 de noviembre de 1892 [AMDSA: Expediente Casas Consistoriales de San Andrés de Palomar, s/reg.].

Destaca también un elemento ornamental controlado que Doménech aplica como sobrepuertas en todas las aperturas del primer piso. Debido a que este nivel era la planta noble y en su interior se disponían los espacios de privilegio, el arquitecto lo remarca en su exterior mediante este coronamiento. Una vez más da uso al repertorio estapista basado en las volumetrías quebradas para indicar las jerarquías interiores y generar ritmos exteriores en alzado que aporten armonía visual al conjunto. Estapá vuelve a coronar las sobrepuertas con tímpanos rebajados que arrancan de la primera línea de cornisa, interrumpiendo el vierteaguas y estableciendo un ritmo ágil pero a la vez contundente a partir de la volumetría. Es la misma solución que utilizaba años antes en las puertas del programa ornamental interior de las reformas de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona [C.DyE, Núm.VIII. Véase Fig. IV.XXXIII] y las del interior del Palacio de Justicia. Como vemos, una vez más, se trata de ejemplos interconectados basados en la repetición de formas y soluciones que casi con exclusividad definen la propuesta estética y artística del estapismo. Esto nos indica otro caso más de las

interrelaciones entre todas las obras de Doménech, en esta ocasión, a partir de ejemplos de la misma fecha y de tipologías parejas que se reciclan y retroalimentan de referencias formales las unas con las otras, todas ellas al servicio de consolidar la imagen individual e inconfundible también en el núcleo de Sant Andreu.

IV.XII.IV. Tradición y modernidad en la arquitectura metálica: el proyecto de pescadería para la plaza del Mercat Nou (1894)

En el próximo subapartado estudiaremos los planes de renovación hidrográfica de Sant Andreu como una de las principales tareas de Doménech y Estapá que tenían la finalidad de aplicar nuevos sistemas higienistas en un municipio con muchos problemas de insalubridad. En este sentido, citaremos algunos ejemplos como la ampliación y nueva canalización del matadero público en 1883 [C.DyE, Núm.IX]. Este encargo municipal es relevante porque con él se fija un dato destacado que significará la base del proyecto de pescadería que diseñará Doménech once años después (1894): el control de los productos alimenticios, su disposición y clasificación tipológica durante su manipulación, exposición y venta. Así pues, sobre la importancia de la higiene, esta se aseguraría con la separación de los productos a vender, sobre todo, dejando un espacio exclusivo para el pescado. Al respecto, se afirma que “se estudie el sitio de la plaza llamada de las Tripas, aneja a la del Mercado en que puede trasladarse la venta del pescado establecida en el parage de esta última que acabará de reducir su insuficiencia, en la inmediata posibilidad de que se edifique su solar”.¹²⁰⁸

Como antecedentes a tener en cuenta, hay que conocer que a mediados del siglo XIX, el ayuntamiento andreuense ejecutó un proyecto de nueva plaza Mercado diseñada por el arquitecto Josep Mas i Vila (1779-1855) con el fin de evitar que el mercado se celebrase delante de la iglesia de Sant Andreu Apóstol y la casa consistorial.¹²⁰⁹ Desde que la nueva plaza entró en funcionamiento como mercado municipal permanente, la carnicería y la pescadería se situaron en el mismo local: en el extremo porticado de la plaza que va en dirección a la actual calle Rubén Darío, antigua calle Quevedo. Sobre la localización en cuestión, Martí Pous señala que todavía en la actualidad se conoce como “Peixateria Vella” y oficialmente se denomina “Local de vendes”, y que la verja que cierra esos dos locales mantiene en hierro forjado la fecha “Año 1866”.¹²¹⁰ Es a esta primitiva localización

¹²⁰⁸ Acta municipal del 18 de julio de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.71v. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁰⁹ El ayuntamiento de Sant Andreu de Palomar encargó a Mas i Vila el proyecto la nueva plaza-mercado en 1849, a ejecutar sobre unos terrenos que eran conocidos como “l’Hort d’en Boladeras”. Dicho proyecto se aprobaba a mediados de enero de 1851. POUS, M., “Un projecte de peixateria de l’arquitecte Domènech i Estapà per a la Plaça-Mercat de Sant Andreu”, *Finestrelles*, 5, 1993, pp.157-158.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p.158.

conjunta de productos y a la falta de higiene del espacio a la que se hacía referencia en 1883.

Pese a esta, la cuestión fue abandonada hasta principios de 1892, cuando se volvió insostenible. Sobre la preocupación en torno a la insalubridad,¹²¹¹ el concejal José Borrás señalaba la necesidad de que se estudiase “la forma y manera de trasladar la pescadería a otro local [...], porque el de hoy además de ser impropio, es mezquino para el objeto a que se le destina”.¹²¹² Fue la comisión tercera quien, dos años después, elaboró un *Dictamen Oficial* insistiendo en la imperiosa necesidad “para la comodidad é higiene del vecindario, la construcción de una pescadería”,¹²¹³ que debería situarse en el centro de la plaza del Mercado (actual plaza del Mercat Nou), justo en el lugar donde funcionaba la fuente del mercado, ya que se pretendía que esta pudiera utilizarse para surtir a la nueva pescadería.¹²¹⁴ Ante semejante urgencia y bajo la supervisión de la comisión tercera, Doménech y Estapá diseñó el proyecto de nueva pescadería del cual se conserva el expediente íntegro con toda la documentación generada, fechado en 7 de abril de 1894 [C.DyE, Núm.LIV].

El planteamiento que hace Doménech es sumamente interesante, ya que no tan solo proyecta la pescadería como edificio aislado sino que tiene siempre en cuenta el entorno en el que debía erigirse, respetando la esencia y monumentalidad de la plaza preexistente, obra de Mas i Vila. En esa línea, la *Memoria* remarca que este fue uno de los principales criterios: “su emplazamiento debe ser en el centro de una plaza porticada, en la cual es necesario no quitar visualidad y al contrario, conservar la grandiosidad que hoy presenta [...]”.¹²¹⁵ Así lo indica igualmente el *Plano de emplazamiento* [Fig. IV.CXXXIV].

¹²¹¹ El caso de Sant Andreu es un ejemplo un tanto tardío de una problemática que preocupaba a nivel internacional. Tal y como apunta Javier Hernando en su estudio sobre la arquitectura española hasta 1900: “la creación de mercados que resolvieran estos problemas de insalubridad será una preocupación permanente en los municipios del siglo XIX [...]”. HERNANDO, J., *Arquitectura en España (1770-1900)*. Madrid: Cátedra, 1989, p.339.

¹²¹² Acta municipal del 5 de febrero de 1892 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1892*, p.23v. (Caja U.I. 3756)].

¹²¹³ Acta municipal del 9 de febrero de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, p.24v. (Caja U.I. 3757)].

¹²¹⁴ Sobre la problemática de la pescadería antigua, la comisión tercera, un mes después de que Doménech y Estapá diseñase el proyecto, continuaba insistiendo en el tema: “La pescadería existente, hállase en sitio además de incómodo que carece del local correspondiente por estar destinado á carnicerías y hallarse con las mesas de cortante al lado de las del pescado, cosa que no debe tolerarse por ser dos sustancias que según criterio deben estar aisladas la una de la otra”. *Nota de la comisión tercera*, 25 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: *Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado*, s/reg.].

¹²¹⁵ *Memoria*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: *Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado*, s/reg.].

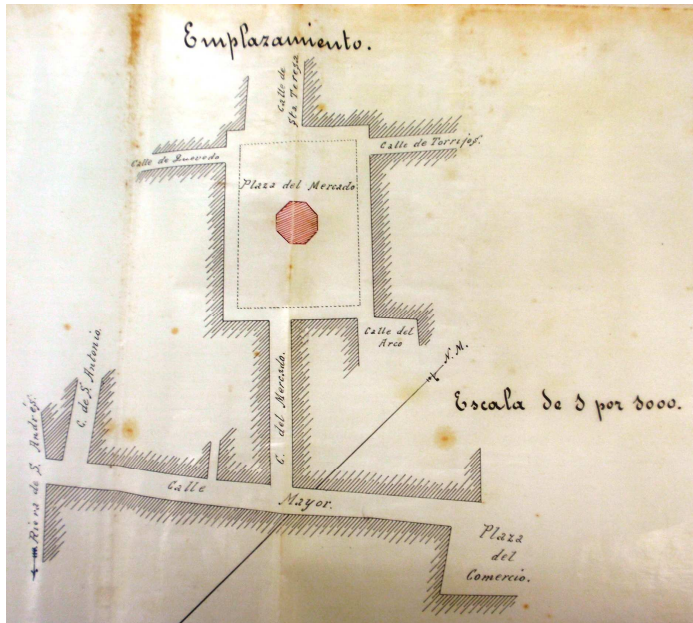


Fig. IV.CXXXIV. Plano de emplazamiento, esc.1:1000, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894 [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.]

Se puede apreciar claramente el formato por el que opta Doménech para la pescadería: una planta octogonal que sitúa en el centro de la plaza porticada. Esto permitía crear un espacio de privilegio separado del resto de paradas del mercado (situadas en los locales de la galería perimetral) pero no rompía la estética o la “grandiosidad” del recinto. El formato de quiosco de hierro está al servicio de incluir un complemento arquitectónico moderno y estéticamente atractivo que se complementase con el aspecto tradicional del conjunto arquitectónico que suponía la plaza. Estas ideas son desarrolladas repetidamente a lo largo de la *Memoria*, en la que Doménech insiste en el concepto de “visualidad”. En este sentido, el alzado de la pescadería permitía también una visión a través de la misma por parte del espectador, descartando cualquier muro de cerramiento y limitando la estructura general del edificio a un esqueleto metálico a la vista compuesto por ocho columnas (cada una de ellas situada en cada uno de los vértices del octógono-planta) unidas en su extremo superior por ocho jácenas horizontales de hierro en celosía que ejercen de base de la cubierta piramidal o de ocho faldones. La fórmula que utiliza Doménech persigue y se define, ante todo, por la búsqueda de la mencionada “visualidad”, un conjunto que se presente al espectador como una estructura ligera, exterior y abierta a la calle.¹²¹⁶ Doménech rechaza los muros de cerramiento de ladrillo o de cristal y tan solo erige una caseta en el punto central de la pescadería en ladrillo “que sirve de resguardo al vigilante” y para custodiar los beneficios de las ventas [Figs. IV.CXXXV y IV.CXXXVII].¹²¹⁷ A su alrededor y en consonancia con la planta, se

¹²¹⁶ “En esta forma dispuesto no se impide la visualidad de uno á otro extremo de la plaza porticada y se obtiene el fin primordial del municipio de tener un sitio apropiado, higiénico y arquitectónico [...]”. *Memoria*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.].

¹²¹⁷ *Memoria*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.].

disponen dos circunferencias concéntricas que son las mesas en las que se manipularía y expondría el género a vender.

A nivel tipológico, el arquitecto hace uso de los principales imperativos que regían la arquitectura de mercados. Partiendo de los discursos funcionalistas impulsados por las teorías de Durand, alega a favor de la comodidad, salubridad y funcionalidad. En torno a estos conceptos diseña el kiosko-pescadería para Sant Andreu y a ellos responde el formato escogido. La cuestión de la circulación de los usuarios que tanto preocupaba en la erección de mercados en el siglo XIX es solventada por Doménech con una propuesta que opta por la uniformidad: un espacio circular generado por la planta octogonal y la situación en círculos concéntricos de las mesas expositoras de pescado. El tema de la circulación del aire, la iluminación natural y la cubierta la soluciona con ingenio incorporando el formato de quiosco al mercado, y gracias al sistema de columnas y jácenas de hierro fundido logra una estructura abierta al exterior, sin necesidad de muros de cerramiento de ladrillo o vidrio. Aire libre pero resguardo arquitectónico de los productos y vendedores frente la lluvia y el sol, una fórmula que insiste en la salubridad deseada.

Hay que tener en cuenta que el formato de mercado circular por el que se decanta Doménech y Estapá era una solución habitual en la proyección de pescaderías de este tipo, sobre todo a mitad del siglo XIX en Cataluña. Con ello, el arquitecto demuestra un buen conocimiento de las fórmulas que se utilizaban tanto en España como en el resto de Europa en esos momentos, aspecto que redundaba en esa intención de incorporar la modernidad a su producción y a los discursos arquitectónicos en este caso de un núcleo urbano menor como era Sant Andreu. En su estudio sobre los mercados en España del siglo XIX, Castañer apuntaba que “le plan incurvé fut régulièrement utilisé dans des pavillons couverts destinés à la halle aux poisons. L'édicule central du Mink ou halle aux poissons de Lille, démolie en 1865, en constitue un exemple”.¹²¹⁸ Este tipo de planta la podemos asociar también a la idea del “panóptico” de Bentham aplicada a la arquitectura penitenciaria y de la que Doménech y Estapá estaba muy familiarizado, tal y como vimos en la aplicación de la misma para la Prisión Modelo [C.DyE, Núm.XXIII]. De hecho, estas pescaderías catalanas, habitualmente se denominaban “panópticas”, tal y como apunta Castañer en su investigación. Si recuperamos las teorías de Vilanova y Jordán, uno de los introductores del “panóptico” en España junto a Marcial Antonio López, observamos que el formato es aplicable a otras tipologías arquitectónicas como la hospitalaria, la industrial o la comercial: “El principio panóptico puede adaptarse con suceso para todos los establecimientos en que deben reunirse la inspección y la economía: él no está ligado por precisión con las ideas de rigor; pueden suprimirse los grillos de hierro, permitirse las comunicaciones, y evitarse que la inspección sea

¹²¹⁸ CASTAÑER, E., *L'architecture métallique en Espagne: les halles au XIXe siècle*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004, p.236.

incómoda y molesta”.¹²¹⁹ Este concepto aplicado a las pescaderías catalanas cuenta con ejemplos atribuidos a Josep Mas i Vila de la década de los cuarenta: el proyecto de pescadería para el mercado del Born (1844 y 1846) o la pescadería para el mercado de la Boquería (1848).¹²²⁰ En Vilanova i la Geltrú, Josep Salvany en 1858 utilizaba el mismo tipo de planta y disposición, muy similar al de Doménech para Sant Andreu. A pesar de estos antecedentes que bien seguro que el arquitecto tarraconense conocía, así como a pesar de la popularidad de la solución espacial para la pescadería, Doménech insistió, como vimos, en plantear un espacio abierto, abocado al exterior y sin muros que cerrasen el perímetro de la construcción. He aquí donde radica la novedad del proyecto: la combinación de la solución tipológica del kiosko de parque de recreo con el “panóptico” comercial de pescadería.

Tras las reflexiones en torno a la definición espacial y de planta, debemos ser conscientes que seguramente estemos ante la obra de Doménech en la que el hierro cobró mayor protagonismo. Si bien es cierto que en obras paradigmáticas de su corpus arquitectónico como el Palacio de Justicia [C.DyE, Núm.XXII], la ya mencionada Prisión Modelo, la estación de Caminos de Hierro del Nordeste de España [C.DyE, Núm.LXXXVIII] o los diversos observatorios [C.DyE, Núms.LVI, LXXIII y CII], observábamos el uso del hierro en su triple dimensión (funcional-económica-estética), en la pescadería andreuense se desarrolla mucho más evidente ese trinomio de los postulados de Torras i Guardiola. En este caso, el hierro es estructura y forma, y se erige como el único material del edificio, a excepción del ladrillo para la caseta central, la piedra de Montjuïc para el zócalo y la base octogonal,¹²²¹ y la cerámica vidriada para el cerramiento de la cubierta piramidal de estética similar a la cubierta del mercado de Sant Antoni de Barcelona (1883) aunque sin linterna.

¹²¹⁹ VILANOVA y JORDAN, J. (1834), Op. cit., p.86.

¹²²⁰ GARCIA, M-R., “Mercats de Barcelona a la primera meitat del segle XIX”, en *Actes del II Congrés d’Història del Pla de Barcelona*. Barcelona, vol.II: pp.191-207; CASTAÑER, E. (2004), Op. cit., p.237.

¹²²¹ En el quinto artículo de las *Condiciones facultativas* del proyecto se especifica el uso de la piedra de Montjuïc. *Condiciones Facultativas*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.].

Fig. IV.CXXXV. *Planta, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894 [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.]*

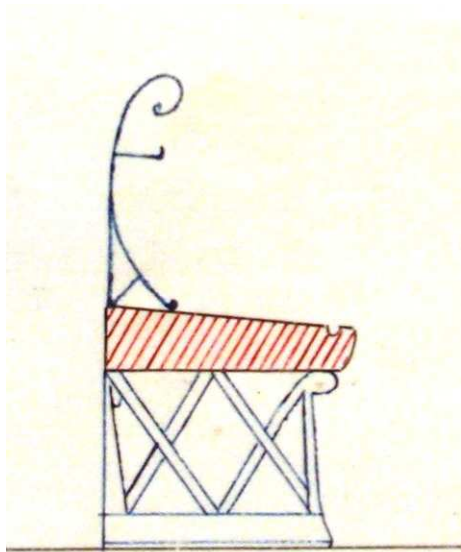
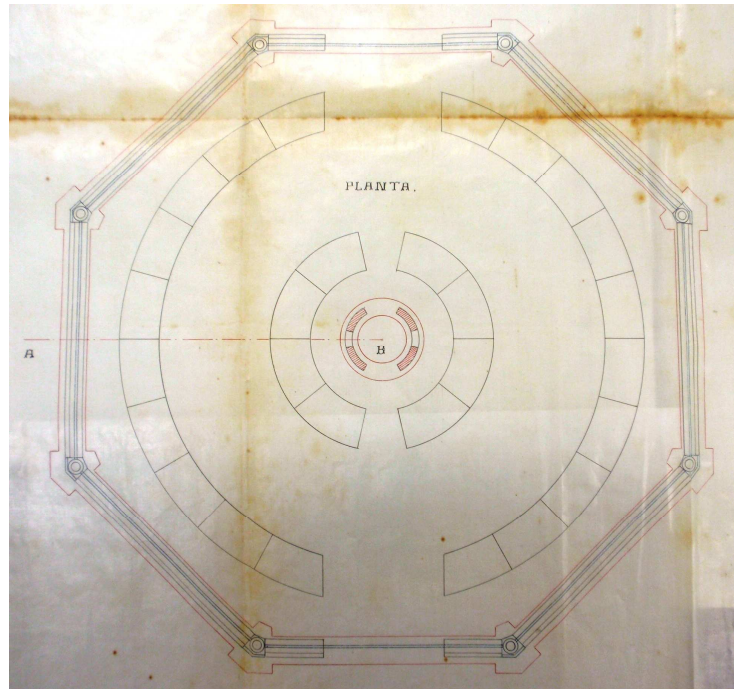


Fig. IV.CXXXVI. *Mesa para venta y exposición de pescado. En Alzado sección A-B, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894 [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.]*

Así pues, se trata de uno de los proyectos de Doménech que supone la incorporación de la modernidad arquitectónica en un municipio que carecía de este tipo de construcciones. Combinando la tipología de los mercados de hierro con la de los kioscos o glorietas de los parques de recreo del siglo XIX (un ejemplo bien puede ser el kiosco de la Ciudadela de Barcelona de Buigas i Monravà), Doménech y Estapá consigue un interesante resultado para solventar la problemática de la venta de pescado en Sant Andreu. Es una solución arquitectónica interesante que, además del formato diseñado, sirve para resolver cuestiones de la cotidianidad de la población a partir de los criterios higienistas propios de la vida moderna. A esta misma idea responde el formato de las mesas de venta de pescado diseñadas por Doménech: una mesa inclinada de material hidráulico y con un canal en su extremo inferior para que permita una fácil limpieza y se recoja el agua utilizada y la sangre [Fig. IV.CXXXVI]. El arquitecto diseñó unos elegantes

brazos de hierro forjado que permitían la exposición del pescado colgando y la mejor manipulación de las piezas. Del mismo modo, dispuso un diseño de celosía en hierro fundido para los pies de la mesa. Ambos materiales respondían a esa necesidad higiénica que venimos planteando a lo largo del análisis de esta obra de 1894. El diseño de

Doménech combina funcionalidad y estética, dando protagonismo, como en la estructura general de la construcción, al hierro y sus valores formales como materialización de la modernidad decimonónica.

La importancia de la estética del hierro en este proyecto se evidencia todavía más en el diseño que Doménech propone para el alzado [Fig. IV.CXXXVII]. Sobre el basamento de piedra de Montjuïc se erigen las ocho columnas, estrechas y realzadas sobre pedestal también de hierro fundido. En su parte inferior, hasta la línea que cierra los pedestales, permanecen unidas por el único elemento de cerramiento: una verja de hierro forjado de 1'80m, decorada con las mismas formas que Doménech utilizó para los brazos de las mesas expositoras, y rematada con estrellas.¹²²² La solución de la estrella en las verjas exteriores o como remate fue una fórmula habitual en la producción estapista de la década de los ochenta y los noventa que el arquitecto incluyó independientemente de la tipología de los edificios. Entre otros casos, la hallamos en viviendas unifamiliares como el Palacio Simón [C.DyE, Núm.XVIII] o el Palacio Montaner [C.DyE, Núm.XLI], en tipología hospitalaria como el Hospital Clínico [C.DyE, Núm.LIX], en arquitectura al servicio de las ciencias como el *Observatorio de Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núm.LVI] o en este caso de arquitectura comercial para Sant Andreu. En el quiosco-pescadería el trabajo del hierro fundido aparece más laborioso en los capiteles de las columnas y en los vértices de la cubierta piramidal, donde Doménech dispone acróteras sobre el voladizo.

¹²²² *Condiciones Facultativas*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.].

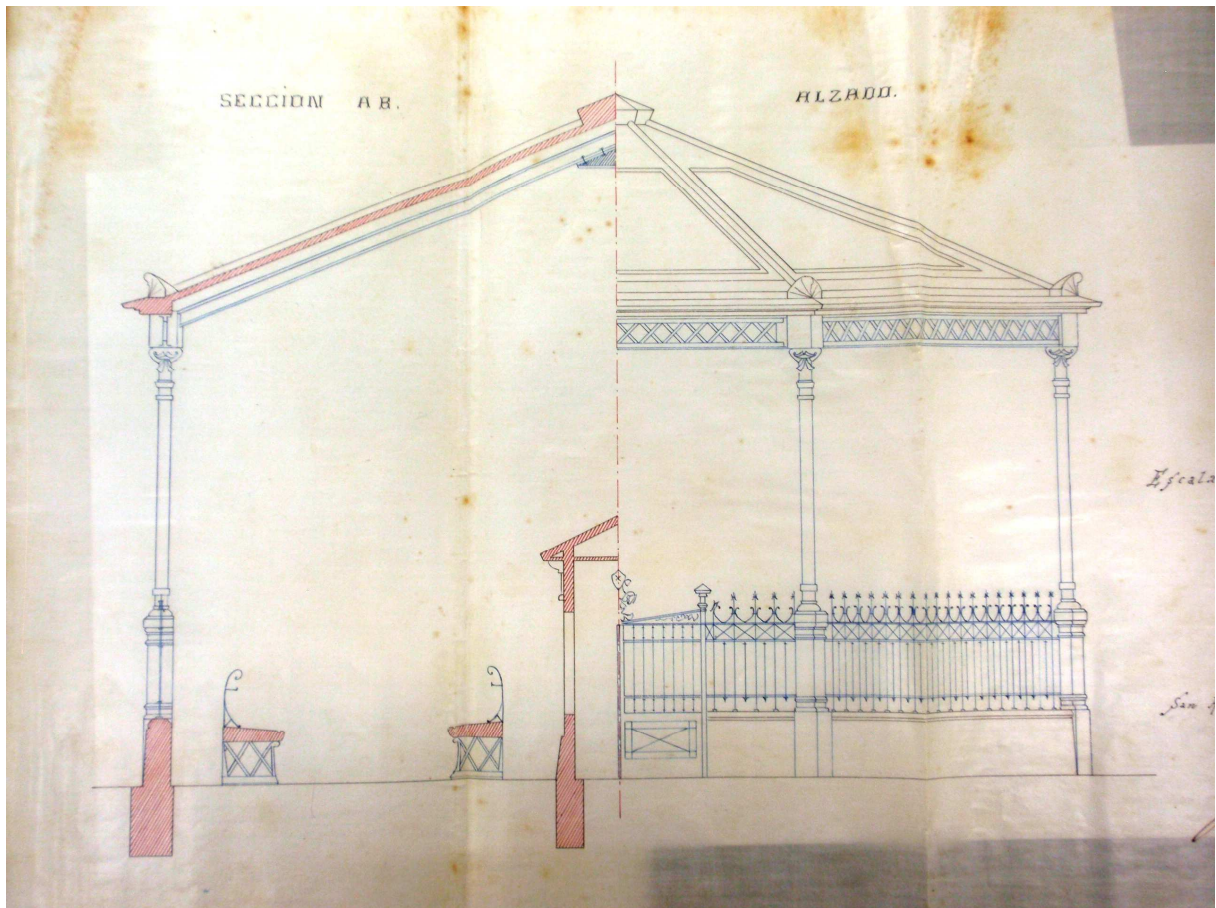


Fig. IV.CXXXVII. Alzado y Sección A-B, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894 [AMDSA: Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.]

A pesar de lo interesante del proyecto, la pescadería de Doménech no se construyó jamás. Salió a subasta pública, tal y como se indica en el anuncio del *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona* del 9 de mayo de 1894,¹²²³ pero dicha subasta se declaró desierta por no presentarse ningún postor. A los treinta días se volvió a celebrar otra aunque con el mismo resultado.¹²²⁴ Más adelante, el elevado coste de la obra,¹²²⁵ así como otros motivos que fueron apareciendo entre 1895 y 1897, demoraron la ejecución de los trabajos.¹²²⁶ La agregación de Sant Andreu de Palomar a la ciudad de Barcelona hizo, entre otras cosas, que proyectos como este de 1894 quedasen en el cajón y jamás pudiesen materializarse.

¹²²³ *Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona*, 110, 9 de mayo de 1894, p.3.

¹²²⁴ Acta municipal del 15 de junio de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, pp.111v.-111rv. (Caja U.I. 3757)]; Acta municipal del 9 de noviembre de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, p.209rv. (Caja U.I. 3757)].

¹²²⁵ Según el documento presupuesto, el coste de la obra ascendía a un total de 13.432'96 pts. *Preuspuesto*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, s/p. [AMDSA: *Expediente para la construcción de una pescadería en el centro de la Plaza del Mercado, s/reg.*].

¹²²⁶ POUS, M. (1993), Art. cit., pp.161-162.

IV.XII.V. La problemática hidrográfica y la importante implicación de Doménech y Estapá

Sin lugar a duda, uno de los principales problemas con el que debía lidiar constantemente el arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar era el de las aguas, inundaciones y suministros. Hay que tener en cuenta que la situación geográfica del municipio, justo en la cuenca del Besós, hacía que se encontrase en un terreno repleto de rieras que descendían desde las montañas de Horta y Collserola hasta el río, destacando, entre otras, la riera de Horta y la riera de Sant Andreu. De hecho, esta última cruzaba todo el casco antiguo del municipio, atravesando la calle Mayor y desembocando en el Besós.¹²²⁷ Esto provocaba inundaciones constantes, muchas de las cuales se traducían en graves destrozos para las industrias, los negocios de Sant Andreu, e incluso y en ocasiones, en multitud de muertes.

Es así, que uno de los trabajos más habituales de Doménech y Estapá durante el desarrollo de su cargo de 1883 a 1897, fue el de solucionar estas problemáticas que asolaban continuamente el municipio, a partir de reformas urbanísticas y de proyectos específicos a favor de la conducción de aguas pluviales, así como a partir de propuestas de arquitectura de puentes y caminos, y de pilares repartidores de agua por todo el término municipal. De todos estos proyectos no hemos localizado ningún plano, exceptuando un caso. Únicamente, en algunas ocasiones, hemos extraído de las actas municipales dictámenes y propuestas descritas al detalle pero sin soporte gráfico original. La especificidad y relevancia que tuvieron en su momento algunos de estos proyectos hace que sea de extrema importancia dedicar un apartado a la cuestión, ya que este hará plantearnos muchas de las ideas y teorías higienistas promulgadas por Doménech, pudiendo apreciar cómo las puso en práctica y a qué dio prioridad en cada uno de los casos. Del mismo modo, por este motivo hemos considerado oportuno incluirlos en el *Catálogo Completo de obras de José Doménech y Estapá (1881-1917)*.

Las primeras obras que dedica Doménech a la cuestión hidrográfica en su cargo de arquitecto municipal están dirigidas a diseñar una nueva y más efectiva conducción para asegurar una mayor higiene del matadero municipal [C.DyE, Núm.IX], que se había construido al lado de “les Basses d’en Pep”, un terreno de cultivos regado por la acequia condal. De hecho, la acequia condal también aportaba agua al matadero. Este se había erigido justo en el cruce por donde descendía la riera de Sant Andreu (actual puente del

¹²²⁷ En la actualidad, el recorrido de la antigua riera de Sant Andreu corresponde a la calle con el mismo nombre que desciende desde la avenida Meridiana y se une a la calle Sant Adrià. Esta última vía continúa el recorrido exacto de la riera original, pasando por la entrada principal de la fábrica Fabra y Coats y cruzando después toda la barriada del Bon Pastor hasta el río Besós.

ferrocarril a Francia, correspondiente a la calle Sant Adrià).¹²²⁸ No obstante, el sistema de conducción era insuficiente y no aseguraba una buena limpieza. Además, el aumento de población que había tenido Sant Andreu a principios de la década de los ochenta, obligaba a ampliar las instalaciones públicas del matadero. Es por ello que, en julio de 1883, dos meses después de ser nombrado arquitecto municipal, se le encargó a Doménech y Estapá que “estudie los medios conducentes á ensanchar el local del matadero público destinado á la matanza y á dotarle del caudal de aguas que necesita [...]”.¹²²⁹

Meses después se recuperaba la cuestión se insistía en que la Comisión Cuarta o de “construcciones civiles” debía ponerse de acuerdo con la Comisión Quinta “de Matadero público y Plaza Mercado” y el arquitecto municipal para llevarlo a cabo. El principal objetivo del proyecto era “con toda urgencia, estudie y proponga los medios de surtir de un caudal de aguas al Matadero público suficiente para que puedan cumplirse los servicios indispensables de limpieza en aquel edificio”.¹²³⁰ No obstante, pese a la aparente urgencia del proyecto, no se tiene constancia de él y no vuelve a aparecer ni ser citado en las fuentes consultadas, lo que hace plantearnos que se trataba de un simple ensanchamiento del espacio destinado a la matanza de las reses, además del nuevo sistema de conducción de aguas que aprovecharía el cruce de la riera de Sant Andreu y la acequia condal. Aunque no conservado y poco detallado, es un primer ejemplo de las intervenciones de Doménech en relación a las problemáticas de higiene y agua en el municipio.

Más adelante, sus participaciones como arquitecto municipal en el terreno urbanístico para solucionar las constantes inundaciones de Sant Andreu, se iniciaron de nuevo tras una tragedia ciudadana. Se trató de la fuerte epidemia de cólera que sufrió la población durante la segunda mitad de 1885. En gran parte, la enfermedad se había extendido debido a los sistemas insuficientes de canalización de las aguas pluviales. Las inundaciones del verano, además de muertes por ahogo, provocaron grandes estancamientos de agua, arruinando negocios enteros y propagando el cólera entre los habitantes. El número de víctimas fue tan preocupante que el ayuntamiento consideró que debía llevar a cabo un plan estratégico de actuaciones urbanísticas para mejorar las vías de Sant Andreu y el sistema de cloacas y drenaje de las aguas pluviales, además de un control de las zonas más propensas a inundaciones como la ya mencionada riera de Sant Andreu.

¹²²⁸ POUS i SERRA, J., “La història que quedarà soterrada: del Nus de la Trinitat a la Plaça de les Glòries Catalanes”, *Finestrelles*, 6, 1994, p.156.

¹²²⁹ Acta municipal del 18 de julio de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.71v. (Caja U.I. 3754)].

¹²³⁰ Acta municipal del 24 de octubre de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.107rv. (Caja U.I. 3754)].

Uno de los primeros encargos en esta dirección tras la desgracia, después de diversos estudios realizados por el arquitecto municipal y la Comisión Cuarta, fue el de un puente volante en el cruce de la riera de Sant Andreu con la antigua calle de Casasnovas, una plataforma que debería estar custodiada por un empleado municipal que lo colocara en los días de fuertes lluvias y riesgo a inundación [C.DyE, Núm.XVI].¹²³¹ Según las indicaciones, se trataba de una moderna “palanca giratoria” de madera con base de hierro, diseñada y presupuestada por Doménech en un expediente que no se ha conservado. El nuevo sistema estaba pensado para que sustituyese al primitivo sistema de piedras que servían de paso y “de cierre contra las avenidas que existen en la propia Riera”.¹²³² Teniendo en cuenta que en el acta municipal con fecha de 19 de febrero de 1886 fue aceptado por unanimidad el proyecto, este fue realizado en poco tiempo y sirvió de modelo para otras plataformas giratorias que se dispondrían en otros pasos complicados de la misma riera u otras vías similares.

Pero, consciente de que los problemas de la canalización de aguas eran generales en todo el municipio y más allá de actuaciones puntuales como la del puente giratorio, Doménech y Estapá propuso una serie de reformas urbanísticas a gran escala. Una vez más no ha sido posible localizar la documentación generada por esta iniciativa del arquitecto. Únicamente tenemos constancia de que a lo largo de los meses de enero y, sobre todo, febrero y marzo, el arquitecto municipal llevó a cabo gran parte de las reformas que propuso para dos tipos de vías del municipio: en primer lugar y con más urgencia, las vías que limitaban con las principales rieras y torrentes que atravesaban el núcleo urbano; en segundo lugar, las principales vías de Sant Andreu como la calle Mayor, donde se concentraba gran parte de la vida de la comunidad. Con la aplicación de los criterios higienistas en boga desde las propuestas de Cerdà en Barcelona, Doménech y Estapá, con las escasas posibilidades económicas y de espacio de las que disponía, realizó en esas dos tipologías de vías “la construcción de aceras [...] canalizar varias calles y establecer ramales de toma de las aguas”.¹²³³ El objetivo era evitar inundaciones, estancamientos, desastres en la vía pública que pudiesen atentar contra la salud y la vida de los andreuenses, y perfeccionar el sistema hidrográfico ya caduco de Sant Andreu. Sin duda, las actuaciones de Doménech, impulsadas por el ayuntamiento y proyectadas tras la gran epidemia de cólera de 1885, significaron el inicio del sistema moderno de canalización de aguas de la zona, que llegaría a su conclusión y perfeccionamiento años después, cuando el municipio ya formaba parte de Barcelona.

¹²³¹ Este encargo fue formulado por el ayuntamiento andreuense a finales de 1885. Acta municipal con fecha de 4 de diciembre de 1885 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1885*, s/p. (Caja U.I. 3754)].

¹²³² Acta municipal del 19 de febrero de 1886 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1886*, p.22rv. (Caja U.I. 3755)].

¹²³³ A lo largo de diversas actas municipales del mes de febrero y marzo hallamos diversas referencias puntuales al desarrollo de este tipo de trabajos, siendo más profusas en marzo, con la cita recogida en nuestro discurso. Acta municipal del 5 de marzo de 1886 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1886*, pp.27v-27rv. (Caja U.I. 3755)].

Más adelante podemos apuntar algunas actuaciones que por su importancia consideramos que es interesante seleccionar e incluir en nuestro discurso. De entre ellas debemos recoger dos bastante significativas: una nueva reforma en el peligroso cruce entre la riera de Sant Andreu y la calle Casanovas, y la construcción de un puente en el cruce entre la riera de Horta y la calle de la Nación, ambos proyectos realizados entre 1890 y 1891.

En la primera de ellas, planteada en julio de 1890 [C.DyE, Núm.XLIII], Doménech propone con buen criterio el derribo de unas antiguas murallas sitas en la calle Casanovas para impedir y asegurar que las aguas torrenciales que descendían por la riera de Sant Andreu no la inundasen. La propuesta fue aceptada por el ayuntamiento, que valoró positivamente que en lugar de las antiguas murallas, el arquitecto municipal propusiera “unas compuertas que tiene en estudio [...] lográndose con ello á la vez que hermosteen la referida Calle, dar mayor anchura al paso existente en la actualidad evitándose también el incesante peligro que hoy reúne para los viandantes y que podría ser causa que tuvieramos que lamentar un dia de luto en a población [...]”.¹²³⁴ Finalmente, la construcción se ejecutó a finales del mes de abril de 1891¹²³⁵ y consistió en un simple sistema de compuertas que se cerraban en el caso de que la riera de Sant Andreu descendiese con un fuerte caudal. Se instalaron en el cruce mencionado (riera de Sant Andreu con calle Casanovas), pero también en el cruce de la vía principal con la propia riera, es decir, la calle Mayor (actualmente calle Gran de Sant Andreu).¹²³⁶ Como vemos, la obsesión de las desgracias es uno de los elementos que siempre está presente en las actuaciones de Estapá en relación al urbanismo, higienismo y canalización de aguas en Sant Andreu, conocedor de los desastrosos acontecimientos habituales. Como decíamos, poco a poco Doménech va superando, a partir de la modernización y la utilización de sistemas más efectivos como las compuertas en este caso o la plataforma giratoria de 1885-1886, estas problemáticas de la trama urbana andreuense.

Por otro lado, consideramos que otro de los ejemplos más relevantes de este tipo de intervenciones es la construcción del puente sobre la riera de Horta a la altura de la calle de la Nación [C.DyE, Núm.XLIV]. La intervención surgió a partir de la petición de un grupo de vecinos de la zona encabezado por José Plá que solicitaba la construcción de un puente en dicha calle puesto que se hacía imposible atravesar la riera de Horta y

¹²³⁴ Acta municipal del 2 de julio de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.113rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²³⁵ “Acuérdase proceder á la colocación de nuevas compuertas en la Riera de Sant Andreu de conformidad al proyecto presentado por el Señor Arquitecto Municipal subastándose la construcción de aquellos”. Acta municipal del 10 de abril de 1891 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1891*, vol.I, pp.44v.-44rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²³⁶ Acta municipal del 20 de agosto de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.136v. (Caja U.I. 3756)].

dificultaba la circulación de viandantes y mercancías.¹²³⁷ El proyecto diseñado por Doménech durante el mes de octubre de 1890 para solucionar este nuevo paso seguía la premisa de que “la Calle Nacional [o de la Nación] debe seguir en línea recta cruzando la Riera de Horta y concluyendo en la carretera de dicho nombre”.¹²³⁸ En la sesión de 27 de marzo de 1891 el diseño, presupuesto y *Memoria descriptiva* (toda ella documentación desaparecida) eran aceptados para que se llevasen a cabo de manera inmediata.¹²³⁹ Pese a no poder conocer en qué consistía exactamente esta intervención, la obra en cuestión es mencionada aquí como uno de los muchos ejemplos de intervenciones habituales de Doménech y Estapá en Sant Andreu, seguramente una de las tipologías de obras que más realizaba.

IV.XII.V.I. La Comisión Especial para la suministro de agua potable de Sant Andreu de Palomar (1890)

Mención especial merece la participación directa de Doménech y Estapá en una cuestión importantísima en Sant Andreu de Palomar a finales de la década de los ochenta y que está en estrecha relación con la problemática del agua, las habituales inundaciones y la epidemia de cólera de 1885. Esta actividad surgió a propuesta del concejal Severo Giralt, quien exigía en la sesión del 30 de abril de 1890 “que se nombre una comisión especial que estudie las causas de la atonía que se nota en ciertas industrias y la decadencia de este pueblo y proponga los medios de evitarlas [...]”.¹²⁴⁰ La finalidad última de este estudio era que se ofreciese la seguridad de que Sant Andreu era una población próspera y moderna que, pese a la crisis sufrida desde 1885, podía acoger y conseguir el establecimiento de la fábrica que en aquellos momentos la Compañía Arrendataria de Tabacos pretendía fundar en uno de los pueblos del llano de Barcelona. Como veremos, la Comisión Especial en la que formó parte como miembro destacado Doménech, llegó a la conclusión que el problema era, una vez más, la cuestión del agua, las malas canalizaciones, además del poco aprovechamiento de las rieras y torrentes a favor de las industrias. Pero desarrollemos la cuestión con más detalle.

En la misma sesión en que se esboza la importancia que tendría en el resurgir económico de Sant Andreu la consecución de las instalaciones de la Compañía Arrendataria de Tabacos, se hacen efectivos los nombramientos de las personalidades que conformaron la

¹²³⁷ Acta municipal del 10 de octubre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.156rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²³⁸ Acta municipal del 31 de octubre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.166rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²³⁹ Actas municipales del 27 de marzo de 1891 y del 22 de mayo de 1891 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1891*, vol.I, pp.32v. y 65v. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁴⁰ Acta municipal del 30 de abril de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.84rv. (Caja U.I. 3756)].

Comisión Especial. Entre ellos, hallamos al alcalde Framis Vendrell como presidente; los vocales, los concejales Pedro Oliva (teniente alcalde), Juan Campañá (presidente de la Comisión Tercera y de la Comisión Cuarta), Severo Giralt (quien hizo efectiva la propuesta de la Comisión Especial) y Jaime Serra; Buenaventura Fontanills como propietario urbano; Juan Ferrer Barbará como propietario rústico; Enrique Font Barbará como industrial; Cándido del Romero (abogado que había participado junto a Duran y Bas en el asesoramiento a favor del nombramiento de Doménech como arquitecto municipal); y en la sección más activa y ligada al proyecto que propondrá la Comisión Especial, encontramos a Doménech y Estapá como arquitecto, a Fabián del Villar como ingeniero industrial y a Ignacio Víctor Claró Soulan como ingeniero agrónomo.¹²⁴¹

El 16 de diciembre de 1890, la Comisión Especial redactaba un *Dictamen Oficial* en el que se recogen al detalle tanto el estudio de las causas de la crisis de Sant Andreu, como un macroproyecto que, junto a las propuestas de canalización, control de inundaciones y nuevo sistema de alcantarillado de Doménech que hemos venido analizando, nos sirve para comprender esta faceta poco conocida del arquitecto. Como anunciábamos, la causa principal de tal crisis y “de carácter capital” no era otra que “la casi carencia de aguas potables [...] en perjuicio de la higiene que debe tener toda población de la importancia de la nuestra y de la salud pública por la escasez que de dicho elemento vital se ven condenados sus habitantes”.¹²⁴² Con la creación de un gran depósito de agua central que sirviese para la suministración de agua potable a todo el término municipal se acabaría esta crisis y se aseguraría el desarrollo de las industrias fabriles y de la agricultura, así como la erección de nuevas edificaciones y espacios de recreo de los que carecía por aquel entonces Sant Andreu. Este depósito se complementaría con un sistema de nuevos pilares repartidores de agua que pudiesen acumular y distribuir de un modo regular tanto el agua potable a los habitantes, como las aguas pluviales para aprovecharlas para industrias y cultivos entre otros fines. Más adelante, veremos un caso de este tipo de pilares que diseñó Doménech en 1894 [C.DyE, Núm.LV], aunque ya fuera del sistema hidrográfico unificado que proponía la Comisión Especial de 1890.

Tras especificar la principal causa de la crisis, la Comisión Especial desarrolló, mediante la redacción de veintiocho bases, el proyecto para solucionar los inconvenientes mencionados [C.DyE, Núm.XLII]. El objetivo era conseguir, según lo propuesto, que el abastecimiento de aguas de la población fuese con un caudal de cuatro mil metros cúbicos cada veinticuatro horas y procedentes de minas o fuentes naturales, tal y como se especifica en la primera y segunda bases.¹²⁴³ Todo ese caudal de agua sería conducido mediante canalización modelo a presión hasta la plaza de la iglesia de Sant Andreu

¹²⁴¹ Acta municipal del 30 de abril de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, pp.85rv.-86v. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁴² *Dictamen Oficial de la Comisión Especial*, 16 de diciembre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.49rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁴³ *Dictamen Oficial de la Comisión Especial*, 16 de diciembre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.50v. (Caja U.I. 3756)].

Apóstol y la casa consistorial (actual plaza Orfila), donde se construiría un gran depósito subterráneo central a partir del cual se distribuirían los metros cúbicos a todo el municipio.

Sobre el proyecto de este sistema hidrográfico desde el alumbramiento hasta el depósito central se indica que era el arquitecto municipal quien debía encargarse de redactar la memoria explicativa de los trabajos, planos, presupuestos y condiciones facultativas (novena base), para asegurar las condiciones de solidez del mismo.¹²⁴⁴ Además, como era frecuente, las obras de este tipo de intervenciones estarían supervisadas bajo la inspección del propio Doménech,¹²⁴⁵ quien propuso, junto a los ingenieros que participaban en la Comisión Especial, que:

“la cañería general debe presentar la sección interior tal que permita el paso de un caudal de cuatro á cinco mil metros cúbicos cada veinte y cuatro horas en la plaza de la Iglesia y al mismo tiempo que la profundidad de la zanja en donde debe descansar la tubería tenga una profundidad mínima de un metro veinte centímetros á fin de conservar las aguas en la mayor frescura posible”.¹²⁴⁶

Tras diversas cláusulas sobre la relación contractual que tendría el ayuntamiento de Sant Andreu con el concesionario de las aguas, se indica otra tarea interesante de recoger y a cargo de Doménech y Estapá: fijar los puntos para la colocación de llaves de paso, y lo que es más relevante, diseñar todas las ramificaciones afluentes de la cañería general para hacer llegar el agua a todos los puntos del municipio. Tal y como indica la base decimoquinta, para ello tendría que tener en cuenta que el agua de la concesión estaría destinada a los servicios públicos (fuentes, lavaderos, riego de calles y plazas, limpieza de cloacas, mataderos, etc.), y que el agua sobrante, acumulada en el depósito central de plaza Orfila, podría ser vendida según unas tarifas a determinar. Lástima que los estudios realizados por el arquitecto no se hayan conservado en la actualidad. Además, hemos de ser conscientes que pese al diseño del proyecto y a la oficialidad de la Comisión, la suministro unificada de agua potable en Sant Andreu no se llevaría a cabo según esas directrices de 1890, manteniéndose suministros puntuales hasta la agregación de 1897. Así pues, aunque no se ejecutase el proyecto, asistimos a un trabajo de Doménech muy específico y complejo que se complementa con la modernización exterior de los sistemas de canalización, puentes, pasos y compuertas de Sant Andreu. Doménech se encargaría de dirigir, diseñar y renovar toda la red hidrográfica subterránea, tarea que hasta el momento no había sido valorada ni tenida en cuenta por los escasos investigadores que se han ocupado de la figura del arquitecto.

¹²⁴⁴ Una vez más, no se ha conservado ningún tipo de documentación sobre el asunto redactada por Doménech y Estapá, más allá del *Dictamen Oficial* que referenciamos a lo largo de nuestro discurso.

¹²⁴⁵ *Dictamen Oficial de la Comisión Especial*, 16 de diciembre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, pp.51rv.-52v. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁴⁶ *Dictamen Oficial de la Comisión Especial*, 16 de diciembre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, pp.52v.-52rv. (Caja U.I. 3756)].

IV.XII.V.II. Los pilares repartidores de agua: el pilar de la riera de Sant Andreu (1894-1895), un ejemplo de una tipología habitual

Otra de las intervenciones de Doménech y Estapá más usuales como arquitecto municipal de Sant Andreu fue la construcción de pilares repartidores de agua. Este accesorio urbano era de suma importancia en el municipio en cuestión, puesto que se trataba de grandes depósitos de agua que servían para la distribución, control y suministro a todo el pueblo por zonas y barrios. Además, hemos de ser conscientes que en el caso andreuense, algunos de estos pilares-depósito también eran utilizados para aprovechar el fuerte caudal de aguas pluviales que descendían por las rieras y torrentes que cruzaban la población. Una vez más, a través de las actas municipales podemos localizar un gran número de encargos a Doménech para la realización de este tipo de construcciones, que se llevaban a cabo bajo su dirección, la supervisión de la Comisión Tercera y la Comisión Sexta “de Suministros” y el beneplácito de la compañía que suministraba el agua.¹²⁴⁷ Únicamente eran importantes por su función y servicio a la comunidad, y carecían de cualquier interés estético o estilístico que nos pudiera ayudar a completar la comprensión de la propuesta formal de Doménech. Por otro lado, resulta imposible e irrelevante recoger y analizar cada uno de los proyectos, puesto que forman parte de una misma tipología que poco debía de variar en cada caso.¹²⁴⁸ No obstante, el estudio de uno de ellos servirá para aplicarlo a los demás. Hemos escogido el pilar repartidor de aguas que diseñó Doménech y Estapá para el cruce entre la riera de Sant Andreu y la calle de San Lorenzo entre 1894 y 1895 [C.DyE, Núm.LV]. Nuestra elección se fundamenta, básicamente, a que es uno de los pocos expedientes conservados íntegros del paso de Doménech por Sant Andreu, además de por tratarse de uno de los pilares

¹²⁴⁷ Pese a encontrar otros casos, en Sant Andreu operaban, principalmente, la Sociedad General de Aguas de Barcelona y la Compañía de Aguas de Barcelona.

¹²⁴⁸ Entre la profusión de construcción de fuentes y pilares repartidores de agua, destacamos: las fuentes encargadas a Doménech y a cargo de la Sociedad General de Aguas de Barcelona para la plaza del Mercado, el todavía en construcción paseo de Santa Eulalia y el matadero público (en relación con el proyecto citado de 1883, C.DyE, Núm.IX). Acta municipal del 16 de diciembre de 1887 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1887*, s/p. (Caja U.I. 3755)]; la que proyecta en 1887 para la calle Mayor de Sant Andreu con Aguas de Cañellas. Acta municipal del 30 de diciembre de 1887 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1887*, s/p. (Caja U.I. 3755)]; la construcción de un repartidor público aprovechando el privado de los terrenos de los señores Fabra y Portabella sitios en el paseo de Santa Eulalia con la suministración de agua de la Sociedad Sucesora de Fabra y Portabella. Acta municipal del 20 de enero de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.5rv. (Caja U.I. 3755)]; la de 1888 para la calle Piqué con la Compañía de Aguas de Barcelona. Acta municipal del 3 de febrero de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, pp.7rv.-8v. (Caja U.I. 3755)]; la reforma y modernización a finales de 1890 de la fuente de Tramontana y la fuente de la calle del Duque. Acta municipal del 3 de octubre de 1890 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1890*, p.155 v. (Caja U.I. 3756)]; y finalmente el pilar repartidor de la riera de Sant Andreu de 1894-1895, analizado en el discurso.

que más importancia tuvo en la red hidrográfica de la localidad en su última etapa como municipio independiente (1895-1897).

Los primeros documentos que hacen referencia a este pilar en cuestión datan del 7 de abril de 1894. En las *Condiciones facultativas y económicas* firmadas por el propio Doménech se recoge la información principal, señalando que deberían concluirse las obras a mediados de julio de 1894 y según el precio previsto e indicado en el artículo sexto: 1.798'49 pesetas.¹²⁴⁹ Este documento junto al dossier de *Presupuestos del pilar, repartidor y depósitos de agua* de la misma fecha, fue aprobado en la sesión municipal del 2 de mayo.

En el acta donde se acepta el proyecto de Doménech se indica un dato interesante de la situación del futuro pilar: “adosado á la pared que sirve de baranda á la escalera de la Calle de San Lorenzo, lindante con la Riera y Calle de la Estrella”.¹²⁵⁰ Es así, que el pilar debía situarse justo en el cruce con la riera de Sant Andreu, en el desnivel entre esta y la estrecha calle de San Lorenzo y, por ello, le sería adosado un tramo de escaleras. La obra consistía en una construcción simple de fábrica de ladrillo hidráulico con vigas de hierro para estabilizar la estructura (un total de 36 dispuestas en tres niveles y con cinco secciones para depósito hidráulico) y estaba conformado por dos espacios muy diferenciados: la zona de depósito y control de la distribución de aguas, y una pequeña estancia de herramientas para la reparación de los sistemas, descrito por Doménech como “un cuarto con puerta de madera como acceso”.¹²⁵¹

En los planos realizados por el arquitecto municipal se remarca muy bien esta separación en la planta [**Fig. IV.CXXXVIII**], debido a la cual se genera un espacio trapezoidal (la zona exclusiva de depósito y control de aguas en tres secciones en alzado, lindante a la zona de la riera) y otro rectangular (el cuarto de herramientas y reparación que finalmente también será utilizado como depósito en la parte superior e inferior, en el costado opuesto), en la zona de la escalera que asciende en dirección a San Lorenzo.¹²⁵² En cuanto al alzado de la construcción solo cabe destacar la presencia de un podio que eleva el conjunto y lo refuerza en caso de crecimientos de la riera, así como de un coronamiento en moldura con una fisonomía muy simple y contundente en el corte de los perfiles y típica de los rasgos formales de Doménech en esta época. Este elemento, que debemos suponer que estaba realizado en ladrillo como el resto de la obra, está

¹²⁴⁹ *Condiciones facultativas y económicas*, José Doménech y Estapá, 1 de mayo de 1894, s/p. [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d'aigua*, s/reg.].

¹²⁵⁰ Acta municipal del 2 de mayo de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, pp.68rv.-69v. (Caja U.I. 3757)].

¹²⁵¹ *Presupuestos del pilar, repartidores y depósitos de agua*, José Doménech y Estapá, 1 de mayo de 1894, s/p. [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d'aigua*, s/reg.].

¹²⁵² *Plano con alzado, sección y planta*, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 1 de mayo de 1894 [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d'aigua*, s/reg.].

dispuesto como mero ornamento de una construcción absolutamente funcional y sin pretensión estética.

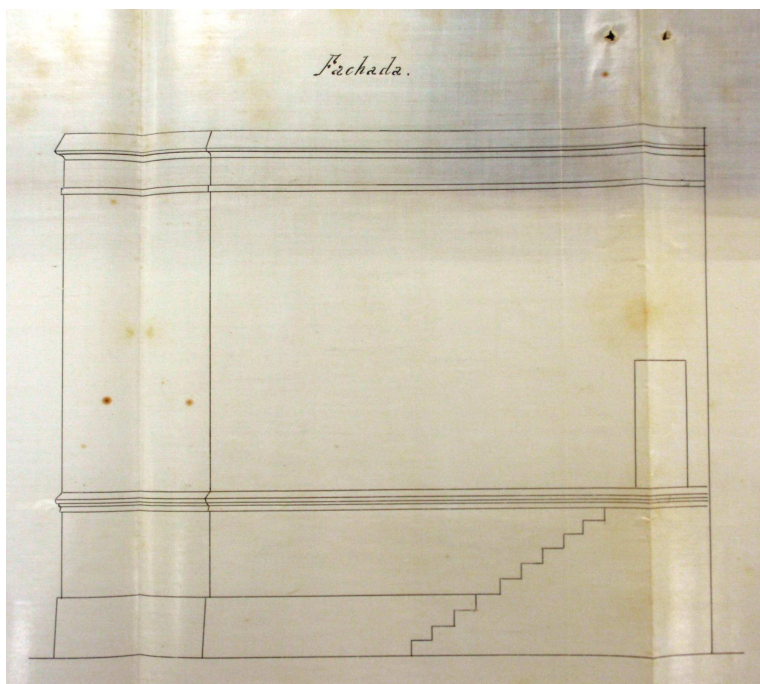
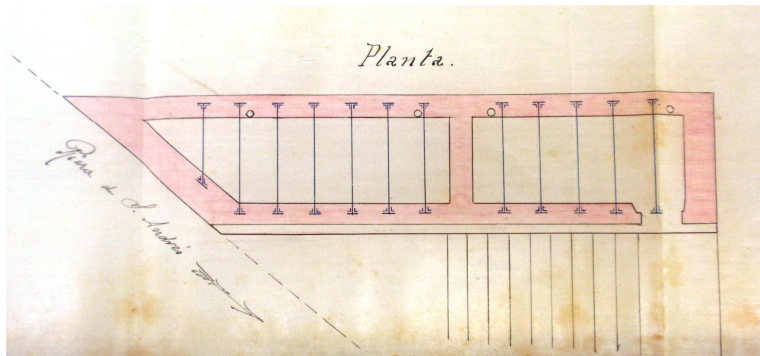


Fig. IV.CXXXVIII. Plano de la planta, alzado y sección, esc.1:50, José Doménech y Estapá, 1 de mayo de 1894 [AMDSA: Exp. Pilar repartidor d'aigua, s/reg.].

En la *Memoria descriptiva* previa de 7 de abril de 1894, Doménech y Estapá, teniendo en cuenta la importancia del espacio donde debía situarse el pilar, analiza el proyecto de la siguiente forma:

“Nuestro objeto ha sido solo aprovechar un pequeño solar que hoy no presta ningún servicio y emplazado entre la última casa y la baranda de la escalera de la Calle de San Lorenzo que sirve de comunicación entre ésta y la Riera de San Andrés para levantar dos muros que sirvan de sosten á un repartidor de agua [y depósito] de que hoy carece el magnífico Ayuntamiento de San Andrés en aquel punto”.¹²⁵³

¹²⁵³ *Memoria descriptiva*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, p.1 [AMDSA: Exp. Pilar repartidor d'aigua, s/reg.].

Más adelante, señala que la obra “satisface con sus condiciones al fin porque ha de utilizarse”.¹²⁵⁴

El principal objetivo de la empresa era el de controlar los repartimientos de agua y los metros cúbicos con una precisión mayor, puesto que la gran cantidad de fuentes y pilares en el municipio, por otro lado necesarias, elevaban los costes de los suministros y el presupuesto de la comisión pertinente.¹²⁵⁵ Con la creación de repartidores más modernos y de funcionamiento más sofisticado como el diseñado en 1894 por Doménech y Estapá, el ayuntamiento andreuense se aseguraba el control de ese elevado gasto. Así pues, la finalidad del pilar es la de economizar el suministro de agua municipal de un ayuntamiento con cada vez más problemas de liquidez, así como el de aprovechar también las aguas pluviales. De este modo, los tres compartimentos inferiores y el intermedio del costado de la riera se destinarían al agua de suministros, mientras que los tres superiores serían aprovechados para las aguas pluviales.

En el *Boletín Oficial Provincial de Barcelona* de mediados de mayo del mismo año aparecía la cita de la subasta pública para llevar a cabo las obras del pilar: “Acordado por el Ayuntamiento de mi presidencia [el Alcalde Municipal entonces era Framis Vendrell], en sesión del día 2 del actual, sacar á pública subasta el día 1 del próximo junio, a las 15’30 de su tarde, la construcción de un pilar repartidor de aguas de la Calle de San Lorenzo”.¹²⁵⁶ Pese a que la subasta se declaró desierta según las fuentes documentales,¹²⁵⁷ la obra se llevó a cabo entre septiembre y octubre de 1894, puesto que en esos dos meses aparecen noticias sobre las obras del pilar repartidor-depósito de aguas,¹²⁵⁸ que estuvo en funcionamiento a finales de año.

¹²⁵⁴ *Memoria descriptiva*, José Doménech y Estapá, 7 de abril de 1894, p.2 [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d’aigua, s/reg.*].

¹²⁵⁵ Tal y como se indica en un documento firmado por la Comisión Tercera o “de obras” con fecha de 2 de mayo de 1894. *Comisión Tercera sobre el nuevo pilar repartidor*, 2 de mayo de 1894, p.1 [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d’aigua, s/reg.*].

¹²⁵⁶ “Número 3815”, *Boletín Oficial Provincial de Barcelona*, 115, 15 de mayo de 1894, p. 2. En el *Expediente del pilar repartidor de aguas* se conserva también el borrador de esta noticia para el *Boletín Oficial*, redactada por el secretario municipal el 10 de mayo de 1894 [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d’aigua, s/reg.*].

¹²⁵⁷ Acta municipal del 15 de junio de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, p.111rv. (Caja U.I. 3757)].

¹²⁵⁸ “Número 2135”, *Boletín Oficial Provincial de Barcelona*, 232, 28 de septiembre de 1894, p.2. En el *Expediente del pilar repartidor de aguas* se conserva también el borrador de esta noticia para el *Boletín Oficial*, redactada por el secretario municipal el 21 de septiembre de 1894 [AMDSA: *Exp. Pilar repartidor d’aigua, s/reg.*].

IV.XII.VI. Actuaciones urbanísticas diversas y la creación de la Oficina Topográfica en 1888

Una de las tareas principales que tuvo que llevar a cabo Doménech y Estapá como arquitecto municipal de Sant Andreu fue la de ejecutar reformas urbanísticas. El municipio necesitaba ser remodelado en algunos puntos de su trama antigua, mejorando las comunicaciones viarias entre núcleos de interés, sobre todo, los espacios por los que pasaba la carretera a Ribes [C.DyE, Núm.XL] y el ferrocarril a Francia. No haremos un listado ni trataremos todas las intervenciones proyectadas por el arquitecto en esta etapa, puesto que la mayoría de ellas eran a pequeña escala como readaptación de calles o reformulaciones viarias que tenían el principal cometido de ser más accesibles.

Por otro lado, el único proyecto urbanístico de grandes dimensiones, la conclusión de la Rambla-Paseo de Santa Eulalia (actual paseo de Fabra i Puig), que comunicaba el casco antiguo de Sant Andreu con el barrio de Santa Eulàlia de Vilapicina, no lo abordaremos en esta investigación. En primer lugar porque no se trata de un proyecto original de Doménech [C.DyE, Núm.XII]. Cuando consiguió el cargo de arquitecto municipal, dicho proyecto ya venía desarrollándose desde la década de los sesenta del siglo XIX. De hecho, gran parte del diseño del paseo y del planteamiento que continuó Estapá fue el planteado por Pere Falques i Urpí antes de su dimisión (entre 1874 y 1882). Los legajos consultados hasta el momento muestran como Doménech se encargó entre 1883 y 1897 de la consecución de los terrenos y de la concreción de alineaciones, plantación de árboles y una prolongación en 1896. Así lo demuestra la documentación recogida en la ficha del *Catálogo*, hasta la fecha parcial, que nos abre una línea de investigación futura sobre un caso específico y complejo.

De las otras intervenciones generales, en primer lugar, insistimos en las que están en relación con el trazado del ferrocarril a Girona, intervenciones que se ejecutaban conjuntamente con el ayuntamiento de Sant Martí de Provençals, como la del verano de 1884.¹²⁵⁹ En la misma línea, años más tarde, Doménech planteaba unas directrices para asegurar la limpieza del tranvía,¹²⁶⁰ así como la construcción de nuevos pasos a nivel que permitiesen la prolongación ininterrumpida de las calles Santo Domingo y Carmen por encima del ferrocarril del Norte [C.DyE, Núms.XXXII].¹²⁶¹ Su importancia, únicamente radica en que son pequeñas muestras de actuaciones urbanísticas a favor de la mejora de

¹²⁵⁹ Acta municipal del 2 de julio de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.38rv. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁶⁰ Acta municipal del 19 de febrero de 1886 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1886*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁶¹ Acta municipal del 23 de septiembre de 1887 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1887*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

la vida interna, la movilidad y la seguridad en Sant Andreu, así como las comunicaciones con el resto de municipios a través de carreteras, ferrocarriles y tranvías. En ellas no hallamos ningún elemento estético que pueda interesarnos para comprender la propuesta artística general de Doménech y mucho menos el concepto de estapismo.

En segundo lugar, encontramos intervenciones viarias que pretendían esponjar el centro histórico del municipio a partir de la rectificación en las alineaciones de ciertas calles como la de San Lorenzo en 1883, haciéndolas más amplias [C.DyE, Núm.XIX].¹²⁶² Pero en clave urbanística, además de la continuación del paseo de Santa Eulalia que veremos con más detalle posteriormente, queremos destacar el proyecto de nueva plazoleta de la estación del ferrocarril de Francia [C.DyE, Núm.XIII]. A pesar de no conservarse el expediente o de no haberlo localizado en los archivos consultados, las actas municipales nos aportan algunos detalles de este proyecto. Ya en marzo de 1884, Doménech recibía un pago de 125 pesetas por el diseño del plano de “la plazoleta del ferrocarril” en el que se incorporaba una nueva alineación regular para la calle San Mariano.¹²⁶³ No podemos determinar en qué consistió exactamente el planteamiento de Doménech y si tenía algún componente estético destacable. Lo que sí parece es que su proyecto sirvió para urbanizar con mayor dignidad un espacio que estaba bastante degradado, así como para unificar las viviendas que cerraban dicha plaza. Además, para hacer mucho más accesible este nuevo espacio para la ciudadanía, Estapá realizó el ensanche del puente de la acequia condal que daba entrada a dicha plazoleta, justo en el punto posterior de la iglesia de Sant Andreu apóstol y que actualmente corresponde a la calzada de la calle Cinca.¹²⁶⁴ La aprobación oficial del proyecto se realizó a principios de julio de 1884 y,¹²⁶⁵ aunque la cronología de su ejecución no parece clara, debemos situarla entre 1884 y 1885.

Cuando tratamos las problemáticas hidrográficas del municipio y, principalmente, la Comisión Especial de 1890, vimos como se exigía la participación del arquitecto municipal para, a partir de nuevos planos y estudios, comprender mejor la realidad topográfica de Sant Andreu. Bien pues, un par de años antes de esa cuestión, el año de la Exposición Universal de Barcelona, el ayuntamiento andreuense anunciaba a Doménech y Estapá “la conveniencia de levantar el plano geométrico de este término municipal para obviar los inconvenientes que su falta ocasiona” [C.DyE, Núm.XXXVIII].¹²⁶⁶ Le

¹²⁶² Acta municipal del 17 de noviembre de 1883 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1883*, p.122v. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁶³ Acta municipal del 29 de marzo de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.19rv. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁶⁴ “[...] el Ayuntamiento autoriza á la Comisión 4ª para que modifique en el sentido que crea mas beneficioso al buen ornato y á los intereses del municipio las lineas del puente que se está construyendo sobre la Acequia Condal junto a la plazoleta del ferro-carril de Francia”. Acta del 4 de junio de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.33v. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁶⁵ Acta del 2 de julio de 1884 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1884*, p.37rv. (Caja U.I. 3754)].

¹²⁶⁶ Acta del 8 de febrero de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.11v. (Caja U.I. 3755)].

encargaron un primer presupuesto y el listado de detalles y elementos necesarios para la ejecución de dicho plano. La propuesta de Doménech se hizo esperar, pero fue realmente interesante. El arquitecto tarraconense planteó la creación de una oficina nueva creada ex profeso para ejecutar el plano geométrico que tanto necesitaba el municipio para controlar los problemas causados por las inundaciones, las nuevas calles, las intervenciones en la carretera de Ribes, los ferrocarriles, los espacios libres para poder instalar nueva industria en pro de la modernización y, en definitiva, comprobar al detalle la riqueza urbana y rural del pueblo. Esta propuesta demuestra la profesionalidad de Estapá y, a pesar de que algunos concejales lo consideraban un gasto innecesario,¹²⁶⁷ a finales de junio del mismo año se llevó a cabo. El hecho de que Doménech ejerciese de profesor de geodesia en la facultad de ciencias de la Universidad Central de Barcelona, fue la principal credencial que sirvió para que el poder municipal de Sant Andreu apoyase la propuesta. Consideraban que la realización de ese plano geométrico serviría para la negociación por la instalación de equipamientos e industrias y que el hecho de que estuviese ejecutado por un arquitecto de prestigio en el ámbito universitario y científico, sería una baza importante para futuras operaciones. Así pues, se creaba la Oficina Topográfica Municipal de Sant Andreu de Palomar, dirigida directamente por Doménech y Estapá y cuyo principal objetivo era el de realizar el plano en cuestión. En la sesión de 22 de junio de 1888 se recogen los detalles de la Oficina Topográfica, que comenzó a estar operativa el siguiente mes de julio con una partida presupuestaria específica de unas nueve mil pesetas (para sueldos y material) y ayudantes que estarían a las órdenes de Doménech: Francisco Torres y Font como auxiliar y Pascual Torrents y Pons como peón.¹²⁶⁸

La actividad de esta Oficina en un inicio parece que fue eficaz tal y como se esperaba. No obstante, el año siguiente a su creación, el propio Doménech renunciaba al cargo de Jefe de dicha oficina, alegando que su renuncia se debía a que no podía mantener dicho puesto, ya que había conseguido la plaza de catedrático numerario en la cátedra de geodesia de manera definitiva. Así pues, el ascenso en la cátedra que justificaba la existencia de la Oficina Topográfica suponía, un año después, la anulación de la misma. Al respecto se informaba en febrero de 1889 que “el Sr. Doménech no pueda ó no quiera desempeñar el cargo de Jefe de la oficina topográfica sinó que debiendo optar entre la renuncia de su sueldo como tal y la de la cátedra que recientemente se le confió prefiere

¹²⁶⁷ El Sr. Framis alegaba lo siguiente en este sentido, meses después de que la Oficina Topográfica ya estuviese operativa: “Creóse una oficina topográfica para el levantamiento del plano geométrico de la población, oficina que cuenta cinco mil pesetas de personal y dos ó tres mil de material, cosa que podría evitarse constituyendo el punto chapita de las economías que podrian introducirse, pues hallándose el Municipio en una situación angustiosa podría por ahora prescindirse de aquel plano como hasta el presente se ha hecho; y ahorrarse así unas nueve mil pesetas”. Acta del 7 de septiembre de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, pp.71rv.-72v. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁶⁸ Acta del 22 de junio de 1888 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1888*, p.43v. (Caja U.I. 3755)].

lo primero”.¹²⁶⁹ La dimisión fue aceptada por mayoría de votos en la sesión del 22 de febrero del mismo, y Doménech comenzó a ejercer de su nueva plaza de catedrático numerario definitivo a finales de diciembre de 1889.¹²⁷⁰ A pesar de que hubo algunos concejales que aprovecharon para apuntar que si Doménech y Estapá no ejercía de Director de la Oficina Topográfica esta sección no tenía sentido y debía ser suprimida,¹²⁷¹ finalmente continuó operativa bajo las órdenes de un sustituto: Federico Flortet.¹²⁷²

La actividad de la Oficina tras la dimisión de Doménech parece que fue escasa y sobre todo mucho menos frenética. Así lo indicaban los concejales años después, concretamente a mediados de 1894:

“El Señor Vintró dice que en otra época en que él también era concejal se comenzó el plano de la población por el mismo Señor Arquitecto y á juzgar por el dinero que costó [tenía un presupuesto anual de nueve mil pesetas], créese debe estar muy adelantado y que si no está créese que en la época referida se hizo un contrato con el Señor Arquitecto para la terminación del plano, que el porqué no está terminado no lo sabe, pero no le debe faltar mucho”.¹²⁷³

Esta referencia nos sirve para indicar cómo avanzaban los trabajos del plano geométrico, pero también para apreciar que años después de su elección como arquitecto municipal, Doménech y Estapá no era bien valorado por Pere Vintró y algunos de sus regidores afines. El hecho es que carga contra el arquitecto municipal por la no conclusión del plano cuando él dejó de ocuparse de la Oficina Topográfica hacía cinco años. Un mes después, el ayuntamiento exigía la conclusión definitiva, puesto que era imprescindible para conceder permisos para las edificaciones, fijar rasantes y nuevas anchuras de las calles, ventas de parcelas, etc. Un dictamen de 22 de mayo de 1894 indica que el plano debía terminarse en cuatro meses como máximo y con una última inyección económica

¹²⁶⁹ Acta del 22 de febrero de 1889 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1889*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁷⁰ *Hoja de Méritos del Catedrático Don José Doménech y Estapá*, 27 de enero de 1913 [AHUB: Exp. Profesional de *Doménech i Estapà*, Josep, Reg.P.D.01.1688]. Véase también, *Expediente de oposición a la Cátedra de Geodesia, vacante en la Universidad de Barcelona – Años 1882-1888* [AGA: IDD(05)019.001, Caja 32/7433, Exp.54]. Así queda indicado también en la sección de fomento de las guías oficiales del Estado como por ejemplo: *Guía Oficial de España*. Madrid, 1891, p.634; *Guía Oficial de España*. Madrid, 1894, p.622.

¹²⁷¹ A pesar de que en el acta municipal del 6 de marzo de 1891 se indica que hubo una “supresión d ela oficina”, continuó operativa hasta 1894 controlada por la comisión tercera del ayuntamiento andreuense. Acta del 6 de marzo de 1891 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1891*, vol.I, p.25rv. (Caja U.I. 3756)].

¹²⁷² Acta del 22 de febrero de 1889 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1889*, s/p. (Caja U.I. 3755)].

¹²⁷³ Acta del 25 de mayo de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, pp.85v.-85rv. (Caja U.I. 3757)].

de mil quinientas pesetas.¹²⁷⁴ En octubre del mismo año, hallamos la referencia que certifica que, finalmente, el plano geométrico fue concluido.¹²⁷⁵

Para concluir con este apartado, debe señalarse que las relaciones de Doménech y Estapá con el ayuntamiento de Sant Andreu no parecieron terminar de muy buen grado. A finales de 1896, un año antes de la agregación del municipio a la ciudad de Barcelona (1897), el arquitecto municipal se quejaba del trato recibido y de los escasos ingresos que percibía tras los muchos años de dedicación y proyectos ejecutados. En la sesión municipal del 30 de octubre de 1896 se hacía pública

“una exposición de motivos y razonamientos suscrita por el Señor Arquitecto Municipal Don José Doménech y Estapá al objeto de que la corporación municipal se digne asignarle un sueldo decoroso y proporcionado á la importancia de la población que sirve en vista de los escasos emolumentos con que se le gratifica en las construcciones que en la misma tienen lugar”.¹²⁷⁶

Tras esta petición, parece que las relaciones se tensaron mucho más y la actividad de Doménech y Estapá cesó casi por completo hasta que, en 20 de abril de 1897 por Real Decreto, se hacía oficial la agregación a Barcelona y, por consiguiente, el cargo de arquitecto municipal de Sant Andreu de Palomar desaparecía.

¹²⁷⁴ Acta del 1 de junio de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, p.97v. (Caja U.I. 3757)].

¹²⁷⁵ Acta del 12 de octubre de 1894 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1894*, p.195v. (Caja U.I. 3757)].

¹²⁷⁶ Acta del 30 de octubre de 1896 [AMDSA: *Libro de Actas Municipales de Sant Andreu de Palomar de 1896*, p.124rv. (Caja U.I. 3759)].



DOMENECH

ESTAPA

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A lo largo de los apartados de la investigación hemos ido desgranando los diferentes aspectos que definieron la personalidad y la obra de José Doménech y Estapá, sin dejar de valorar sus implicaciones sociales, los éxitos y fracasos, así como sus vinculaciones con otras disciplinas que van más allá de la arquitectura. Con el análisis de su propuesta artística a través de la propia producción hemos conseguido acabar con una laguna importante en la historiografía de la arquitectura en Cataluña y España, puesto que comprobamos que el personaje en cuestión fue uno de los arquitectos más reputados y considerados a nivel estatal. El abandono y casi olvido que sufrió su obra a lo largo de la última centuria y de la historiografía, y que veíamos de un modo pormenorizado en el estado de la cuestión, ha sido superado, en parte, por esta investigación en forma de tesis doctoral, así como por algunos estudios puntuales y previos de otros autores, además de por las publicaciones realizadas o previstas por quien escribe estas líneas. A continuación proponemos una síntesis de todo lo presentado, insistiendo en los conceptos más relevantes y novedosos logrados tras cuatro años de estudio y proponiendo ideas que quizás puedan generar nuevas líneas de investigación en torno al mismo objeto u otros relacionados.

JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ, VINCULACIONES Y ESPACIO SOCIAL

En el apartado de cuestiones previas anunciábamos la importancia que hemos otorgado a la relación de la arquitectura de Doménech con el entorno social en el que se erigió para afrontar esta investigación. Esto ha sido desarrollado principalmente en el bloque segundo y tercero en los que las vinculaciones del arquitecto con ciertos sectores de la alta sociedad los planteamos como esenciales para su trayectoria profesional y el éxito que cosechó en vida, y definitorias para la construcción de su doctrina y estilo individualizador: el estapismo. Esto nos permitió realizar un ejercicio interdisciplinar a partir del tratamiento cruzado de campos tan diversos como la arquitectura, la geometría, la astronomía, la geodesia, la literatura, la música, la religión y la política. El resultado ha sido la comprensión más exhaustiva hasta la fecha de los intereses, vinculaciones, carácter y posicionamiento del personaje en su época, un momento convulso a nivel político y mucho más complejo a nivel artístico. Todo ello nos ha servido para definir el espacio social de Doménech y Estapá, aspecto capital para comprender con garantías su propuesta en el campo de la arquitectura.

La actividad frenética en la docencia y el estudio y difusión de disciplinas científicas como, básicamente, la astronomía, las matemáticas y la geometría, hicieron de

Doménech un arquitecto peculiar que se alejaba del perfil del arquitecto estándar. De hecho, en muchos momentos de su vida profesional mostró mayor interés hacia estas cuestiones por encima de las meramente arquitectónicas.¹²⁷⁷ Esto fue utilizado en la historiografía para desacreditar su capacidad artística y creativa. Que formase parte de un gran número de instituciones destinadas a las ciencias como la Real Academia de Ciencias y Artes o la Sociedad Astronómica de Barcelona, además de su actividad en las mismas y la profusa producción de publicaciones y discursos sobre temáticas científicas que, en ocasiones nada tenían en común con el hecho arquitectónico, es un ejemplo que lo evidencia.¹²⁷⁸ En este sentido, también los **diagramas II.I y II.II** nos muestran esta predilección. Como ejemplo, cabe recordarse la apreciación de Alexandre Cirici de 1951: “un matemático y hombre mal dotado para el arte [...]”.¹²⁷⁹ Sobre ello, antes de fallecer, le confesaba al arquitecto y amigo Ferran Romeu lo siguiente: “Él mismo decía, hablando de nuestro arte, que para brillar en él como un astro de primera magnitud era necesario dedicarle toda su actividad, cosa que él no había podido hacer”.¹²⁸⁰ Esta afirmación muestra la consideración del propio Doménech respecto a sí mismo y su obra. No obstante, la actividad científica le aseguró un lugar de privilegio y le sirvió para establecer una red clientelar compuesta por personalidades de la élite cultural, empresarial e industrial de la Barcelona de la época que cristalizaría en grandes encargos arquitectónicos.

Debemos recuperar aquí el perfil político de Doménech, puesto que, sin duda, éste sirvió para conformar su tejido relacional y su producción arquitectónica. El personaje encarnó a la perfección a un sector en crisis en la Barcelona finisecular: los círculos dinásticos. Estapá fue un ejemplo de parte importante de la alta sociedad barcelonesa, generalmente la relacionada con instituciones culturales o políticas de cariz conservador y dinástico que defendían la catalanidad desde un punto de vista regionalista, manteniendo su adhesión patriótica hacia España y el sistema monárquico de la Restauración borbónica. Enarbolando la figura del Rey como personaje que representaba la ley y el orden, Doménech participó activamente de las actividades monárquicas celebradas en Barcelona, así como de centros y círculos que difundían esta ideología. Este carácter conservador en cuanto a la concepción de Estado, fue uno de los aspectos más importantes en la construcción de su oposición al modernisme catalán y las implicaciones políticas de gran parte de los creadores de esta tendencia naciente.

Así pues, Doménech y Estapá, que fue uno de los fundadores del Círculo Monárquico Conservador de Barcelona en 1906 y vicepresidente del mismo en 1914, hemos de comprenderlo como un personaje hostil a las políticas del catalanismo creciente y todo lo

¹²⁷⁷ ROMEU, F. (1918), Op. cit., p.163.

¹²⁷⁸ Si repasamos la bibliografía generada por José Doménech y Estapá, apreciamos claramente el carácter cientifista del propio personaje.

¹²⁷⁹ CIRICI, A. (1951), Op. cit., p.102.

¹²⁸⁰ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Op. cit., p.163.

que, también desde entidades culturales, lo difundía. Fue un individuo que a duras penas debió comprender los procesos de cambio y el crecimiento y consolidación del catalanismo enérgico a principios de siglo XX, así como situaciones como el cierre de cajas fomentado desde el ayuntamiento barcelonés por el Dr. Robert, el ascenso meteórico de la Lliga Regionalista o la Semana Trágica de 1909. Ante episodios de cambio y agitación social contra estamentos para él sagrados como el Estado y la Iglesia, Doménech siempre se mostró firme en sus convicciones de defensa a la monarquía borbónica y al orden establecido. Este componente sociopolítico fue una de las claves de su pensamiento y, por ende, de su obra. Así lo desarrollamos al tratar los últimos apartados del bloque tercero, en los que, a partir de los textos teóricos del personaje y principalmente de “Modernismo arquitectónico” de 1911, Doménech establecía estrechos vínculos entre política y arquitectura. Insistía en la relevancia de este arte para asegurar el orden social y el cumplimiento de las leyes. Esto explica su implicación y deseo de formar parte de proyectos estatales en la capital catalana como el Palacio de Justicia, la Prisión Modelo o el Hospital Clínico y Facultad de Medicina [**C.DyE., Núms.XII, XIII y LIX respectivamente**]. Más allá del prestigio que aseguraban obras de esta magnitud, las implicaciones psicológicas de estas moles arquitectónicas respondían a una ideología específica, entre las cuales destacamos la de los movimientos redentoristas españolistas sobre los que se elevó la arquitectura penitenciaria estapista. Además de en los subapartados de las tipologías y ejemplos en cuestión, también lo argumentábamos con fuentes primarias y de un modo pormenorizado en el subapartado “Doménech y Estapá y el orden social establecido en peligro: el binomio arquitectura-política”, diseccionando el **Cuadro III.II**.

La hostilidad hacia lo que comprendemos como modernisme catalán y sus autores se debió, además de al tinte político de sus discursos, al planteamiento arquitectónico propio de esta tendencia, así como a episodios concretos en los que Estapá sufrió desencuentros puntuales con autores como Lluís Domènech i Montaner o Antoni Gaudí i Cornet. El caso del Hospital de Sant Pau [**C.DyE, Núm.LXIX**] es una clara muestra de ello, además de otros momentos que tratamos en relación a obras como la fábrica del gas de la Barceloneta o el *Observatorio Fabra* [**C.DyE, Núms.LXXVIII y LXXIII respectivamente**]. La crítica a obras de Gaudí con insistencia y enorme desprecio en el discurso citado anteriormente, como la Sagrada Familia o las farolas de Vic, muestran su animadversión hacia ese tipo de arquitectura y lo que implicaba tanto a nivel estético como ideológico. A partir de estos ataques, al final de su trayectoria dio forma definitiva al concepto sobre el que construyó su estilo y su proceso proyectivo en arquitectura: el “proceso geometrizador” como base del estapismo.

EL ESTAPISMO: UN ESTILO UNIPERSONAL

La marcada personalidad de Doménech y Estapá unida a unos intereses particulares que conformaron la tríada ciencia-religión-política y la preocupación del creador hacia la crisis y evolución de la arquitectura, fueron la semilla de la que germinó su estilo propio. Su ansia de reconocimiento social y de imposición de sus criterios e ideología a favor de mantener una sociedad ordenada, racional y respetuosa con las leyes y la tradición, poseyeron igualmente una importancia destacada en el proceso que definió su imagen de marca.

En cuanto a la primera motivación, en el bloque primero apreciamos como esta preocupación y anhelo de Doménech en torno a la renovación arquitectónica ya estaba presente en algunos de sus ejercicios realizados en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875-1880) [C.DyE., Núms.II y IV]. En ellos hizo uso de elementos de repertorios eclécticos, pero comenzaba a alterar su disposición, forma y dimensiones, generando nuevas fórmulas y combinaciones que establecieron una interesante codificación de ritmos y formatos que solo se presentarían en su producción, haciéndola, por ello, única y diferencial. En este momento formativo advertimos la relevancia de Josep Vilaseca i Casanovas como profesor y uno de los creadores que más inspiró a Doménech. Utilizando ritmos de fachada, detalles ornamentales concretos y fórmulas geometrizzantes en el diseño muy similares a los de Vilaseca, Estapá comenzó a asimilar un lenguaje ecléctico, cuya experimentación y alteración conformaron las bases del estapismo.

Por otro lado, la segunda motivación mencionada es la ideológica. En este sentido, Doménech y Estapá le dio forma a su discurso nacionalista en clave españolismo monárquico. Éste se cosificó en una fisonomía progresista con fórmulas que el arquitecto fijaría definitivamente en 1883 para su vinculación con el carácter modernizador que pretendía difundir la Restauración borbónica en España (a nivel artístico y científico). El caso que materializa este momento es, sin duda, la reforma de la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, sita en las Ramblas de la capital catalana [C.DyE, Núm.VIII]. Con ella, el arquitecto cristalizó y fijó el repertorio que combinaría hasta su muerte (1917) con ciertas evolutivas que veremos después. Tras analizar el conjunto del corpus productivo del artista, esta obra significó la presentación en sociedad de su propuesta estética e ideológica en arquitectura, es decir, del estapismo.

Antes de proponer etapas en la evolutiva interna del estapismo como estilo único e individual, debemos apuntar algunas consideraciones que ya fuimos desgranando con la casuística estudiada a lo largo del discurso. De entrada, el estapismo fue una derivación específica y personal del eclecticismo y la actitud sincrética en los procesos creativos decimonónicos. Dicha ramificación nació y se dio en la Barcelona finisecular por este personaje concreto y como resultado de su psique y preferencias tanto ideológicas como

formales. Por ello, insistimos en lo unipersonal de su propuesta. Así pues, no estamos ante un estilo amplio que englobó a un grupo o círculo de creadores y pensadores con postulados comunes, sino ante un estilo cosechado únicamente por el individuo en cuestión. De ahí, la poca fortuna posterior de la propuesta y su nula influencia en la historia de la arquitectura tanto nacional como internacional.

Así pues, un aspecto que debe aclararse en las consideraciones generales de este estilo propio es que la base sobre la que se construyó el estapismo fue el eclecticismo. Doménech y Estapá era claramente consciente de la crisis de los lenguajes historicistas y de los resultados eclécticos promovidos desde las academias y estamentos oficiales, unos resultados que, a pesar de que algunos fueron ciertamente imaginativos, habían llegado a un punto muerto o de estancamiento. Para él, suponía una fórmula que debía evolucionar con el fin de constituir una nueva arquitectura de la modernidad a partir de la cual se renovase la sociedad catalana, siempre bajo el amparo del Estado monárquico y de las leyes. Así pues, el estapismo fue para Doménech ese estilo experimental en busca de la modernidad que, sin romper con las leyes de la arquitectura y haciendo uso de elementos y léxicos históricos alterados, debía imponerse. Con sus ventajas y desaciertos, fue su propuesta personal a la crisis arquitectónica y al desgaste de los historicismos estáticos, su camino y alternativa a una producción plana que no generaba avance alguno.

Se trata de un estilo que se reviste de un carácter y espíritu progresistas por la inclusión de ciertas formas y por la combinación novedosa e inconfundible de la disposición de los elementos y volúmenes, a pesar de no romper con la tradición en casi ningún momento por reinar en él premisas como la simetría, la rectitud de líneas y el uso de un repertorio de ascendencia histórica. Este punto intermedio entre tradición y modernidad que define la esencia del estapismo se observa muy bien en los detalles arquitectónicos que conforman el repertorio del propio estilo. Así, los elementos tradicionales son alterados, en ciertos aspectos, por la creatividad del arquitecto con el fin de asimilarlos y hacerlos suyos. Pasar por el filtro de Doménech y Estapá detalles como molduras góticas, columnas clásicas, portales egipcios, arcos renacentistas, volumetrías románicas o soluciones bizantinas, entre otros muchos, suponía crear algo nuevo a partir de la tradición: un repertorio unipersonal debido a las alteraciones que sufrían dichos elementos. Las formas del pasado sufren alteraciones, se separan de su contexto ideológico y cronológico, y ayudan a configurar una arquitectura sincera, elegante y armónica. Se trataba de construir una nueva versión estética de la naturaleza y, sobre todo, de la historia. He aquí su estrategia y la base del ejercicio que le permitía crear fisonomías únicas.

En general, las modificaciones de los elementos (compositivos, planimétricos u ornamentales) fueron ejecutadas a partir de cuatro fórmulas: modificar la dimensión (en general sobredimensionar las partes, volúmenes y detalles); alterar la disposición

(cambiar elementos de sitio generando nuevos ritmos y composiciones visualmente insólitas que buscan una sorpresa contenida); cambiar el material (más apreciable en la etapa de 1900 a 1917 en la que el ladrillo se impone para definir cualquier detalle y elemento arquitectónico); y, finalmente, la repetición insistente (reiterar detalles hasta el extremo para remarcar soluciones habituales que consolidaran el reconocimiento de una firma propia). Estas fórmulas son una clara muestra de la tensión entre tradición y modernidad implícita en el estapismo. Ambos fueron los polos entre los que se movió la propuesta, de ahí el esfuerzo de generar un léxico diferencial. Con todo ello, en el estapismo todo se recicla y altera, se acentúa y colosaliza, se reutiliza y distorsiona en un afán de lograr una síntesis de la historia de la arquitectura pero con soluciones ligadas a la modernidad en los usos, funciones y materiales, así como en las formas y composiciones arquitectónicas.

De estas operaciones surgen las formas inconfundibles que hemos recopilado en el *Catálogo-Repertorio formal del estapismo* [C.Rep.] y que recogemos en el volumen segundo. En líneas generales hallamos una búsqueda de la monumentalidad, un predominio de la esbeltez en las proporciones y de la verticalidad generada a partir de la profusión de torres, arcos peraltados y hastiales escalonados [C.Rep. A1-G]. La línea curva alterna arcos peraltados y arcos rebajados en la mayoría de ocasiones, consiguiendo un equilibrio entre verticalidad y horizontalidad [C.Rep. A1-A3]. Resalta el acento de la volumetría en los coronamientos, aspecto que deriva en la construcción de conjuntos de gran contundencia e imposición que invaden el espacio urbano prolongándose en el no arquitectónico a partir de su marcada tridimensionalidad. La simetría y la axialidad compositiva se utilizan constantemente como elementos ordenadores en distribuciones y alzados, aunque en algunas obras de arquitectura doméstica, y con lo que denominaremos “estapismo pintoresco”, serán revisadas y puestas en tela de juicio por el propio creador.

Así, la regularidad y los cuerpos macizos están al servicio de imponerse en el tejido social en el que se erigieron para ordenarlo y racionalizarlo. Este rasgo se aprecia, sobre todo, en las obras financiadas por el Estado en las que participó. Sobre este tipo de construcciones, apuntaba “todas las obras públicas [religiosas, administrativas, de enseñanza, etc.] deben ser los mojones que fijen los vértices principales de toda urbanización [...]”.¹²⁸¹ Esta base compositiva general es salpicada por elementos de detalle y ornamentos, generalmente de ascendencia clásica, que son alterados y que conforman el resto del sello estapista: columnitas en voladizo, perfiles quebrados de todo tipo, tondos apuntados, vegetación geométrica, molduras diversas, incrustaciones en hierro para coronamientos y fachada, inserción de ruedas de todo tipo, etc [véase el resto de códigos del C.Rep.].

¹²⁸¹ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención en la sesión del 19 de septiembre”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos* (1889), Op. cit., p.316.

Además, Doménech y Estapá modernizó tipologías a partir de las nuevas posibilidades técnicas (recordemos su apego a la importancia del hierro desde una época muy temprana defendida en los congresos de arquitectura),¹²⁸² aunque no destruyó jamás la formulación de la tradición decimonónica. Tan solo logró modernizarla, puesto que era su deseo, aunque jamás rompió con ella para poder continuar con el orden establecido. Es pues una evolución progresiva y respetuosa la que propone Doménech a través de su obra y el estapismo, huyendo de la revolución arquitectónica de autores antitéticos como Antoni Gaudí, quien sí dinamitó las estructuras, las leyes y las tipologías tradicionales. Tras estudiar las distribuciones planimétricas de sus obras o la incorporación de nuevos materiales apreciamos este ritmo de modernización progresiva o contenida o, si se quiere, el punto intermedio en el que situamos el estapismo: entre tradición y modernidad.

A partir de las apreciaciones anteriores, es interesante aplicar el concepto del *juste-milieu*, difundido por el profesor e historiador del arte León Rosenthal (1870-1932), al fenómeno que supuso la arquitectura estapista. Recurrir a una idea que fue forjada para definir el posicionamiento sociopolítico de la Monarquía de Julio (1830-1848), así como, en el ámbito artístico, a un grupo de pintores franceses que representaban el término medio y la armonía entre el academicismo de ascendencia davidiana, el romanticismo y el realismo (Paul Delaroche, Horace Vernet, Robert Fleury, etc.),¹²⁸³ no es por casualidad. El vínculo lo establecemos a título personal tras la investigación presentada y el análisis conceptual y formal del estapismo a partir de la casuística, y debe constar aquí que no lo abordamos como una referencia o influencia, si se quiere, que experimentó en vida el creador que focaliza la presente tesis.

De entrada, consideramos que, a pesar de tratarse de otro contexto y otro lenguaje artístico, el posicionamiento teórico y estilístico de fondo del estapismo respecto al resto de producción coetánea es muy similar a lo que sucede con el caso pictórico francés. Y es

¹²⁸² Como ejemplo, revísense: DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Estudio de las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y á las costumbres; cómo deben establecerse y á qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país”, en *Congreso Nacional de Arquitectos*. Madrid: Tipografía Gregorio Yuste, 1883, pp.226-236; y DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “Intervención a la ponencia de Joaquim Bassegoda i Amigó”, en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp. 93-98.

¹²⁸³ ROSENTHAL, L., *Du romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. París: H.Laurens, 1914, pp.202-231. El concepto del *juste-milieu* fue acuñado por el escritor Louis Peisse desde las páginas de la publicación *Le National* en 1831. Sobre la cuestión, destaca la reinterpretación del *juste-milieu* por parte de Charles Rosen y Henri Zerner en la década de los ochenta del siglo XX: ROSEN, Ch., y ZERNER, H., *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIXe siècle*. París: Albin Michel, 1986 (1984). Anteriormente, también analizaba el concepto en torno al pintor Paul Delaroche el historiador Louis Hautecoeur: HAUTECOEUR, L., *Le Romantisme et l'art*. París: Laurens ed., 1928. Francis Haskell denunciaba las contradicciones de esta idea, indicando que se trataba de una concepción errónea por mezclar un ideal político de la Monarquía de Julio en la disciplina del arte. HASKELL, F., *De l'Art et du goût. Jadis et naguère*. París: Gallimard, 1989 (1987).

que representó una propuesta que, aunque unipersonal, encarnaba el punto intermedio y de equilibrio entre los anquilosados historicismos, el agotamiento del eclecticismo y las tendencias más rupturistas como el modernisme en el núcleo catalán. La indefinición evidente que se ha hecho a lo largo de la historiografía sobre la propuesta de Doménech, tanto a nivel conceptual como artístico, es significativa en este sentido y plasma muy bien lo complicado de relacionarlo con movimientos mucho más amplios y generales desarrollados en su época y contexto, así como la complejidad de la propia propuesta.

Pero el *juste-milieu* no es tan solo ese punto intermedio o desnivel entre tendencias más generalizadas, sino que posee otras implicaciones que también son aplicables al caso arquitectónico que nos ocupa. Como apunta Rosenthal respecto a la pintura francesa, el *juste-milieu* representa una actitud que repudia a lo absoluto y excesivo de la genialidad e individualidad del creador. Vimos que esa concepción aparecía y planeaba constantemente en los textos teóricos de Doménech. Para éste, el artista, a pesar de elevarse como una personalidad diferente que debía condicionar la manera de vivir de la sociedad y mantener la jerarquización interclasista, debía rechazar la individualidad y el carácter de genio para no equipararse a Dios. Así aparece recogido en la tabla de antonimias que diseñamos a partir de las críticas de Doménech al modernisme arquitectónico [Cuadro III.I]. Sobre ello criticaba el obsesivo individualismo del arquitecto modernista y su “capricho ó deseos de diferenciación”,¹²⁸⁴ además de la absorción de ideologías extranjeras que potenciaban ese espíritu, como los ideales de Nietzsche. En la misma línea, Rosenthal afirmaba lo siguiente sobre su objeto de estudio: “qui ont obéi à une sagesse neutre et que n’ont point séduits les folles envolées du génie”.¹²⁸⁵ A pesar de esta concepción teórica, la individualidad del estapismo para remarcar la presencia de una propuesta diferencial en la Barcelona finisecular y del nuevo siglo, genera una tensión entre lo criticado por el arquitecto en el ámbito teórico y lo materializado en su obra. En el término medio, las reglas y la tradición juegan un rol esencial para definir las características de la estética adscrita a ese concepto de *juste-milieu*. No obstante, debe clarificarse que no se plantean como un postulado que constriñe la creatividad artística, sino tan solo como una herramienta ordenadora y respetuosa con la tradición, es decir, la brújula que permite crear nuevos productos arquitectónicos adaptados a la modernidad y al gusto del consumidor.¹²⁸⁶ Un camino hacia la modernidad pero de un modo progresivo, contenido y no rupturista o revolucionario, he aquí la clave y objetivo último de la propuesta estapista y del *juste-milieu*.

¹²⁸⁴ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.66.

¹²⁸⁵ ROSENTHAL, L., *Du romantisme au réalisme, essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. París: H.Laurens, 1914, p.205.

¹²⁸⁶ Recuérdese que el uso del concepto de brújula para ilustrar este posicionamiento fue utilizado por el propio Doménech y Estapá a partir de un estudio profundo de la ideología de Torras i Bages. DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912), Art. cit., p.56.

En este punto recuperamos la importancia de lo que definimos como “proceso geometrizador” en el bloque tercero. Este proceso, constituido en tres fases (observación pasiva del cosmos, interpretación activa de éste y materialización), es esencial para comprender cómo el arquitecto se enfrentó, asimiló y referenció las formas de la naturaleza que le rodeaba a partir de la cual generar las formas arquitectónicas. A partir de las formas bellas que ocupan el lugar de privilegio en la jerarquía de las estructuras naturales, se conseguía, tras los filtros del intelecto humano (leyes, tradición, estilos históricos, ciencias y geometría), las figuras que componían las estructuras productivas (obras arquitectónicas), en este caso, las estructuras estapistas.

Así pues, estamos ante un posicionamiento de carácter progresista o de modernización contenida de los discursos artísticos, en el caso del *juste-milieu* aplicado al estapismo referido a la arquitectura, y en el caso francés aplicado a la pintura de mitad del siglo XIX. En el referente pictórico, la novedad radica en el tratamiento de los temas representados, que tienden hacia la inteligibilidad, haciendo mucho más comprensible lo representado, la manera de definir las figuras, la composición, la tipología de personajes, etc., siendo un ejercicio de sinceridad en el diálogo entre la obra de arte y el espectador. Del mismo modo, el estapismo pretende, a partir de un léxico arquitectónico histórico alterado y mucho más geometrizado, la misma inteligibilidad con el usuario que la observa y la experimenta. A diferencia de lo que ocurría en el modernisme según el arquitecto tarraconense, Doménech insistía en la sinceridad de las estructuras, de los materiales, de las líneas en la que la recta es soberana, de los ejes de simetría, de la axialidad compositiva, de los alzados equilibrados, de los coronamientos ponderados, etc. Así, en ambos casos, a pesar de respetar ciertos criterios compositivos, formales y creativos de la tradición, la intencionalidad del creador en pro de la modernización e innovación del lenguaje artístico en cuestión es evidente. En el estapismo, la novedad no aparece en los productos artísticos de manera contundente y violenta a nivel visual (a diferencia de lo que sí que ocurre en el gaudinismo), sino que lo hace de un modo contenido como parte o, mejor dicho, fase de un proceso todavía incompleto en busca de la modernidad. En la pintura gala del *juste-milieu* sucede un procedimiento similar.

Finalmente, la vinculación con el concepto de *juste-milieu* la establecemos al apreciar el desfase de la fortuna crítica de estos creadores en su época respecto a la posteridad (del reconocimiento incuestionable que en ocasiones casi alcanzó el nivel de celebridad en vida, al descrédito u olvido historiográfico). Como los pintores galos que la historiografía ha adscrito al *juste-milieu*, Doménech y Estapá fue ampliamente conocido en su época, valorado como artista y profesional pero incómodo de clasificar por la historiografía y, por ello, poco estudiado e incluso desdeñado. El hecho de no tratarse de una doctrina y estilo soberanos en su época, fue definitivo para la posteridad y su fortuna histórica hasta la actualidad.

Por las similitudes planteadas, la aplicación del *juste-milieu* consideramos que es acertada y, lo que es más importante, sirve para comprender aún más si cabe, la esencia y lo que supone el estapismo en su época, sobre todo el carácter progresista que no revolucionario de la propia propuesta. La aplicación del concepto es interesante por lo expuesto: tratarse de un punto intermedio y, por ello, un caso de difícil o imposible clasificación entre tendencias mayoritarias más amplias y generales del núcleo de producción; ser una estética y concepción del lenguaje artístico en cuestión que supera la tradición en busca de la modernidad pero sin un planteamiento radical, sino progresivo y progresista; la inteligibilidad y sinceridad formal; la incompreensión, abandono y desprestigio por parte de la posteridad e historiografía. Ello nos lleva a denominar el estapismo como una arquitectura del *juste-milieu* en la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX, nacida por el ímpetu teórico y creativo de Doménech y Estapá y desaparecida tras el fallecimiento del mismo (1917).

Anteriormente, apuntamos cuatro actuaciones formales que permitieron generar un estilo propio que fuese diferenciado del resto de producciones arquitectónicas barcelonesas. El resultado logrado tras años de experimentación y autoaprendizaje por parte de Estapá, sin duda, consiguió el objetivo de diferenciación deseado, una diferenciación que, según el propio creador, pretendía situar su propuesta del lado de la “buena arquitectura” frente a tendencias que comenzaban a forjarse en la década de los ochenta del siglo XIX, se definían en los noventa y se consolidaban y exageraban en las primeros decenios del XX. De esta manera, el espectador podía (todavía puede) identificar rápidamente las obras de Doménech. Se trata pues, además de un ejercicio de modernización arquitectónica, de una muestra del carácter del propio personaje, quien como ente creador ansiaba el reconocimiento social, la distinción e individualización de su marca y propuesta por encima de la del resto. Este hecho nos habla de la alta competitividad entre los arquitectos en Barcelona como núcleo de producción. Doménech fue un ejemplo de artista snob que constituyó un lenguaje personal al servicio del orden social, asegurado por Dios y el Estado monárquico, y para afianzar su celebridad como creador de la modernidad. A diferencia de otros arquitectos que continuaron produciendo obras que respondían al agotamiento de las fórmulas del eclecticismo, Doménech y Estapá logró gestar un estilo propio y, por ello, lo queremos remarcar defendiendo el concepto de estapismo. Si estudiamos el corpus completo de arquitectos de corte conservadurista que, en ciertos aspectos fueron vinculados de un u otro modo a Estapá, advertimos que ninguno de ellos consiguió un estilo tan diferencial. Autores como August Font i Carreras (1846-1924), Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), Salvador Viñals i Sabaté (1847-1926), Pere Falqués i Urpí (1850-1916), Tiberi Sabater i Carné (1852-1929), etc., son una muestra de creadores que adquirieron resultados interesantes utilizando el eclecticismo arquitectónico, pero, a pesar de reiterar algunas fórmulas personales, no alcanzaron un estilo propio tan diferenciador como el que sí que logró José Doménech y Estapá. En la misma línea, episodios concretos en los

que éste compartió autoría con algunos de los arquitectos antes citados (Sagnier en el Palacio de Justicia o Viñals en la Prisión Modelo), sirven para vislumbrar la imposición del repertorio estapista en los resultados proyectuales y materiales. Son útiles para insistir en lo planteado. La fuerte personalidad artística de Estapá y de su léxico y discurso creativos se acentúa y eleva por encima de la indefinición y la capacidad de adaptación de los otros creadores. Con ello no deseamos establecer ningún tipo de jerarquía entre éstos en términos cualitativos, tan solo remarcar la autonomía evidente de Doménech y el resultado diferencial de sus experimentaciones arquitectónicas. Por todo esto, el estapismo debe entenderse como un lenguaje ideológico que se explica, en parte, por la voluntad hegemónica del personaje, de su posicionamiento sociopolítico y dentro de la competitividad de firmas de arquitectos coetáneos.

En la investigación, el análisis por tipologías planteado en el discurso ha sido combinado con la presentación cronológica de las obras que forman el corpus de Doménech y Estapá en el *Catálogo completo* del segundo volumen. A pesar de lo que se precisaba en el catálogo de 1999,¹²⁸⁷ esto nos ha permitido establecer también unas posibles evolutivas internas dentro del propio estilo desde su codificación hasta su desaparición de la producción arquitectónica barcelonesa. Partiendo de las consideraciones específicas que han ido desarrollándose a lo largo de los diferentes bloques y apartados, a modo de conclusión final, a continuación planteamos una evolución por etapas generada a partir de lo estudiado. Debe apuntarse que los periodos responden a características que se aplican a la mayoría de la casuística de cada momento, aunque siempre existen excepciones que señalaremos oportunamente y que rompen una posible inercia uniforme. Este hecho es una nueva muestra de la complejidad de la propuesta de Doménech, así como de la naturaleza diversa de los encargos a realizar. La evolutiva en diferentes etapas a partir de lo estudiado es la siguiente:

1.- “PRIMER ESTAPISMO” o ETAPA FORMATIVA (1876-1883):

Se trata del momento inicial de la carrera de José Doménech y Estapá. En él incluimos su periodo de formación desde que entró a la Escuela de Arquitectura de Barcelona en septiembre de 1876. Utilizamos la denominación de “primer estapismo” por tratarse del momento de primera experimentación formal por parte del artista con los elementos y léxico arquitectónico que más adelante conformarían su estilo unipersonal. En este sentido, ya apuntamos la importancia capital de la figura de Josep Vilaseca, de quien, sin duda, utilizó gran cantidad de formas habituales que pasarían a engrosar el repertorio estapista. Además, en esta fase en la que destaca la experimentación formal, ornamental y compositiva, ya se demuestra también la inquietud de comenzar a forjar una arquitectura de la modernidad. Ello se plasma en el interés y admiración casi obsesivos

¹²⁸⁷ “Su trayectoria no se puede dividir cronológicamente en etapas estilísticas definidas”. *Doménech Estapà/Doménech Mansana* (1999), Op. cit., p.20.

hacia Joan Torras i Guardiola, tal y como desarrollamos en el bloque primero, quien, según Doménech, fue el ejemplo a seguir en cuanto a la introducción y valoración de los nuevos materiales en la arquitectura contemporánea, dando preeminencia a las posibilidades del hierro en su triple dimensión (estructural, económica y estética). De los primeros ejemplos de esta etapa destacan el Congreso de Diputados y, sobre todo, el Monumento-Biblioteca al rector de Vallfogona de 1879 y el cementerio general para Barcelona de mayo de 1880 [C.DyE, Núms.II, III y IV, respectivamente]. En ellos se aprecian las primeras experiencias y el proceso de codificación del repertorio estapista, donde se advierte el protagonismo del arco peraltado, la rueda dentada y la supresión de ángulos como principales elementos diferenciales [C.Rep. A1, C1, O].

A pesar de conseguir el título de arquitecto oficialmente el 29 de enero de 1881, hemos considerado oportuno alargar esta etapa formativa o “primer estapismo” hasta 1883. Las razones son básicamente dos. Por un lado, en la fase ya profesional comprendida entre los años de 1881 y 1883, aunque encontramos pocos ejemplos, los analizados presentan una contención de las formas, motivadas tanto por el presupuesto de los encargos como por el momento todavía experimental materializado en casos en los que las soluciones y ritmos estapistas aparecen tímidamente [C.DyE, Núms.VI y VII]. El segundo motivo ha sido la construcción de una obra de importancia capital en la evolución del estilo y propuesta arquitectónicas de Doménech: la sede de la Real Academia de Ciencias y Artes en 1883 [C.DyE, Núm.VIII]. Sin duda, este edificio es el ejemplo material de la codificación definitiva del estapismo, así como el punto de partida de la explosión de su estética en las obras de Doménech. Significó la confirmación de la experimentación desarrollada entre 1876 y 1883 y marcó el inicio de la siguiente etapa, la denominada “estapismo desbordante”.

2.- “ESTAPISMO DESBORDANTE” (1883-1893):

La Real Academia de Ciencias y Artes es la obra que sirve para presentar públicamente, en un edificio de gran relevancia social en Barcelona, la propuesta personal de Doménech. La construcción representó el arranque de la utilización del repertorio estapista en las futuras obras del arquitecto. La nueva cúpula de la iglesia parroquial de Sant Andreu apóstol [C.DyE, Núm.XI] fue el primero de muchos casos en los que encontramos un uso, en ocasiones abusivo, de la mayoría de detalles, composiciones y ritmos estapistas. De este momento destacan composiciones ciertamente barroquizantes en las que se utilizan infinidad de perfiles quebrados [C.Rep. D1, D2, D3] o elementos como ruedas de todo tipo [C.Rep., C1, C2, C3, C4, C5], multiplicación de arcos y de molduras [C.Rep., A1, A2, A3, A4, A5, F1, F2, F3, L, M, P], etc. A pesar de una estética que, en ocasiones, roza el horror vacui, la composición jamás abandona la simetría y la utilización de volumetrías regulares basadas en la línea recta y la geometría pura para los cuerpos que componen los alzados. Este característico abigarramiento racional se

fundamenta en el deseo del arquitecto de remarcar su repertorio de base ecléctica y, a partir de la repetición a veces abusiva, insistir en lo personal e individualizador de su propuesta. Por ello hemos considerado definir esta etapa o periodo dentro de la evolutiva del estilo como “estapismo desbordante”. El término “desbordante” ilustra a la perfección la línea utilizada, puesto que las obras desbordan profusión y elementos decorativos en cantidad y, además, éstos desbordan físicamente de las líneas de fachada y alzados, remarcando volúmenes y voladizos que se imponen al espacio no arquitectónico y al espectador. Incluso, en algunas obras la novedad que provocaron sus propuestas hizo que muchas de ellas fuesen irrealizables tanto por su complejidad estructural como por la gran inversión que precisaban para ser ejecutadas. Ejemplo de ello fueron dos de los principales casos de arquitectura religiosa del catálogo: las primeras versiones de la iglesia de Sant Esteve Sesrovires y la propuesta de fachada y coronamiento de Santa Eulàlia de Vilapicina, todos ellos proyectos de 1885 [C.DyE, Núms.XVII y XIV respectivamente].

Si bien es cierto que en este grupo/etapa encontramos gran número de obras de carácter urbanístico ligadas al núcleo de Sant Andreu de Palomar en las que Doménech no explotó su repertorio, ante los grandes encargos religiosos, municipales, de administración, etc., el arquitecto puso en práctica su estilo, generalmente, a partir de la multiplicación de los elementos que lo conforman en pro de la opulencia de los conjuntos. Así, encontramos casos paradigmáticos del corpus de Estapá que siguen la línea de la Real Academia de Ciencias y Artes como, por ejemplo, el Palacio de Justicia, el Pabellón de León XIII, los dos proyectos inéditos para escuelas municipales de Santa Coloma de Gramanet, el Palacio Montaner o el altar de Sant Isidro [C.DyE, Núms.XII, XXIV, XV, XXXI, XLI y XXVI]. Al tratarse de las obras más importantes de la producción de Doménech en esta época, son las que definen la propia etapa.

Entre otros aspectos, de este periodo destaca la importancia de la verticalidad en los alzados, en muchas ocasiones materializada en los proyectos mediante torres de composición compleja elevadas a partir de la combinación infinita de ornamentos estapistas. Ejemplos de ello son las insólitas torres de los proyectos religiosos mencionados, o las de la Real Academia de Ciencias y Artes, la rotonda de la Modelo, la torre de las escuelas colomenses o bien las del templo de Sant Andreu apòstol. Estos complementos arquitectónicos sirven para ilustrar la complejidad del estapismo de la década de los ochenta y el protagonismo al uso y abuso del ornamento para la conformación de conjuntos imposibles, impositivos y abigarrados de marcada volumetría.

No obstante, ya encontramos ejemplos en los que la depuración de las formas comienza a reinar en las composiciones. Estas obras aparecen en el catálogo productivo del arquitecto como ensayos de la siguiente etapa dentro de la evolución del estapismo. Se trata de trabajos en los que se aprecia una primera contención frente la profusión del

“estapismo desbordante”. Entre ellas hallamos algunas de primer orden y que tuvieron cierta relevancia social en el núcleo barcelonés como el Palacio Simón, la Prisión Modelo o el Panteón Simón [C.DyE, Núms.XVIII, XXIII y XLVIII]. En el caso de la cárcel, la función del propio edificio obligó a Doménech y Viñals a no dar importancia en demasía al repertorio ornamental. Así se concentraron las aportaciones arquitectónicas en las estructuras y planimetrías en pro de incorporar tipologías modernas internacionales en España, y el estapismo en clave estilística se redujo a detalles puntuales. Por otro lado, las dos obras encargadas por Francesc Simón i Font ya vimos que significaron el modelo y la principal referencia para el resto de trabajos de la tipología de vivienda unifamiliar y funeraria respectivamente. Se erigieron como la base y esquema a modificar sobre la cual Doménech operó en otros ejemplos de etapas posteriores (década de los noventa del siglo XIX y primeras del XX) y, por ello, responden a otro criterio general: el de la contención formal.

Esta concepción reinará en la siguiente etapa que denominamos “estapismo refinado”, cuyo inicio lo situamos en el proyecto de la sede de la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, es decir en 1893 [C.DyE, Núm.LII]. Esta obra ejerce de punto de inflexión y bisagra entre los dos momentos, igual que sucedía con la Real Academia de Ciencias y Artes entre el “primer estapismo” y el “estapismo desbordante”.

3.- “ESTAPISMO REFINADO” (1893-1900):

El tercer momento se sustenta en un proceso de depuración formal y compositiva que, como anunciamos, se aprecia de un modo claro en la sede de La Catalana proyectada en febrero de 1893. Si bien es cierto que en la etapa anterior, donde la exuberancia presidía las obras más importantes, encontrábamos algunos antecedentes de esta contención del léxico estapista, fue a partir del encargo de la empresa del gas cuando Doménech utilizó formas aún más simplificadas y de carácter geometrizable más marcado. En general, la depuración del ornamento permite que las simetrías y la axialidad compositiva se erijan como dos de las características más definitorias del estapismo de este momento. A pesar de mantenerse las fórmulas generales que definen el estilo unipersonal, éstas se presentan de una manera mucho más limpia y sincera. De ahí el uso del término “refinado” o refinamiento. En esta línea encontramos ejemplos como la fachada de Sant Andreu apóstol y el altar central de dicha iglesia, las intervenciones y proceso de estapización en el Hospital Clínico y Facultad de Medicina o el proyecto de los edificios que debían conformar el complejo del *Observatorio Barcelona* de 1894 [C.DyE, Núms.XI, LIII, LIX y LVI]. En la arquitectura doméstica de vivienda unifamiliar se continúa con el formato del Palacio Simón, con casos en los que la austeridad es prioritaria, como la Casa Griera o las reformas ejecutadas sobre la Villa Eulàlia de Cascante [C.DyE, Núms.LVII y LXI].

Es en este momento cuando comienza la producción de viviendas plurifamiliares. En los primeros casos como la Casa Simón de paseo de Gràcia 143 o la de la calle Enric Granados 6 [C.DyE, Núms.LXII y LXIII], el arquitecto desarrolla igualmente la misma contención para los coronamientos y únicamente dispone elementos puntuales en los alzados de fachada sin llegar a incorporar de un modo exuberante sus formas y soluciones.

Esta etapa de contención y depuración consideramos que concluye en 1900. La elección de la fecha la hemos establecido por tratarse de un año importante en el que Doménech y Estapá comenzó a incorporar el ladrillo a su producción, lo que le llevó a lograr nuevas soluciones y formatos que significaron la última aportación interesante del arquitecto y su estilo unipersonal.

4.- “ESTAPISMO MÚLTIPLE” (1900-1917):

En 1900 se inicia la etapa más compleja dentro de la producción de Doménech. El momento se abre tras la publicación del texto teórico “La fábrica de ladrillo en la construcción catalana”,¹²⁸⁸ así como tras el proyecto del Asilo-Amparo de Santa Lucía fechado en mayo de dicho año [C.DyE, Núm.LXX]. Ambos elementos representan el inicio de la incorporación y asimilación de las capacidades expresivas del ladrillo en la obra del arquitecto tarraconense. Gracias a esto, el léxico estapista consigue dar un paso más y evoluciona hacia formatos insólitos de gran audacia y originalidad sustentados en el neomudejarismo modernizado y personalizado, devorado y pasado por el filtro diferenciador del estilo de Doménech.

No obstante, no todos los casos que forman parte de esta casi veintena de años que constituyen la nueva etapa responden al protagonismo del ladrillo. Hallamos una gran cantidad de ejemplos que nada tienen que ver con este criterio, aspecto que hace que el periodo en cuestión sea mucho más complejo. Es así que advertimos subtendencias dentro de dicha etapa, y esto es lo que nos ha llevado a utilizar la denominación de “estapismo múltiple”, que concluye con la muerte del arquitecto en 1917. La multiplicidad de opciones siempre está supeditada, en mayor o menor grado, al repertorio y formatos propios del estapismo y es por ello que se mantiene cierta armonía y lógica interna. Como en toda la producción, reinará el arco peraltado, las ruedas dentadas y el arco rebajado, así como el resto de figuras que conforman el *Catálogo-Repertorio formal del estapismo* [C.Rep.].

¹²⁸⁸ DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., “La fábrica de ladrillo en la construcción catalana”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1900, pp.37-48.

De las subtendencias que se dan en la etapa de “estapismo múltiple” destaca la que da preeminencia al ladrillo, que hemos denominado “**estapismo en ladrillo**”. Es la opción que mayor experimentación arquitectónica le permitió a Doménech y de ahí que fuese la predilecta por el creador en este momento. Supuso un avance más en pro de la modernización de los discursos arquitectónicos en la obra general de Estapá. La incorporación de este material y su utilización extrema, a veces incluso exclusiva, demuestra cómo el arquitecto no se abandonó jamás a planteamientos estáticos que repetía en toda su producción. A partir de sus intereses y de formar parte de la moda del uso del ladrillo, típica en esa época tanto en el núcleo madrileño como en el barcelonés, Doménech utilizó los estudios de soluciones de arquitectura histórica donde este material era protagonista y los aplicó a tipologías contemporáneas sobre las que se construía la “vida moderna”. Además de la primera obra que marcó el inicio de esta subtendencia dentro del periodo “estapismo múltiple” (Asilo-Amparo de Santa Lucía), encontramos obras paradigmáticas de su catálogo como el complejo de la fábrica de la Barceloneta para la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas, el convento de carmelitas descalzos de Barcelona, la estación del Nordeste de España (La Magoria) o las Escuelas Industriales de Terrassa entre otros [C.DyE, Núms.LXXVIII, LXXXVI y XCVII].

Por otro lado y paralelamente, la casuística nos indica que el artista erigió edificios que respondían a otros criterios en la misma etapa. Uno de ellos es la tendencia continuista de los criterios aplicados en las dos anteriores. Es así que encontraremos algunos casos puntuales tanto de “**estapismo desbordante**” como de “**estapismo refinado**”. Dentro de la primera tendencia incluimos ejemplos funerarios como el Sepulcro Puigventós y, sobre todo, el Sepulcro Marimón de Vilafranca en el que los excesos del léxico estapista alcanzan el sumun e incluso la extravagancia [C.DyE, Núms.LXXXII y XCIX]. En cuanto a la segunda, le pertenecen obras esenciales como el *Observatorio Fabra* de 1902-1904 o el Panteón Ortoll de 1905, así como otras inéditas como el *Pabellón de Astronomía* [C.DyE, Núms.LXXIII, LXXIX y CII]. En ellos, los muros desnudos y la geometría pura reinan en los conjuntos, que tienden hacia una marcada simplicidad de líneas y composiciones.

Pero para mayor complejidad, el estudio pormenorizado de las obras nos indica otras subtendencias que, aunque minoritarias, son esenciales en el corpus de Doménech: el “**estapismo historicista**” y el “**estapismo pintoresco**”. El primero de ellos tan solo cuenta con tres ejemplos. No obstante, el planteamiento del arquitecto para la proyección de estas obras es tan distinto y alejado de lo habitual que nos obliga a situarlo fuera de otros momentos de mayor profusión productiva. Se trata de obras que se centran en la aplicación de un lenguaje arquitectónico historicista específico para soluciones y/o tipologías modernas, pero donde en nada o casi nada hallamos léxico estapista. Esto justifica la denominación propuesta. El caso más claro es, quizás, el de las oficinas y talleres El Águila [C.DyE, Núm.CIII]. En él que el comitente impone su criterio de utilizar neoplateresco desde un punto de vista tradicional y desechando la individualidad de las combinaciones estapistas. Lo mismo sucede con la iglesia de

carmelitas descalzos para la Diagonal [C.DyE, Núm.XCVI], templo en el que, a pesar de localizar algún detalle del repertorio unipersonal de Doménech, el protagonismo que adquiere el neobizantinismo hace que aquél quede empequeñecido e inapreciable en el conjunto. Algo parecido, aunque con más matices, ocurre en el teatro del Casino Ceretano de Puigcerdà [C.DyE, Núm.LXXVII].

Por otro lado, el “estapismo pintoresco” responde, principalmente, a obras de arquitectura doméstica en las que Doménech rompe los ejes de simetría y la axialidad de la fachada, incorpora coronamientos diferentes y cambiantes que alteran los remates ordenados de obras anteriores, así como la policromía a partir de la combinación de materiales diversos. En esta tendencia encontramos obras como la Casa Beloso o la Casa Doménech y Estapá de la calle València 241 por mencionar tan solo dos [C.DyE, Núms.LXXXIV y LXXXV].

La multiplicidad de subtendencias dentro del estapismo en esta última etapa productiva, hace del estilo unipersonal una opción que va adquiriendo mayor complejidad con el paso del tiempo y las experimentaciones constantes realizadas por el propio arquitecto. Esta apreciación nos demuestra el ansia de Doménech por encontrar nuevas fórmulas, nuevas opciones que pudiesen representar la arquitectura y el estilo de la contemporaneidad y del nuevo siglo, aquella que debía responder y servir a la vida y al hombre de la modernidad.

Así pues, Estapá realizó una interesante evolución a lo largo de su trayectoria. En su etapa formativa experimentó, conformó y codificó un repertorio que devoró y asimiló para constituir su estilo unipersonal, su marca y su carta de presentación (“primer estapismo”). Una vez definido lo que nosotros bautizamos como estapismo (a nivel conceptual y formal), el artista lo impuso en el núcleo barcelonés a partir del uso y abuso de las soluciones que lo conformaban, mediante la alteración de los elementos, la sobredimensión y, sobre todo, la reiteración al servicio de conseguir combinaciones insólitas y sorprendentes hasta el momento inéditas en el panorama arquitectónico barcelonés (“estapismo desbordante”). Ese abuso formal dio paso a un momento en que la contención ornamental sirvió para otorgar más protagonismo a las estructuras y volúmenes, generando productos mucho más depurados (“estapismo refinado”). Finalmente, nuevas experimentaciones condujeron al arquitecto a la etapa más compleja en la que las opciones se multiplicaron, se entrecruzaron y establecieron subtendencias dentro del estilo general (“estapismo múltiple”). La elección de unas u otras respondía a la naturaleza de los encargos ejecutados. En los que el arquitecto gozaba de mayor libertad era en los que hacía uso del ladrillo y sus posibilidades estéticas y estructurales tras el estudio de la arquitectura árabe y mudéjar (“estapismo en ladrillo”). Por el contrario, realizó otros con cierta libertad en el proceso proyectivo pero que por la naturaleza del propio encargo, éste debía abordarse o bien con criterios del “estapismo refinado”, del “estapismo desbordante” o del “estapismo pintoresco”. Finalmente, en los

que el comitente imponía únicamente su criterio, el rastro estapista es mínimo o, en ocasiones, ausente, limitando la obra a un léxico y soluciones historicistas (“estapismo historicista”), aspecto que demuestra tanto lo avanzado de su estilo como la capacidad de adaptación que alababa Romeu i Ribot en 1918.¹²⁸⁹

La construcción de esta propuesta de evolutiva estilística en el corpus de un individuo que hasta el momento no se había estudiado en profundidad, ha sido posible por el estudio minucioso de la mayoría de los ejemplos, así como por la conformación de los dos catálogos del volumen segundo. Gracias a estos compendios anexos el planteamiento de evolución estilística por etapas hipotéticas o momentos se sustenta en el análisis minucioso de formas y conceptos, así como de la conexión o desconexión de la propuesta de Doménech con su contexto y el resto de creadores coetáneos.

En líneas generales, al abordar la obra de Doménech como fruto de la consecución de un estilo personal, consideramos que nuestro discurso se ha enriquecido y adquirido más complejidad, proponiendo nuevos términos como es el de estapismo y estapización (a nivel conceptual y a nivel formal-estético). Definirlo como estilo único, lejos de interpretarse como un ejercicio de revanchismo tras el olvido que sufrió la obra del arquitecto en cuestión a lo largo de la historiografía, se justifica tras el estudio y la propia investigación realizada. Con todo, hemos comprobado lo particular e individual de la estética de las obras de Doménech y Estapá, una estética que no se repetía en ninguna de las producciones de otros arquitectos coetáneos, ni siquiera en planteamientos anteriores.

LA MUERTE DEL ESTAPISMO: INFLUENCIAS Y EL OLVIDO

Insistíamos constantemente en lo individual y unipersonal del estilo cosechado por Doménech y Estapá. Esto explica la casi imposibilidad de la aparición de sus formas y estilo en producción arquitectónica de la época realizada por otros artistas. Así pues, afirmamos que ni en vida ni tras el fallecimiento de Doménech en 1917, el estapismo fue utilizado por otros creadores. El estudio realizado en torno a un gran número de arquitectos de la época del núcleo barcelonés nos indica que no podemos fijar seguidores estapistas. Ningún otro arquitecto que no fuese Doménech utilizó el repertorio y las fórmulas y soluciones del estapismo de un modo evidente, aspecto que sirve para remarcar aún más si cabe lo diferencial y unipersonal de la propuesta. No obstante, hemos localizado algún caso curioso que ilustra todo lo contrario. Lo aislado y extremadamente puntual de los casos que citaremos a continuación no modifica la evidente desaparición del estapismo fuera del corpus de Doménech. El espectro productivo en la arquitectura barcelonesa de los años en que se desarrolló la obra de

¹²⁸⁹ ROMEU i RIBOT, F. (1918), Op. cit., p.160-161.

Estapá es muy amplio. Dentro, hemos vislumbrado un par de arquitectos que puntualmente hicieron uso del estapismo.

El primer ejemplo claro es el del arquitecto Manuel Comas i Thos (1854-1914), de la generación de Doménech y titulado en 1879 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Si observamos su producción, advertimos que la mayoría de sus obras más representativas de viviendas plurifamiliares presentan soluciones propias del repertorio y fórmulas estapistas, sobre todo las que se sitúan en la década de los noventa del siglo XIX y las del primer decenio del XX.

Ya en la Casa Majó de 1890 (C/Carme 40 – C/Dr.Dou 2) ya presentaba algunos detalles propios de Doménech, en una obra ligeramente estapista. Las ruedas simples y los capiteles florales geometrizarantes recuerdan vagamente algunas soluciones de Estapá pero, no obstante, su repertorio no se impone de manera clara y las interferencias son vagas. Pero años después, advertimos el caso más evidente de la producción de Comas: la Casa Moysi de rambla de Catalunya 23 (1893-1895). En esta obra se observa la aplicación del “estapismo desbordante”. La contundencia de los volúmenes y las cartelas de los balcones en forma de cuarto de rueda dentada, reforzada con infinitud de perfiles quebrados estapistas pueblan todo el alzado de fachada [**C.Rep. C3-C5 y D3**]. El voladizo tan acusado del coronamiento de la finca, con una enorme cornisa con cimacio muy volumétrico en el que se disponen ruedas perladas, es una muestra más de la incorporación de fórmulas estapistas en la obra de Comas [**C.Rep. C4**]. tanto el último tramo como el inferior, la presencia de columnitas en voladizo achatadas se erige como una solución extraída de la producción de Doménech [**C.Rep. J**]. Además, las pilastras que recorren la elevación de fachada se componen de molduras diamantadas que otorgan a la composición un semblante suntuoso e impositivo, muy similar a obras de Estapá de los ochenta [**C.Rep. L**]. Pero el elemento que sin duda se erige como el protagonista de la Casa Moysi es el enorme arco peraltado con dovelas historiadas en el centro de una composición tripartida que sirve de tribuna central de la planta noble [**C.Rep. A1-A4-A2**]. La solución y composición radial acentuada por las molduras en crestería del extradós del propio arco (alternancia de pentalfas y cabezas de mazas medievales) es ciertamente semejante a obras paradigmáticas del “estapismo desbordante”. Consideramos que Comas i Thos utilizó como referencia principal el alzado de la Real Academia de Ciencias y Artes que Doménech y Estapá había acabado de construir hacia aquella época. El arquitecto natural de Mataró lo utilizó como modelo por tratarse una fórmula moderna que cosechó enorme éxito a nivel social y también dentro de los círculos de arquitectos barceloneses. Tanto el coronamiento volumétrico que se impone al espacio no arquitectónico por un acentuado voladizo con ruedas perladas como por las ruedas dentadas, y la composición tripartida con arco peraltado en el principal, son elementos que definen la composición estapista del edificio de las Ramblas. La influencia es pues evidente tanto a nivel compositivo como ornamental en la fachada Moysi.

Soluciones similares aunque con un tratamiento mucho más austero encontramos en la Casa Aleu de 1890 (Gran Via 690). Es anterior a la Casa Moysi pero la composición de fachada es prácticamente idéntica. Si bien es cierto que el repertorio es de carácter ecléctico dando preeminencia a molduras y soluciones neoplaterescas, Comas sitúa un arco peraltado colosal rematado con una moldura diamantada y dentada en la curvatura del coronamiento para el tramo central que remarca la axialidad del conjunto [**C.Rep. A1-L-M**]. Además, el voladizo acusado que se avanza hacia el espectador remarcando su pesadez e imposición volumétrica a partir de columnitas en voladizo y ruedas simples en su tramo superior y dentadas en el inferior, es otra muestra clara de estapismo [**C.Rep. J-C5-C1**].

Otras obras de Comas que se sitúan a principios de la primera década del siglo XX responden también a preceptos y formatos estapistas. Entre ellas encontramos la Casa Fiol (paseo de Sant Joan 45) y la Casa Marfà (C/Alí Bei 27-29), ambas de 1902. En ambas, Comas opta por la tipología de torres laterales que flanquean y cierran los alzados a partir de arcos rebajados con hastiales escalonados y columnas en voladizo, como encontramos en obras estapistas como la sede para la Sociedad Catalana para el Alumbrado por Gas [**C.Rep. A3-G-J**]. Igualmente, el arquitecto va incorporando decoración floral organicista de regusto modernista. Es así que en ambas obras encontramos un interesante sincretismo que combina eclecticismo, molduras neoplaterescas, detalles modernitas y formatos compositivos con algunos ornamentos propios del estapismo. Incluso en la Casa Marfà, Thos inserta una torre prismática para coronar el tramo central que está en estrecha relación con las torres estapistas que vimos en obras como la Real Academia de Ciencias y Artes, aunque con una cubierta cupular gallonada de insólito carácter orientalista.

En la Casa Marfa de 1905 (paseo de Gràcia 66), sin duda la obra más conocida y ambiciosa de Comas i Thos, aunque el neomedievalismo es el léxico protagonista del conjunto, muestra en sus coronamientos de los tramos laterales soluciones extraídas de la cercana, aunque actualmente desaparecida, Casa Almirall de Doménech (paseo de Gràcia 83), proyectada en 1899 y concluida en 1902. Como en la obra de Estapà, que estaba en frente, las calles se corona, cada una de ellas, con un enorme triángulo isósceles que verticaliza el conjunto y que se orna en su exterior con un nuevo hastial escalonado [**C.Rep. G**].

Paralelamente a los casos de Comas i Thos, en el *Anuario de Arquitectos de Cataluña* de 1901 se publicó un proyecto que en algunos aspectos tiene ligeras semejanzas con los discursos estapistas. Nos referimos al proyecto vencedor del concurso para el Círculo Mallorquín de Palma de Mallorca, obra de Miquel Madorell i Rius y Lluís Callén i

Corzán.¹²⁹⁰ Se aprecia la línea Estapá en el planteamiento general de la composición de fachada y la incorporación de arcos rebajados para los vierteaguas superiores [C.Rep. A3]. Recuerda a obras como las Oficinas Administrativas de 1888 o los proyectos para las escuelas colomenses y la casa de la vila de Sant Andreu de 1892 [C.DyE, Núms.XXVIII, XV, XXXI y LI, respectivamente]. No obstante, consideramos que, a pesar de las similitudes, no se trata de una obra eminentemente estapista.

El caso más interesante de influencia estapista, tras Comas i Thos, es el del arquitecto Melcior Viñals i Muñoz (1878-1938). Fue el hermanastro de Salvador Viñals i Sabaté, quien había participado en varias obras de Doménech y Estapá. Además de las colaboraciones entre Salvador y Doménech, ambos tenían una estrecha relación de amistad. Melcior se tituló en 1905, un año después consiguió el puesto de arquitecto municipal interino de Terrassa y, en 1917 (año de la muerte de Doménech), logró el de arquitecto municipal definitivo de esa ciudad. La relación familiar entre Melcior y Salvador sirvió, entre otras cosas, para que el joven de los Viñals estableciese un contacto directo y constante con Doménech y Estapá. De esta relación se conserva un documento que plasma muy bien la admiración de Melcior hacia el arquitecto que centra esta investigación y que nos sirve para certificar cierta influencia del estapismo en algunas de sus obras de los últimos años de la primera década del siglo XX. Es una postal con una fotografía del interior de la Prisión Modelo que va acompañada de una dedicatoria escrita por Melcior Viñals a Doménech en la que le agradece todos sus consejos y se declara como un “estimat deixeble” de Estapá [C.DyE, Núm.XXIII].¹²⁹¹ La postal está fechada en 1905, el año que Melcior consigue el título de arquitecto profesional. Esto demuestra que Doménech, a pesar de no ser profesor en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, prestó su ayuda y aconsejó al joven Viñals durante su formación junto a Salvador.

La obra que guarda mayor vinculación con el repertorio de Doménech es el Mercat de la Independència de Terrassa. Este edificio, que representa “la madurez de las estructuras metálicas en Terrassa” según Freixa,¹²⁹² se comenzó a construir en el verano de 1904 (la primera piedra se colocó el 4 de julio), según proyecto de Antoni Pascual Carretero (1863-1928). Un año después, en 1905, justo cuando Melcior Viñals conseguía el título, el ayuntamiento encargó a Doménech y Estapá un dictamen sobre las obras a partir del cual éstas fueron suspendidas. Tras el intervalo, el ayuntamiento encargó a Melcior Viñals la confección de nuevos planos, a partir de los cuales se ejecutaría el edificio

¹²⁹⁰ “Concurso del Círculo Mallorquín de Palma de Mallorca”, en *Anuario para 1901*. Barcelona: Henrich y Cia, 1901, pp.65-79. A lo largo de las páginas citadas, se publican los diferentes planos de este proyecto: *Fachada principal, fachada posterior, detalle puerta principal, plano planta baja, plano piso principal y plano del segundo piso*.

¹²⁹¹ *Postal de Melcior Viñals i Muñoz a José Doménech y Estapá*, 1905 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1187-173].

¹²⁹² FREIXA, M., *Terrassa entre el Modernisme y el Noucentisme*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1977, vol.V: p.932.

definitivo e inaugurado en noviembre de 1908.¹²⁹³ En esta obra de Viñals se aprecia la imposición de ritmos y formas estapistas que se erigen como los elementos protagonistas del conjunto en la fachada principal. Así, el acceso principal se eleva en un enorme arco peraltado, cuya línea de arranque queda remarcada por perfiles quebrados laterales que rompen la rectitud de la luz de la puerta y se recortan para acentuar el propio arco [C.Rep. A1-D3]. El diseño de estos perfiles quebrados de marcada volumetría proviene, claramente de obras de Doménech como, por ejemplo, la Modelo entre un largo etcétera. Además, la verticalidad del peraltado de la puerta se equilibra con la horizontalidad e imposición de un colosal arco rebajado con un cimacio marcadamente volumétrico y que sirve para cerrar el cuerpo central de la fachada [C.Rep. A3]. Los tramos laterales, Viñals incorpora grandes aperturas para iluminar y ventilar el interior del mercado, utilizando una sucesión de peraltados que decrecen respondiendo al ritmo inclinado de la cubierta. Además, como hacía Doménech en muchas de sus obras, el inicio y final de estos dos tramos laterales se acentúan gracias a la inclusión de nuevos perfiles quebrados descendientes de la cubierta [C.Rep. A3]. Por todos estos elementos formales y compositivos, unidos a la estrecha relación entre el veterano Estapá y el joven Viñals, hallamos en el Mercat de la Independència una obra eminentemente estapista en sus alzados y concepción.

Si analizamos más obras de la trayectoria de Viñals i Muñoz de la misma época, podemos seguir el rastro de algunos detalles estapistas que comienzan a ser alterados y acaban por alejarse de la rotundidad y manera de las creaciones de Doménech. Un ejemplo de ello es la Casa Evarist Juncosa de 1907-1909, vivienda plurifamiliar que Melcior erigió junto a su hermano Salvador en rambla de Catalunya 78. De la composición de fachada debemos destacar el coronamiento que cierra la vertical y el eje de simetría. En él los hermanos Viñals insertan un enorme arco peraltado estapista que preside el conjunto y en cuyo interior incorporan un cuatrifolio dentado geometrizable [C.Rep. A1-F2].

Tan solo con los ejemplos recogidos podemos apreciar que las influencias del estapismo se reducen a obras puntuales de artistas que, generalmente, estuvieron en relación directa y, si se quiere, personal con Doménech. Así pues, en este momento y a la espera de investigaciones posteriores que queremos desarrollar en torno a esta cuestión,¹²⁹⁴ no podemos establecer una red de influencias muy amplia, aspecto que sirve para redundar en lo personal y personalista del estapismo, estilo y concepción que parece carecer de sentido fuera del corpus de Doménech.

¹²⁹³ *La Sembra*, 206, 18 de enero de 1906, pp.6-7. Citamos a través de FREIXA, M. (1977), Op. cit., vol.V: p.933.

¹²⁹⁴ Actualmente, quien escribe estas líneas desarrolla una investigación en torno a las influencias de Doménech y Estapá en la producción de Josep Domènech i Mansana. Esta interesante línea servirá para comprender la fortuna del estapismo desde 1917. Se encuentra en una fase inicial y por ello no hemos considerado oportuno incorporar nada al respecto en esta tesis doctoral, a la espera de resultados más concluyentes.

* * * *

Tras los recorridos de evolutivas internas alrededor del estapismo, la investigación ha demostrado cómo el pensamiento y práctica arquitectónicos de Doménech y Estapá se nutrían de una gran cantidad de estímulos, referencias e interferencias, tanto nacionales como internacionales. Esta multiplicidad nos lleva a insistir y certificar algo que intuimos al enfrentarnos por vez primera a su obra y, en definitiva, al objeto de estudio: la imposibilidad de establecer un esquema unidireccional en su evolución creativa. A pesar de que en las tres primeras etapas propuestas se observa una tendencia generalizada que pasa de la experimentación y codificación por la abundancia y después por la contención, la falta de unidireccionalidad se constata con la consecución y complejidad de lo denominado como “estapismo múltiple”. Además nos sirve para certificar que la propuesta artística de Doménech está muy lejos de las lecturas que, hasta la fecha, se han realizado sobre ella, esto es, lejos de una propuesta poco creativa y empobrecedora dentro del núcleo productivo barcelonés. La originalidad no radica solo en los resultados materiales o estructuras productivas, sino que también se plasma en la gran cantidad de líneas disciplinarias en las que se mueve el propio personaje y sus creaciones y las cuales actúan en todos sus procesos (conceptuales, proyectivos, constructivos y obra final).

Doménech y Estapá formó parte de una generación de arquitectos que se erigió a sí misma sobre los preceptos esencialistas de Viollet-le-Duc que tenía sus bases en las concepciones de teóricos del siglo XVIII como Quatremère de Quincy. A ello se suma la concepción metodológica de Jean-Louis Durand como base sobre la que se desarrollaron las reflexiones teóricas que debían construir las raíces de la arquitectura decimonónica a nivel compositivo y espacial. Debe añadirse igualmente la pasión por la historia de los estilos, verdadera base sobre la que el arquitecto ecléctico operaba y construía sus discursos arquitectónicos. Doménech partió de todas estas premisas y, consciente de los cambios y novedades tipológicas de la arquitectura internacional, experimentó e intentó modernizar la arquitectura local tanto desde el punto de vista profundo (rescatar la esencia primitiva de la arquitectura como elemento que sirviera para establecer la unión del hombre con la naturaleza y Dios), como desde el punto de vista formal (crear un estilo unipersonal novedoso que ilustrara una evolución ordenada y progresiva, alejada de la radicalidad de otros creadores). En este punto, debe tenerse en cuenta que, tanto la opción de modernización contenida o progresiva representada magistralmente por Doménech y Estapá, como la modernización más rupturista representada por Gaudí, se construyeron en torno a la visión orgánica del desarrollo de la arquitectura. Esta concepción fue difundida por personalidades internacionales que tuvieron gran calado entre los círculos artísticos barceloneses como, básicamente, Viollet-le-Duc o César Daly.

En esta línea, la presencia y tratamiento de nuevos materiales, sobre todo el hierro, lo evidencia. Tanto en el caso estapista como en el gaudiniano el objetivo es el mismo, solo que las formas, el camino y, sobre todo, los ritmos y el respeto o no a la tradición arquitectónica son distintos.

El conocimiento de las propuestas arquitectónicas extranjeras de la época por parte de Doménech era total y fruto de sus viajes y estudios. Esto le permitió, sobre todo en la etapa que definimos como “estapismo múltiple”, la incorporación de tendencias internacionales como el secesionismo, la *libre esthétique*, los revivals centroeuropeos, el estilo Segundo Imperio o Beaux-Arts, etc. La presencia de soluciones de estas líneas arquitectónicas foráneas aparece siempre de manera puntual y jamás con un espíritu de querer formar parte de ellas en términos absolutos. El arquitecto las asimila y las inserta en algunas obras específicas, siempre supeditándolas a su discurso estético general, es decir, al estapismo. Su repertorio individualizador y sus formatos habituales se erigieron siempre como los protagonistas de la mayoría de la casuística y, sobre ellos, añadía, según su interés o el tipo de encargo, estas otras tendencias, consiguiendo resultados insólitos y sorprendentes que pretendían encarnar el espíritu de modernidad deseado.

Con todas estas reflexiones conclusivas que cierran la presente tesis doctoral, consideramos pues que, Doménech y Estapá y su obra supusieron una alternativa a los historicismos estáticos, al eclecticismo viciado y a los discursos más rupturistas de algunos creadores que la historiografía situó en el modernisme. El estapismo fue, pues, una propuesta diferencial, fruto de llevar a los extremos el eclecticismo decimonónico a partir de una creatividad personalísima de carácter cientifista y fuertemente politizada. Esa individualidad que hace de la obra de Doménech una producción única e identificable, debe comprenderse y estudiarse siempre como parte de un contexto, puesto que su naturaleza contestataria respecto a tendencias nacientes, o evolutiva respecto a movimientos sobreexplotados, es uno de los elementos que la construyeron.



DOMENECH

ESTAPA

EPÍLOGO

UNA TUMBA PARA JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ, POR JOSEP DOMÈNECH I MANSANA (1920-1921)

El 5 de septiembre de 1917, José Doménech y Estapá fallecía en su torre de Sant Feliu de Cabrera de Mar a las nueve de la mañana. Tras una vida frenética en el campo de la docencia, la arquitectura y la investigación y divulgación científicas, Doménech expiraba tras unos años padeciendo dolencias y cansamientos que le hicieron ir abandonando poco a poco su habitual ritmo frenético de producción en todos los ámbitos. Vimos cómo, desde 1914, algunos de sus proyectos se los cedía a su hijo parcialmente, el también arquitecto Josep Domènech i Mansana, como, por ejemplo, la casa Simón de paseo de Gracia 3 [C.DyE, Núm.XCIV], la reformulación de un proyecto de observatorio para la Sociedad Astronómica de Barcelona [C.DyE, Núm.CII] o la iglesia de carmelitas de la Diagonal [C.DyE, Núm.XCVI], entre otros.



Fig. E.I.- Esquela de José Doménech y Estapá. *La Vanguardia*, 6 de septiembre de 1917, p.1.

A nivel social encontramos referencias a su muerte en forma de esquela, comentarios puntuales y algún recuerdo, además de las necrológicas que trabajamos tanto en el estado de la cuestión como a lo largo de la investigación.¹²⁹⁵ Es interesante la crónica

¹²⁹⁵ Entre otros, destacan principalmente las necrológicas y esquelas siguientes: *La Vanguardia*, 6 de septiembre de 1917, p.1; *La Veu de Catalunya*, Año XXVII, 6625, 18 de octubre de 1917, p.1; “Don José Doménech y Estapá”, *Las Noticias*, 6 de septiembre de 1917, s/p.; “El señor Doménech y Estapá”, *Diario de Barcelona*, 6 de septiembre de 1917, pp.10745-10746 y 10755.; y “Ecos y noticias”, *Stadium*, Año VII, 223, 8 de

publicada por *La Vanguardia* del entierro, celebrado en el cementerio de Cabrera de Mar donde fue inhumado su cuerpo el día 8 de septiembre de 1917.¹²⁹⁶ Este texto es importante porque, además de familiares, apreciamos quiénes acudieron al acto de despedida del arquitecto, entre los que encontramos a muchos de sus amigos y colaboradores, además de personajes clave que formaron parte de su última etapa profesional. De entrada se indica en general que figuraron los más importantes industriales y facultativos del ramo de construcción y después se da un interesante listado de presentes entre los que destacamos a los arquitectos Salvador Viñals i Sabaté, Joaquim Bassegoda i Amigó, Enric Sagnier i Villavecchia o Ferran Romeu i Ribot; y a los escultores Rafael Atché y Pau Carbonell. Como vemos muchos colaboraron en algunas de las obras más célebres de Doménech y otros, como Romeu, tan solo formaron parte de su reducido círculo de amigos arquitectos en la última etapa de su vida.

El entierro fue, sin duda, un acto multitudinario, tal y como se recoge en las crónicas, y acudieron representantes de todas las instituciones a las que formaba o había formado parte Estapá:

“El cadáver encerado en artística caja de roble macizo y cubierta ésta de un magnífico paño funerario de la Associació d’Arquitectes de Catalunya, fué llevado desde la casa mortuoria hasta la iglesia en una hermosa carroza y luego desde aquí hasta su última morada por los hijos, hermanos y sobrinos del ilustre finado. De ambos lados iban con hachones bedeles de la Universidad y conserjes de la Real Academia de Ciencias y Artes de ésta y del Observatorio Fabra. Seguían luego los arrendatarios y obreros de su hacienda, también con hachones y á continuación las presidencias del duelo [...] El acto constituyó una verdadera manifestación de duelo que demostró las grandes simpatías y prestigio que gozaba, don José Doménech y Estapá”.¹²⁹⁷

Otra muestra de la importancia de Doménech como personaje relevante de la sociedad la hallamos en la celebración de la misa homenaje que tuvo lugar el 19 de octubre de 1917 en la iglesia Pompeia de la Diagonal barcelonesa, obra de Enric Sagnier de 1907-1910, con una participación masiva de miembros de los círculos científicos y de la construcción.¹²⁹⁸

Las propiedades de Doménech y Estapá en el momento de su muerte eran numerosas, además de la elevada fortuna que había conseguido tras muchos años de actividad laboral frenética, principalmente como docente y como arquitecto. Hemos podido localizar los diferentes testamentos del personaje, el primero de los cuales data del 16 de

septiembre de 1917, p.584. Recuérdense las necrológicas de Ferran Romeu y Eduard Fontseré: ROMEU i RIBOT, F., “Nota necrológica José Doménech y Estapá”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1918*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1918, pp.151-169; y FONTSERÉ i RIBA, E., “Nota necrológica. Ilustrísimo Señor Doctor Don José Doménech y Estapá”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 8, 1923-1924, pp.223-229.

¹²⁹⁶ “Cabrera de Mataró”, *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1917, p.3.

¹²⁹⁷ “Cabrera de Mataró”, *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1917, p.3.

¹²⁹⁸ *La Veu de Catalunya*, Año XXVII, 6625, 18 de octubre de 1917, p.1.

abril de 1903.¹²⁹⁹ Consultar este tipo de documentación es sumamente interesante porque nos permite averiguar intereses paralelos de Doménech (coleccionismo, estrategias mobiliarias, gustos personales, etc.), además de relaciones sociales y personales al dar un vistazo a qu personalidades encontramos como tutor y protutor de sus hijos, procuradores, testigos, etc.

El testamento definitivo pocas variantes tiene de los anteriores. Tiene fecha de 11 de abril de 1917, pocos meses antes de fallecer, y se conserva una copia en el ACOACB. Es, sin duda el más interesante, puesto que aunque no se especifican títulos concretos, se apunta que Doménech y Estapá, como era lógico, tenía dos grandes colecciones de libros: una biblioteca de volúmenes dedicados a la ciencia y otra biblioteca con títulos de arte y arquitectura. En el artículo séptimo del testamento prelega sobre su hijo Francesc Domènech i Mansana la biblioteca científica, mientras que en el octavo prelega, tras una repartición equitativa del 50%, sobre sus hijos Josep Domènech i Mansana i Manuel Domènech i Mansana la biblioteca artística.¹³⁰⁰ La opción de dejar en herencia a esos hijos y no a otros las bibliotecas por separado obedece únicamente a los intereses profesionales de cada descendente: Francesc sería ingeniero y profesor en la Escuela Técnica de Ingenieros Industriales y en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, Josep era arquitecto desde 1910, y Manuel era alumno en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.¹³⁰¹ Sería interesante poder averiguar de qué títulos y temáticas constaban ambas colecciones bibliográficas, pero hasta la fecha nos ha sido imposible encontrar documentación específica al respecto. Sin duda, serviría para cristalizar todavía más los intereses y obsesiones de Doménech y Estapá que hemos ido desgranando a lo largo de nuestro discurso general.

Además de estas bibliotecas, según su testamento, Doménech y Estapá tenía una pequeña colección de joyas de gran valor que dividió a partes iguales a sus seis hijos, conservadas en una cámara acorazada.¹³⁰² Así se indica en los artículos noveno y décimo

¹²⁹⁹ *Testamento de Don José Doménech y Estapá*, por el notario Ignacio Plana Escubós, 16 de abril de 1906, testamento núm.205 [AHPB: Ref.1425/36]. En el AHPB encontramos también un segundo y un tercer testamento de Doménech, de 24 de julio de 1906 y de 1916 respectivamente: *Testamento de Don José Doménech y Estapá*, por el notario Joaquín Nicolau Bujons, 24 de julio de 1906, testamento núm.2148 [AHPB: Ref.1394/185]; y *Testamento de Don José Doménech y Estapá*, por el notario Antonio Par Tusquets, 1916.

¹³⁰⁰ *Testamento de Don José Doménech y Estapá*, por el notario Domingo Roca, 11 de abril de 1917, s/p. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1194/357].

¹³⁰¹ Manuel Domènech i Mansana falleció antes de acabar la carrera de arquitecto a los 20 años de edad, el 2 de febrero de 1920. Deducimos que la biblioteca artística que habia heredado de su padre Doménech y Estapá, pasó a su hermano Josep Domènech i Mansana y volvió a reunirse tras su división de 1917. *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1921, p.2.

¹³⁰² *Alajas depositadas en la cámara acorazada*, José Doménech y Estapá, 5 de julio de 1916 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1193/353].

del documento notarial de 11 de abril de 1917.¹³⁰³ A esta información, cabe destacar que el arquitecto Josep Domènech i Mansana conservó una pequeña libreta en que se referenciaban todas las joyas de esta colección de Estapà, aunque de manera muy superficial pero, eso sí, con algunos dibujos. Esta colección no presenta un atractivo especial, puesto que se trataba de una amalgama de objetos diversos de valor sentimental para el fallecido. Entre ellos encontramos una gran cantidad de gemelos de hombre, cadenas, botones y agujas de plata y oro, así como el denominado “lapicero de papá” y otros objetos de valor que formaban parte de las joyas de Domènech como, por ejemplo un “botón de la Exposición Universal Barcelona”, un “botón Primer Premio ganado por J.Domènech y Estapà” (no especificado en el inventario post mórtem). Además de esta mezcla de recuerdos de mayor o menor valor, el arquitecto tenía una pequeña colección numismática bastante humilde de monedas españolas (pesetas de la época de Carlos III, de la de Carlos IV, de la de Isabel II, de la de Alfonso XII, etc.), así como una pequeña colección de rosarios entre los que destacaban un gran número de rosarios de granos de perla y “un rosario de plata y nácar”. Por último, de esta colección ecléctica, el inventario referencia con más detalle los cubiertos personales de Domènech, entre los que tenían importancia unos de oro constituido por “un joch ab forquilla, trinchant y pala ab potas lleó”. La libretilla-inventario concluye citando “dos estuchos ab medallas del papá”.¹³⁰⁴

No se habla en ningún momento de ninguna colección de pintura o de objetos de más valor. Es por ello que no consideramos a Domènech y Estapà un coleccionista de arte, únicamente aglutinó dos colecciones bibliográficas estrechamente vinculadas a sus profesiones, y una pequeña colección de joyas muy humilde y sin relevancia como conjunto representativo de nada, más allá de su naturaleza sentimental.

A parte de la herencia de bienes muebles de Estapà, es interesante la de bienes inmuebles. En vida, Domènech había adquirido fincas de lugares de privilegio del ensanche barcelonés para edificar viviendas plurifamiliar en las que acoger a su familia y, sobre todo, en las que alquilar pisos. Estas operaciones las efectuó en la primera década del siglo XX cuando ya gozaba de un patrimonio económica importante conseguido por sus trabajos como arquitecto y por su ascensión de cargo y salario en el organigrama de la Universidad Central de Barcelona. De este momento citamos la finca Casa Domenech y Estapà de la calle València 241 donde el arquitecto tenía la vivienda particular y su despacho [C.DyE, Núm.LXXXV], la del mismo nombre de Rambla Catalunya 122 [C.DyE, Núm.LXXV], la de Enric Granados 6 (antigua calle de la Universidad) [C.DyE, Núm.LXIII]. A todas estas fincas, que le daban una gran rentabilidad económica y que conforman parte del patrimonio estapista más

¹³⁰³ *Testamento de Don José Domènech y Estapà*, por el notario Domingo Roca, 11 de abril de 1917, s/p. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1194/357].

¹³⁰⁴ *Bloc de notes con inventario de objetos*, s/r, s/f. [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana, C1193/353].

característico del paisaje barcelonés, hemos de sumar la torre en la que falleció, una casa de veraneo que había adquirido hacía algunos años en Cabrera de Mar. En un documento realizado por su hijo Josep, se realiza una valoración de todos esos bienes para venderlos y repartir las ganancias entre los seis hijos de Estapá.¹³⁰⁵ A pesar de las cifras del borrador citado, en noviembre de 1918 los hijos de Estapá se reunían con la intención de vender “como más a propósito las casas nº124 de la calle Valencia y la 122 de la Rambla de Cataluña”, y consideraban ventajosa la venta de la segunda a don N.Clariana por un total de 370.000 pts.¹³⁰⁶ Más adelante, entre 1927 y 1928, se vendió la de Enric Granados 6.

Tras todos estos detalles que confirman, aún más si cabe, el espacio social de privilegio



Fig. E.II. Panteón de José Doménech y Estapá, Josep Domènech i Mansana, 1921. Cementerio de Cabrera de Mar.

que ocupó Doménech y Estapá en vida, debemos apuntar algunos aspectos sobre su sepultura. Con ello concluiremos este epílogo, destinado a tratar elementos secundarios en relación a la realidad post mórtem inmediata del personaje. La importancia de Doménech exigía un marco digno para su sepulcro acorde con la relevancia como arquitecto y personalidad de renombre. A partir de esta premisa, Domènech i Mansana diseñó un interesante panteón respetando dos de las máximas arquitectónicas de Doménech y Estapá: rotundidad y severidad. En el ACOACB se conserva la documentación generada de este proyecto que se desarrolló a lo largo de 1921, cuatro años después del fallecimiento del personaje. Deducimos que, aunque no fechado en los legajos consultados, debe ser de diciembre de 1920 o enero de 1921, puesto

¹³⁰⁵ En el documento, Josep Domènech i Mansana clasifica las fincas mencionadas por su valor estimado y por el precio que se pediría en el mercado: en primer lugar está la de Rambla de Catalunya 122, valorada en 70.000 pts y a pedir 80.000 pts por su venta; después la de Valencia 241, valorada en 45.000 pts y a pedir 50.000 pts; en tercer lugar la finca de Enric Granados 6, con un valor estimado en 31.000 pts y a vender por 34.000 pts; y, finalmente, la torre de Cabrera de Mar, de valor 5.000 pts y a vender por 7.000 pts. *Valoració-Resum* (borrador sobre el valor y el precio de las fincas de Doménech y Estapá tras su deceso), Josep Domènech i Mansana, s/f. [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1193/353].

¹³⁰⁶ Acta de reunión por la herencia de José Doménech y Estapá, noviembre de 1918, s/p. [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana*, C1194/361].

que el día 1 de febrero el Fomento de Obras y Construcciones S.A. enviaba a Domènech i Mansana una primera factura,¹³⁰⁷ y a mitad de febrero el contratista de obras Teodoro Roldós informaba al autor que “estamos colocando las piedras de la cubierta a mi parecer queda muy bien”.¹³⁰⁸

Situado en el ángulo derecho del cementerio municipal de Cabrera de Mar entre la serie de nichos, el panteón de Domènech y Estapà está flanqueado por dos grandes cipreses, siguiendo la idea original del proyecto de 1921. Entre los dos árboles emerge la construcción, a modo de cabaña primitiva, siguiendo la idea de las navetas prehistóricas, pero respondiendo a una lógica constructiva más precisa y compleja con la inclusión de una cúpula central soportada por cuatro grandes pilares con contrafuertes inferiores en el exterior del muro. Todos los elementos labrados en piedra granítica de Girona redundan en el aspecto visual contundente e impositivo donde la austeridad es el principal rasgo característico [Fig. E.II]. A pesar de que las formas arquitectónicas escogidas por Domènech i Mansana para la tumba del padre no responden en ningún caso a fórmulas y formatos del estapismo, sí que es cierto que respeta la imposición visual que protagonizaban la mayoría de obras de la producción de Domènech y Estapà. A partir de bloques macizos, tanto la estructura como el ornamento del conjunto se presentan de manera sincera y rotunda, descartando cualquier floritura decorativa y limitando los únicos atractivos estéticos al altar interior y a la cruz de granito esculpido con bronce aplicado que corona la cúpula. La masa arquitectónica que sirve para acoger los restos del protagonista de esta tesis doctoral responde, y esta era la intención expresa de Domènech i Mansana al diseñar el sepulcro, al carácter y a la personalidad severa, racional y conservadora del homenajeado a pesar de no ser fiel a la estética que creó en vida.

En marzo de 1921, con el avance de los trabajos, el contratista de obras especificaba mucho más el material del panteón y las medidas del mismo, indicando que,

“el cuadro de la paret de la Capilla del cual Vd necesita las medidas es de 2'25 metros por 2'25 metros [...] Los cuatro pilares de las fachadas tienen un grueso de 0'60 metros por 0'60 metros, habiendo dejado debajo el capitel ó remate un fris de una altura de 0'17 metros y refundido 0'02 metros por cada cara. Ya di las medidas al Fomento para que hiciese los bancos y la Cruz del centro de la cúpula [...]”.¹³⁰⁹

¹³⁰⁷ Factura de Fomento de Obras y Construcciones S.A. a José Domènech y Mansana, 1 de febrero de 1921 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana; C1194/359, Carp. “Panteó del Pare - Cabrera”, s/reg.]. En este documento la factura asciende a 5.912'15 pts.

¹³⁰⁸ Carta de Teodoro Roldós a José Domènech y Mansana, Cabrera de Mar, 12 de febrero de 1921 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana; C1194/359, Carp. “Panteó del Pare - Cabrera”, s/reg.]. Este documento va acompañado de un plano con las medidas del panteón.

¹³⁰⁹ Carta de Teodoro Roldós a José Domènech y Mansana, Cabrera de Mar, 1 de marzo de 1921 [ACOACB: Fons Domènech Estapà/Domènech Mansana; C1194/359, Carp. “Panteó del Pare - Cabrera”, s/reg.].

Como vemos, en esa fecha comenzaban a ultimarse algunos detalles complementarios en cuanto al diseño y a su fabricación, aunque la estructura arquitectónica fue rematada a finales de mayo o principios de junio de 1921.¹³¹⁰ Finalmente, antes de concluir el año, se concretaban los ornamentos anejos como la reja de hierro y el mosaico del interior,¹³¹¹ además de algunas modificaciones efectuadas en el mes de octubre para aportar mayor dignidad visual al sepulcro a partir de molduras, capiteles y plafones.¹³¹²

¹³¹⁰ A primeros de mayo se invierte la cantidad de 1.126'38 pts más en piedras de Girona, 537'80 pts en los trabajos de la cruz y en los de los picapedreros para el techo, y 211'35 pts más para la conclusión de los trabajos del tejado del panteón. Véanse: *Factura de Fomento de Obras y Construcciones S.A. a José Doménech y Mansana*, 1 de mayo de 1921; *Factura de Fomento de Obras y Construcciones S.A. a José Doménech y Mansana*, 18 de mayo de 1921; y *Factura de Fomento de Obras y Construcciones S.A. a José Doménech y Mansana*, 31 de mayo de 1921 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*; C1194/359, Carp. "Panteó del Pare - Cabrera", s/reg.].

¹³¹¹ El trabajo de cerrajería en hierro ascendió a 685 pts. En el documento enviado por el contratista barcelonés Jacinto Cuyás a Doménech i Mansana se especifica los detalles del proyecto a realizar en un catalán repleto de faltas ortográficas y de difícil comprensión: "Després de un detingut estudi del projecte de V. de una porte y una reixa per un panteon construit abm als gruixos de ferro que baig espresan bastimen de ferro angle de 45 x 45 abm potes per acolla ala paret aquet bastimen serveig de tapabocas de las portes y aguanta las vijas de las mateixas portes. Als trabesos y bastimens de les portes ferro pla de 40 x 15 montans quadrats de 20 ferros adorno pla de 20 x 10 y 8 bidri de ferro angle abm las sebes tanca y fijes". *Carta de Jacinto Cuyás a José Doménech y Mansana*, Barcelona, 31 de agosto de 1921 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*; C1194/359, Carp. "Panteó del Pare - Cabrera", s/reg.].

En cuanto al mosaico, se trata de un mosaico veneciano con un coste de 300 pts/m², ejecutado por el contratista barcelonés Mario Maragliano y concluido y dispuesto el 15 de noviembre de 1921. Este ornamento sustituyó el diseño de vitral que realizó en primera instancia Mansana [*Vitral de José Doménech y Mansana para la tumba de José Doménech y Estapá*, escala 1:50, s/r., s/f. ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*; C1187/133, Carp. S/T, s/reg.]. Sobre el mosaico veneciano, véanse los documentos referentes a este objeto: *Carta de Mario Maragliano a José Doménech y Mansana*, Barcelona, 12 de octubre de 1921; *Carta de "Labasta" a José Doménech y Mansana*, Barcelona, 28 de octubre de 1921; y *Carta de "Labasta" a José Doménech y Mansana*, Barcelona, 4 de noviembre de 1921 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*; C1194/359, Carp. "Panteó del Pare - Cabrera", s/reg.].

¹³¹² *Factura de José Doménech y Mansana*, 30 de octubre de 1921 [ACOACB: *Fons Domènech Estapà/Doménech Mansana*; C1194/359, Carp. "Panteó del Pare - Cabrera", s/reg.]. Ascendió a un total de 1.900 pts, y los trabajos de molduras escultóricas fueron realizadas por "Escultores y Marmolistas Arjalaguet Sala y Babot".



Fig. E.III. *Lápida del sepulcro de José Doménech y Estapà, Panteón de José Doménech y Estapà, 1921. Cementerio de Cabrera de Mar [Fotografía Sergio Fuentes Milà].*

Barcelona, 5 de septiembre de 2015

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES HEMEROGRÁFICAS (hasta 1917)

“Algo más acerca del Observatorio del Tibidabo”, *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1895, pp.1-2.

“Arquitectura española contemporánea. Observatorio Fabra en el Tibidabo. Barcelona. Arquitecto D. José Doménech Estapá”, *Arquitectura y Construcción*, Año IX, 161, diciembre de 1905, pp.357-359.

“Arquitectura Española Contemporánea”, *Arquitectura y Construcción*, Año XIX, 270, enero de 1915, pp.4, s/p.(5), 14 y 16.

“Banquete”, *La Vanguardia*, 24 de enero de 1912, p.4.

“Barcelona y una de sus más legítimas glorias”, *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1205, 14 de febrero de 1902, p.107.

“Barcelona. El asilo para ciegos Amparo de Santa Lucía”, *La Hormiga de Oro*, Año XXVI, 7, 13 de febrero de 1909, p.108.

“Barcelona. El Observatorio Fabra”, *La Ilustración Artística*, Año XXVIII, 1419, 8 de marzo de 1909, p.182.

“Cabrera de Mataró”, *La Vanguardia*, 11 de septiembre de 1917, p.3.

“Cárcel de Audiencia de Barcelona”, *La Ilustración Artística*, Año VI, 290, 18 de julio de 1887, pp.274 y 280.

“Casa de alquiler situada en Barcelona, Rambla de Cataluña nº71, propiedad de doña Asunción Bellosos viuda de Gabriel”, en *Pequeñas monografías de arte-viviendas*. Madrid, 1909.

“Casino Cerdá. Inauguració de son nou teatre”, *La Cerdanya*, Año XXVI, Época IV, 42, 18 de agosto de 1906, pp.2-3.

“Cercant el Comte Arnau”, *Catalònia*, I Época, 16, 15 de octubre de 1898, pp.248-250.

“Conferencia del Señor Unamuno”, *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1906, pp. 3-4.

“Crónica local”, *Diario de Villanueva y la Geltrú. Periódico de intereses morales y materiales, noticias y avisos*, 94, 30 de abril de 1881, p.3.

“Crónica local”, *Diario de Villanueva y la Geltrú. Periódico de intereses morales y materiales, noticias y avisos*, 95, 1 de mayo de 1881, p.3.

“Crónica”, *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXVI, 1328, 17 de junio de 1904, pp.386-387.

“Crónica”, *La Dinastía*, Año V, 6 de febrero de 1887, p.3.

“Crónica”, *La Dinastía*, Año V, 1957, 14 de enero de 1887, p.4.

“Crónica”, *La Dinastía*, Año X, 4267, 25 de enero de 1892, p.2.

“Cúpula de la Iglesia de San Andrés de Palomar. Proyecto del arquitecto D. José Doménech Estapá”, *La Ilustración*, Año IV, 171, 10 de febrero de 1884, pp.118 y 120.

“De l’esprit public en architecture”, *L’Artiste*, vol.IX, 1835, pp.233-236.

“Desde Puigcerdá”, *La Vanguardia*, 23 de agosto de 1906, p.5.

“Desde Puigcerdá”, *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1904, pp.2-3.

“Don Alfonso XIII en Barcelona”, *La Vanguardia*, 11 de marzo de 1908, p.2.

“Don José Doménech y Estapá”, *Las Noticias*, 6 de septiembre de 1917, s/p.

“El Amparo de Santa Lucía”, *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1909, pp. 4-5.

“El Círculo Artístico de San Lucas”, *El Correo Catalán*, 9 de abril de 1893, pp.3-4.

“El Concurs de l’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, 23 de enero de 1902, p. 2.

“El concurs de l’Hospital de Sant Pau”, *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1090, 21 de enero de 1902, p.2.

“El Hospital Clínico de Barcelona”, *La Hormiga de Oro*, Año XXI, 22, 28 de mayo de 1904, pp.7-9.

“El Hospital Clínico”, *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1888, p.2

“El II Saló Nacional d’Arquitectura”, *Vell i Nou*, Año II, 26, 31 de mayo de 1916, pp.42-46.

“El II Salón de Arquitectura”, *Hojas Selectas*, Año XV, 1916, pp.665-667.

“El Observatorio Fabra”, *La Ilustración Artística*, Año XXI, 1061, 28 de abril de 1902, p.287.

“El Palacio de Justicia”, *La Dinastía*, Año VI, 2863, 14 de marzo de 1888, p.2.

“El Plano General de la Exposición”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 28, 20 de agosto de 1887, p.2.

“El poeta Juan Ramón Jiménez”, *La Voz*, 18 de marzo de 1935, p.9.

“El Rey en Barcelona”, *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1907, p.3.

“El Santo de S.M. el Rey en Barcelona”, *La Época*, Año LXVI, 22718, 24 de enero de 1914, p.1.

“El Santo del Rey”, *La Vanguardia*, 24 de enero de 1914, p.5.

“El señor Doménech y Estapá”, *Diario de Barcelona*, 6 de septiembre de 1917, p.10746.

“El Señor Rius y Taulet en la Exposición”, *La Exposición: Órgano Oficial*, 24, 15 de junio de 1887, p.10.

“El somni d’una nit d’hivern”, *Papitu*, Año III, 105, 30 de noviembre de 1910, p.758-759.

“El temple de la Sagrada Família”, en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1916*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Farré Asensio, 1916, pp.45-53.

“El temple de la Sagrada Família”, *La Veu de Catalunya*, 20 de enero de 1906, p.3.

- "El tranvia den Gaudi", *Papitu*, Año III, 60, 19 de enero de 1910, p.38.
- "Els dos Doménechs", *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1210, 21 de marzo de 1902, p.182.
- "En el Bajo Llobregat. Inauguración de un ferrocarril", *La Vanguardia*, 30 de diciembre de 1912, pp. 3-4.
- "En el Hospital Clínico", *La Vanguardia*, 17 de abril de 1904, p. 3.
- "En honor del Sr. Armengol. Velada necrológica", *Revista de las Prisiones*, Año V, 84, 1 de diciembre de 1897, pp.297-299.
- "En la Diputación provincial. El Observatorio-Refugio del Tibidabo", *El Diluvio*, 4 de diciembre de 1895, pp.5-6.
- "En Terrassa", *La Vanguardia*, 31 de agosto de 1915, p.11.
- "Ensanche y reforma del gobierno civil", *La Dinastía*, Año V, 2373, 22 de septiembre de 1887, p.2.
- "Exposición General de Estudios Lunares", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 21 Núm.Especial, junio-julio de 1912.
- "Exposición Universal de Barcelona", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 10 de septiembre de 1887, p.197.
- "Facultades", *Gaceta de Instrucción Pública*, Año IX, 319, 23 de mayo de 1897, p.859.
- "Facultades", *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XII, 481, 15 de diciembre de 1900, p.728.
- "Historia de la semana. Barcelona", *La Ilustración*, Año VII, 313, 31 de octubre de 1886, p.704.
- "Historia de la semana. Barcelona", *La Ilustración*, Año VII, 315, 14 de noviembre de 1886, pp.735-736.
- "Inauguración de unos talleres", *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1915, p.2.
- "Inauguración del Hospital Clínico", *La Hormiga de Oro*, Año XXIII, 41, 13 de octubre de 1906, pp.655-657.
- "Informaciones. Ascensos de catedráticos", *La Época*, Año LXII, 21522, 23 de septiembre de 1910, p.1.
- "Instrucción Pública y Bellas Artes", *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Barcelona, 1909, p.1188.
- "Junta Directiva", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 26, enero de 1913, p.93.
- "L'Hospital de Sant Pau", *Cu-cut*, 4, 22 de enero de 1902, p. 51.
- "L'Observatori Fabra", *La Il·lustració Catalana*, Año XI, 81, 18 de diciembre de 1904, pp.841-843.
- "La cima del Tibidabo", *La Esquella de la Torratxa*, 17 de mayo de 1895, pp.317-318.
- "La construcción moderna en Barcelona", *Hojas Selectas*, Año V, 1906, pp.361-363.
- "La Exposición Universal de Barcelona", *La Exposición: Órgano Oficial*, 25, 30 de junio de 1887, p.10.

- "La Nueva Cárcel de Barcelona", *La Ilustración Artística*, Año XXIII, 1172, 13 de junio de 1904, pp.396-397.
- "La nueva iglesia de San Esteban Sesroviras", *La Vanguardia*, 13 de noviembre de 1891, p.5.
- "La Presó Nova de Barcelona", *La Ilustració Catalana*, Año XI, 54, 12 de junio de 1904, pp.5-7.
- "La Real Academia de Ciencias y Artes", *Hispania*, 43, 30 de noviembre de 1900, pp.411-418.
- "La Sociedad Astronómica de Barcelona", *La Catalunya*, 26 de noviembre de 1910, pp.752-753.
- "Las cárceles de Barcelona", *El Diluvio*, 26 de mayo de 1899, pp.1-3.
- "Lista de socios en 1910", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 6, enero de 1911, p.124.
- "Llegada de los Infantes", *La Vanguardia*, 6 de junio de 1908, p.4.
- "Lo nou Hospital Clinich", *La Ilustració Catalana*, Año V, 189, 13 de enero de 1907, pp.5-7.
- "Lo que deu dir el Pagano", *L'Esquella de la Torratxa*, Año XXIV, 1204, 7 de febrero de 1902, p.83.
- "Los cementerios", *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1892, p.2.
- "Mossegades", *Cu-Cut*, 44, 22 de enero de 1902, p.62.
- "Movimiento de trenes en Cataluña", *La Vanguardia*, 9 de marzo de 1913, p.13.
- "Necesidad de dotar a Barcelona con dos hospitales", *El Compilador Médico*, Año IV, 83, 14 de diciembre de 1868, pp.233-235.
- "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 4, 16 de octubre de 1886, p.10.
- "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 5, 1 de noviembre de 1886, p.10.
- "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 14, 5 de febrero de 1887, p.10.
- "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 15, 12 de febrero de 1887, p.10.
- "Noticias", *La Exposición: Órgano Oficial*, 16, 26 de febrero de 1887, p.10.
- "Nueva Cárcel Celular; Barcelona", *Arquitectura y Construcción*, Año VIII, 142, mayo de 1904, pp.133, 149, 151, 153, 155, 157 y 159.
- "Nueva Cárcel", *La Dinastía*, Año XXII, 8463, 10 de junio de 1904, p.1.
- "Nueva Iglesia Parroquial de San Esteban de Sasroviras", *La Hormiga de Oro*, Año IX, 204, 22 de enero 1892, portada y p.26.
- "Nuevo Boletín social", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 29, abril de 1913, p.160.
- "Nuevo Palacio de Justicia en Barcelona", *La Ilustración Artística*, Año XXVII, 1389, 10 de agosto de 1908, pp.524 y 528-529.
- "Oficinas Administrativas", *La Exposición: Órgano Oficial*, 28, 20 de agosto de 1887, p.6.

- "Oficinas Administrativas", *La Exposición: Órgano Oficial*, 31, 30 de septiembre de 1887, pp.8-9.
- "Pabellón de León XIII", *La Exposición: Órgano Oficial*, 17, 5 de marzo de 1887, pp.4 y 6.
- "Premios concedidos por el Jurado de la Exposición Universal á los expositores de las cuatro provincias de Cataluña", *La Publicidad*, 9 de enero de 1889, p.9.
- "Proyecto de monumento", *Diario de Villanueva y la Geltrú. Periódico de intereses morales y materiales, noticias y avisos*, 96, 3 de mayo de 1881, pp.1-2.
- "Quiebra Hijos de Juan Vidal S.A.", *La Vanguardia*, 6 de enero de 1932, p.6.
- "Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. 150 aniversario de su fundación", *Industria e invenciones*, Año XXXI, 4, 14 de enero de 1914, pp.35-36.
- "Real Academia de Ciencias y Artes", *La Publicidad*, 19 de enero de 1914, p.1.
- "Real Academia de Ciencias y Artes", *La Vanguardia*, 2 de noviembre de 1900, p.3.
- "Reunión General del día 26 de Abril de 1913", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 31, junio-julio de 1913, p.220.
- "Saló Parés – Sant Lluch beneyt", *La Esquella de la Torratxa*, 778, 8 de diciembre de 1893, p.770-772.
- "Semana Santa", *La Exposición: Órgano Oficial*, 21, 28 de abril de 1887, p.2.
- "Simples questions sur l'architecture moderne", *L'Artiste*, vol.VII, 1834, pp.261-263.
- "Solidaridad Hispánica. Conferencia del Sr.Unamuno en el Teatro Novedades", *La Publicidad*, 15 de octubre de 1906, pp. 1-2.
- "Terrassa", *La Vanguardia*, 17 de noviembre de 1915, p.5.
- "Tot son romansos", *Papitu*, Año III, 103, 16 de noviembre de 1910, p.725.
- "Una Exposición notable. II Salón de Arquitectura", *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1916, p.17.
- "Una primera pedra. L'Hospital de Sant Pau", *La Veu de Catalunya*, Año XII, 1085, 16 de enero de 1902, p.2.
- "Universidades", *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XXII, 1036, 28 de septiembre de 1910, p.405.
- "Universidades", *Gaceta de Instrucción Pública*, Año XXII, 1039, 10 de octubre de 1910, p.428.
- "Visita a la fábrica de gas La Catalana", *La Vanguardia*, 13 de mayo de 1911, p. 8.
- "Xafarderies", *Papitu*, Año XI, 505, 7 de agosto de 1918, p.440.
- "Xafarderies", *Papitu*, Año XI, 510, 11 de septiembre de 1918, p.500.
- Arquitectura y Construcción*, Año IX, 156, julio de 1905, p.224.

Arquitectura y Construcción, Año XIII, 201, abril de 1909, pp.100-101, 103, 105, 111, 113, 115 y 117.

B.P., "Arquitectura española contemporánea. Nuevo Hospital Clínico y Facultad de Medicina. Barcelona. Arquitecto D.José Doménech y Estapá", *Arquitectura y Construcción*, Año VIII, 149, 1904, pp.358-381.

B.P., "Nuevo Palacio de Justicia", *Arquitectura y Construcción*, Año XII, 191, junio de 1908, pp.176-183.

BARCELONÉS, Un, "La estación subterránea. Sobre un proyecto del Sr. Reyes", *La Vanguardia*, 3 de junio de 1913, p.3.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Barcelona Moderna. El ferrocarril subterráneo", *La Vanguardia*, 17 de junio de 1913, p.8.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Círcul Artístich de Sant Lluch. Exposició de Bellas Arts", *La Renaixença*, 10 de diciembre de 1893, p.9751.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Cuestiones artísticas. La reforma de Barcelona", *Diario de Barcelona*, 13 de julio de 1904, pp.8416-8418.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Cuestiones artísticas. El academicismo", *Diario de Barcelona*, 21 de septiembre de 1904, pp.10937-10939.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "La ciudad del porvenir", *Diario de Barcelona*, 17 de mayo de 1905, pp.5574-5576.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "La Arquitectofobia", *La Vanguardia*, 25 de diciembre de 1913, p.13.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "La Navidad en piedra", *Diario de Barcelona*, 20 de diciembre de 1905, pp.13994-13996.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Modernismo arquitectónico, I", *La Vanguardia*, 5 de junio de 1912, p.6.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Modernismo arquitectónico, II y último", *La Vanguardia*, 20 de junio de 1912, pp.8-9.

BASSEGODA, R-E., "Crònica general", *La Ilustració Catalana*, Año III, 75, 30 de noviembre de 1882, p.338.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 245, 12 de octubre de 1886, p.2.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 110, 9 de mayo de 1894, p.3.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 115, 15 de mayo de 1894, p.2.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 223, 17 de septiembre de 1890, pp.1-2.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 232, 28 de septiembre de 1894, p.2.

Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona, 245, 12 de octubre de 1902, p.4.

Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona, 14, noviembre de 1911, p.333.

Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona, 15, diciembre de 1911, p.351.

CANALDA, L., "Discurso inaugural del vice-secretario general don Luis Canalda", en *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*, Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona / Jaime Jepús, Barcelona, 1883, pp. 21-23.

CASELLAS, R., "Exposición del Círculo de San Lucas, I: Impresión general", *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 1893, p.1.

CASELLAS, R., "Exposición del Círculo de San Lucas. II: El cuadro de Llimona", *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1893, p.4.

CASELLAS, R., "Exposición del Círculo de San Lucas: Paisajes", *La Vanguardia*, 7 de diciembre de 1893, p.4.
Catalònia, II Época, 1, 6 de enero de 1900, pp.11-12.

COMAS y SOLÁ, J., "El Observatorio del Tibidabo", *La Vanguardia*, 13 de mayo de 1895, p.1.

COMAS y SOLÁ, J., "La forma de la Tierra", *La Vanguardia*, 20 de agosto de 1897, p.4.

COMAS y SOLÁ, J., "La forma de la Tierra", *La Vanguardia*, 4 de septiembre de 1897, pp.4-5.

COMAS y SOLÁ, J., "Un nuevo Observatorio Astronómico", *La Vanguardia*, 17 de mayo de 1902, p.4.

COMAS y SOLÁ, J., "Movimiento Científico en Cataluña. La Sociedad Astronómica de Barcelona", *La Catalunya*, 164, 26 de noviembre de 1910, pp. 752-753.

COMAS y SOLÁ, J., "El movimiento científico en Cataluña. Observatorio Fabra", *La Catalunya*, 166, 10 de diciembre de 1910, pp.780-781.

COMAS y SOLÁ, J., "Conversaciones astronómicas. El Observatorio Astronómico", *La Vanguardia*, 5 de junio de 1912, p.6.

COROMINAS, P., "L'individualisme català", *Catalònia*, II Época, núm. preliminar, 25 de diciembre de 1899, pp.1-2.

DALY, C., "Architecture de l'avenir", *Revue Générale de l'Architecture*, vol.VIII, 1849, p.26.

DENDLE, J-B., "Unamuno en Barcelona: una entrevista desconocida de 1906", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, pp.159-162.

Diario de Barcelona, 10 de agosto de 1882 (edición de mañana), pp.9786-9787.

Diario de Barcelona, 10 de agosto de 1882 (edición de tarde), p.9825.

Diario de Barcelona, 11 de agosto de 1882 (edición de tarde), p.9855.

Diario de Barcelona, 13 de agosto de 1882, p.9905.

Diario de Barcelona, 20 de mayo de 1901, s/p.

DOMÈNECH i MONTANER, LL., "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixença*, Año VIII, vol.I, febrero de 1878, pp.149-160.

DUBÉ, A., "Casa número 241 de la calle de Valencia. Barcelona", en *Pequeñas monografías de arte-viviendas*. Madrid, 1909.

DUBÉ, A., "Nuevo Palacio de Justicia de Barcelona", en *Pequeñas monografías de arte-viviendas*. Madrid, 1909.

DURAN, P., "L'Exposició Universal i l'embranchida d'una Barcelona nova", *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, 10, 1998, pp.66-67.

El Diario Universal, Año I, 60, marzo de 1903, p.1.

El Eco de la Industria, Año VIII, t.IV, 17 (núm. extraordinario), mayo de 1905.

El Propagador de la Devoción de San José, 1 de diciembre de 1905, p.358.

ESCALAS, F., "Gaudí", *Hispania*, 15 de enero de 1903, p.10.

FARGAS, M-A., "S/T", *Diari de Catalunya*, 85, 1900, p.1.

FÉCIT, J.B., "Ninots i coloraines. La Exposició de Belles Arts Del Círculo Artístico a la sala del costat", *Cu-Cut!*, Año VI, 273, 8 de agosto de 1907, p. 526.

FONTSERÉ i RIBA, E., "Croquis de los observatorios de Europa según los datos publicados por La Connaissance des temps", *Boletín de la Sociedad Española Protectora de la Ciencia*, Año II, 2, 14 de noviembre de 1895, p.7.

[FONTSERÉ i RIBA, E.], "¿Observatorio o convento?", *El Diluvio*, 2 de mayo de 1895, p.8.

[FONTSERÉ i RIBA, E.], "Solución oportuna", *El Diluvio*, 3 de mayo de 1895, p.5.

[FONTSERÉ i RIBA, E.], "Noviciado higiénico", *El Diluvio*, 9 de mayo de 1895, pp.5-6.

[FONTSERÉ i RIBA, E.], "Un Observatorio para la calle de las Moscas", *El Diluvio*, 12 de mayo de 1895, pp.5-6.

[FONTSERÉ i RIBA, E.], S/T, *El Diluvio*, 15 de enero de 1896, p.5.

GALDEANO, Z.G., "Observaciones al folleto del Sr.Doménech acerca del cero y del infinito matemático", *Madrid Científico*, Año VI, 228, 1899, pp.71-73

GARCÍA LLANSÓ, A., "La Exposición Universal de Barcelona", *La Ilustración*, 388, 8 de abril de 1888, pp.229-231.

GENER, P., "Avant Sempre!", *Joventut*, 58, 21 de marzo de 1901, p.202.

GREGORIO XVI, "Singulari Nos", *Roma: Revista de Cultura*, Año V, 5, s/f., p.53.

HERRERA, M., "Réplica sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 301, 25 de mayo de 1890, pp.217-219.

- J.F.V., "De Re Urbana. La nueva cárcel de Barcelona", *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1904, p.3.
- JOBARD, M., "Architecture métallurgique", *Revue Générale de l'Architecture*, vol.VIII, 1849, pp.27-30.
- JORI, R., "Vox Clamantis. Unamuno en Cataluña", *La Publicidad*, 10 de octubre de 1906, p.1.
- KRAHE, A., "Elipses homotéticas y concéntricas", *Madrid Científico*, Año VI, 235, 1899, pp.141-142
- KRAHE, A., "Elipses homotéticas y concéntricas", *Madrid Científico*, Año VI, 237, 1899, pp.167-168
- KRAHE, A., "Entre matemáticos", *Madrid Científico*, Año VI, 239, 1899, p.191.
- KRAHE, A., "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 232, 1899, pp.111-112.
- KRAHE, A., "La definición de foco", *Madrid Científico*, Año VI, 229, 1899, pp.83-84.
- L'Esquella de la Torratxa*, 1723, 4 de enero de 1912, p.14.
- L'Esquella de la Torratxa*, Año XXXII, 1631, 1 de abril de 1910.
- La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*, Año XXXVII, 10451, 2 de noviembre de 1888, s/p.
- La Dinastía*, Año XIII, 5471, 9 de junio de 1895, p.3.
- La Dinastía*, Año XVIII, 1896, 4 de marzo de 1900, p.2.
- La Educación*, Año XVI, 141, 29 de febrero de 1912, p.6.
- La Época*, Año XXXIX, 12428, 27 de febrero de 1887, p.4.
- La Época*, Año XXXVIII, 12314, 2 de noviembre de 1886, p.3.
- La Exposición: Órgano Oficial*, 1, 27 de agosto de 1886, p.3.
- La Exposición: Órgano Oficial*, 2, 16 de septiembre de 1886, pp.8-9.
- La Exposición: Órgano Oficial*, 29, 31 de agosto de 1887, pp.8-9.
- La Exposición: Órgano Oficial*, 36, 30 de noviembre de 1887, p.6.
- La Exposición: Órgano Oficial*, 38, 30 de diciembre de 1887, p.7.
- La Hormiga de Oro*, Año XXXI, 45, 7 de noviembre de 1914, p.710.
- La Hormiga de Oro*, Año XXXI, 45, 7 de noviembre de 1914, p.710.
- La Ilustració Catalana*, Año XI, 55, 19 de junio de 1904, p.3.
- La Linterna de Gracia*, Año XVII, 14, 1 de abril de 1888, pp.2-3.
- La Renaixensa*, Año XXVII, 7259, 12 de noviembre de 1897, pp.1892-1893.
- La Renaixensa*, Año XXVII, 7262, 15 de noviembre de 1897, p.1962.

- La Revista Graciense*, Año II, 31, 31 de marzo de 1888, p.3.
- La Unión Católica*, Año I, 54, 10 de agosto de 1887, p.1.
- La Vanguardia*, 10 de agosto de 1882, p.3.
- La Vanguardia*, 10 de agosto de 1882, pp.1-2.
- La Vanguardia*, 10 de febrero de 1909, p.3.
- La Vanguardia*, 10 de junio 1895, p.2.
- La Vanguardia*, 10 de octubre de 1887, p.3.
- La Vanguardia*, 11 de agosto de 1882, p.5.
- La Vanguardia*, 14 de agosto de 1882, p.3.
- La Vanguardia*, 14 de julio de 1904, p.3.
- La Vanguardia*, 15 de noviembre de 1897, p.1
- La Vanguardia*, 16 de agosto de 1887, p.4.
- La Vanguardia*, 17 de marzo de 1896, p.2.
- La Vanguardia*, 18 de abril de 1913, p.2.
- La Vanguardia*, 19 de mayo de 1894, p. 2.
- La Vanguardia*, 19 de octubre de 1887, p.3.
- La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1885 (edición de tarde), p.1.
- La Vanguardia*, 2 de enero de 1902, p.3.
- La Vanguardia*, 2 de julio de 1906, p.2.
- La Vanguardia*, 21 de abril de 1887, pp.3-4.
- La Vanguardia*, 21 de noviembre de 1897, pp.1-2.
- La Vanguardia*, 22 de septiembre de 1887, p.4.
- La Vanguardia*, 23 de febrero de 1912, p.4.
- La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1889, p.2.
- La Vanguardia*, 24 de mayo de 1888, pp.1-2.
- La Vanguardia*, 24 de mayo de 1905, p.3.
- La Vanguardia*, 26 de mayo de 1888, p.1

La Vanguardia, 27 de noviembre de 1892, p.2.

La Vanguardia, 29 de abril de 1906, p.3.

La Vanguardia, 29 de noviembre de 1885, p.5.

La Vanguardia, 3 de diciembre de 1914, p.6.

La Vanguardia, 3 de octubre de 1906, p.2.

La Vanguardia, 3 de septiembre de 1889, p.2.

La Vanguardia, 4 de mayo 1881, p.2.

La Vanguardia, 6 de febrero de 1887, p.5.

La Vanguardia, 8 de junio de 1890, p.2.

La Vanguardia, 9 de agosto de 1882, p.8.

La Veu de Catalunya, Año I, 44, 8 de noviembre de 1891, p.526.

La Veu de Catalunya, Año V, 25, 23 de junio de 1895, p. 308.

La Veu de Catalunya, Año V, 25, 23 de junio de 1895, p.310.

La Veu de Catalunya, Año XXVII, 6625, 18 de octubre de 1917, p.1.

LAMPÉREZ y ROMEA, V., "La arquitectura española contemporánea", *La Lectura*, Año II, 21, septiembre de 1902, pp.171-187.

LAPPARENT, A-A., "La mer du pôle et ses conséquences", *La Nature*, 1243, 27 de marzo de 1897, p.258.

LAPPARENT, A-A., "La rivalité de l'eau", *La Nature*, 1233, 30 de enero de 1897, pp.133-134.

LAPPARENT, A-A., "Observations à propos de la forme de l'écorce terrestre", *La Nature*, 1247, 24 de abril de 1897, p.323.

LASTRES, F., "La cárcel de Madrid", *La Ilustración Española y Americana*, 22, 1876, pp.395-399.

M.G., "El Excmo. Sr. D. Camilo Fabra y Fontanills, Marqués de Alella", *Hispania*, 83, 30 de julio de 1902, p.310.

Madrid Científico, Año XXII, 866, 1915, p.695.

MARTINELL, C., "El legado de Gaudí, I", *Destino*, 813, 7 de marzo de 1953, pp.18-19.

MARTINELL, C., "El legado de Gaudí, II", *Destino*, 814, 14 de marzo de 1953, pp.19-20.

MARTINELL, C., "El legado de Gaudí, III", *Destino*, 815, 21 de marzo de 1953, pp.18-19.

MARTORELL, J., "L'arquitectura moderna I", *Catalunya*, 18, 1903, pp.241-258.

- MARTORELL, J., "L'arquitectura moderna II", *Catalunya*, 24, 1903, pp.561-577.
- MARTORELL, J., "La arquitectura moderna I", *Arquitectura y construcción*, 188, 1908, pp.79-90.
- MARTORELL, J., "La arquitectura moderna II", *Arquitectura y construcción*, 189, 1908, pp.110-118.
- MARTORELL, J., "La arquitectura moderna III", *Arquitectura y construcción*, 190, 1908, pp.140-148.
- MARTORELL, J., "La arquitectura moderna IV", *Arquitectura y construcción*, 191, 1908, pp.205-212.
- MARTORELL, J., "La arquitectura moderna V", *Arquitectura y construcción*, 192, 1908, pp.268-274.
- MEUNIER, S., "Le mer du pôle nord", *La Nature*, 1246, 17 de abril de 1897, p.306.
- MEUNIER, S., "Un dernier mot sur les anciens glaciers", *La Nature*, 1251, 22 de mayo de 1897, p.398.
- MIQUEL i BADIA, F., "Círculo Artístico de San Lucas", *Diario de Barcelona*, 6 de diciembre de 1893, p.14226.
- OPISSO, A., "Bibliografía. Segundo Congreso Nacional de Arquitectura", *La Ilustración Ibérica*, Año VIII, 377, 22 de mayo de 1890, p.190.
- OPISSO, A., "Nueva Facultad de Medicina y Hospital Clínico de Barcelona", *Hojas Selectas*, Año V, 1906, pp.1142-1148.
- PANPHILOS [Joan Maragall], "Nietzsche", *L'Avenç*, 13-14, 15 y 31 de julio de 1893, p.195.
- Papitu*, Año III, 65, 23 de febrero de 1910, p.125.
- PIJOAN, J., "La Sagrada Familia, la catedral nova", *La Veu de Catalunya*, 27 de septiembre de 1905, p.1.
- PIN i SOLER, "El temple de la Sagrada Familia: l'arquitecte Gaudí", *La Veu de Catalunya*, 15 de noviembre de 1905, p.1.
- RÀFOLS, J-F., "Abans de parlar de Gaudí, I", *Themis*, 1, 29 de junio de 1915, pp.3-4.
- RÀFOLS, J-F., "Abans de parlar de Gaudí, II, III, i darrer. Postfacci", *Themis*, 2, 15 de julio de 1915, pp.3-5.
- RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, I", *Themis*, 4, 20 de agosto de 1915, p.4.
- RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, II", *Themis*, 7, 5 de octubre de 1915, p.2.
- RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, III", *Themis*, 8, 20 de octubre de 1915, p.1.
- RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, IV", *Themis*, 13, 5 de enero de 1916, pp.3-4.
- RÀFOLS, J-F., "En Gaudí, V", *Themis*, 16, 20 de febrero de 1916, pp.2-3.
- RAHOLA, F., "La Nueva Cárcel de Barcelona", *La Vanguardia*, 1 de octubre de 1890, pp.4-5.
- RAURICH, S., "El año astronómico en España. 1909", *Por esos mundos*, Año XI, 182, marzo de 1910, pp.356-375.

RAURICH, S., "Memoria del Secretario de la Sociedad", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 36, enero de 1914, pp.332 y ss.

REPULLÉS y VARGAS, E-M., "La Geometría Proyectiva en el Arte Arquitectónico", *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 30 de junio de 1883, pp.151-152.

RUBIÓ i BELLVER, J., "En Joan Maragall té rahó", *La Veu de Catalunya*, 14 de noviembre de 1905, p.1.

S/T, *Papitu*, III año, 65, 23 de febrero de 1910, p.125.

SAINZ DE LOS TERREROS, L., "El estilo moderno de arquitectura en España", *La Construcción Moderna*, Año IV, 3, 15 de febrero de 1906, pp.45-46.

SERRAT i BONASTRE, J., "El ferrocarril eléctrico subterráneo de Barcelona. Una rectificación", *La Vanguardia*, 5 de junio de 1913, p.2.

SERRAT i BONASTRE, J., "Un proyecto importante. Ferrocarril eléctrico subterráneo SO.-NE. de Barcelona, I", *La Vanguardia*, 18 de abril de 1913, p.9.

SERRAT i BONASTRE, J., "Un proyecto importante. Ferrocarril eléctrico subterráneo SO.-NE. de Barcelona, II", *La Vanguardia*, 19 de abril de 1913, p.6.

SUÁREZ, A. y VIDAL, M., "Jeroni Martorell, una figura olvidada, el resso de la Secessió vienesa", *Serra d'Or*, 258, marzo de 1981, pp. 47-51.

TORRAS GUARDIOLA, J., "Explicación del cuchillo parabólico", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900*, Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, Barcelona, 1900, pp. 49-59.

TORRAS GUARDIOLA, J., "Segundo Congreso Nacional de Arquitectura 1888", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1899*, Asociación de Arquitectos de Cataluña / Tipográfica La Académica, Barcelona, 1899, pp. 98-109.

UNAMUNO, M., "La Catedral de Barcelona", *La Vanguardia*, 23 de noviembre de 1906, p. 6.

VEGA i MARCH, M., "Breves consideraciones acerca del concepto actual del arte arquitectónico I", *Resumen de Arquitectura*, 8, 1899, pp.110-113.

VEGA i MARCH, M., "Breves consideraciones acerca del concepto actual del arte arquitectónico II", *Resumen de Arquitectura*, 9, 1899, pp.126-130.

VEGA i MARCH, M., "La consigna revolucionaria", *Arquitectura y Construcción*, Año VI, 114, 1902, pp.10-14.

VEGA i MARCH, M., "Regeneración artística", *Arquitectura y Construcción*, Año V, 111, 1901, pp.306-312.

VILLAR, E.H.de, "¿Qué es el modernismo?", *La Ilustración Española y Americana*, Año XLVII, 17, 8 de mayo de 1903, pp.287-290.

VIURE, X., "La nova casa den Gaudí", *La Veu de Catalunya*, 30 de agosto de 1906, pp. 1-2.

II. HEMEROGRAFÍA GENERAL (desde 1917)

BASSEGODA NONELL, J., "L'obra de Josep Domènech i Estapà, arquitecte de la Facultat de Medicina i Hospital Clínic de Barcelona", *Gimbernat*, 45, 2006, pp.17-26.

"Barcelona, posa't guapa", *La Vanguardia*, 18 de julio de 1990, p.54.

"Barcelona, posa't guapa", *La Vanguardia*, 19 de julio de 1995, p.38.

"Barcelona, posa't guapa", *La Vanguardia*, 8 de noviembre de 1994, p.20.

"Doña Sofía expresó el deseo de que el príncipe visite el Museo de la Ciencia", *La Vanguardia*, 16 de mayo de 1985, p.17

"Efemèrides. Esdeveniments en remembrança del Rector de Vallfogona" [En línea. Consultado el 16/3/15: <http://vallfogona.usuaris.net/comme.htm>].

"El derribo, a la vista", *La Prensa*, 4 de septiembre de 1971, s/p.

"La urbanització Nadal i la consolidació del passeig de Santa Eulàlia (1870-1930)", *Finestrelles*, 7, 1995, pp.173-190.

"Los edificios modernistas de Barcelona abren sus puertas", *La Vanguardia*, 13 de junio de 1997, p.38.

"Otra pérdida para el patrimonio histórico-artístico", *La Vanguardia*, 19 de febrero de 1972, p.29.

"Real Academia de Ciencias y Artes", *La Vanguardia*, 2 de marzo de 1923, p.9.

"Un eixample per a Sant Andreu: el Passeig de Santa Eulàlia", en *Sant Andreu de Palomar, més que un poble*. Barcelona: Xavier Basiana & vers.art, 1998, pp.59-61.

BOHIGAS, O., "El Hospital de San Pablo", *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, II-III trimestre 1963, pp.47-60.

BOHIGAS, O., "Unos premios de arquitectura y decoración. Los premios del FAD y los antiguos premios del Ayuntamiento", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Año VIII, 371, mayo de 1959, pp.6-7.

BOHIGAS, O., "Vida y obra de un arquitecto modernista", *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, II-III trimestre 1963, pp.67-89.

"Una obra de arte e peligro ¿Derriban el Convento de los Carmelitas de la Calle Lauria?", *La Prensa*, 3 de septiembre de 1971, s/p.

BASSEGODA i AMIGÓ, B., "Las Torres de Teruel", *La Vanguardia*, 26 de marzo de 1926, pp.5-6.

BASSEGODA NONELL, J., "El o los modernismos. Facetas y matices de un estilo", *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.47.

BASSEGODA NONELL, J., "La defensa del patrimonio modernista barcelonés", *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.53.

BASSEGODA NONELL, J., "Arquitectos catalanes del siglo XIX. José Doménech y Estapá (1858-1917)", *La Prensa*, 27 de julio de 1971, s/p.

BASSEGODA NONELL, J., "Los Carmelitas de la Calle Lauria", *La Prensa*, 7 de septiembre de 1971, p.8.

BASSEGODA NONELL, J., "Una tarea urgente: la defensa del patrimonio modernista barcelonés", *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, p.53.

BASSEGODA NONELL, J., "Es preciso restaurar el edificio del Hospital de San Pablo", *La Vanguardia*, 1 de julio de 1973, p.27.

BASSEGODA NONELL, J., "Homenaje a un poeta. El rector de Vallfogona", *La Vanguardia*, 7 de agosto de 1975, p.51.

BASSEGODA NONELL, J., "Tres arquitectos modernistas catalanes", *La Vanguardia*, 28 de septiembre de 1975, p.3.

BASSEGODA NONELL, J., "Edificios carcelarios", *La Vanguardia*, 23 de junio de 1976, p.55.

BASSEGODA NONELL, J., "La Cárcel Modelo tiene indudables valores arquitectónicos", *La Vanguardia*, 8 de enero de 1978, p.23.

BASSEGODA NONELL, J., "Continuidad de las tareas del Observatorio Fabra", *La Vanguardia*, 18 de junio de 1980, p.42.

BASSEGODA NONELL, J., "Ha sido menospreciada la arquitectura de la ciudad. El derribo del Matadero", *La Vanguardia*, 22 de julio de 1980, p.21.

BASSEGODA NONELL, J., "Un edificio para la historia. Almacenes El Águila", *La Vanguardia*, 7 de julio de 1981, p.27.

BASSEGODA NONELL, J., "La Academia de Ciencias y Artes limpiará su fachada de las Ramblas", *La Vanguardia*, 29 de junio de 1982, p.25.

BASSEGODA NONELL, J., "Dibujos de Gaudí. Homenaje al rector de Vallfogona", *La Vanguardia*, 29 de agosto de 1982, p.27.

BASSEGODA NONELL, J., "Terminadas las obras de restauración de la Academia de Ciencias y Artes", *La Vanguardia*, 14 de agosto de 1983, p.16.

BELTRÁN, G., "Los superiores provinciales de San José de Cataluña", *Monte Carlo*, 63, 1955, pp.169-195.

BENET, J., "La situació política", en *El Temps del Modernisme*. Cicle de Conferències CICTerrassa. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1985, pp. 48-54.

BLANES, G., "La institucionalització científica en la Restauració", en *IV Trobades d'Història de la Ciència i de la Tècnica*. Barcelona / Alcoi: Societat Catalana d'Història de la Ciències i de la Tècnica, 1997, pp.115-202.

BOHIGAS, O., "Unos premios de arquitectura y decoración. Los premios del FAD y los antiguos premios del Ayuntamiento", *Revista de Actualidades, Artes y Letras*, Año VIII, 371, mayo de 1959, pp.6-7.

BOHIGAS, O., "Vida y obra de un arquitecto modernista", *Cuadernos de Arquitectura*, 52-53, 1963, pp.67-89.

Boletín de la Semana Devota, 2, 1923, p.4.

Boletín Oficial del Estado, 157, 2 de julio de 1926, p.2.

CARDWELL, R-A., "Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno", *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, pp. 87-107.

CIRICI, A., "Un periode poc estudiat: l'Esteticisme", *Serra d'Or*, 165, 1973, pp.49-51.

CODINA i VIDAL, J-M., "En el centenari de l'Observatori Fabra: arrels, realitzacions, previsió de futur", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.LX, 3, 2002, pp.67-103.

CORBELLA, J., "La generación médica del 88 en Cataluña", *Profesión Médica*, 953, 12 de junio de 1970, p.25.

DENDLE, J-B., "Unamuno en Barcelona: una entrevista desconocida de 1906", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 15, 1989, pp. 159-162.

Diari de Barcelona, 3 de febrer de 1992, p.7.

DURÁN CAÑAMERAS, F., "El Palau de Justícia de Barcelona i els seus arxius", *Estudis universitaris catalans*, vol.XVII, 1932, pp.124-165.

FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Terrés", en CABANA, F., *Cien empresarios catalanes*. Madrid: Lid Editorial, 2006, pp.220-228.

FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Dordán", en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009, XXXII, pp.122-123.

FELIU, A., "Precisiones sobre la obra del arquitecto Juan Torras y Guardiola (1827-1910)", *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Art*, 12, 1986, pp.307-308.

FONTSERÉ i RIBA, E., "Nota necrológica. Ilustrísimo Señor Doctor Don José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 8, 1923-1924, pp.223-229.

FRANCO i ROCA, M., "Una biografia: Josep Agulló i Prats (1846-1926)", *Finestrelles*, 3, 1991, pp.197-199.

FREIXA, M., "La escultura funeraria en el modernismo catalán", *Fragments*, 3, 1984, pp.41-54.

FREIXA, M., "Elies Rogent i la construcció del Paraninf de la Universitat de Barcelona", *Barcelona: Quaderns d'Història*, 14, 2008, pp.63-80.

FUENTES MILÀ, S., "Les exposicions de Pèl&Ploma a la Sala Parés (1899-1901)", *L'Avenç*, 337, julio-agosto de 2008, pp. 46-51.

FUENTES MILÀ, S., "El Palau de Belles Arts: un edifici oblidat", *L'Avenç*, 376, febrero de 2012, pp.44-53.

FUENTES MILÀ, S., "El Órgano Eléctrico de Aquilino Amézua para la Exposición Universal de Barcelona (1888)", *El artista, revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 10, 2013, pp.64-92.

FUENTES MILÀ, S., "Seràs home sobrehome. El perfil nietzscheà dels modernistes catalans", *Haidé: Estudis Maragallians. Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall*, 2, 2013, pp.135-151.

FUENTES MILÀ, S., "Julián García Núñez i el Modernisme a Buenos Aires / Julián García Núñez and Art Nouveau in Buenos Aires", *Coup de Fouet*, 25, 2015, pp. 24-27.

GARCIA, M-R., "Mercats de Barcelona a la primera meitat del segle XIX", en *Actes del II Congrés d'Història del Plà de Barcelona*. Barcelona, vol.II: pp.191-207.

GICH, J., "Hay que respetar la arquitectura modernista", *La Vanguardia*, 5 de julio de 1970, p.41.

GODAY i CASALS, J., "Estudi històric i mètodes de càlcul de les voltes de maó de plà". Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi / Impr.Casa Caritat, 1934, pp.11-36 y 43-51.

HUERTA i MARTIN, C. y MARSÉ i FERRER, P., "El modernisme en l'arquitectura de Vilanova i la Geltrú", *Miscel·lània Penedesenca*, vol.15, pp.537-563.

JAUMÀ, F., "Nuestra querida torre de aguas de la Barceloneta", en *Caliu: Boletín interior Catalana de Gas y Electricidad*, 33, diciembre de 1982, p.7-9.

LÓPEZ GARCÍA, J.S., "Notas para el Eclecticismo en Canarias: Laureano Arroyo y La Candelaria de Ingenio", *Boletín Millares Carlo*, 7-8, 1985, pp.243-250.

MARFANY, J-L., "Estetes i menestrals", *L'Avenç*, 9, octubre de 1978, pp.36-41.

MARFANY, J-L., "Valentí Almirall i els orígens del nacionalisme català", *L'Avenç*, 204, junio de 1996, pp.20-24.

MARQUINA, R., "El arte de Gaudí y Unamuno", *La Gaceta Literaria*, 15 de marzo de 1930, p.12.

MARTÍ BONET, J-M., "El martiri dels temples a Sant Andreu de Palomar de Barcelona (1936-1939)", *Finestrelles*, 12, 2001-2002, pp.141-152 [ficha sobre el templo en pp.151-152].

MARTÍNEZ RIPOLL, "El idealismo funcionalista hospitalario de los tratadistas de arquitectura españoles ilustrados", en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*. Salamanca, 1973, pp.393-413.

MESTRES i BORRELL, F., "Nuevo decorado del salón de sesiones", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XVIII, 1925, pp.453-473.

MOLET i PETIT, J., "L'assimilació dels historicismes en l'arquitectura domèstica del segle XIX. De la dependència formal a la consecució d'un estil propi", *Materia: Revista d'art*, 1, 2001, pp.217-230.

MOLET i PETIT, J., "Quan l'ornament no era delictes", *Materia: Revista d'art*, 2, 2003, pp.348-350.

MOLET i PETIT, J., "L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure", *Materia: Revista d'art*, 5, 2005, pp.45-68.

MOLET i PETIT, J., "L'architecture des expositions universelles, miroir de la diversité stylistique du XIXe siècle", *Domitia. Revue du Centre de Recherches Historiques sur les sociétés Méditerranéennes*, 12, 2011, pp.195-214.

MOLET i PETIT, J., "El Modernisme Català entre dues exposicions universals", *Coup de fouet*, 21, 2013, pp.24-31.

MOLET i PETIT, J., "Un arquitecto que no firmaba sus proyectos. Pere Falqués y sus firmones", *Matèria. Revista Internacional d'Art*, 8, 2014, pp.85-107.

MOLET i PETIT, J., "La Central Vilanova, un palau d'electricitat", en *Actes de les IX Jornades d'Arqueologia Industrial*, 2015 [En línea. Consultado el 1/7/15: http://www.amctaic.org/?page_id=95&language=cat].

MOYANO, N., "Tres fragments del Panorama de Waterloo de Charles Verlat (1824-1890)", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol.XI, 2010, pp.127-137.

NAVASCUÉS, P., "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", *Revista de las Ideas Estéticas*, 114, 1971, pp.111-125.

NAVASCUES, P.; "Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX: la etapa isabelina", *Archivo Español de Arte*, 217, 1982, pp.59-68.

OJUEL, M., "El concurs municipal d'arquitectura i decoració de Barcelona (1899-1930)", *Materia: Revista d'art*, 6-7, 2006-2007, pp.257-284.

OJUEL, M., "La creació dels premis municipals d'arquitectura de Barcelona (1899)", *L'Avenç*, 329, noviembre de 2007, pp.36-41.

PALUMBO, A., "La torre árabe que domina La Bordeta", *El Periódico de Catalunya*, 24 de diciembre de 2014, p.48.

PALUMBO, A., "Gente de Sant Andreu: Sergio Fuentes, historiador del arte", *El Periódico de Catalunya*, 3 de junio de 2015, p.45.

PERMANYER, LL., "La Editorial Montaner i Simon, una joya arquitectónica", *La Vanguardia*, 2 de noviembre de 1986, p.47.

PERMANYER, LL., "Siglo y medio de gas en la Barceloneta", *La Vanguardia. Magazine*, 4 de enero de 1990, pp.80-81.

PERMANYER, LL., "La Academia de Ciencias, el reloj", *La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1996, p.4.

PERMANYER, LL., "Domènec i Estapà lo merece", *La Vanguardia*, 6 de junio de 1999, p.2.

PERMANYER, LL., "Domènec i Estapà, un respeto", *La Vanguardia*, 29 de agosto de 1999, p.6.

PERMANYER, LL., "El tenis Barcelona de Claris", *La Vanguardia*, 26 de septiembre de 1999, p.6.

PERMANYER, LL., "El derribado Palacio Simón", *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 2009, Suplemento VIVIR, p.10.

PERMANYER, LL., "El colegio Loreto, en el Palacio Simón", *La Vanguardia*, 4 de marzo de 2010, p.10.

PETIT, J., y SEDA, J., "La setmana tràgica a Sant Andréu de Palomar. Proposta d'un itinerari", *Finestrelles*, 15, 2010, pp.121-132.

PIÑOL, R-M., "El Museu de la Ciència se amplía con dos nuevas plantas subterráneas", *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1987, p.40.

PIÑOL, R-M., "La biología se incorporará el año próximo al Museu de la Ciència", *La Vanguardia*, 14 de julio de 1988, p.51.

POUS, M., "Un projecte de peixateria de l'arquitecte Domènech i Estapà per a la Plaça-Mercat de Sant Andreu", *Finestrelles*, 5, 1993, pp.157-171.

PROHOM DURAN, M-J., "La contribución de la Sociedad Astronómica de Barcelona en la difusión de las observaciones meteorológicas en Catalunya (1910-1923)", *Investigaciones Geográficas*, 40, 2006, pp.141-155.

PUIG ALFONSO, F., "El Hospital Clínico de la Facultad de Medicina de Barcelona", *Bio*, 72, septiembre-octubre de 1929, pp.7-19.

RABASSA, J., y DE LA CRUZ, X., "Els fets de juliol de 1909 a l'antic municipi de Sant Andreu de Palomar", en *La Setmana Tràgica. Motius i fets*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y otros, 2011, pp.141-150.

RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Francesc Berenguer", *La Revista*, Año IV, 57, 1 de febrero de 1918, pp.45-46.

RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Joan Rubió i J.Pericas", *La Revista*, Año IV, 62, 16 de abril de 1918, pp.126-127.

RÀFOLS, J-F., "Els deixebles d'en Gaudí: Josep M. Jujol", *La Revista*, Año IV, 65, 1 de junio de 1918, pp.187-188.

RÀFOLS, J-F., "Gaudí i el Modernisme arquitectònic", *La Revista*, Año XIII, enero-junio de 1927, pp.95-98.

RIBAS, N., y LLODRÀ, J-M., "Encajes para León XIII. Tesoros del Sagrario Apostólico / Laces for Leo XIII. Treasures from the Apostolic Shrine", *Datatextil*, 25, 2011, pp.38-57.

RIQUER i PERMANYER, B.de, "Acció política i pensament dels conservadors liberals catalans. De Martí d'Eixalà a Duran i Bas", *Barcelona Quaderns d'Història*, 6, 2002, pp.201-215.

ROCA, A., BATLLÓ, J. y ARÚS, J., "Eduard Fontserè i Riba. Promotor de la meteorologia professional Catalana", en *X Jornades de Meteorologia Eduard Fontserè*. Barcelona: ACAM, pp.11-63.

ROMEU i RIBOT, F., "Nota necrológica José Doménech y Estapá", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1918*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1918, pp.151-169.

ROMEU, J., "Modernisme i Germanisme", *Ariel: revista de les arts*, julio de 1948, pp.32-35.

SECO, C., "El modernismo arquitectónico y su trasfondo social", *La Vanguardia*, 5 de diciembre de 1971, pp.49-50.

SUÁREZ, A. y VIDAL, M., "Jeroni Martorell, una figura oblidada, el ressò de la Secessió vienesa", *Serra d'Or*, 258, 1981, pp. 47-51.

TRAVESSET i QUERALTÓ, M., "Antecedents en l'estudi de les restes arquitectòniques de l'antiga església de Santa Eulàlia de Vilapicina", *Finestrelles*, 10, 1999, pp.9-25.

TRENC, E., "La noción de Arte Nuevo en el Modernismo catalán y sus implicaciones ideológicas y políticas", en *Actas V Congreso Español de Historia del Arte*, 1987, vol.II: pp.99-101.

UCELAY DA CAL, E., "La iniciació permanent: nacionalismes radicals a Catalunya des de la Restauració", *Actes del Congrés Internacional d'Història: Catalunya i la Restauració 1875-1923*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1992, pp.127-134.

UCELAY DA CAL, E., "Per un catalanisme imperial. La publicitat política de La Lliga", *L'Avenç*, 27, 2003, pp.14-19.

VILÀ i TORNOS, F., "Congresos d'arquitectes dels anys vuitanta del segle XIX: revisió de l'historicisme i progrés mitificat", *D'Art*, 12, 1986, pp.199-207.

VINYES, i ROIG, P., "La construcció del temple parroquial de Sant Andreu de Palomar (1846-1904)", *Finestrelles*, 16, 2014, pp.188-209.

YÁÑIZ, J-P., "La Torre de las Aguas será restaurada en recuerdo de las fábricas del litoral", *ABC. Cataluña*, 17 de marzo de 1994, s/p.

YÁÑIZ, J-P., "La estación de Magoria, rescatada. Una joya del modernismo que se encontraba en fase de degradación", *ABC*, 26 de agosto de 1996, p.6.

ALLEGRA, G., "Aspectos de la cuestión Wagner/Nietzsche en la Cataluña modernista", *Castilla*, 8, 1984, pp. 9-24.

III. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS (hasta 1917)

"El arquitecto Tomás Aranguren Sanz (1828-1900). Un argandeño cincuenta años adelantado a su tiempo", en *Archivo de la Ciudad de Arganda del Rey*, 2014 [En línea. Consultado el 4/2/15: http://www.ayto-arganda.es/portalArganda/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_14777_1.pdf].

"Els edificis de les nostres escoles", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1913*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / J. Bartra Laborde, 1913, pp.101-127.

"Gaudí en París. Salón de la Societé Nationale des Beaux-Arts", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1911, pp.30-45.

"Les nostres casetes", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1913*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / J. Bartra Laborde, 1913, pp.81-99.

"Palacio de Justicia. Barcelona", en *Materiales y documentos de arte español*, vol.VI. Barcelona, 1906.

"Troisième rapport des Commissaires chargés par l'Academie, de l'examen des projets relatifs à l'établissement des quatre Hopitaux", en *Histoire de l'Academie Royale des Sciences*. París: Impr.Royale, 1788.

Acta de la sesión inaugural de 1883-1884. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes / Impr. Jaime Jepus, 1883.

Álbum d'Arquitectura Moderna a Barcelona. Barcelona: Parera, 1911.

Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1906 y 1907. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1907, p.7.

Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1910. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911.

ARMENGOL, P., *La cárcel Modelo de Madrid y la ciencia penitenciaria.* Barcelona: Impr. Jaime Jepús, 1876.

ARMENGOL, P., *La Nueva cárcel de Barcelona: memoria que en el acto de inaugurarse sus obras leyó el consejero el consejero penitenciario Pedro Armengol y Cornet: planos de los arquitectos D. Salvador Viñals y D. José Doménech y Estapá.* Barcelona: Impr. Jaime Jepús, 1888.

ARMENGOL, P., *Necesidad de la Asociación General para la Reforma Penitenciaria en España.* Barcelona: Impr. Peninsular, 1880.

AUDET i PUIG, A., *Carpintería artística.* Barcelona: Centro Editorial Artístico de Miguel Seu, 1900.

BAILS, B., *Diccionario de la Arquitectura Civil.* Madrid: Impr. de la viuda de Ibarra, 1782.

BALARI i JOVANY, J., *Historia de la Real Academia de Ciencias y Artes: memoria inaugural del año académico de 1893 a 1894.* Barcelona: Tip. L'Avenc, 1895.

BENTHAM, J., *El Panóptico.* Madrid: La Piqueta, 1979 (1791).

BOFILL i POCH, A., *Fiestas científicas celebradas con motivo del CL aniversario de su fundación.* Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1915.

CABELLO y ASO, L., *Ensayo de estética de las artes del dibujo. La arquitectura, su teoría estética expuesta, comprobada y aplicada a la composición. Constituyendo un ensayo de teoría del arte.* Imp. de T. Fortanet, 1876.

Cardenal MERCIER, *El Modernismo, su posición respecto de la ciencia y su condenación por el papa Pío X.* Barcelona: Casa Editorial Luis Gili, 1908.

CARDÓ, C., *Doctrina estética del Dr. Torres i Bages,* Editorial Catalana, Barcelona, 1909.

Catálogo de la Exposición General de Estudios Lunares. Barcelona: Impr. Moderna de Guinart y Pujolar, 1912.

Catálogo del Segundo Salón Nacional de Arquitectura, Oliva de Vilanova, Barcelona, 1916.

Catálogo general oficial de la Exposición Universal de Barcelona, Ramírez y Cia, Barcelona, 1888.

COMAS y DOMÉNECH, C., *La representación proporcional.* Barcelona: Tip. Barcelonesa, 1912.

Congrés International des Architects 1904. Madrid: Imp. J. Sastre, 1906.

Congreso Nacional de Arquitectos. Madrid: Tip. Gregorio Yuste, 1883.

COUSIN, V., *De lo verdadero, lo bello y lo bueno.* Madrid, Aguilar, 1969 (1853).

DALY, C., *L'architecture privée au XIXème siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et ses environs,* Morel et Cie, París, 1863-1864.

DURAND, J., *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royal Polytechnique,* Chez l'Auteur / École Royale Polytechnique, París, 1821.

DURAND, J., *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* (1802-1805), 2 vols, Chez l'Auteur / École Royale Polytechnique, París, 1817.

El Centenario de Balmes. Vic: Comité del Centenario de Balmes, 1910.

Escuelas elementales y de industrias. Terrassa: Impr.Ventayol, 1903.

Estatutos y reglamento interior del Círculo Artístico de San Lucas. Barcelona: Establecimiento Tipolitográfico de Luis Tasso, 1893.

FONT y CARRERAS, A., *La Catedral de Barcelona: ligeras consideraciones sobre su belleza arquitectónica*, Heinrich, Barcelona, 1891.

FORONDA, V., *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París sobre la edificación de hospitales*. Madrid: Impr.Manuel González, 1793.

GARNIER, Ch., *Le nouvel Opéra de Paris*, 2 vols. París: Ducher et C^{ie}, París, 1878.

GARRIGA i ROCA, M., *Memoria presentada al Exmo. Señor Gobernador Civil de esta provincia sobre la necesidad de la construcción de nuevas cárceles que respondan á la importancia de Barcelona y su provincia por no reunir las actuales las condiciones propias de esta clase de establecimientos*. Barcelona: Impr.Fco Sánchez, 1870.

GENER, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*. Madrid: Fernando Fé Librero, 1894.

GONZÁLEZ i SUGRAÑES, M., *Mendicidad y beneficencia en Barcelona*. Barcelona: Heinrich i Cia, 1903.

Guía Oficial de España. Madrid, 1891.

Guía Oficial de España. Madrid, 1894.

GUMÀ, C., *Guía cómica de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Librería Española de López, editor, 1888.

II Congreso Nacional de Arquitectos. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889.

III Congreso Nacional de Arquitectos. Madrid: Tipolitografía Seix, 1904.

JARDÍ, R., *Conferencia Experimental acerca del péndulo de Foucault*, 14 de mayo de 1911. Barcelona: Impr. Moderna de Guinart y Pujolar, 1911.

La cárcel de Barcelona y los sistemas penitenciarios. Barcelona: Ramírez y Cia, 1877.

LABAIG y LEONÉS, E., *Hospitales civiles y militares*. Madrid: Establecimiento tipográfico El Porvenir Literario, 1883.

LAMPÉREZ, V., *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid: J.Blass y Cia, 1909.

LAPPARENT, A-A., *Traité de géographie avec 610 gravures dans le texte*. París: Libr. F. Savy, 1883.

LAPPARENT, A-A., *Leçons de géographie physique*. París: Masson, 1896.

- LAPPARENT, A-A., *Notions générales sur l'écorce terrestre*. París: Masson, 1897.
- LAPPARENT, A-A., *Le Globe terrestre*, 3 vols. París: Bloud et Barral, 1899.
- LAUGIER, *Essai sur l'architecture*. París: Chez Duchesne, 1753.
- LEBRETON, J., *L'Encyclique et la Théologie Moderniste*. París: Beauchesne & Cie Éditeurs, 1908.
- LEMIUS, J-B., *Catecismo sobre el Modernismo según la encíclica Pascendi Dominici Gregis de Su Santidad el Papa Pío X*. Barcelona: Casa Editorial Luis Gili, 1908.
- LEÓN XIII, *Edicto sobre el Jubileo Sacerdotal de León XIII*. Santiago de Chile: El Correo, 1886.
- LEÓN XIII, *Quod anniversarius*, 1 de abril de [En línea. Consultada la versión italiana el 8/2/15: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_01041888_quod-anniversarius.html].
- LEÓN XIII, *Quod auctoritate*, 22 de diciembre de 1885 [En línea. Consultada la versión italiana el 8/2/15: http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/it/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_22121885_quod-auctoritate.html].
- LÓPEZ, M.A., *Descripción de los más célebres Establecimientos Penales de Europa y los Estados Unidos*, 2 vols. Valencia: Imprenta de D.Benito Monfort, 1832.
- MARAGALL, J., *El Comte Arnau*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- MARAGALL, J., *Enllà*. Barcelona: L'Avenç, 1906.
- MARAGALL, J., *Obres Completes*, 2 vols. Barcelona: Selecta, 1981.
- MARAGALL, J., *Poesies*, Edimar, Barcelona, 1947.
- MARAGALL, J., *Seqüències*. Barcelona: L'Avenç, 1911.
- MARAGALL, J., *Visions a Visions & Cants*. Barcelona: L'Avenç, 1900.
- MERCIER, Cardenal, *El Modernismo, su posición respecto de la ciencia y su condenación por el papa Pío X*, Casa Editorial Luis Gili, Barcelona, 1908.
- MEUNIER, S., *Sur la théorie des tremblements de terre*. París: Gauthier-Villars, 1886.
- MEUNIER, S., *Sur un procédé naturel qui permet aux eaux superficielles de pénétrer dans les regions chaudes des profondeurs terrestres*. París, 1889.
- Modelos de planos para construcción de las prisiones de provincia ejecutados de orden del Exmo. Señor Ministro de la Gobernación*. Madrid: Li.Alemana, 1860
- NADAL, L-B., *Crònica de les festes del Centenari d'En Balmes*. Vic, 1911.
- Nómina del personal académico y anuario de la corporación*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1911-1912.

Nómina del personal académico y anuario de la corporación, Real Academia de Ciencias y Artes, Barcelona, 1915-1916.

Nómina del personal académico y anuario de la corporación, Real Academia de Ciencias y Artes, Barcelona, 1917-1918.

PÍO X, *Pascendi Dominici Gregis, sobre el modernismo, cuyo reflorecimiento bajo el nombre de progresismo, deformación comunista de la Religión Católica, sufrimos hoy*. Buenos Aires: Roma, 1907.

Primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana, Estampa d'En Joaquim Costa, Barcelona, 1908.

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 vols. París: Librairie d'Adrien le Clere et Cie, 1832.

Récit de ce qui c'est passé tendant à la construction d'un nouvel Hôtel-Dieu. París, 1773.

ROGENT i PEDROSA, F., *Arquitectura moderna en Barcelona*. Barcelona: Parera, 1897.

RUSIÑOL, S., *Obres Completes*, 2 vols. Barcelona: Selecta, 1973-1976.

Suscriptors a la partitura catalana de Lohengrin. Barcelona: Associació Wagneriana, 1906.

TENON, J.R., *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*. París, 1788.

TORRAS i BAGES, J., *Obres Completes*, vol. II. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1986.

UNAMUNO, M., *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1922).

UNAMUNO, M., *Obras Completas*, vol. VII. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958-1959.

UNAMUNO, M., *Poesías*. Bilbao: Imp. José Rojas, 1907.

UNAMUNO, M., *Por tierras de España y Portugal*. Madrid: Biblioteca Renacimiento, 1911.

UNAMUNO, M., y MARAGALL, J., *Epistolario y escritos complementarios con textos inéditos*. Barcelona: Catalonia, 1976.

VILLANUEVA y JORDÁN, J., *Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*. Madrid: Imprenta de Tomás Jordán, 1834.

VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVI siècles*, 9 vols. París: Morel et Cie - Bance, 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC, E., *Entretiens sur l'architecture*, 2 vols. París: Morel et Cie, 1863 y 1872.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL (desde 1917)

AGULLÓ i BATLLE, J. (ed.), *La seu de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 2014.

ALBERTI, S., *El republicanisme català i la restauració monàrquica (1875-1923)*. Barcelona: Alberti, 1972.

ALCAIDE, R., "La vía estrecha en Cataluña: industria, ocio y servicio público", en MUÑOZ, M., *Historia de los ferrocarriles de vía estrecha en España*. Madrid: Fundación Ferrocarriles, 2005, vol.I: pp.315-321.

ALCAIDE, R., *El ferrocarril en Barcelona: 1848-2010: desarrollo, implicaciones urbanas y perspectivas para el siglo XXI*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2010.

ALCOLEA, S., *L'escultura catalana del s.XIX. Del Neoclassicisme al Realisme*. Catálogo de Exposición, Casa Llotja de Mar 2-23/XI/1989, La Fundació La Caixa, Barcelona, 1989.

ALIER, R., *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Catálogo de Exposición, Cercle del Liceu / Ópera Actual, Barcelona, 1993.

ARGAN, G.C., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

ARQUÉS, J., "L'interminable procés de consecució d'una nova facultat de Medicina i Hospital Clínic per a Barcelona", en ARQUÉS, J., *Cinc estudis històrics sobre la Universitat de Barcelona (1875-1895)*. Barcelona: Columna, 1985, pp.95-151.

ARQUÉS, J., *Cinc estudis històrics sobre la Universitat de Barcelona (1875-1895)*. Barcelona: Columna, 1985.

ARRECHEA, J., *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Salamanca: Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1989.

ARROYO HUGUET, M., *La industria del gas en Barcelona, 1841-1933. Innovación tecnológica, territorio urbano y conflicto de intereses*. Barcelona: Ediciones El Serbal, 1996.

ARTIGAS CANDELA, J., *El Panorama, un espectacle precinematogràfic. Ara fa cent anys triomfava a Barcelona el Panorama Plewna*. Federació Catalana de Cine-Clubs, 1985.

ARTIGAS CANDELA, J., *La febre dels Panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX*. Girona: Universitat de Girona, 2000.

Arts Decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu, Ajuntament de Barcelona / Palau de la Virreina, Barcelona, 1994.

AVIÑOÀ, X., *La música i el modernisme*. Barcelona: Edicions Curial, 1985.

AVIÑOÀ, X., "Barcelona, del wagnerismo a la generació de la República", en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, vol. II. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Ministerio de Cultura, 1987, pp.323-340.

AVIÑOÀ, X., "La Fada de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista", en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernism*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1988, pp.117-130.

AVIÑOÀ, X., "La irrupció de l'estètica wagneriana", en AVIÑOÀ, X. (ed.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. III. Barcelona: Edicions 62, 2004, pp.47-50.

BADEA-PÄUM, G.; *Le Style Second Empire (Architecture, Décors et art de vivre)*. París: Citadelles & Mazenod, 2009.

- BAREY, A., *Barcelona: de la ciutat preindustrial al fenòmen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència, 1980.
- BARJAU, S., *Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931)*, 2 vols. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.
- BARJAU, S., *Enric Sagnier*. Barcelona: Labor, 1992.
- BASSEGODA i AMIGÓ, B., *El arquitecto Elías Rogent*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1929.
- BASSEGODA i AMIGÓ, B., *Elogio del arquitecto Don Augusto Font y Carreras (1845-1924)*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes, 1925.
- BASSEGODA i NONELL, J., *Gaudí*. Barcelona: Salvat, 1985.
- BASSEGODA NONELL, J., *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988 (1976).
- BASSEGODA NONELL, J., *El Gran Gaudí*. Sabadell: AUSA, 1989.
- BELSA, A., *Viena: Introducció d'una estètica arquitectònica*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1983.
- BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- BERNABEI, G., *Otto Wagner*. Barcelona: Gustavo&Gili, 1985 (1984).
- BILLARD, J., *L'éclectisme*. París: Presses Universitaires de France, 1997.
- BLETTER, R., *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujos*. Barcelona: COAC, 1977.
- BOHIGAS, O., *Arquitectura modernista*, Lumen, Barcelona, 1968.
- BOHIGAS, O., *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*, 2 vols. Barcelona: Lumen, 1983 (1968).
- BONET CORREA, A. (ed.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1149-1880)*, 2 vols. Madrid: Turner, 1980.
- BONET CORREA, A. (ed.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid: Cátedra, 1982.
- BONET CORREA, A. (ed.), *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid: Colegio de Ingenieros, Caminos Canales y Puertos / Turner, 1985.
- BOULLÉE, É-L., *L'Architecte visionnaire et néoclassique*. París: Hermann, 1993.
- BOZAL, V., *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.
- CAMPI i VALLS, I., *Iniciació a la història del disseny industrial*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- CASANOVA, R., *El Cafè-Restaurant de Lluís Domènech i Montaner. Un estudi detallat del projecte i la construcció*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1998.
- CASANOVA, R., *El Castell dels Tres Dragons*. Barcelona: Museu de Ciències Naturals / Institut del Paisatge Urbà, 2009.

- CASASSAS, J. (ed.), *Les identitats a la Catalunya contemporània*. Barcelona: Galerada, 2009.
- CASTAÑER MUÑOZ, E., *L'architecture métallique en Espagne: les halles au XIXe siècle*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004.
- CASTILLO MARTÍNEZ DE OLCOZ, I-J., *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006.
- CASTILLO, A. Del, *De la puerta del Ángel a la Plaza de Lesseps*. Barcelona: Dalmau, 1945.
- CASTILLO, H., *Estudios críticos sobre el Modernismo*. Madrid: Gredos, 1974.
- CEBALLOS-ESCALERA y GILA, Alfonso, *La Orden Civil de Alfonso XII (1902-1931)*. Madrid: Palafox & Pezuela, 2003.
- Centè aniversari de la fundació de l'Observatori Fabra*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 2008.
- Centro de Estudios Gaudinistas*. Barcelona: COAC / Cuadernos de Arquitectura, Barcelona, 1960.
- CIRICI, A., *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymá, 1951.
- CLAPÉS i CORBERA, J., *Fulles històriques de Sant Andreu de Palomar*, vol.I. Barcelona: Grup d'Andreuencs, 1984.
- COLL, I., *L'arquitectura a Sitges: 1880-1930*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1978.
- COLL, I., *L'arquitectura de Sitges: 1800-1930*. Sitges: Ajuntament de Sitges, 2001.
- COLLINS, G., *Antonio Gaudí* (trad. Víctor Scholz). Barcelona: Bruguera, 1966 (1960).
- COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Consultoris BIS Arquitectes*, Dossier de reforma i rehanilitación de la cúpula de Sant Andreu de Palomar, 2004.
- CORBELLA, J., *Història de l'Hospital Clínic de Barcelona. Un centenari: 1906-2006*. Barcelona: Universitat de Barcelona / Clínic de Barcelona, 2006.
- DALMASES, N. y PITARCH, A., *Arte e industria en España (1774-1807)*. Barcelona: Blume, 1982.
- DA ROCHA, O., y TORRES, S., *Arquitectura madrileña del eclecticismo a la modernidad: Jesús Carrasco-Muñoz (1869-1957)*. Madrid: La Librería, 2002.
- DA ROCHA, O., *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: CSIC, 2009.
- De palau a ciutat*, Exposición temporal: Museu d'Història de Catalunya, 15 de septiembre-9 de noviembre de 2008, Barcelona.
- DEU MARTÍ, J., *Cent anys d'història. Temple de Sant Esteve Sesrovires, 1891-1991*. Barcelona: Parròquia Sant Esteve Sesrovires, 1993.

DÍAZ-PLATJA, G., *Modernismo frente a Noventa y Ocho*. Madrid, 1966 (1951).

Domènech Estapà/Domènech Mansana. Barcelona: COAC, 1999.

DOMÈNECH i GIRBAU, Ll., *Domènech i Montaner*. Barcelona: Polígrafa, 1994.

Domènech i Montaner, any 2000 / year 2000. Barcelona: COAC, 2000.

DURÁN CAÑAMERAS, F., *El Palau de Justicia de Barcelona*. Barcelona: Lluís Torns, 1937.

El cementerio de Montjuïc. Sueños de Barcelona. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009.

El Centenario de Balmes. Vic: Comité del Centenario de Balmes, 1910.

El Modernisme, 2 vols. Barcelona: Ediciones Lunwberg, 1991.

El Modernisme, una visió interdisciplinària. Barcelona: MIE, 1995.

El Palacio de Justicia de Barcelona. Barcelona: Imp. Casa de Caridad, 1928.

El Parc de la Ciutadella: una visió històrica. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L'Avenc, 1988 (1981).

ELÍAS, J., *Gaudí. Assaig biogràfic*. Barcelona: Circo, 1961.

Elies Rogent i la Universitat de Barcelona. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Universitat de Barcelona, 1988.

Enric Sagnier i Villavecchia. Arquitecto, Barcelona 1858-1931. Barcelona: A.Sagnier, 2007.

Escoles Industrials de Terrassa. 1913. Terrassa: Escola Universitària d'Enginyeria Tècnica Industrial de Terrassa, 1992.

Estacions. Barcelona: Lunwerg, 1998.

ETAYO MIQUEO, J-J., "El reinado de la Geometría Proyectiva", *Historia de la Matemática*, 1992, pp.115-138.

Exposició Universal de Barcelona: llibre del centenari: 1988-1988. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / L'Avenc, 1988.

Exposición Conmemorativa del Centenario de la Escuela de Arquitectura de Barcelona 1875-76/1975-76. Barcelona: Juvenil, 1977.

FÀBREGAS, P., "Josep Mansana i Terrés: el gas y la electricidad en Cataluña (1892-1934)", en *XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, 2014, s/p.

FÀBREGAS, P., "La estrategia eléctrica de La Catalana de Gas y Electricidad hace cien años (1890-1930)", en *XI Congreso Internacional de la AEHE*, Madrid, 2014, s/p.

FANNELLI, G. y GARGIANI, R., *El principio del revestimiento. Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*. Madrid: Akal, 1999.

FEBRER i CARBÓ, J., *El Observatorio Fabra de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1965.

- FELIU, A., *El arquitecto Joan Torras y Guardiola (1827-1910) y su obra*. Tesis de licenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.
- FELIU, A., y CABANA, F., *Can Torras dels ferros (1876-1985). Siderurgia i construccions metàl·liques a Catalunya*. Barcelona, 1987.
- FELIU, A., y VILANOVA, A., *La Barcelona del ferro. A propòsit de Joan Torras i Guardiola*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.
- FELIU, E., *L'escultura catalana moderna*, 2 vols. Barcelona: Barcino, 1928.
- FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *Història de l'Art Català*, Vols.VI y VII. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- FONTBONA, F., (ed.), *El Modernisme*. 5 vols. Barcelona: L'Isard, 2002-2004
- FONTBONA, F., *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975.
- FONTOVA, R., *La Model de Barcelona: històries de la presó*. Barcelona: Departament de Justícia, 2010.
- FONTROVA, R. (ed.), *1908-2008 cent anys del Palau de Justícia de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Justícia, 2008.
- FRAMPTON, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FREIXA, M., *Terrassa entre el Modernisme i el Noucentisme*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1977.
- FREIXA, M., *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*. Terrassa: Xarxa de Biblioteques Soler i Palet, 1984.
- FREIXA, M., *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1986.
- FREIXA, M., "Arquitectura i cultura a la Terrassa industrial", en *Història Industrial de Terrassa*. Barcelona: Lunwerg / Diari de Terrassa, vol.I: pp.97-111.
- FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova, 1991.
- FREIXA, M. y REYERO, C., *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.
- FREIXA, M., *Lluís Muncunill (1868-1931), arquitecte*. Barcelona: Lunwerg, 1996.
- FUENTES MILÀ, S., *El Palau de Belles Arts de Barcelona: gènesi, vida i mort (1887-1942)*. Tesis de Máster, Universitat de Barcelona, 2010.
- FUENTES MILÀ, S., "El Palacio de Bellas Artes de Barcelona: el eclecticismo solemne como sede de colecciones", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, pp.137- 172.
- FUENTES MILÀ, S., "Los Pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno", *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*. Milán: Hugony Editore, 2014, pp.71-102.
- FUENTES MILÀ, S. y PEIST, N., "Supremacía y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)", en *El reverso de la Historia del Arte*. Gijón: Trea, 2015, pp.141-157.

FUENTES MILÀ, S., "L'estació de La Magòria. Una obra paradigmàtica de l'arquitectura industrial de Domènech i Estapà", *Actes de les IX Jornades d'Arqueologia Industrial*, s/p., 2015 [En línia. Consultado el 20/6/15: <http://reunir.unir.net/handle/123456789/1187>].

FUENTES MILÀ, S., *L'església del Bon Pastor de Barcelona. Història, art i arquitectura*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.

FUENTES MILÀ, S., "Política, religión y arquitectura en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A propósito de tres obras de José Domènech y Estapà", en *Actas de IV Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015-2016 (en prensa).

FUSCO, R., *L'architettura dell'otocento*. Torino: UTET, 1980.

GARCÍA GUERETA, R., *Las torres de Teruel*. Barcelona: Gráficas Reunidas, 1926.

GARCÍA ESPUCHE, A., *El Quadrat d'Or: Centro de la Barcelona modernista*. Barcelona: Lunwerg, 2002.

GARCIA, M., *Estatuària pública de Barcelona*, 3 vols. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad S.A., 1984.

GARCÍA-MARTÍN, M., *El Barrio de la playa de Barcelona que la voz común llamó Barcelonesa*. Barcelona: Catalana de Gas, 1989.

GARCÍA-MARTÍN, M., *L'Hospital de Sant Pau*. Barcelona: Catalana de Gas, 1990.

Gas natural Fenosa, de Barcelona al món. Els primers 170 anys d'història. Barcelona: Laia, 2014.

GASOL, J-M., *Las Bases de Manresa. 1ª Asamblea de la Unió Catalanista, Manresa 25-27 de març 1892*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 1987.

GATZ, K. y HART, F., *Edificios con estructura metálica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

GERETSEGGER, H. y PEINTNER, M., *Otto Wagner 1841-1918. The expanding city, the beginning of modern architecture*. Londres: Academy Editions, 1979.

GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2009.

GRAHIT, J., *La Comisión Provincial de monumentos de Barcelona*. Barcelona: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947.

GRANELL, E. y RAMON, A., *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. 1874-1962*. Barcelona: COAC, 2012.

GRAS, M., *Santuari de la Mare de Déu del Carme de Barcelona: art i historia*. Barcelona: Carmelites Descalços de Catalunya i Balears, 1993.

Guapos per sempre. Botigues i locals de Barcelona. Barcelona: Institut del Paisatge Urbà i Qualitat de Vida, 2003.

Guidlibro de Vich, XIe Congrés de la Federació Esperantista Catalana, 8, 9 y 10 de junio de 1924, Vic, 1924.

HEREU, P. (Coord.), *Arquitectura i ciutat a l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1988.

HEREU, P. (ed.), *Elies Rogent i Amat: memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.

HEREU, P., *Vers una arquitectura nacional*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1987.

HERNÁNDEZ MATEO, F-D., *Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea (1898-1948). Selección de documentos para su estudio*. Madrid: Universidad Carlos III, 2004.

HERNÁNDEZ-CROS, J-E., (ed.), *Arquitectura de Barcelona*. Barcelona: COAC, 1990.

HERNANDO, J., *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid: Cátedra, 1989.

Història de Barcelona: VI. La ciutat industrial (1833-1897). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995.

Història de la presó Model de Barcelona. Lleida: Pagès, 2000.

Història Industrial de Terrassa, 2 vols. Barcelona: Lunwerg / Diari de Terrassa, 1998.

HITCHOCK, H-R., *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1985.

HOPE, T., *Art Historical Essay on Architecture (2ªed.)*. Londres: A. Spottiswoode, 1835.

HUERTAS, J-M., y HUERTAS, G., *La Barcelona desapareguda*. Barcelona: Angle Edicions, 2004.

IGLÉSIES i FORT, J., *Eduard Fontseré: relació de fets*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983.

Intel·lectuals, cultura i poder. Barcelona: La Magrana, 1998.

ISAC, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. Barcelona: Diputación Provincial de Granada, 1987.

JARDÍ, E., *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona: Destino, 1976.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L., *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial 2 vols*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.

Jornadas internacionales de estudios gaudinistas. Barcelona: Blume, 1970.

Julián García Núñez. *Caminos de ida y vuelta*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005.

KAUFMANN, E., *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

KAUFMANN, E., *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

KLICZOWSKI, H., *Otto Wagner / Gustav Klimt*. Barcelona: Loft Publ., 2003.

L'Escola Industrial de Terrassa: 1902-2002. Cent anys de vida universitària. Barcelona: Escola Universitaria Enginyeria Tècnica Industrial de Terrassa, 2002.

L'exposició del 88 i el nacionalisme català. Barcelona: Fundació Jaume I, 1988.

L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. L'Hospital de Barcelona. Barcelona: Gustavo Gili, 1986 (1971).

La arquitectura de J.Mª Jujol. Barcelona: La Gaya Ciència / COAC, 1974.

La Casa de la Vila de Sant Andreu. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2007.

LACUESTA, R., y GONZÁLEZ, A., *Arquitectura modernista en Cataluña*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

La Model: Cent anys i 1 dia d'històries. Barcelona: Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona / Departament de Justícia, 2004.

LAMPÉREZ, V., *Los grandes monasterios españoles*. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.

LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil entre los siglos I al XVIII*. Madrid: Saturnino Calleja, 1922.

Le temps des gares. París: Centre Georges Pompidou, 1978.

LEMOINE, B., *L'architecture du fer. France XIX^e siècle*, Champ Vallon, Seyssel, 1986.

LEMOINE, B., *Architecture in France 1800-1900*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998.

LENIAUD, J.-M., *L'Art Nouveau*. París: Citadelles&Mazenod, 2009.

Les faroles commemoratives del Centenari del naixement d'En Balmes aixecades en 1910, Vic, 1961.

Les faroles commemoratives del Centenari del naixement d'En Balmes aixecades en 1910, Vic, 1961.

LIAÑO GIBERT, S., *Joan Rubió i Bellver en Mallorca. Arquitectura y teoría*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2010.

LLODRÀ, J.-M., *La Exposición Vaticana en honor de León XIII. Un encaje para el papa*. Arenys de Mar: Museu d'Arenys de Mar, 2011.

Lluís Domènech i Montaner, cat. exp., Fundació Caixa de Barcelona, novembre 1989-enero 1990. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1989.

LOYER, F., *Le siècle de l'Industrie: 1789-1914*. Ginebra: Skira, 1983.

LOYER, F., *Paris XIX^e siècle: l'immeuble et la rue*. París: Hazan, 1987.

MALDONADO, T., *El diseño industrial reconsiderado: definición, historia, bibliografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993 (1977).

MANJARRÉS, J., *Teoría estética de la Arquitectura*. Madrid: Imp. y fundición de Manuel Tello, 1975.

MAÑÀ PUIG, P., *Records gràfics de Sant Andreu de Palomar*, 2 vols. Barcelona: Grup d'Andreuencs / Ajuntament de Barcelona, 1982.

MARAGALL, J.-A., *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta, 1975.

MARCHI, M.-B., *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009. Història d'un institució referent per a la cultura barcelonina*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.

MARFANY, J.-L., *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1975.

MARTEL, P., *L'architecture hospitalière au XIX^e siècle: l'exemple parisien*. París: Musée des Hôpitaux de Paris / Musée d'Orsay / Réunion des Musées Nationaux, 1988.

- MARTÍ NAVARRE, J.B., *El Palacio de Justicia de Barcelona*. Barcelona: Libr. Francisco Puig, 1930.
- MARTINELL, C., *Veinticinco años de arquitectura barcelonesa, 1908-1933*. Barcelona: Altés, 1933.
- MARTINELL, C., *Gaudinismo*. Barcelona: Publicaciones Amigos de Gaudí, 1954.
- MARTINELL, C., *Gaudí, su vida, su teoría, su obra*. Barcelona: COAC, 1967.
- MARTÍNEZ DE CARVAJAL, A-I., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos (1846-1919)*. Granada: Diputación de Granada, 1987.
- MAS i SOLENCH, J-M., *Mil anys de Dret a Catalunya*. Barcelona, 1989.
- MAS i SOLENCH, J-M., *El Palau de Justicia de Barcelona*. Barcelona: Generalitat de Catalunya Departament de Justícia, 1990.
- MATAMALA, J., *Antonio Gaudí: mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Claret, 1999 (1960).
- MENDOZA, E. y MENDOZA, C., *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta, 1991 (1989).
- MIGNOT, C., *L'Architecture au XIX^e siècle*. París: Éditions du Moniteur, 1982.
- MIRALLES, F., *Sala Parés: 130 anys, 1877-2007*. Barcelona: Establiments Maragall S.A., 2007.
- MOLAS, I., *Lliga Catalana: un estudi d'estasiologia*, 2 vols. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- MOLET i PETIT, J., "Un arquitecte municipal de l'època de la Restauració: Pere Falqués i Urpí (1850-1916)", en *Actas del Congrés Internacional d'Història Catalunya i Restauració*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1992, pp.403-409.
- MOLET i PETIT, J., *Història de l'arquitectura: de la il·lustració a l'eclecticisme*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2003.
- MOLET i PETIT, J., "La arquitectura ecléctica en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: los proyectos de Pere Falqués", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, pp.289- 314.
- MOLET i PETIT, J., "Un encargo insólito para un arquitecto municipal: Pere Falqués i Urpí y el proyecto del Palacio Real del Parque de Barcelona (1889-1900)", en *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp.677-691.
- MOLINA JAVIERRE, M-P., *La Presó de dones de Barcelona. Les Corts (1939-1959)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010.
- NAVARRO, J-J., *Gaudí, el arquitecto de Dios*. Barcelona: Planeta, 2002.
- NAVASCUÉS, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NAVASCUÉS, P., *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992.

NIETO-GALAN, A., y ROCA ROSELL, A. (ed.), *La Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona als segles XVIII i XIX: història, ciència i societat*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts / Institut d'Estudis Catalans, 2000.

Nómina del personal académico y anuario de la corporación. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes, 1918-1919.

Observatori Fabra. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1996.

OJUEL, M., *Trenta anys d'arquitectura barcelonina a través dels premis municipals d'arquitectura i decoració (1899-1930)*. Tesis de Master, Universitat de Barcelona, 2008.

PATTETA, L., *La architettura dell'ecllettismo. Fonti, teoria e modelli. 1750-1900*. Milano: G.Mazzota, 1979.

PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 (1976).

PEVSNER, N., *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

PLÀ, J., *Homenots: Gaudí* (sexta serie), en PLÀ, J., *Obres Completes*, vol. XX. Barcelona: Selecta, 1956, pp.177-218.

PONS i TOUJOUSE, V., *Inventari General del Modernisme*. Barcelona: Reial Càtedra Gaudí, 2001.

PONS i TOUJOUSE, V., *Inventari General del Modernisme*. Barcelona: Reial Càtedra Gaudí, 2004.

POUS i SERRA, M., *990-1990. Llibre del mil·lenari de la parròquia de Sant Andreu de Palomar*. Barcelona: Comissió del Mil·lenari de la Parròquia de Sant Andreu de Palomar, 1991.

PUIG-PEY, J. (ed.), *L'edifici de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona: un testimoni viu de 250 anys d'història urbana*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts, 2014.

PUJOLS, F., *La visió artística i religiosa d'En Gaudí*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996 (1927).

RÀFOLS, J-F., *Gaudí*. Barcelona: Canosa, 1928.

RÀFOLS, J-F., *Gaudí*. Barcelona: Canosa, 1929.

RÀFOLS, J-F., *El Arte Modernista en Barcelona*. Barcelona: Libr.Dalmau, 1943.

RÀFOLS, J-F., *Modernismo y Modernistas*. Barcelona: Destino, 1949.

RÀFOLS, J-F., *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Millá, 1951.

RÀFOLS, J-F., *Gaudí 1852-1926*. Barcelona: Aedos, 1952.

RAMON, A. y RODRÍGUEZ, C., (eds.), *Escola d'Arquitectura de Barcelona. Documentos y Archivo*. Barcelona: Ed.UPC, 1996.

RIBAS, D., y CORBELLÀ, J., "Alguns detalls sobre el projecte de construcció de l'Hospital Clínic de Barcelona", en *I Congrés Internacional d'Història de la Medicina Catalana*, 1970, vol.IV: pp.242-247.

RIEGL, A., *Problemas de Estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RIERA i TUÈBOLS, S. (ed.), *L'Escola d'Enginyers de Terrassa. Cent anys d'història*. Lleida: Escola Tècnica Superior d'Enginyeria Industrial de Terrassa, 2005.

RIQUER i PERMANYER, B.de, *Escolta Espanya. La cuestión catalana en la época liberal*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

RIQUER i PERMANYER, B.de, *Alfonso XIII y Cambó. La monarquía y el catalanismo político*. Barcelona: RBA, 2013.

ROCA i ROSELL, A., *La Física en la Catalunya finisecular: el joven Fontserè y su época*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

ROCA i ROSELL, A., *Biografia del doctor Eduard Fontserè i Riba (1870-1970): promotor de la meteorologia professional catalana*. Barcelona: Associació Catalana de Meteorologia, 2004.

ROCA ROSELL, A., *Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (1764-2014): 250 anys d'història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, 2014.

RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, M., *Los arquitectos del siglo XIX*, Col. "Archivo Histórico 1". Las Palmas de Gran Canaria: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1978.

ROHRER, J., *Artistic Regionalism and Architectural Politics in Barcelona, c.1880-1906*. Tesis doctoral, University of Columbia, 1984.

ROHRER, J., "Una visió apropiada: el temple de la Sagrada Família de Gaudí i la política arquitectònica de la Lliga Regionalista", en LAHUERTA, J.J., *Gaudí i el seu temps*. Barcelona: Barcanova, 1990, pp. 191-212.

ROHRER, J., "Ple de sentit: polèmica i política entorn del temple de la Sagrada Família", en *Gaudí 2002: Miscel·lània*. Barcelona: Planeta / Ajuntament de Barcelona, 2002, pp.278-292.

ROHRER, J., "Catolicisme, catalanisme i polèmica: Gaudí i la Sagrada Família", en BLASCO, A-M., y PLA, R., *Gaudí i la dimensió transcendent*. Barcelona: Cruïlla, 2004, pp.111-126.

Ruta Sagnier. Barcelona: A.S., 2009.

Sagnier, arquitecto. Barcelona 1858-1931. Barcelona: A.S., 2007.

SALA, T-M., *El Modernisme*. Barcelona: Caixa Manresa / Angle, 2008.

SÁNCHEZ, J.J., *Aventuras y experiencias vividas en el desempeño del noble arte del anticuario*. Barcelona: M.S.Editor, 2013.

SANROMÀ, Ll., y PARDO, F-X., "Els trens de La Marina", *Conèixer el Districte de Sants-Montjuïc, 14: El ferrocarril*. Barcelona: Arxiu del Districte de Sants-Montjuïc, 2006.

Sant Andreu de Palomar i La Sagrera: com era i com és. Barcelona: Duxelm / Ajuntament de Barcelona, 2009.

Sant Andreu de Palomar, més que un poble. Barcelona: Xavier Basiana & vers.art, 1998.

SANTALLA, L-E., *Julián García Núñez*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, 1968.

SETZEPFANDT, W-Ch., *Architekturführer Frankfurt am Main*. Berlín: Reimer, 2002.

- SOBRINO, J., *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*. Madrid: Cátedra, 1996.
- SOLÀ-MORALES, I., *Joan Rubió i Bellver y la fortuna del gaudinisme*. Barcelona: COAC, 1975.
- SOLÀ-MORALES, I., *Eclecticismo y vanguardia: el caso de la arquitectura moderna en Cataluña*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- SOLÀ-MORALES, I., *Joan Rubió i Bellver: arquitecte modernista*. Barcelona: COAC, 2007.
- SOLÀ MORETA, F., *Biografia de Josep Torras i Bages*, 2 vols. Barcelona: PAM, 1993.
- SOLÉ GASULL, D., *Les obres de l'arquitecte Joan Rubió i Bellver*. Reus: autoed., 2002.
- SOLÉ-TURA, J., *Catalanisme i revolució burgesa*. Barcelona: Ed.62, 1967.
- SUBIRACHS, J., *L'escultura del s.XIX a Catalunya: del Romanticisme al Realisme*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 1994.
- SZAMBIEN, W., *Jean-Nicolas-Louis Durand 1760-1834. De l'imitation à la norme*. París: Picard, 1984.
- TARÍN, J., *Unamuno y sus amigos catalanes: historia de una amistad*. Barcelona: Editorial Peñíscola, 1966.
- TERMES, J. y COLOMINES, A., *Les Bases de Manresa de 1892 i els orígens del catalanisme*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.
- URBANO, J., *August Font i Carreras (1845-1924)*. Tesis Doctoral dirigida por Mireia Freixa, Departament Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2011.
- URBANO, J., *August Font i Carreras (1845-1924)*. Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2011.
- VALENTÍ, E., "El programa antimodernista de Torras i Bages", en VALENTÍ, E., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Curial, 1973, pp.152-187.
- VALENTÍ, E., "La posición antimodernista: Torras i Bages y su Tradició Catalana" en VALENTÍ, E., *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973, pp.243-265.
- VALLÈS, E., *Història gràfica de la Catalunya Contemporània: 1888-1931*, Edicions 62, Barcelona, 1990.
- VAN HENSBERGEN, G., *Antoni Gaudí*. Barcelona: Plaza&Janés, 2002.
- VELASCO, G., *La familia de Camilo Fabra y Fontanills, marqués de Alella, durante el siglo XIX en España*. Madrid: Letra Clara.
- VÉLEZ, P., "De les arts decoratives a les arts industrials", en *Art de Catalunya. Arts decoratives, industrials i aplicades*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2000.
- VIDLER, A., *Ledoux*. París: Hazan, 1987.
- VIDLER, A., *El Espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1997.
- VITRUVIO, M-L., *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona: Iberia, 1997.

VOLTAS AGUILAR, J., *Web 2.0 aplicat a la recuperació de patrimoni històric arquitectònic. Una aportació metodològica a la restitució virtual d'edificis històrics*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.

WAIS, F., *Historia General de los ferrocarriles españoles: 1830-1941*. Madrid: Editora Nacional, 1967.

V. BIBLIOGRAFIA GENERADA POR JOSÉ DOMÉNECH Y ESTAPÁ (1858-1917)

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883A), "Breves consideraciones acerca de los progresos del álgebra en los tiempos modernos", en *Acta de la sesión inaugural de 1883-1884*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona / Jaime Jepús, 1883, pp.35-44.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883B), *La geometría proyectiva en el arte arquitectónico. Discurso leído en el acto de su recepción en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*. Barcelona: Luís Tasso y Serra, 1883.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1883C), "Estudio de las construcciones de hierro en España, atendiendo al clima y á las costumbres; cómo deben establecerse y á qué condiciones han de satisfacer. Combinación del hierro con los materiales del país", en *Congreso Nacional de Arquitectos*. Madrid: Tipografía Gregorio Yuste, 1883, pp.226-236.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889A), "Intervención a la ponencia de Pedro García Faria", en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp. 57-58.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889B), "Intervención a la ponencia de Joaquim Bassegoda i Amigó", en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp. 93-98.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889C), "Intervención en la sesión del 18 de septiembre", en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp.269-272.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889D), "Intervención en la sesión del 19 de septiembre", en *II Congreso Nacional de Arquitectos*. Barcelona: Tipografía-Editorial La Academia, 1889, pp.315-318.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1890A), "Más sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 297, 25 de marzo de 1890, pp.121-124.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1889B), "Caso particular de la curva de intersección de dos cilindros", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 299, 25 de abril de 1890, pp.178-180.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1890C), "Algo más sobre integrales definidas con límites no finitos", *Crónica científica: revista internacional de ciencias*, t.XIII, 301, 25 de mayo de 1890, pp.220-222.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Absurdos geométricos que engendran ciertas interpretaciones del infinito matemático*. Barcelona: Jaime Jepús, 1894 [también en *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.I, 18, 1894, pp.315-329].

[DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y FONTSERÉ i RIBA, E.], "Un observatorio más", *La Vanguardia*, 10 de mayo de 1895, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897A), "Los mecanismos no pueden oponerse á las verdades matemáticas", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.II, 7, 1897.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897B), "La forma de la tierra", *La Vanguardia*, 28 de agosto de 1897, p.5.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897C), "La forma de la tierra", *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 1897, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897D), "La cuadratura del círculo", *La Vanguardia*, 15 de octubre de 1897, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897E), "Acerca de La nueva ciencia geométrica del Sr. Fola", *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1897, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1897F), "S/T", *La Vanguardia*, 24 de octubre de 1897, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Justa interpretación que debe darse al cero y al infinito matemático*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1898.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899A), *Memoria necrológica de Josep Oriol Mestres Esplugues*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona / López Robert, 1899.

[DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. y SAGNIER i VILLAVECCHIA, E.] (1899B), "Palacio de Justicia", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1899*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Tipográfica La Académica, 1899, pp.201-219.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899C), "Justa interpretación que debe darse al cero y al infinito matemático II", *Madrid Científico*, Año VI, 229, 1899, pp.81-82.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899D), "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 231, 1899, pp.101-103.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899E), "Foco de una cónica", *Madrid Científico*, Año VI, 234, 1899, pp.131-132.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899F), "Cónicas homotéticas y concéntricas", *Madrid Científico*, Año VI, 236, 1899, pp.153-154.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1899G), "Cónicas homotéticas y concéntricas", *Madrid Científico*, Año VI, 238, 1899, p.177.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1900A), "La fábrica de ladrillo en la construcción catalana", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1900*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1900, pp.37-48.

FONT i CARRERAS, A. (1900B), "Ciencias y artes: relación entre ambas, y en particular con la arquitectura. Contestación por José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, 51, 1900.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1902A), "Remitido Sr. Director del Diario de Barcelona", *Diario de Barcelona*, 18 de enero de 1902, p. 794.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1902B), "S/T", *La Renaixença*, 18 de enero de 1902, s/p.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1903A), *Tratado de geometría descriptiva para uso de la Facultad de Ciencias y de preparación para carreras especiales*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1903.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1903B), *Programa de las lecciones de geometría descriptiva: explicadas en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1903.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904A), *Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1904 a 1905 ante el Claustro de la Universidad de Barcelona*. Barcelona: Tipográfica La Académica, 1904.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904B), *Concepto pedagógico de la ciencia matemática*. Barcelona: Tipografía La Académica de Serra y Russell, 1904 [reeditado: DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Concepto pedagógico de la ciencia matemática*, Col·lecció de Discursos Inaugurals, vol.XV. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001].

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904C), "La nueva prisión de Barcelona", *La Vanguardia*, 2 de abril de 1904, pp.1-2.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1904D), "¿Se cumplirá la ley?", *La Vanguardia*, 14 de diciembre de 1904, pp.1-2.

TOUS y BIAGGI, J. (1904E), "Influencia mecánica en el progreso industrial y sentido que ha de tener su enseñanza. Contestación por José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.V, 9, 1904-1906, pp.115-135 [la contestación de Doménech y Estapá en pp.131-135].

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "¿Desaparecerán las vallas?", *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1905, p.1.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1906A), "Geometrías racionales y Geometría real dentro de la finitud humana", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.V, 27, 1906, pp.525-553.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1906B), "Las vallas del bien público", *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1906, pp.1-2.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "La reforma del casco antiguo de Barcelona", *Arquitectura y Construcción*, Año XI, 181, 1907, pp.249-251.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Estudio acerca de Don Ángel del Romero", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.VII, 7, 1908-1909, pp.397-407.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1909A), "Naturaleza de los elementos geométricos punto, recta y plano en las geometrías parabólica, hiperbólica ó elíptica", en *Asociación española para el progreso de las ciencias. Congreso de Zaragoza*. Madrid: Eduardo Arias, 1909, vol.II, pp.71-75.

TERRADAS é ILLA, E. (1909B), "Sobre la emisión de radiaciones por cuerpos fijos ó en movimiento. Contestación por José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.VII, 9, 1909, pp.419-472 [la contestación de Doménech y Estapá en pp.463-472].

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1909C), "La ventilación de las cloacas", *La Vanguardia*, 4 de abril de 1909, p.6.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1909D), "Un aplauso", *La Vanguardia*, 12 de octubre de 1909, p.4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "Modificaciones que se propone realizar nuestro Ayuntamiento en las ordenanzas municipales en todo lo que afecta á construcciones", *La Vanguardia*, 30 de junio de 1910, pp.2-3.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911A), "Discurso necrológico sobre Juan Torras Guardiola", en *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña para 1911*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña / Henrich y Cia, 1911, pp.212-226.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911B), "La nueva ley de contribución territorial", *La Vanguardia*, 13 de enero de 1911, p.6.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911C), "Los arbitrios municipales sobre conservación y limpieza de cloacas y sobre tribunas y lucernarios", *La Vanguardia*, 22 de abril de 1911, p.6.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1911D), "El concurso para un nuevo matadero", *La Vanguardia*, 10 de septiembre de 1911, p.2.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912A), "Modernismo arquitectónico", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.X, 4, 1912, pp.54-73.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1912B), "Ley de defensa del agua potable", *La Vanguardia*, 7 de abril de 1912, p.2.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1913A), "Sobre un proyecto. El ferrocarril de enlace y la estación subterránea", *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1913, pp.3-4.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1913B), "El ferrocarril de enlace y la estación subterránea II", *La Vanguardia*, 19 de junio de 1913, p.2.

BARTRINA i CAPELLA, J-M. (1914A), "Las construcciones geométricas. Contestación por José Doménech y Estapá", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, III Época, vol.XI, 14, 1914, pp.217-258 [la contestación de Doménech y Estapá en pp.253-258].

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J. (1914B), "Discurso pronunciado por el Presidente de la Sociedad Dr. José Doménech y Estapá, en la Asamblea General celebrada el 28 de Diciembre de 1913", *Boletín de la Sociedad Astronómica de Barcelona*, 36, enero de 1914, pp.323-327.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., "D. Lauro Clariana y Ricart", *La Ilustració Catalana*, II Época, 701, 12 de noviembre de 1916, pp.662-663.

DOMÉNECH y ESTAPÁ, J., *Tratado de geometría descriptiva: puntos, rectas y planos, representación y problemas relativos a dichos elementos, en los sistemas de proyección acotado, diédrico, axonométrico y cónico*. Barcelona: Ángel Ortega, 1924.

