

# LA ÉPOCA MODERNISTA, UNA SUMA DE LENGUAJES ARQUITECTÓNICOS

THE MODERNIST PERIOD, A SUM OF ARCHITECTURAL LANGUAGES.

Raquel Lacuesta Contreras

Raquel Lacuesta Contreras, Académica de número de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi  
rlacuestacontreras@gmail.com

## RESUMEN

*El Modernismo – o Art Nouveau – un movimiento artístico burgués con trascendencia popular, tiene su razón de ser en Europa en el desarrollo de la industria a lo largo del siglo XIX; un desarrollo que consolidó una burguesía ávida de poder y de riqueza. Y con ella, una clase social proletaria que buscó en las grandes ciudades su sustento. Pero en su avidez, aquella burguesía quedó tocada de la cosa artística, y ello repercutió positivamente en la clase menestral y en la recuperación de los oficios artísticos. El Modernismo, y de manera específica en sus diferentes manifestaciones arquitectónicas, se expandió como una mancha de aceite por los continentes más desarrollados.*

*palabras clave: Modernismo, Art Nouveau, arquitectura, siglos XIX y XX*

## ABSTRACT

*The Modernism –or Art Nouveau–, a bourgeois artistic movement with popular significance, has its raison d'être in Europe in the development of the industry along the 19th century; a development that consolidated a bourgeoisie eager of power and wealth. And with it, a proletarian class that sought their livelihood in the big cities. But in its avidity, that bourgeoisie was touched by the artistic thing, and this had a positive impact on the skilled workers and artisans class and on the recovery of art crafts. The Modernism, and in an specific way in his different architectural manifestations, spread like an oil slick across the most developed continents.*

*keywords: Modernism, Art Nouveau, Architecture, XIXth and XXth century*

## 1. INTRODUCCIÓN

**E**l movimiento modernista –o el Art Nouveau– en Europa tiene su origen más próximo y su razón de ser en el gran auge y en el consiguiente desarrollo que experimentó la industria a lo largo del siglo XIX; un desarrollo que rompió con el Antiguo Régimen, transformó la sociedad y consolidó una burguesía ávida de poder, de títulos nobiliarios y de riqueza. Con ella emergió una clase social proletaria que emigró del campo y que buscó en las grandes ciudades su sustento, y que en más de una ocasión creó conflictos graves a los mismos

burgueses para los que trabajaban. Pero en su avidez, aquella burguesía quedó tocada de la cosa artística, y ello repercutió positivamente en la clase menestral, en los oficios artísticos y en la cultura en general. El Modernismo, y de manera específica en su manifestación arquitectónica, se expandió como una mancha de aceite por los continentes más desarrollados.

No hubo capital o ciudad europea o americana de cierta relevancia –y en el caso de Cataluña, en pueblos y pequeñas villas rurales– donde el Modernismo arquitectónico no tuviera una



Figura 1. Detalle de una vidriera policroma con el escudo de Cartagena. Foto: R. Lacuesta, 2009.

representación, a veces como réplicas más o menos fieles y de mayor o menor calidad de los edificios de autores reconocidos, a veces mixtificadas bajo el signo de los regionalismos y las tradiciones propias de cada país. Pero siempre con un sello estilístico que les hace reconocibles como pertenecientes a esa época y a ese movimiento.

Los factores que permitieron aquella inaudita expansión van ligados a la modernización de los medios de transporte y comunicación (la navegación, el ferrocarril o el automovilismo; la telegrafía y la telefonía) y de la industria; al desarrollo del comercio internacional; a la expansión urbanística de las ciudades por medio de ensanches periféricos o de reformas interiores de los centros históricos, una vez fueron eliminadas en masa las murallas que constreñían los núcleos preexistentes; a la celebración de exposiciones nacionales e internacionales; a la implantación del alumbrado público y privado por medio de gas, primero, y de electricidad, después; al desarrollo de la industria del acero como material de construcción y la consiguiente construcción de factorías y siderurgias; a la creación masiva de fábricas de material cerámico, también para la construcción, que en el cambio de siglo expe-

rimó un ímpetu inmobiliario al que se había de dar respuesta inmediata; a la aparición de nuevas tipologías edificatorias, como fábricas, bodegas, cines y teatros, casinos y ateneos, equipamientos públicos de todo tipo y residencias unifamiliares y plurifamiliares. Todo ello marcó una etapa de crecimiento económico, social, sociológico y edilicio que el movimiento modernista, nacido desde la literatura en la época del Romanticismo, aprovechó para convertirla en muestra evidente de progreso y modernidad.

Esta ponencia se centra en la arquitectura de la época modernista catalana en general, y por extensión, la que se produjo en el resto de España y otros países, dejando de lado la escultura, la pintura, la literatura, los tejidos, el diseño gráfico, el mobiliario y cualquier otra manifestación artística que, con ser igualmente importante en la época, no podemos abarcar aquí.

## 2. EL CONTEXTO EUROPEO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Si alguien definió mejor el concepto de arquitectura desde la visión romántica, ese fue Víctor Hugo (Besançon, 1802 – París, 1885). Este escritor, pionero del Romanticismo francés, que fijó una atenta mirada en las arquitecturas medievales y que fue uno de los detonantes de su recuperación en el siglo XIX, expresaba con vehemencia, en su magnífica obra *Nuestra Señora de París* (1831), lo que había significado la arquitectura, como la más noble de todas las artes y la más necesaria para la sociedad. En la catedral parisina nos descubre el sentido de cada elemento arquitectónico, de cada columna, de cada bóveda, de cada escultura, de cada campana. No había nada que, a la vez de manifestarse como función y forma, no fuera también un símbolo, un lenguaje, un significado, dirigidos al individuo y a la comunidad que disfrutaba del edificio. Según sus reflexiones, la arquitectura, primero, fue alfabeto; después, palabras, y al final, de aquellas palabras se hicieron libros. Y en ellos se recogió todo el simbolismo que las gentes y la tradición habían ido forjando a lo largo de los siglos. Las arquitecturas románica y gótica son, respectivamente, exponentes del paso de una sociedad teocrática a una sociedad feudal. Con las cruzadas se implantó la ojiva, y los misterios divinos del románico se convirtieron en blasones



Figura 2. Barcelona. Casa Pau Milà i Fontanals. En 1865, Elías Rogent realizó un primer proyecto, y en 1876 reformó y amplió el edificio, para el que adoptó el lenguaje neoclásico. El cuerpo superior es de 1925. Foto: R. Lacuesta, 2004.

de los señores feudales y en libertad creativa de los burgueses y los artistas.<sup>1</sup>

Las revoluciones que protagonizó el pueblo en el Occidente europeo a finales del siglo XVIII y principios del XIX acometieron contra los monumentos góticos por ser fruto de la gran expansión de las órdenes religiosas y de la consiguiente ocupación y explotación implacables de grandes extensiones de territorio, tanto en zona rural como en urbana. Las leyes de desamortización enajenaron los bienes de la Iglesia, con devastadores efectos en los conjuntos monásticos, especialmente en Francia y España. Aquellas destrucciones motivaron la creación de las comisiones de monumentos, integradas por arquitectos, intelectuales y eruditos de la historia y el arte, que hicieron cuanto pudieron por salvar algunos de ellos del abandono, el expolio y la desaparición. La mirada se giró hacia la arquitectura medieval; su redescubrimiento marcó los estilos historicistas de cuño románico y gótico que definieron el Romanticismo arquitectónico y que precedieron, e incluso imbuyeron, al espíritu modernista. Eugène Viollet-Le-Duc (París, 1814 – Lausana, 1879) en Francia, y Elías

Rogent Amat en España (Barcelona, 1821-1897), arquitectos y arqueólogos, fueron los artífices principales, en ambos países, de la recuperación de los estilos medievales, en detrimento de los academicismos imperantes. Con una clara determinación por utilizar las nuevas tecnologías en sus edificios de nueva planta e incluso en sus obras de restauración, abrieron las puertas a la arquitectura moderna. Los dos sentaron las bases teóricas y prácticas a través de sus escritos (Viollet-Le-Duc, con su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, de 1854-1868, y sus *Entretiens sur l'architecture*, de 1863-1872), o de la docencia (Elías Rogent, como primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, oficialmente creada en 1875). El movimiento de la *Renaixença* en Cataluña (nombre con el que se designó el movimiento romántico en el Principado y cuyo inicio se sitúa en 1833) fue el otro vehículo de indiscutible significación sociopolítica, económica y cultural que llevó al resurgimiento del catalanismo y de la lengua autóctona, ya la eclosión del Modernismo catalán, el cual se irradió con diferente fortuna por una extensa zona de la geografía española, incluyendo las islas Canarias y Baleares y los enclaves africanos de Ceuta y Melilla.

El Modernismo, pero sobre todo el catalán, en el inicio de su desarrollo debe su empuje económico a los indianos, a los que desde 1702 les fue autorizado abrirse paso al comercio con América, paso que quedó definitivamente consolidado a raíz de la promulgación de la Real Cédula de Carlos III de España en 1778, que permitió a los catalanes el libre comercio con el continente de ultramar. Este hecho fue trascendental para que la burguesía catalana (y algunos casos aislados del resto de España) estableciera potentes lazos económicos que le llevó al fortalecimiento de la industria, sobre todo la del textil.

Otro factor que hay que destacar en la idiosincrasia del Modernismo catalán es la influencia que Inglaterra ejerció en el espíritu revisionista de las artes y la industria, a partir de la contundente reacción del artista, escritor y político William Morris (Walthamstow, Essex, 1834 – Hammersmith, Londres, 1896), fundador de la sociedad Morris & Co., sobre el papel que estaba ejerciendo el mecanicismo en menoscabo de las artes y los oficios tradicionales. Esta actitud, éti-

ca y estética, como lo definió Oriol Bohigas (Barcelona, 1925), sirve “para explicar en Inglaterra el arranque revisionista de *Arts and Crafts Movement*, tan fecundo en la renovación de las artes industriales y, a la larga, de la arquitectura.”<sup>22</sup> Es un hecho que los empresarios catalanes se sentían atraídos por el dinamismo inglés en el terreno de la industria y la maquinaria, y ello les llevó a establecer una red comercial importante y a conocer a fondo el carácter emprendedor, progresista, creativo y crítico de aquel país, e incluso a pasar allí largas temporadas para estudiar y formarse en aspectos económicos, industriales, sociales, legales y culturales, aspectos que tendrían una fuerte repercusión en Cataluña. El caso de Eusebi Güell Bacigalupi (Barcelona, 1846-1918) es un claro ejemplo de aquella estrecha relación con Inglaterra que le convirtió en uno de los empresarios de mayor renombre y de mayor fortuna en España. Junto con su suegro, Antonio López López (1817-1883), primer marqués de Comillas, nacido en Comillas (Cantabria), pero instalado en Barcelona en 1853 con su esposa cubana de origen catalán y de buena posición, Luisa Carlota Bru Lassús (Santiago de Cuba, 1826 – Barcelona, 1905), fueron los que apoyaron decididamente esos aspectos éticos y estéticos, progresistas e industriales, que prevalecieron en el Modernismo. Los arquitectos catalanes más relevantes de las décadas de 1870 a 1890, como Joan Martorell Montells (Barcelona, 1833-1906), Camil Oliveras Gensana (Figueras, 1849 – Barcelona, 1898), Lluís Domènech Montaner (Barcelona, 1849-1923), Cristóbal Cascante Colom (Esparreguera, 1851 – Barcelona, 1889) o Antoni Gaudí Cornet (Reus, 1852 – Barcelona, 1926), por citar algunos de ellos, trabajaron para Güell y para López en diversos proyectos y obras, que si bien dieron a sus edificios sellos estilísticos de diferente procedencia, algunos al margen del Modernismo, todos contribuyeron a una renovación sin retorno de la arquitectura catalana.

### 3. HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE LOS ESTILOS DE LA ÉPOCA MODERNISTA

La Escuela de Arquitectura de Barcelona fue la cuna en la que se operó el cambio de mentalidad, la filosofía y el método de enseñanza, y los conceptos constructivos y artísticos que llevarían a la formulación de las bases de la ar-



Figura 3. Barcelona. Casa Robert, conde de Serra, en la que se combina la piedra y el estuco con la obra vista. Joan Martorell Montells, arquitecto, 1893. Foto: R. Lacuesta, agosto 2016.



Figura 4. Casa Robert, conde de Serra. Detalle de los balcones. Foto: R. Lacuesta, agosto 2016.

quitectura moderna. Conectados con Europa a través de viajes de estudios y de una biblioteca continuamente puesta al día, sus primeros catedráticos y profesores, que habían estudiado la carrera en Madrid, transmitieron a las primeras promociones de alumnos una manera de aprender basada en la investigación científica y en el estudio analítico de la arquitectura (tanto la del pasado como la que se venía experimentando en las décadas anteriores y en aquel momento con estructuras de hierro), y en la ruptura fulminante con los academicismos convencionales. El magisterio de Elías Rogent (que abarcó desde 1851 –mucho antes incluso de crearse la Escuela de Barcelona– hasta 1889) en las promociones de arquitectos, en lo que se refiere a teoría e historia del arte y de la arquitectura, se prolongó hasta prácticamente la cuarta generación. Sus conocimientos y sus conceptos se irían transmitiendo a través de los primeros discípulos que



Figura 5. Barcelona. Barrio de Les Corts. Pabellones del Ave María y de la Lactancia de la antigua Casa de Maternidad y Expósitos, obra de Camil Oliveras, de 1888-1892. Foto: Archivo Mas, Barcelona. 1903.

tuvo y que ejercieron con él o después de él la docencia. Su asignatura *Teoría General del Arte Arquitectónico* la estructuró en casi un centenar de lecciones, en las que fue desgranando, uno por uno, todos los conceptos que intervienen en la creación artística del hombre: el arte como cosa bella; el arte como elemento útil; el arte generado por la industria. Rogent establece como condiciones subjetivas del arte la imaginación, el gusto y el genio, mientras que como condiciones objetivas establece la forma: estilo, esencia, idealización, verosimilitud, unidad, variedad y contraste, proporción, orden, vida y expresión. Para él, un arquitecto debe reunir las siguientes condiciones: ser filósofo, pensador, científico y artista. Una mentalidad, ésta, que se incubaba en los principios ideológicos del movimiento de la *Renaixença*.<sup>3</sup> (Figura 2)

De ese estudio de las formas y las construcciones del pasado se derivaría una posición ecléctica que dominaría en los proyectos del último cuarto del siglo XIX. Un eclecticismo que algunos autores han elevado a la categoría de estilo propiamente dicho, el "Eclecticism", con mayúscula, pero que desde estas páginas definimos como un adjetivo. La época modernista fagocitó los estilos históricos procedentes de lo egipcio, lo greco-romano, lo bizantino, lo románico, lo gótico, lo plateresco, lo nazarí, lo mudéjar, lo barroco, y también lo neoclásico..., y de ellos, de esta suma de manifestaciones tan dispares, creó unos lenguajes nuevos, por ende eclécticos, que con el tiempo marcarían ese período histórico, el comúnmente categorizado como Modernismo, que hemos de situar entre 1879 y

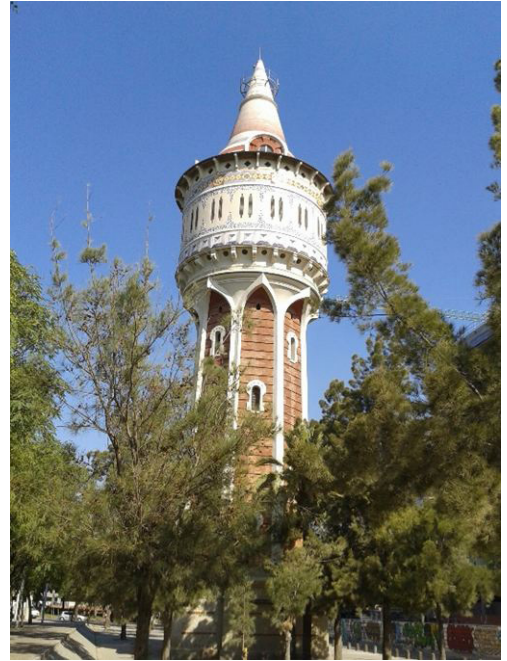


Figura 6. Barcelona. Torre de las Aguas de la antigua fábrica del Alumbrado por Gas, complejo industrial construido por Josep Domènech Estapà (1893-1906). Foto: R. Lacuesta, 2016.

1926, e incluso con perduración inaudita en algunos arquitectos que vivieron hasta bien entrado el siglo XX. Como había ocurrido con las etapas artísticas de los siglos precedentes, determinadas por unas formas puras que con el tiempo serían definidas como estilos propios e individualizados, la pureza de estilo en la arquitectura de cada época pasaría por un período álgido, sin apenas contaminaciones, producto de la evolución del pensamiento humano y de los avances de los sistemas tecnológicos, y siempre derivaría en manierismos o afectaciones estéticas, ornamentales y simbólicas, resultado de la asimilación y la fusión de las formas utilizadas con anterioridad, renovadas y traducidas en nuevas formas artísticas; es decir, que el eclecticismo, como adjetivo, no como sustantivo, se impuso generalmente en el devenir y en el ocaso de cualquier estilo histórico. El románico de transición, el gótico de transición, el plateresco o el manierismo o el rococó, podrían ser considerados como los estilos eclécticos de los momentos inmediatamente posteriores a las arquitecturas históricas puras.



Figura 7. Barcelona. Casa Vicens. Antoni Gaudí 1878, proyecto, 1883-1885. Reforma y ampliación de 1925, por Joan B. Serra Martínez Foto: R. Lacuesta, 2015.



Figura 8. Barcelona. Editorial Montaner i Simon, obra de Lluís Domènech Montaner (1879-1880). Foto: R. Lacuesta, 2004.

Otro personaje ligado a la *Renaixença* es Joan Martorell Montells. Como Camil Oliveras, fue maestro de obras antes que arquitecto, cuyo título data de 1876. La historiografía suele destacar con mayor relevancia el conjunto de edificios monumentales que proyectó en el más puro estilo goticista de la época, e incluso dejándose imbuir por un bizantinismo, como se le denominaba entonces a esta manifestación estilística: el palacio de Sobrellano y la capilla panteón del marqués de Comillas (ambos en esta localidad, construidos en colaboración con Cristóbal Cascante entre 1878 y 1881, que dirigió las obras y proyectó algunos elementos de mobiliario), y en Barcelona, la iglesia de las Salesas (1885), la iglesia del convento de los jesuitas de la calle de Caspe (en colaboración con Camil Oliveras, de 1883-1885) y el colegio de San Ignacio de Sarrià, también para los jesuitas (1892-1893); en cambio, apenas si destaca las obras de repertorio relacionadas con la arquitectura residencial, en las que a menudo Joan Martorell cultivó los órdenes clásicos con una elaborada interpretación y maestría. Coincidiendo, pues, con el apogeo de lo que denominamos época modernista, Joan Martorell proyectó y construyó, en 1893, la casa Robert, conde de Serra, en la ronda de la Universitat, 17, esquina Balmes, 14, de Barcelona, donde desarrolla un estilo renacimiento adaptándolo a la tipología de casas de renta. (Figura 3) Una planta baja con entresuelo de aparejo almohadillado sirve de zócalo del cuerpo principal, de obra vista, desplegado en cuatro pisos de altura y coronado por una balaustrada y jarrones ornamentales de piedra artificial. El chafalán se

resuelve con un cuerpo cilíndrico rematado por cúpula semiesférica, el cual hace de bisagra de los dos paños laterales y se aprovecha para situar una tribuna con columnas de orden jónico con el fin de enfatizar la planta noble. Las aberturas se enmarcan con sillares de piedra, unas acabadas en dintel recto y otras en frontones circulares. Los balcones, con barandillas de hierro colado, constituyen la única concesión de filiación modernista de la fachada; son individuales hasta el último piso, donde se unifican en un balcón corrido para romper con la acusada verticalidad de la composición. (Figura 4) Otro edificio de viviendas barcelonés es el que Martorell construyó en la Gran Vía de les Corts Catalanes, 494, entre 1900 y 1905, donde utiliza un lenguaje ecléctico. Entre medianeras, de planta baja y cinco pisos, muestra también una composición vertical que le viene dada por el ritmo repetitivo de aberturas en sentido ascendente, con balcones individualizados de barandillas de hierro ligados entre ellos por una línea de imposta aparente. Sólo en el piso principal se rompe el ritmo, con la aparición de dos tribunas laterales y simétricas, con cubierta de perfil ondulado.<sup>4</sup>

Paralelamente a la construcción de los edificios del recinto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 en el parque de la Ciudadel·la y sus entornos, Camil Oliveras, con título de 1877, como arquitecto provincial de la Diputación de Barcelona (desde 1887), proyecta e inicia la construcción del magno conjunto de la Casa Provincial de Maternidad y Expósitos a partir de 1888, en el antiguo municipio de Les Corts, anexionado a Barcelona en 1897. De estas obras sólo



Figura 9. Barcelona. Detalle del coronamiento del Palacio Montaner. Lluís Domènech Montaner, arquitecto (1889-1893). Foto: R. Lacuesta, 2005.

alcanza a ver acabados los pabellones de la Lactancia y del Ave María (ya en uso en 1891 y 1892, respectivamente), ambos de cuatro plantas, y los dos pabellones de enfermedades infecciosas y el de los lavaderos, ya que murió en 1898. (Figura 5) Oliveras proyectó los edificios siguiendo la vocación racionalista de raíz violletiana, con la incorporación de soluciones mecanicistas en ladrillo y del lenguaje de la arquitectura ojival. Los materiales utilizados en las fachadas fueron la obra vista en contornos de aberturas, y el hierro, la mampostería ordinaria, el sillarejo, la sillería y el azulejo de Valencia, vidriado o de reflejos metálicos, todos ellos combinados armónicamente, evitando estucos o moldurajes sujetos a una degradación rápida. Los desvanes se trataron como un friso de ventanas geminadas y las cornisas se coronaron con almenas triangulares. En el proyecto dispuso las edificaciones aisladas y en paralelo, alrededor de un amplio jardín y orientadas de sureste a noroeste, las cuales se conectaban mediante pasos subterráneos. Unas características que servirían a Domènech para proyectar el hospital de Sant Pau al iniciarse el siglo XX.

Los arquitectos Josep Domènech Estapà (Tarragona, 1858 – Cabrera de Mataró, 1917), August Font Carreras (Barcelona, 1846-1924) y Pere Falqués Urpí (Sant Andreu de Palomar, 1850 – Barcelona, 1916) son otros ejemplos muy representativos de una producción ecléctica, de inspiración clásica o con referencias a los estilos medievales y renacentistas, que desarrollaron sus proyectos en la época modernista, de la cual tomaron prestados algunos elementos compo-

sitivos y ornamentales, sin renunciar a las nuevas tecnologías y a los nuevos materiales de construcción. En Barcelona, la sede de la Sociedad Catalana de Gas y Electricidad (1893-1895) y la Fábrica del Alumbrado por Gas (1893-1906), de Domènech Estapà (Figura 6) ; la Plaza de Toros Las Arenas (1900), de August Font, y la sede de la Central Catalana de Electricidad (1897-1899) y los bancos-farolas del paseo de Gracia (1906), de Pere Falqués, son, quizás, sus obras con mayor carga estética del Modernismo.

Lluís Domènech Montaner, hijo también del movimiento de la *Renaixença*, obtuvo el título de arquitecto en Madrid, en 1873, y fue más lejos que Rogent en sus ideales y actividades, y también en su posicionamiento, respecto a la arquitectura, a favor del eclecticismo. Se implicó en la política defendiendo abiertamente el catalanismo e influyó de manera determinante en el cambio de rumbo que tomaría, bajo su batuta, la arquitectura catalana. Como dijo algún autor,<sup>5</sup> “con Lluís Domènech y Josep Vilaseca Casanovas, la Escuela de Arquitectura de Barcelona adquiere un horizonte más amplio. No es sólo la cultura técnica y arquitectónica francesa, sino también la centroeuropea –vía Gottfried Semper– que llega a Barcelona y la que al cabo de pocos años posibilitará toda la producción de la tendencia que llamamos el Modernismo. No se trata sólo de una formación universalista con sólidas y actualizadas bases compositivas, históricas y técnicas, sino también de la liberación de una cultura recibida de segunda o de tercera mano”. Su célebre artículo “En busca d’una arquitectura nacional”, que publicó en la revista *La Renaixença* en febrero de 1878, significó la consolidación, y renovación al mismo tiempo, de los planteamientos culturales inmediatamente anteriores. Su mensaje arraigó en las últimas promociones de arquitectos del siglo XIX: “Si procurar la práctica de todas las buenas doctrinas, que como buenas no pueden ser contradictorias, provengan de donde se quiera, es ser ecléctico; si asimilarse, como la planta del aire y del agua y de la tierra, los elementos que se necesitan para vivir una vida sana es hacer eclecticismo; si creer que todas las generaciones nos han dejado algo bueno que aprender, y quererlo estudiar y aplicarlo es caer en esta falta, nos declaramos convictos de eclecticismo”.



Figura 10. Barcelona. Detalle del vestíbulo del Palau de la Música Catalana. Lluís Domènech Montaner, arquitecto (1889-1893). Foto: R. Lacuesta, 2005.

La razón por la que hemos señalado más arriba el inicio del Modernismo en 1879 es, precisamente, porque en ese año Domènech i Montaner proyecta el que será el primer edificio de Barcelona que los estudiosos del movimiento sitúan como el punto de partida, el “paso intermedio entre los primeros intentos de la renovación de la arquitectura catalana al inicio del último tercio del siglo XIX y la eclosión modernista de la última década”,<sup>6</sup> aunque oficialmente se haya convenido en que fue la Exposición Universal de Barcelona de 1888 la que marcó el inicio auténtico. Si así fuera, algunas aportaciones significativas de aquella década de 1880 quedarían excluidas del Modernismo, como la Villa Quijano (“El Capricho”), de Comillas, y la casa Vicens, de Barcelona (Figura 7), obras de Antoni Gaudí ejecutadas entre 1883 y 1885, así como los pabellones y la cerca de la Finca Güell, en Pedralbes (Barcelona), de 1884-1887.

Ese primer proyecto de Domènech al que nos referimos es el edificio de la Editorial Montaner i Simón, de Barcelona (desde 1990 sede de la Fundación Antoni Tàpies), construido entre 1880 y 1886 (Figura 8). Las teorías expuestas en el artículo antes citado y la audacia del arquitecto al

aplicarlas se manifiestan con toda su potencia innovadora en el empleo de los materiales de construcción: la estructura de pies derechos de hierro colado de la que sabe sacar partido creando una planta libre, a la que adosa el cuerpo de fachada como un muro cortina de ladrillo común visto con carpintería metálica en las aberturas; y como complemento, la aparición de la artesanía de hierro forjado en las rejas heráldicas del semi-sótano y de la vidriería decorativa.

Las más de cuarenta obras conocidas de Domènech Montaner muestran la evolución que, sobre la base en la racionalidad constructiva que le caracterizó, experimenta su arquitectura, desde una concepción historicista, a veces de inspiración nórdica, a veces del gótico-renacentista civil catalán y del nazari y mudéjar o del tudor, hasta llegar a las últimas consecuencias del modernismo floral, a partir del 1900, más emparentado con el Art Nouveau. De sus primeras obras, el Café Restaurante (“Castell dels Tres Dragons”, 1887-1888) de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, marca un antes y un después en la historia de la arquitectura, por la extraordinaria concepción del espacio y el sistema de cerramiento de la nave central con el doble juego de fachadas de obra vista reforzadas en las aristas con torres, la más emblemática rematada con una cúpula bulbiforme. Quizás el Hotel Internacional (1888) es el que significó su encumbramiento como arquitecto capaz de proyectar un edificio de grandes dimensiones y levantarlo en 53 días, con una dirección y una organización de los trabajos extraordinariamente coordinada, que permitieron dar forma a una construcción prefabricada y modulada con precisión, estilísticamente emparentada con las formas hispanomusulmanas y con las inglesas de la época Tudor, y con la aportación de la tecnología puntera del mecanicismo. Domènech se tuvo que enfrentar a una primera dificultad, como era la calidad de los terrenos, ganados al mar una vez se hubo demolido la muralla de Mar, y en la imposibilidad de forjar unos cimientos que pudieran soportar un edificio de 150 metros de largo por 35 de ancho y 24 de altura, ideó una plataforma de hormigón hidráulico trabada con un emparrillado de raíles de ferrocarril sobre los que se extendió un sistema de bóvedas tabicadas invertidas.<sup>7</sup> También aquí, Domènech incorpora torres y torreones en



las esquinas, unos elementos recurrentes que aparecen en muchos de sus edificios, individualizados, bien acabados en forma de templetos cupulados, como en el Ateneo Obrero, de Canet de Mar (1887), en los pabellones de Administración y del interior del recinto del Hospital de Sant Pau (construidos entre 1901 y 1911, aunque el resto de edificios se acabaron de construir en 1930, ya bajo la dirección de Pere Domènech Roura, hijo de Domènech Montaner), en el Palacio de la Música Catalana (1905-1908) y en la casa Lleó Morera, de Barcelona (1905); o en forma de chapiteles cónicos, como en la casa Roura, de Canet (1889-1892), la casa Fuster, de Barcelona (1908-1911); o de esbeltas agujas, como la del pabellón de Administración del mismo Hospital de Sant Pau o la que coronaba la tribuna de la casa Navás, de Reus (1901). Otro elemento recurrente de Domènech (muy relacionado con la arquitectura de Josep Vilaseca Casanovas, su amigo y colaborador, nacido en Barcelona en 1848 y fallecido en 1910) fue la galería de arcadas o columnas con que acababa el piso de los desvanes de muchos de sus edificios, cuya referencia remota la hallamos en las casas señoriales de los siglos XV y XVI. Encontramos este recurso en forma de *loggia* abierta o cerrada con persianas o con vidrieras, o de friso de ventanas intercaladas con plafones de figuras simbolistas o de cerámicas vidriadas. Además de aparecer en algunas de las obras ya citadas, estos elementos los encontramos en el Palacio Montaner (1889-1893) (Figuras 9 y 10) y en la casa Thomas (1895-1898), de Barcelona, o en la casa Solà-Morales, de Olot (1913-1916). Las tribunas, los balcones, los coronamientos de fachadas con almenas, son también elementos que Domènech cultivó reiteradamente y que sirvieron de modelo para otros tantos edificios modernistas que los arquitectos de segunda generación fueron construyendo en la capital catalana y en el resto de Cataluña y de España. Los podemos ver en toda la geografía levantina y del sudeste, proyectados por la mano de arquitectos que pasaron por la Escuela de Arquitectura de Barcelona y que tuvieron a Domènech como profesor.

Gaudí. La historiografía se disputa, desde los inicios de los estudios del Modernismo, el binomio Domènech-Gaudí. A veces con detrimento de la personalidad de uno respecto al otro. Una



Figura 11. Barcelona. Farola de la plaza Real. Antoni Gaudí, arquitecto (1878-1880). Foto: R. Lacuesta, 2016.

polémica estéril basada en unos fundamentos demasiado ideológicos y personales. La cuna marca, sin embargo. Domènech pertenecía a una familia burguesa arraigada en la alta sociedad del momento, y su implicación política y docente le abrieron la puerta para trabajar para la Administración en grandes proyectos; Gaudí era descendiente directo de caldereros y pequeños agricultores y tuvo que trabajar fuerte para tirar adelante sus estudios y su familia. Está claro que, a pesar de coincidir en proyectos cercanos, como los trabajos de Comillas para los mismos clientes (la gran familia del marqués de Comillas, directa o política, como los Güell y como los Piélagos), o en actividades relacionadas con polémicas ciudadanas, como la que originó el proyecto de fachada de la catedral de Barcelona, o la relación que mantuvieron dentro del Centre Excursionista de Catalunya, cada uno siguió por caminos diferentes hacia la búsqueda de un modo de hacer arquitectura desde el empirismo constructivo y la experimentación con materiales de vieja tradición y oportunidades renovadas, y con materiales emergentes. Antoni Gaudí acabó la carrera de Arquitectura en 1878 y sus primeros trabajos se centran en proyectos de mobiliario (los de los edificios de Comillas y otros encargos para tien-



Figura 12. Barcelona. Casa Vicens. Torreón de obra vista y cerámica vidriada. Antoni Gaudí, 1878 (proyecto), 1883-1885. Foto: R. Lacuesta, 2015.

das), y las farolas para diversos espacios urbanos de Barcelona, como las de la plaza Real, junto a la Rambla, que le encarga el Ayuntamiento de Barcelona. (Figuras 11 y 12)

La buena relación y confianza con el principal cliente que tuvo, Eusebi Güell, en la serie de proyectos que le fue encargando a lo largo de casi cuarenta años, le permitió desarrollar su profesión, su experimentación y su imaginación en una arquitectura inédita, que le llevó a revisar con espíritu crítico las arquitecturas del pasado, desde una postura poco imbricada en las propuestas que se iban manifestando de la mano de sus colegas. No fue profesor de la Escuela de Arquitectura, ni recibió encargos de la Administración, excepto en muy contadas ocasiones. Pero sí que ejerció la docencia desde su cátedra particular, reuniendo a su alrededor arquitectos, artistas y artesanos de primera línea para dar respuesta a todas sus preocupaciones de índole arquitectónica y artística. El templo de

la Sagrada Familia, cuyo encargo, en 1884, para continuar las obras que dejó paralizadas el arquitecto Francisco del Villar Lozano (Murcia, 1828 – Barcelona, 1901), le vino a través de la recomendación que Joan Martorell Montells hizo a la Junta del templo. Era, pues, otro encargo de carácter privado, y que le duró toda la vida. Sus proyectos, los más importantes y los de menor envergadura, no llegan a treinta. En algunos de ellos empleó unos cuantos años. Formal y estilísticamente, Gaudí evoluciona desde una arquitectura más en consonancia con los lenguajes históricos, que reinventa y modela a su antojo para sacar mayor partido de la tecnología constructiva del momento e imbricarla con los sistemas tradicionales, pasando por las propuestas simbolistas, hasta la eclosión del naturalismo y el expresionismo arquitectónico. En sus obras primerizas, que ya hemos citado, incorpora elementos funcionales y decorativos al mismo tiempo, como rejillas, alicatados de cerámica y techos (los de la casa Vicens, por ejemplo) en una apuesta por una estética que podríamos decir que en cierto modo es subsidiaria de los modelos textiles de William Morris. Combina el ladrillo visto con la cerámica vidriada y el hierro fundido, y ya recurre al *trencadís* cerámico o de vidrio plano como material de revestimiento de cúpulas (los pabellones de la finca Güell, el kiosco de estructura metálica y cúpula bulbiforme de Comillas...) para producir un insólito efecto artístico.

En estos primeros proyectos implantados en un medio casi rural, ya se anuncian recursos constructivos y formales, como el arco equilibrado, que en el palacio Güell (1885-1888, propiedad de la Diputación de Barcelona desde 1945) adquirirán todo el protagonismo. Los espacios que consigue en esta finca urbana entre medianeras, jugando con los volúmenes voladizos de las tribunas en las fachadas principal y posterior y con entreplantas que consiguen aumentar la superficie útil y, sobre todo, con la distribución de las dependencias alrededor de un patio central, que convierte en salón noble, cuya bóveda parabólica atraviesa en altura cuatro plantas y la azotea, constituye un ejercicio que sólo podemos encontrar como paralelos de referencia en algunos cruceros de las iglesias góticas o en las altas bóvedas de las mezquitas orientales. Pero si en la parte aérea el palacio Güell se nos muestra



Figura 13. Piera (Barcelona). Iglesia de la Mercè de Ca n'Aguilera. Autor: Francesc Berenguer, 1910. Foto: R. Lacuesta, 2015.

como una sorprendente muestra de la arquitectura moderna, el sótano, más conocido por el bello juego que brindan sus formas y el conjunto arbóreo de pilares revestidos con ladrillo visto, tiene un papel fundamental, inédito también, como cimiento de todo el edificio.

El arco catenario y las formas paraboloides-hiperbólicas aplicadas a la arquitectura son invenciones de Gaudí en lo que a sistema constructivo se refiere, y que diversos arquitectos, la mayoría discípulos suyos, utilizaron en sus obras. Josep Puig i Cadafalch se atrevió a emplearlo en contadas ocasiones, como en la antigua sala de etiquetaje de las Cavas Codorniu en Sant Sadurní d'Anoia (1901-1904), pero muy pronto desistió de ello, alegando que “no he logrado vencer las viejas ideas que siglos de experiencia nos han infiltrado de que los muros han de ser verticales”.<sup>8</sup> Lluís Muncunill Parellada (Fals, Barcelona, 1868 – Terrassa, 1931) hizo ostentación del arco equilibrado en la masía Freixa de Terrassa (1907-1910); Rafael Masó Valentí (Girona, 1880-1935) lo utilizó en los hastiales de la Harinera Teixidor, de Girona (1910-1911); Francesc Berenguer Mestres (Reus, 1866-Barcelona, 1914), en su casa “Torre del Castell” (1908), en el pueblo de



Figura 14. Barcelona. Sótano del Palau Güell. Antoni Gaudí, arquitecto. 1885-1888. Foto: Montserrat Baldomà, 2013.

Rubió (Barcelona) y en la iglesia de la Mercè de Ca n'Aguilera, Piera (1910); (Figura 13); Joan Rubió Bellver (Reus, 1871 – Barcelona, 1952), en las bodegas Raimat, Lleida (1916-1925) y en la capilla de la residencia de estudiantes de la Universidad Industrial de Barcelona (1927-1931); Cèsar Martinell Brunet (Valls, 1888 – Barcelona, 1973), en la serie de bodegas del sindicalismo agrario que construyó entre 1918 y 1922, como las de Rocafort de Queralt, Nulles, ElPinell de Brai y Gandesa, en la provincia de Tarragona; o la de Sant Cugat del Vallès, en la de Barcelona; o en el almacén de cereales de Sant Guim de Freixenet, en la de Lleida, además de utilizar el arco parabólico en pasadizos subterráneos de otras bodegas, como la de Cornudella de Montsant o la de Igualada; Bernardí Martorell Puig (Barcelona, 1870-1937), en la bodega del Sindicato Agrícola de Cambrils (1919-1922); Josep Maria Jujol Gibert (Tarragona, 1879 – Barcelona, 1949), en la iglesia de Vistabella, (1918-1923); Josep Danés Torras (Olot, 1891 – Barcelona, 1955), en la nueva iglesia de Santa María de Ribes de Freser (1940). La lista de autores y obras es larga, y se observa que este tipo de arco parabólico se empleó por ser más idóneo para cubrir espacios de grandes luces y evitar muros de cargas o gruesos y pesados muros de cerramiento.

Volviendo al palacio Güell, en el proceso de prospección llevado a cabo en el subsuelo entre 2003 y 2006 para proceder a la restauración integral del edificio (obra dirigida por el arquitecto Antoni González), se comprobó que Gaudí había ideado, para conseguir el funcionamiento óptimo del conjunto y evitar asentamientos en relación con las fincas vecinas, un sistema completo, extremadamente rígido, en el que los elementos

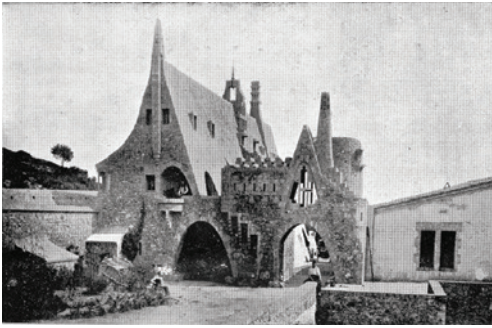


Figura 15. Sitges. Bodegas Güell, en el macizo del Garraf. Antoni Gaudí, arquitecto (col. Francesc Berenguer), 1895-1900. Foto: A. Gallardo. Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona.

que componen toda esta planta (la solera cerámica de arcos y bóvedas que forman el techo, los pilares y las paredes de carga, la solera del pavimento y las zapatas de los pilares) forman una auténtica y gruesa losa de cimentación perfectamente trabada en la que se apoya todo el edificio, pero que está hueca por dentro y por ello es transitable. (Figura 14)

Se puede decir que en el palacio Güell, levantado en el barrio del Raval de Barcelona, Gaudí ensayó soluciones constructivas y artísticas que después llevará a extremos cada vez más atrevidos y expresivos en las obras posteriores construidas fuera de Barcelona y en el Ensanche Cerdà. Igualmente interesante es el edificio pétreo de las bodegas Güell, de Garraf, Sitges (1895-1900), obra de Gaudí con la colaboración de Berenguer (y no al revés, como se ha afirmado en varias ocasiones), cosa que el mismo Gaudí confirmó al arquitecto Amós Salvador en 1916. Como un promontorio más del macizo del Garraf, la bodega se yergue en forma de tienda de campaña de sección triangular, con dos plantas subterráneas para las cavas y tres aéreas con una cubierta única de piedra, la planta baja destinada originalmente a cochera y almacén, la intermedia, a vivienda de temporada de la familia Güell, y el piso superior, a capilla, cuyos arcos diafrámicos de perfil parabólico del interior y el material de construcción (altar y columnas de piedra caliza gris del macizo, de la cantera propiedad de Eusebi Güell), son una traslación casi textual del Colegio de las Teresianas de la calle Ganduxer de Barcelona (1889-1890) y del palacio Güell. (Figura 15)

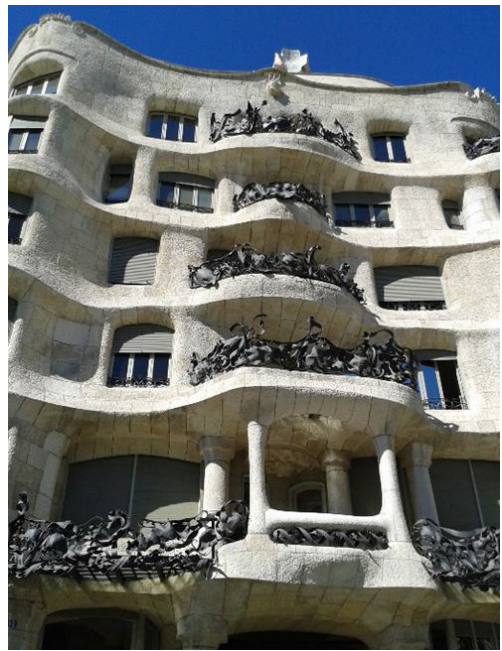


Figura 16. Casa Milà, "la Pedrera". Antoni Gaudí, arquitecto (1906-1912). Foto: R. Lacuesta, 2016.

Los tres inmuebles que Gaudí construyó en el Ensanche Cerdà son la casa Calvet de la calle Caspe (1898-1899), la casa Batlló (1904-1906) y la casa Milà, "la Pedrera" (1906-1912), ambas en el paseo de Gràcia (Figura 16). La casa Calvet es quizás la obra más convencional por adaptarse a la tipología del barrio; aboca su imaginación en la reinterpretación del estilo barroco rococó en la fachada principal, que resuelve con un revestimiento de sillares desbastados, balcones trebolados de barandilla de hierro forjado, tribuna en voladizo en el piso noble y dos piñones curvilíneos que la coronan. Este tipo de composición tendrá fortuna en numerosas obras barcelonesas proyectadas por otros arquitectos, como en el caso de Antoni Millàs Figuerola (L'Hospitalet de Llobregat, 1862 – Barcelona, 1939) en la casa Francesc Carreras, de la calle Mallorca, 284 (1899-1900); o de Jaume Torres Grau en las casas Torres, de la calle París, 180 bis y 182 (1905-1907), o de Francesc Berenguer Mestres, ayudante incondicional de Gaudí, en las casas Cama, de la calle Gran de Gràcia (1905-1908). En la casa Batlló, la proeza estructural llega a límites insospechados al enfrentarse con la reforma de una casa preexistente, que Gaudí vació de dentro a fuera manteniendo las viejas paredes mediane-



Figura 17. Barcelona. Palacio Tomás Santos de Lamadrid (Muntaner, 240-242 – Diagonal, 570), obra de Enric Sagnier, de 1900 (desaparecido en 1935). Foto: Archivo Mas. Institut Amateller d'Art Hispànic. 1902.

ras. La fachada nueva se ondula verticalmente, revestida de *trencadís* (fragmentos de azulejo) salpicado con discos cerámicos de colores y diámetros diferentes, y acoge los balcones-antifaz de hierro y la tribuna de la planta noble con un juego de columnillas de aspecto óseo, elementos que han llegado a desmadrar la imaginación mediática y popular con interpretaciones legendarias extravagantes.

En la Pedrera, Gaudí se plantea un nuevo reto al concebir una solución para el edificio de planta libre a base de una estructura de pilares y jácenas metálicos y fachada autoportante, un muro cortina cuyos voluminosos bloques de piedra se conectan con la estructura mediante barras metálicas roblonadas; una libertad que permite también una distribución espacial interior adaptada al programa, una excelente luminosidad de las diversas plantas y el perfil sinuoso de las fachadas. En realidad, son dos casas con entradas independientes organizadas alrededor de dos patios de planta curvilínea y con una azotea común. Gaudí hizo pintar los patios, en toda su superficie vertical, a Aleix Clapés Puig (con la colaboración de Lluís Pasqual, Xavier Nogués y Teresa Lostau), con temas paisajísticos relacionados con la tierra, el agua, el aire y la flora, en un resultado estético cercano a Otto Wagner.

Tanto en el palacio Güell, como en la casa Batlló y en la Pedrera, y como ya había ensayado en la casa Vicens, Gaudí utiliza las azoteas como un conjunto escultórico de chimeneas y torres de ventilación de formas geométricas caprichosas y revestimientos coloristas o blancos, fragmentando la cerámica vidriada, el mármol, el vidrio o la piedra en pequeños trozos, avanzándose al arte

abstracto e incluso al cubismo y al surrealismo, y en los cuales reverbera el sol produciendo efectos lumínicos y cromáticos muy sugerentes.

#### 4. EL MODERNISMO COMO ESTILO UNITARIO Y HETEROGÉNEO. SAGNIER Y PUIG I CADAFALCH

Alexandre Cirici definió acertadamente el Modernismo como “un movimiento de una gran unidad, creador realmente de un estilo, que dominó en aquellos años no ya en reductos selectos, como ciertos *ismos* posteriores, ni en el gusto popular solamente, sino que invadió toda la contextura social y dio forma a las manifestaciones plásticas de una época. Sus ingredientes fueron muchos, y muy distintos, y complejos, incluso contradictorios. En realidad fué la suma de una serie de reflejos de corrientes extranjeras que perdieron su significación propia para ponerse al servicio de un punto de vista apropiado al país”.<sup>9</sup>

Esta definición encuentra su perfecto eco en la producción de los arquitectos que empezaron a trabajar inmediatamente después de los primeros espadas que hemos ido analizando hasta ahora. La variedad de lenguajes cultivados en la época modernista tiene en el arquitecto Enric Sagnier Villavecchia (Barcelona, 1858-1931) uno de sus mejores representantes, con título en 1882. Fue el arquitecto de la aristocracia y de la alta burguesía catalana, y también trabajó para la Iglesia y para la Caja de Pensiones. Uno de los aspectos que ha llamado la atención sobre él es su capacidad de trabajo y el control que ejerció directamente, con una obra muy prolífica y variada, toda en Cataluña, pero sobre todo en Barcelona. Llegó a redactar más de 500 proyectos a lo largo del ejercicio profesional, entre 1884 y 1931, con una media de 10 edificios por año, sin contar los trabajos secundarios. La mayoría era de envergadura, con una presencia urbana potente, de modo que llegó a crear su propio estilo, reconocible en medio de la producción de otros arquitectos de su época. Sagnier no se encasilló en una sola vertiente estética, en una corriente estilística determinada. Su actitud ante los proyectos era inequívocamente ecléctica, entendiendo el eclecticismo como un recurso para dar la solución estética más idónea a cada obra en función de su ubicación geográfica y de su en-



Figura 18. Cubierta del libro *L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte*. Barcelona, Parera Editor, 1904.

torno urbano, y no como un “Estilo” que, como hemos comentado antes, algunos autores han tratado y tratan de definir como categoría artística. Sagnier bebió, pues, de todas las fuentes arquitectónicas posibles que le aportó su paso por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, a través de sus profesores: Elías Rogent, Joan Torras Guardiola, Francisco del Villar Lozano, Antoni Rovira Rabassa, Leandre Serrallach, August Font Carreras, Josep Vilaseca Casanovas i Lluís Domènech Montaner. Cultivó, sin ningún complejo, los estilos historicistas gestados durante el período de la *Renaixença* catalana y del mismo Modernismo local, el Secesionismo vienés más cercano a Otto Wagner, los modelos afrancesados y rococó del Segundo Imperio y del mansardismo, éste ya en plena época *noucentista*, e incluso el plateresco, mientras que para los locales comerciales y los interiores de pisos y tiendas, así como para el mobiliario, adoptaba, bien las formas modernistas de latiguillos y ondulaciones, bien los *revival* Lluís XV y Lluís XVI. Así, se fue adaptando a modas, gustos de los clientes e imperativos urbanos para resolver, siempre, una arquitectura de calidad, configuradora de la ciudad y muy a menudo con intención monumentalizadora del espacio urbano. Sus inmuebles irrumpían en Barcelona y en las ciudades medianas provocando la atención de todo el mundo, y las guías de la ciudad condal de principios del siglo XX los incluían para atraer forasteros, como testimonio de la nueva y singular arquitectura que era preciso visitar si se quería tener una idea clara del empuje creativo del sector de la construcción. Por ello, el estudioso

de la obra de Sagnier, Santi Barjau, definió su producción de “elegancia cosmopolita”.<sup>10</sup> (Figura 17)

La arquitectura de Sagnier en Barcelona contribuye en buena manera a hacer ciudad, a dar una imagen urbana a la altura de las principales ciudades europeas, pretensión ésta perfectamente asumida por una sociedad burguesa, donde era preciso, sin dejar de lado la tradición y la historia de la arquitectura, incorporar la nueva arquitectura que se estaba implantando desde el último cuarto del siglo XIX, definida por la utilización de los nuevos materiales constructivos y los nuevos lenguajes. La cuadrícula del Ensanche Cerdà brindó a Sagnier un campo extenso para experimentar en soluciones tipológicas y formales. Cuatro aspectos hay en la obra de Sagnier que la singularizan, al tiempo que tienen un fuerte impacto urbanístico y arquitectónico: los edificios en chaflán o en esquina; la diversificación tipológica, que prácticamente abarca toda la variedad funcional que existía entonces, y otras de nuevo cuño, como los equipamientos deportivos, entre ellos los frontones; la diversidad estilística y, finalmente, los elementos invariantes en la ornamentación, ya fueran como parte de la estructura, ya como decoración superpuesta.<sup>11</sup> Como Domènech, Sagnier utilizó recursos de la arquitectura defensiva, como torres, torreones y almenas, e igualmente coronó con cúpulas o chapiteles las rotondas de chaflanes, e hizo de la vivienda doméstica un rincón de lujo y confort con claras referencias a la domesticidad inglesa.

De los arquitectos modernistas de segunda generación, el más destacado es, sin duda, Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867 – Barcelona, 1956). Estudioso e investigador incansable, se doctoró en Ciencias Exactas, en Madrid, en 1888, con sólo 21 años, y obtuvo el título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1891. Constituye, con Domènech y con Gaudí, el tercer exponente más solicitado por la historiografía del Modernismo. Siguiendo los pasos de Elías Rogent y de Lluís Domènech en el conocimiento de la arquitectura histórica, colaboró con el segundo en la redacción de los tres primeros volúmenes de la *Historia General del Arte*. En el tercer volumen (1901) añadía un *Epílogo* sobre las corrientes arquitectónicas contemporáneas que constituía una verdadera declaración de principios estéticos. Clasificaba esas corrientes

en dos tendencias principales: “la que se ha enamorado de los nuevos recursos constructivos y la que se ha dejado deslumbrar por los nuevos conocimientos históricos y arqueológicos”. A la primera pertenecería la nueva producción de la arquitectura de hierro fundido, ensayada en Gran Bretaña, y a la segunda, las realizaciones de los seguidores de Viollet-le-Duc. De esta tendencia nacería, según Puig, la obra que inspirada en el gótico catalán se inició, primero, en un sentido completamente arqueológico, y después se transformaría en el sentido de emprender sobre la obra antigua la creación de la obra nueva. Punto, éste, que justifica su propia obra y la de los compañeros de promoción, que la crítica y la historiografía posterior calificaron de historicismo medieval, es decir, la interpretación personal de los estilos históricos adaptada a las exigencias de los nuevos tiempos. Es interesante la crítica que hace Puig, desde estas mismas páginas, de la arquitectura contemporánea, y que él mismo encasilla en una u otra tendencia: arquitectos como Labrouste, Olbrich, Scott, Wagner, Horta..., de los cuales, el primero representa “la línea innovadora, y el resto levanta sus edificios sobre arquitecturas de tradición medieval o renacentista”).

Como Sagnier, también elabora su propio estilo personal, aunque se pueden reconocer en sus obras la filiación violletiana, nórdica y centroeuropea, el magisterio de Domènech y la influencia de la Cataluña medieval y del contexto mediterráneo. Se le han documentado un centenar y pico de proyectos, la mayoría ejecutados como obras de nueva planta, sin contar sus obras de restauración, sobre todo en monumentos románicos, realizados a partir de los estudios históricos en los que colaboraron Josep Goday y Antoni de Falguera, que culminaron en una magna obra, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, publicada en tres volúmenes entre 1909 y 1918.

Su obra se esparce por la geografía catalana con presencia en 23 municipios, más algunas incursiones en Andorra. Su increíble capacidad de trabajo le permitió compatibilizar su profesión como arquitecto (que desarrolló ininterrumpidamente desde 1892 hasta 1943) con la investigación y las publicaciones, y con la participación activa en la política, como hombre comprometido con el catalanismo, que llegó a ejercer de concejal del Ayuntamiento de Barcelona (1902-1905),

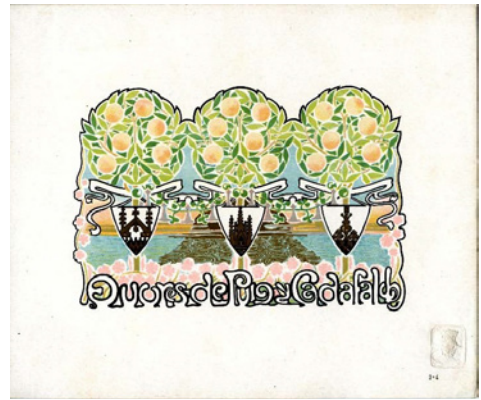


Figura 19. Dibujos en acuarela y grafismos de Puig i Cadafalch publicados en el libro *L'oeuvre de Puig i Cadafalch, architecte*. Barcelona, Parera Editor, 1904.

de diputado a Cortes (1907) y de presidente de la Mancomunidad de Cataluña (1917-1923).

Su producción modernista se desarrolló desde el final de la década de 1890 y los inicios de la década de 1910, y a partir de aquí fue adoptando la estética novecentista para decantarse, en algunos edificios de oficinas, por una arquitectura que toma como modelo la Escuela de Chicago, y por un monumentalismo barroco que culminará en los palacios de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Puig también es arquitecto de la alta burguesía. Apenas sin encargos oficiales, su obra, tanto la urbana como la rural, se centra sobre todo en la construcción de residencias unifamiliares, de gran confortabilidad al modo inglés, con unos programas funcionales que incorpora tanto en la pequeña casa como en los palacetes y grandes mansiones. Hay unos componentes en su arquitectura que se van repitiendo en los tipos de viviendas, según sean edificios entre medianeras o edificios aislados del Ensanche de Barcelona o de la periferia, que trata como elementos propios de una ciudad jardín. Estos modelos los transporta a las medianas y pequeñas ciudades o a las zonas campestres, como residencias de veraneo. En Barcelona, los inmuebles entre medianeras los monumentaliza y singulariza en clara oposición a la idea homogeneizadora de Ildefons Cerdà. Por otro lado, sus palacetes aislados los plantea con una yuxtaposición de volúmenes, en planta y en altura, retranqueando los volúmenes y obteniendo múltiples pla-



Figura 20. Barcelona. Proyecto para la casa Terradas, “la Casa de les Punxes”, obra de Puig i Cadafalch. 1903-1905.

nos de fachada, lo que le permite, en su interior, jugar con espacios consecutivos abiertos o semiabiertos de gran belleza. La domesticidad confortable se halla en la distribución de las diferentes dependencias: en la planta baja conecta sutilmente el vestíbulo con la escalera, el comedor, la cocina, el despacho y los salones abocados al jardín, y en la planta alta los dormitorios, más aislados, y los cuartos sanitarios, que separa en diferentes piezas, como la sala de baño, las toilettes y el WC, y a veces, en función de la superficie de la casa y el número de habitantes, los multiplica.

Puig participó en el VI Congreso Internacional de Arquitectura, celebrado en Madrid entre el 6 y el 14 de abril de 1904, con una publicación titulada *L'oeuvre de Puig y Cadafalch, architecte. 1896-1904*. Y subtitulada *Architecture. Décoration. Mobilier. Serrurerie. Carrelages*. Es decir, todo aquello que podía abarcar el perfil de un arquitecto y un diseñador, incluidos el mobiliario, la cerrajería y las baldosas para pavimentos o para alicatados, y también el diseño gráfico. (Figuras 18, 19 y 20).

En el texto introductorio, él mismo se considera un artífice de la renovación de la arquitectura catalana, y, sin complejos, tilda su producción de obras de arte necesarias para monumentalizar la ciudad y el campo. Recuperar el esplendor de las ciudades en épocas medievales, interrumpido por el Renacimiento invasor y retomado en el siglo XIX, es su principal propósito. Se tenía que crear e improvisar rápidamente un nuevo arte para hacer una gran ciudad, Barcelona. Si los

primeros maestros de la Escuela de Barcelona habían buscado vías de renovación en la restauración de un nuevo arte románico, o importando la escuela neogótica francesa de Viollet-le-Duc, o soñando con crear un arte nuevo a partir de las propuestas alemanas, austríacas o francesas, o más aún, formando un conjunto racional de exteriorización del material y de la estructura, él, Puig i Cadafalch, ha dado un paso hacia adelante, más positivo, “un arte moderno que tiene como base nuestro arte tradicional, adornado con las bellezas de los materiales nuevos, resolviendo con el espíritu racional de nuestro arte antiguo las necesidades del día, empujándolo hacia algunas de las exuberantes decoraciones meridionales; e incluso, infiltrándole ciertas ornamentaciones morescas o algunas visiones vagas del Extremo Oriente, y un sello puramente local, muy distinto de los otros”.<sup>12</sup>

De las obras de Puig i Cadafalch significativas del momento álgido del Modernismo y recogidas en el libro citado hay que mencionar, en Barcelona, la casa Martí, “Els Quatre Gats” (1895-1896); la casa Amateller (1898-1900) (Figura 21); el palacio del Barón de Quadras (1899-1906); la casa Macaya (1901); o la casa Terradas, “Casa de les Punxes” (1903-1905); y en Argentona, su propia vivienda de veraneo, la casa Puig (1897-1900), y la casa Garí, “El Cros” (1898-1900). De 1911 data la antigua fábrica Casaramona, de hilados y tejidos de algodón, un magnífico ejemplo de arquitectura industrial modernista en el que la obra de ladrillo visto es la protagonista; ocupa una manzana entera al pie de la montaña de Montjuïc y hoy alberga el centro cultural CaixaForum.

## 5. EXPANSIÓN Y PARALELISMOS

Como hemos visto, la arquitectura catalana de la época modernista no recorrió su camino sin admitir influencias exteriores, por bien que les actitudes individualistas y creativas tuvieron un papel decisivo y marcaron peculiares sellos de inconfundibles “estilos personales”. A medida que en Europa se desarrollaban los estilos paralelos al Modernismo (de hecho, algo más tardíos), con significación y lenguajes propios, el Modernismo catalán los iba incorporando en los proyectos de los arquitectos de primera, segunda y tercera generación. El arquitecto e historiador del arte Josep Francesc Ràfols consideraba que, “en rea-



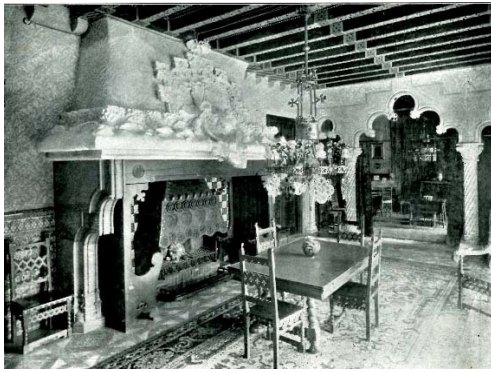


Figura 21. Barcelona. Comedor de la casa Amateller. Puig i Cadafalch, arquitecto (1898-1900). Fotografía del libro *L'oeuvre de Puig y Cadafalch*, architecte, 1904

lidad, no entramos plenamente, ni con Domènech, ni mucho menos con Sagnier, en el modernismo arquitectónico decorativo: el movimiento que arrancó en Múnich y la Secesión múniquesa con Stuck y el estilo 'Jugend'; que arrancó en Viena y la Secesión vienesa con el predecesor famoso Otto Wagner, con su discípulo Joseph Olbrich, con el imaginativo preciosista Gustav Klimt.<sup>13</sup> Y continúa matizando: "En arquitectura, la obra de Wagner y la de Olbrich se divulgaron [en Cataluña] por los esfuerzos de un solo teórico, el arquitecto Jeroni Martorell, en conferencias y artículos. Pero antes de esto, difusamente y en diversas promociones, alguien de los inicios renovadores germánicos pudo influir en algunos notables arquitectos graduados en la Escuela en el último cuarto del siglo XIX, al mismo tiempo que el arqueologismo persistía y el popularismo que se deriva de él se mezclaba extrañamente con aquellos intentos." Ràfols considera modernistas de las últimas promociones decimonónicas a los arquitectos Josep Font Gumà (Vilanova i la Geltrú, 1859-1922), Antoni M<sup>a</sup> Gallissà Soqué (Barcelona, 1861-1903), Francesc Rogent Pedrosa (Barcelona, 1864-1898), Ferran Romeu Ribot (Barcelona, 1862-1943), Josep Puig i Cadafalch y Alexandre Soler March (Barcelona, 1874-1949). A todos ellos les atribuye ese fondo ecléctico de aunar las corrientes centroeuropeas, los arqueologismos locales y el decorativismo, con la consiguiente popularización del estilo modernista, que con todos esos ingredientes se produce en el país. La siguiente promoción que destaca en una línea más o menos afiliada al Secesionismo, según los casos, es la que obtiene el título en

1906 (una promoción "casi póstuma en relación con el movimiento"): Josep M<sup>a</sup> Jujol, que siendo estudiante trabajó con Font Gumà y con Antoni M<sup>a</sup> Gallissà, y que, ya arquitecto, se incorporó al estudio de Gaudí; Josep M<sup>a</sup> Pericas Morros (Vic, 1881 – Barcelona, 1965) y Rafael Masó Valentí. De los dos últimos manifiesta que se aferran a la influencia obstinada, aunque consecuyente y traducida a un estilo propio, de las secesiones germánicas, pero que son casos de "tozudez dignísima, se enfrentan a la versatilidad general de los constructores catalanes que —en una confluencia de popularismos, de secesionismos, de arqueologismos y de sandeces— han deshecho el encanto de nuestra ciudad y de los paisajes que la rodean." Obviaba, sin embargo, la fuerte influencia en estos dos arquitectos, sobre todo en Masó, de la Escuela de Glasgow, a través del arquitecto escocés Charles R. Mackintosh (Glasgow, 1868 – Londres, 1928), quizás el autor más relevante del Art Nouveau del Reino Unido. Mackintosh, en 1895, visita la Exposición *Art Nouveau* de París, y en 1897 inicia la construcción del edificio de la Escuela de Arte de su ciudad natal, que se termina en 1909. Para entonces, Mackintosh ya había dado a conocer su obra, con gran sorpresa por parte de los colegas europeos, en la exposición de la Sezeccion de Viena en 1900, y éstos no tardaron en asimilar sus ideas, su arquitectura y sus diseños de geometrías puras y austeridad ornamental, la calidad del espacio, libre de artificios y mobiliario recargado, muy en consonancia con las artes japonesas. (Figuras 24 y 25)

A propósito de Jeroni Martorell (Barcelona, 1876-1951), al acabar sus estudios en 1903 viajó por Francia, Italia, Suiza, Alemania y Austria, donde entró en contacto con los planteamientos más vanguardistas de la arquitectura y el urbanismo de la mano de maestros como Otto Wagner, Joseph M. Olbrich, Henrik P. Berlage, Victor Horta y Peter Behrens, cosa que influyó decisivamente en su pensamiento y en su praxis profesional. Se formó, pues, en pleno auge modernista, y adoptó sin reservas el lenguaje especialmente influido por las corrientes secesionistas europeas, que, como hemos visto, divulgó en Cataluña con artículos de gran calado sobre la historia de la arquitectura y de la construcción europea y catalana, como los muy primerezos en su dilatada trayectoria como publicista,



Figura 22. Sant Hilari Sacalm. Reforma de la masía El Soler de Mansolí. Rafael Masó, arquitecto (1906-1910). Foto: R. Lacuesta, 2007.

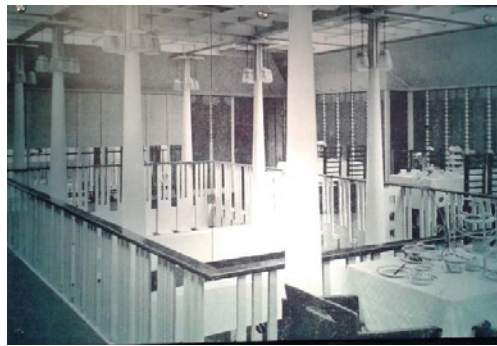


Figura 23. Glasgow. Salón de Té (Willow Tea Rooms), obra de Charles Rennie Mackintosh. 1903. Foto: autor desconocido.

ensayista, conferenciante e historiador del arte, que aparecieron en la revista *Catalunya, Revista literària quinzenal*, los cuales se publicaron sucesivamente bajo el título “La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras”.<sup>14</sup> Otro artículo que también suscitó gran interés fue “Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana moderna”,<sup>15</sup> en el que estableció una secuencia histórica del uso de la bóveda tabicada de ladrillo y de las bovedillas de rasilla, combinados estos materiales con el hierro, y donde analizó obras de E. E. Viollet-le-Duc, Rafael Guastavino, Antoni Gaudí y otros. Estos estudios han sido extraordinariamente relevantes para la historiografía española y para los arquitectos en general.<sup>16</sup> Las primeras y escasas obras arquitectónicas de Jeroni Martorell que coinciden con la etapa modernista reflejan sus conocimientos de la arquitectura europea y su decantamiento por un estilo propio, en el que se unen las estructuras de hierro y abovedadas con un lenguaje decorativista y

simbolista. Los ejemplos de esta manera de entender la arquitectura los encontramos en la casa Miquel Blanxart, de Granollers (Barcelona), de 1903-1907; en Sabadell (Barcelona), en los edificios de la Caja de Ahorros, de 1904-1915, y de la Escuela Industrial de Artes y Oficios, de 1907-1910; y en Alella (Barcelona), en la bodega del Sindicato Vinícola, construida entre 1906 y 1907. A partir de aquí su obra de nueva planta evolucionará dentro de los cánones clásicos del *Noucentisme*, que desde 1915 compaginó con la labor que le ocupó casi por completo hasta su fallecimiento: la restauración de monumentos desde su condición de jefe del Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos de la Mancomunidad de Cataluña y de la Diputación Provincial de Barcelona.

### La dinámica catalana

La impronta de los grandes maestros decimonónicos con sus fórmulas de adaptación a los estilos arquitectónicos fue cuajando en las sucesivas promociones de arquitectos de tal modo que, en el cambio del siglo XIX al XX, la producción, sobre todo la de tipo residencial, pero también pública, industrial y comercial o de uso público, llegó a ser una enfebrecida carrera por idear algo más exuberante, más creativo, más denso y abarrocado que los modelos inmediatamente anteriores. Las filiaciones estilísticas directas de estas nuevas generaciones respecto de los diferentes maestros del Modernismo se pueden encontrar en un mismo autor, mezcladas en una misma obra o en obras coetáneas; y la misma evolución sigue, en definitiva, el vaivén de las modas, y las diferentes tipologías arquitectónicas con sus invariantes y variantes se prolongan durante casi tres décadas sin apostar por una revolución substancial de la arquitectura. Por un lado, los viejos maestros de obra, que cultivan de modo reiterativo todos los cánones clásicos, claudican ante un Modernismo formal para no caer en el desfase generacional y responden a la demanda vigente con soluciones epidérmicas que no afectan a la estructura tradicional. Por otro lado, los arquitectos que podríamos denominar “menores” ensayan lenguajes de diversa procedencia e incorporan las artes aplicadas sin aportar tampoco innovaciones estéticas ni funcionales dignas de ser tenidas en cuenta.<sup>17</sup>



Figura 24. Granollers (Barcelona). Casa Blanxart. Jeroni Martorell Terrats, arquitecto, 1903-1907. Foto: Xavier González Toran, 2007.

Las casas de nueva planta se simultanean con reformas de edificios, cuyas fachadas se modernizan y ennoblecen, y cuyos espacios comunes (vestíbulos, escaleras o salones) se hacen ostensibles, al mismo tiempo que se invade la calle con tribunas voladizas y se aumenta la altura edificable con coronamientos más o menos potentes que esconden el mayor número de pisos de alquiler hasta el máximo que permiten unas ordenanzas veleidosas, siempre sujetas a la fuerte presión especuladora. Los oficios profesionales y el aparato industrial se ponen al servicio de arquitectos y promotores, o de arquitectos-promotores al mismo tiempo, en una vertiginosa actividad constructiva, aplaudida y testimoniada en las numerosas revistas especializadas de arquitectura y construcción, auténtico vehículo de propaganda de unas profesiones y de unas empresas. Con todo, es aquella diversidad de lenguajes la que consigue crear, por todo Cataluña, pero especialmente en Barcelona y en las ciudades medianas, una escenografía urbana con cierta unidad estilística. Y son aquellos maestros de obra y aquellos arquitectos los que transmitieron, con el conjunto de su producción arquitectónica (y no los grandes maestros con sus emergencias «singularizadoras»), un determinado tipo de ciudad, homogénea y heterogénea, armónica y discordante, contenida y dinámica al mismo tiempo.

La lista de arquitectos y maestros de obras que se enmarcan en el movimiento modernista es infinita. Por hacer una delimitación cronológica, podemos incluir entre los primeros los que obtuvieron el título en la Escuela de Barcelona



Figura 25. Granollers (Barcelona). Casa Blanxart. Escultura alegórica de la vendimia, obra de Josep Mª Barnadas. Foto: Xavier González Toran, 2007.

entre 1879 y 1910, aunque se podría alargar la lista con algunos arquitectos de las promociones surgidas entre 1911 y 1916, que todavía se decantaron en los primeros años de su ejercicio profesional por el Modernismo. En todos estos años se licenciaron en la Escuela 267 arquitectos; de ellos, y juntamente con los maestros de obras, se reseñan casi 200 con obra modernista, no sólo en Cataluña sino en el resto de España.<sup>18</sup> Numerosos estudios generales o monográficos publicados en las dos últimas décadas han dado a conocer obras de autores conocidos y desconocidos, lo cual hace que la lista pueda ser bastante más amplia.

Es curioso cómo los técnicos se repartieron la geografía catalana para crear en sus ciudades de origen directo o indirecto una especie de feudo modernista, en las cuales dejaron obras de especial relevancia e, incluso, al ejercer en ellas como arquitectos municipales, trazaron importantes planes urbanísticos de reforma interior o de ensanche. De entre los más significativos y de óptimos resultados se encuentran, por citar



Figura 26. Manresa. Chalet para escuela de párvulos de la Casa de Caridad. Alexandre Soler March, arquitecto. 1911. Foto: Autor desconocido.

unos cuantos ejemplos, Manuel Joaquim Raspall Mayol (Barcelona, 1877 – La Garriga, 1937), con numerosa obra en la Garriga y Cardedeu; Lluís Muncunill Parellada y Melcior Viñals Muñoz (Barcelona, 1878-1938), en Terrassa; Ignasi Oms Ponsa (Manresa, 1863-1914), con obra muy importante, pública y privada, en Manresa y su comarca, el Bages; Alexandre Soler March, en Manresa, Berga y las comarcas del Bages y del Berguedà (Figura 26);, y también en Barcelona; Bonaventura Pollés Vivó (Barcelona, 1857 – Sevilla, 1919) y Josep M<sup>a</sup> Miró Guibernau (Vilanova i la Geltrú, 1889 – Barcelona, 1966) trabajan en Vilanova i la Geltrú, donde proyectaron una ciudad jardín paralela al mar, el paseo de Ribes Roges, en el que se construyeron una serie de chalets modernistas, algunos con cierta influencia del *Noucentisme* que se iba imponiendo poco a poco, pero aún sin abandonar los tipos arquitectónicos que ya el Modernismo había elevado a tradición; Joan Amigó Barriga (Badalona, 1875-1958), en Badalona (Barcelona); Juli Batllell Arús (Sabadell, 1864-1928), Eduard M<sup>a</sup> Balcells Buigas (Barcelona, 1877-1965) (Figura 28); y Josep Renom Costa (Sabadell, 1880-1931), en Sabadell y su comarca, el Vallès Occidental; Ignasi Colomer Oms (Igualada, 1878-1967) y Josep Pausas Coll (Barcelona, 1872-1928), en Igualada;



Figura 27. Vic (Barcelona). Obras de Josep M<sup>a</sup> Pericas Morros: reforma de la casa Bayés (a la izquierda), y casa Anita Colomer (a la derecha). 1906. Foto: R. Lacuesta, 2014.

Josep M<sup>a</sup> Pujol de Barberà (Tarragona, 1871-1949), en Tarragona; Joan Abril Guanyabens (Mataró, 1852 – Tortosa, 1939) y Pau Monguió Segura (Tarragona, 1865 – Barcelona, 1956) en Tortosa, donde el primero construyó el Mercado Municipal (1884-1889) y el parque Teodor González (1885-1892), y el segundo la Casa Grego (1906-1908) y el Matadero Municipal (1905-1908); Andreu Audet Puig (Gràcia, Barcelona, 1868 – Barcelona, 1938), en Barcelona, que se especializó en construcciones de teatros y cines; Joan Alsina Arús (Barcelona, 1872-1911), en Barcelona y provincia; Ignasi Mas Morell (Barcelona, 1881-1953), en Sant Pol de Mar, y también trabajó en La Habana (Cuba), siendo distribuidor, junto con el empresario Ramon Planiol, de los pavimentos de la Casa Escofet de Barcelona; Ramon M<sup>a</sup> Riudor Capella (1867-1938), en Tiana; Adolf Ruiz Casamitjana (Barcelona, 1869-1937), en Barcelona; Josep Font Gumà, en Vilanova i la Geltrú; Eduard Ferrés Puig (Vilassar de Mar, 1872 – Barcelona, 1928), en Vilassar de Mar y en Barcelona; Rafael Masó Valentí, en Girona y su provincia; Josep M<sup>a</sup> Pericas Morros, en Vic y su comarca, Osona (Figura 27);; Alfred Paluzie Lucena (Barcelona, 1870-1943), en Olot; Josep Domènech Mansana (Barcelona, 1885-1973), en Barcelona y provincia; Josep Azemar Pont (Figueres, 1862 – Barcelona, 1914), en Figueres; Antoni de Falguera Sivilla (Barcelona, 1876-1945), en Barcelona; Bernardí Martorell Puig, en Barcelona, Cambrils, Solsona y Olius (Figura 29); Bonaventura Bassegoda Amigó (Barcelona, 1862-1940), en El Masnou y en Barcelona; Modest Feu Estrada (Sants, 1870 – Barcelona,



Figura 28. Cerdanyola del Vallès (Barcelona). La Rectoría. Eduard M<sup>a</sup> Balcells, arquitecto. 1908. Foto: R. Lacuesta, 2006.

1933), en su pueblo natal, Sants, de Barcelona; Pere Caselles Tarrats (Reus, 1868-1936), en Reus; Josep M<sup>a</sup> Jujol Gibert, en Sant Joan Despí, donde marcaron un hito artístico, entre el surrealismo y el expresionismo, la torre de la Creu (“Casa dels Ous”, de 1913-1916) y la reforma de la masía de Can Negre (1915-1930), y en Tarragona y su provincia; Francesc de P. Morera Gatell (Tarragona, 1869 – Lleida, 1951), en Lleida; Bonaventura Conill Montobbio (Barcelona, 1876-1946), en la ciudad jardín de Vallvidrera, de Barcelona; Santiago Güell Grau (Vilafranca del Penedès, 1869 – Barcelona, 1955) y Eugeni Campillonch Parés (Vilafranca del Penedès, 1870 - Buenos Aires, 1950), en Vilafranca del Penedès; Jeroni-Ferran Granell Manresa (Barcelona, 1867-1931), arquitecto, promotor inmobiliario y fabricante de vidrieras artísticas, junto con el vidriero Antoni Rigalt, con una ingente obra en Barcelona. Y el más tardío de todos en lo que se refiere a la promoción de la Escuela de Arquitectura, Cèsar Martinell Brunet, con título de 1916, que escampó por todo el territorio catalán, aunque más concentradas en las comarcas tarraconenses, más de cincuenta bodegas y almazaras de los sindicatos y las cooperativas agrícolas que se construyeron bajo el impulso de la Mancomunidad de Cataluña, cuyas estructuras con arcos equilibrados y bóvedas tabicadas, y cuyas ornamentaciones en piedra, obra vista y cerámica vidriada, son deudoras de Antoni Gaudí y de Lluís Domènech Montaner, respectivamente <sup>19</sup> (Figura 30). De entre los maestros de obra, Josep Graner Prat (Casserres de Berguedà, 1844-1930) y Josep Masdeu Puigdemasa (Barcelona, 1851-1930) se puede decir



Figura 29. Olius (Lleida). Cementerio parroquial. Bernardí Martorell Puig, arquitecto (1916). Foto: R. Lacuesta, 1991.



Figura 30. Gandesa (Tarragona). Bodega del Sindicato de Cooperación Agraria. Cèsar Martinell, arquitecto. 1919-1920. Foto: Dídac Gordillo, 2016.

que fueron los más prolíficos, con obras en Barcelona y en numerosos municipios de la provincia. Un caso aparte es el del ayudante de Gaudí, Francesc Berenguer Mestres, que sin ser arquitecto titulado proyectó numerosos edificios en el barrio de Gracia de Barcelona y en la Colònia Güell (municipio de Santa Coloma de Cervelló).<sup>20</sup>



Figura 31. Barcelona. Casa Jacint Vilaseca (desaparecida). Josep Vilaseca Casanovas, arquitecto (1874-1877). Foto: Autor desconocido.



Figura 32. Valencia. Antiguo Almacenes Isla de Cuba. Lucas García Cardona, maestro de obras. 1895. Foto: R. Lacuesta, 2010.

### La dinámica por la geografía española

La diáspora modernista por determinados enclaves de la península tuvo su razón de ser, en gran parte, por el papel de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, en la que estudiaron alumnos provenientes del Levante (Valencia, Murcia e Islas Baleares), del norte de España, sobre todo del País Vasco, y de las ciudades norteafricanas de Ceuta y Melilla. Pero también en zonas centrales a las que acudieron arquitectos catalanes por motivos familiares o de trabajo. Por ello encontramos en estos territorios, tanto en las grandes ciudades como en algunos pueblos, obras que indudablemente se reconocen como modernistas, e incluso se puede intuir en ellas la paternidad del magisterio de un Domènech Montaner, o de un Josep Vilaseca, o de un Gaudí.

En el País Valenciano se han realizado estudios en profundidad sobre las causas que motivaron la aceptación del Modernismo, como una demostración de potente coherencia cultural y con una voluntad firme de progreso y de vanguardia.<sup>21</sup> Si establecemos un paralelismo con la producción catalana del último cuarto del siglo XIX, hay que citar a un maestro de obras activo en Valencia, cuyas referencias a la arquitectura de

Josep Vilaseca, August Font o Domènech Montaner resultan bastante interesantes. Nos referimos a Lucas García Cardona (Valencia, 1847 – Godella, 1899), que en los dos edificios que flanquean la plaza de la Reina en su encuentro con la calle Sant Vicenç Màrtir, uno de ellos, los Almacenes Isla de Cuba (en el número 1, de 1895), y el otro, la casa de viviendas Sánchez de León (en el número 2, de 1896), con comercio en la planta baja y en el entresuelo, plantea unas esquinas achaflanadas y jerarquiza en altura los pisos para acabar con el “friso” o galería corrida de ventanas alternadas con plafones que en el primer caso se adornan con figuras alegóricas, simbolistas, y en el otro con recuadros que presentan motivos *a candelieri*; también aparece en el entresuelo de los Almacenes Isla de Cuba un friso cerámico con figuras femeninas de color azul (Figura 32). Son elementos de aquella arquitectura ecléctica que tomó como referentes el gótico y el renacimiento, pero decididamente culta y renovadora, que nos evocan edificios barceloneses como la desaparecida casa de Jacint Vilaseca, obra de Josep Vilaseca Casanovas, hijo del promotor, de 1874-1877, la cual había existido en la plaza Urquinaona, 8 (Figura 31); la también desaparecida casa del marqués de Sentmenat, de la plaza Urquinaona, 7, obra



Figura 33. Valencia. Casa Sancho “La casa de punt de ganxet”. Manuel Peris Ferrando, arquitecto. 1905. Foto: Autor desconocido.

de August Font de 1882; y el Palacio Montaner (calle Mallorca, 278), obra comenzada por Josep Domènech Estapà en 1885 y concluida por Lluís Domènech Montaner, entre 1889 y 1893, con los acabados de fachada y del piso superior y con los interiores.

Carmen Gracia cita como representantes del movimiento en Valencia, que habían aprendido en la Escuela de Barcelona y en las revistas internacionales, a una primera promoción de arquitectos que obtuvo el título entre 1897 y 1898 y que, curiosamente, tomaron del catalán Enric Sagnier, y del decorativismo entre plateresco y rococó del que tanto gustó, una de sus principales fuentes de inspiración: Manuel Peris Ferrando (Valencia, 1872-1934), autor de diversos edificios del Ensanche de Valencia y de la Gran Vía del Marqués de Turia, como la casa Sancho (1905) (Figura 33), de fachadas plagadas de esgrafiados enmarcados por arcos ciegos (una composición y unos recursos estilísticos que Jeroni F. Granell Manresa había repetido en diversas casas del Ensanche barcelonés), o como la casa Ortega (1906); Francesc Mora Berenguer (Sagunto, 1875 – Castellón de la Plana, 1961), autor de las “sagnerianas” casas Manuel Gómez (1903 y 1905) y del Mercado de Colón de Valencia (1914-1916);

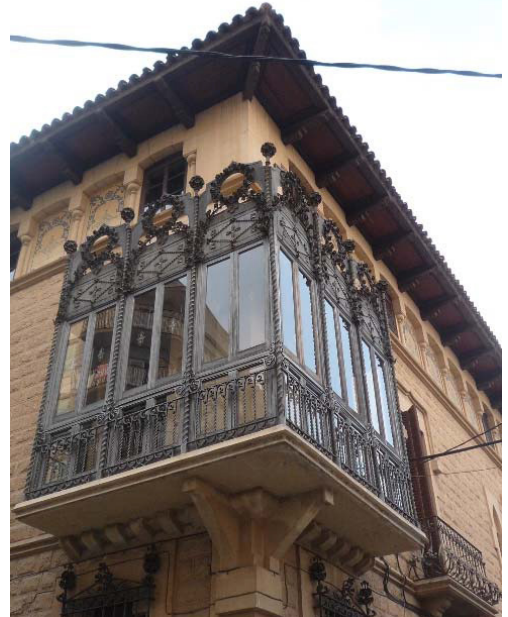


Figura 34. Jumilla (Murcia). Casa José Mª Guardiola. Joan Alsina, arquitecto. 1911. Foto: R. Lacuesta, 2009.

y Carles Carbonell Pañella (Barcelona, 1878 – Valencia, 1933), arquitecto catalán instalado en Valencia en 1902, autor de la casa Chapa (1913), en la misma Gran Vía, con sus ondulantes cornisas y la tribuna en rotonda de la esquina, rematada por un hastial horadado con un gran arco ovalado tripartito. Un segundo grupo estaría representado por arquitectos licenciados en los años 1902-1904, como Francesc Almenar Quinzà (Valencia, 1876-1936), autor de algunos pabellones para la Exposición Regional de Valencia de 1909; Vicent Sancho, Vicent Ferrer o Demetri Ribes Marco (Valencia, 1875-1921), posiblemente el más secesionista “a lo wagneriano” de todos, con sus dos estaciones de ferrocarriles del Norte, la de Valencia (1906-1917) y la de Barcelona (1910-1915).<sup>22</sup>

La lista de arquitectos que se mueven por la geografía española siguiendo uno o varios de estos parámetros implantados por el Modernismo catalán o la Secesión centroeuropea es larga, y sólo cabe citar aquí unos ejemplos. Los arquitectos catalanes Alexandre Soler March y Francesc Guàrdia Vial, yerno de Domènech Montaner, ganan el concurso para el Mercado Central de Valencia, que construyen a partir de 1910. El edificio supone un alarde de tecnología punta, tradicional y artesanal en el uso de la cerámica,

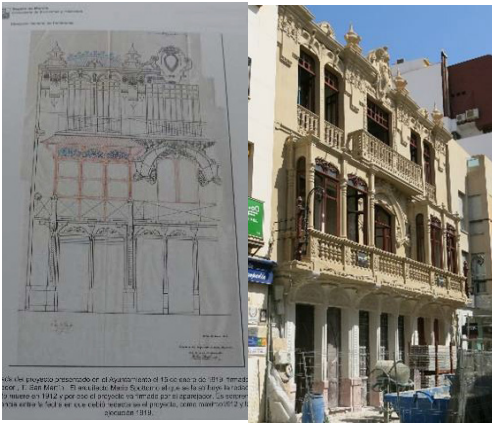


Figura 35. Lorca. Proyecto de edificio para la Cámara Agraria (1912-1919), del arquitecto Mario Spottorno. Foto: R. Lacuesta, 2015.

Figura 36. Lorca. Edificio de la Cámara Agraria (1912-1919), del arquitecto Mario Spottorno. Foto: Félix Santiuste, 2016.

y, sobre todo, en el dominio del espacio en su atípica planta de polígono irregular que genera una serie de cubiertas a diferentes alturas de gran belleza. El arquitecto Joan Alsina Arús introduce en Jumilla (Murcia) el estilo Vilaseca o Domènech de la primera época con la casa José M<sup>a</sup> Guardiola Porras, concluida el 1911 por el arquitecto Víctor Beltrí Roqueta, al morir Alsina (Figura 34). En Alcoy, el arquitecto más activo es Vicent J. Pascual Pastor, quien proyecta diversas casas y la antigua Algodonera, entre 1906 y 1913. Pedro Cerdán Martínez proyectó en Novelda (Alicante) la actual Casa-Museo Modernista, con exquisitos relieves de escayola del escultor Anastasio Martínez, y en Águilas (Murcia), la casa Muñoz (1914), en la plaza España, con dos tribunas laterales acristaladas y a doble alzada, ecos indudables del Modernismo catalán. En Lorca (Murcia), el arquitecto Mario Spottorno y el aparejador T. San Martín proyectan el edificio de la Cámara Agraria en 1912, obra que se ejecuta en 1919 y que ha sido restaurada meticulosamente, con la recuperación de elementos perdidos en fachada, en 2014-2015, por el arquitecto murciano Félix Santiuste de Pablos. (Figuras 35 y 36).

El mismo Beltrí, arquitecto nacido en Tortosa en 1862 y fallecido en Cartagena en 1935, con título de 1886, deja en la región de Murcia una valiosa obra modernista, alguna de filiación domenechiana, como la casa que proyectó para los



Figura 37. Cartagena. Casa Llagostera. Víctor Beltrí, arquitecto (1913-1916). Foto: Guillermo Cegarra Beltrí, 2005.

industriales del textil Joan y Esteban Llagostera Puntí, hijos de Manlleu (Barcelona), en la calle Mayor de Cartagena, adornada la fachada con los típicos plafones con las figuras alegóricas de Mercurio y Minerva, y con los escudos de Barcelona, Murcia, Cartagena y Manlleu, obras del ceramista Gaspar Polo (1913-1916). (Figuras 37)

En la ciudad de Palma de Mallorca trabajan los arquitectos Gaspar Bennàssar Moner, titulado en Madrid en 1899, y Jaume Aleñà Guitart. Juntos proyectan en 1908 los Almacenes El Águila de la ciudad de Palma, con un juego de pináculos decorados con las triples cintas incisas, inequívocamente secesionistas. Por su parte, Aleñà dirigió las obras del Gran Hotel proyectado por Lluís Domènech Montaner (1901-1903), y Bennàssar había realizado en 1904 la Caja de Ahorros de Baleares. En Mallorca trabajan también Gaudí, Joan Rubió Bellver y Josep M<sup>a</sup> Jujol, en la reforma litúrgica de la Seo de Mallorca. Rubió proyecta obras de carácter religioso en Lluc, Sóller y Palma, el monumento a Jaume III en Lluchmajor y el Banco de Sóller, en el mismo Sóller (1909-1912), entre otras. Y Manuel J. Raspall lleva a cabo el Teatro Balear (1909). Y en Menorca, Francesc Femenias Fàbregas hacía aportaciones moder-





Figura 38. Teruel. La plaza y la “Casa del Torico” (1912). Pau Monguió Segura, arquitecto. Foto: F. Balaña, 2012.



Figura 39. Zaragoza. Matadero Municipal. Ricardo Magdalena Tabuena, arquitecto. 1885. Foto: Archivo Municipal de Zaragoza.

nistas desde su cargo de arquitecto municipal de Maó, como el Casino Maonès (1907) o la Casa del Pueblo (1913).<sup>23</sup> Catalina Cantarellas y Miquel Seguí destacan la importancia que tuvo en Mallorca la fundación de la fábrica de cerámica La Roqueta, de cuya producción se beneficiaron estéticamente algunas fachadas de edificios, como la casa Rey (Palma, 1909), obra de Lluís Forteza Rey, con una decoración policroma plana que no deja de evocarnos la casa Batlló de Antoni Gaudí, en Barcelona, o como la casa Barceló (Palma, 1901-1904), obra de Bartomeu Ferrà Perelló, donde, nuevamente, aparece el friso alternado de ventanas y plafones cerámicos representando figuras simbolistas, al estilo de Domènec Montaner.

De la “diáspora del Modernismo catalán”, de la que hablaba Francesc Miralles,<sup>24</sup> se pueden extraer unas consecuencias elocuentes tanto por lo que significó el movimiento en ciudades de provincias del interior de la meseta como en León, Aragón y en otros puntos distantes. Gaudí hace su aparición, además de en el pueblo de Comillas, en la ciudad de Astorga (León) con el proyecto del Palacio Episcopal (1889-1893), que el obispo de aquella ciudad, Joan Baptista Grau, nacido en Reus, como Gaudí, le encargó

en 1887 y que el arquitecto recreó en un neogótico acorde con la arquitectura religiosa gótica de las grandes catedrales del norte de España; y en León, con la “Casa de los Botines” (1891-1892), de la mano del comerciante catalán Joan Homs, que le encargó un edificio de oficinas y viviendas y que Gaudí resolvió en una magnífica interpretación del gótico civil catalán.

Pero no olvidemos que el lenguaje heterogéneo podía proceder tanto de los grandes maestros catalanes como de las implicaciones formales de los arquitectos locales con la Secesión austríaca, con el Art Nouveau de Bélgica o de Francia, o con los eclecticismos derivados de la arquitectura autóctona de cada territorio. Pau Monguió Segura (Tarragona, 1865 – Barcelona, 1956), titulado en 1889, fue arquitecto municipal de Teruel y de Tortosa. En Teruel contribuyó a “europeizar” arquitectónicamente la ciudad con obras modernistas en el núcleo histórico de la ciudad, como la famosa “Casa del Torico” (1912), la casa Ferran (1910) y la casa Garzaran, “La Madrileña” (1912), además de las Escuelas Públicas. (Figura 38).



Figura 40. Manresa. Matadero Municipal. Ignasi Oms Ponsa, arquitecto. 1904-1908. Foto: Autor desconocido.

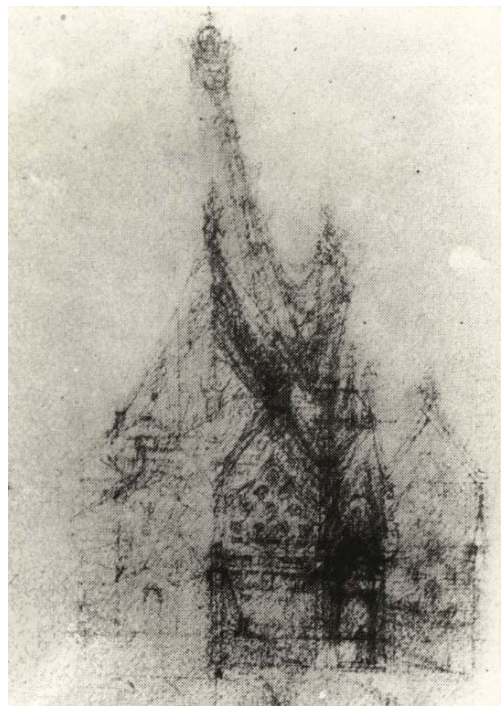


Figura 41. Croquis de una capilla del Templo de la Sagrada Familia realizado por Gaudí y aprovechado para edificar una iglesia en Rancagua (Chile), para la comunidad franciscana. 1922. Actualmente (2016), la capilla está en proceso de construcción.

Otro arquitecto catalán, Francesc Ferriol Carreras (Barcelona, 1871-1946), con título en 1894, durante tres años trabajó en el despacho de Lluís Domènech i Montaner. Algunas de sus primeras obras conocidas (el conjunto de las dos casas Batlles, de la calle París, 202-204, de Barcelona, construidas en 1903-1904), son de filiación modernista y denotan la influencia que Antoni Gaudí ejerció en los arquitectos de la época a partir del proyecto de la casa Calvet. En 1907, por motivos de salud de su hija, marchó a Zamora, donde desempeñó, desde 1909 hasta 1917, el cargo de arquitecto municipal. En esta ciudad dejó una buena muestra de arquitectura modernista de raíz domenechiana, el más interesante de ellos, el teatro Ramos Carrión (1912). Proyectó, entre otros, la casa Gregorio Prada, en la plaza Sagasta - calle Quebrantahuesos (1908); el edificio de viviendas Ufano, de la calle Traviesa, 2 (1908); el edificio Aguiar, en la plaza del Mercado, 6 (1908) o la casa Juan Gato, en la plaza Mayor (1912). De retorno a su ciudad natal, su producción derivó hacia las fórmulas estilísticas del *Noucentisme*.<sup>25</sup>

Enrique Nieto Nieto (Barcelona, 1883 – Melilla, 1954), con título de la Escuela de Barcelona de 1906, se trasladó a Melilla en 1909 y con su extensísima obra contribuyó, también, a modernizar y europeizar la ciudad, tanto con edi-

ficios de nueva planta en zonas de ensanche como con reformas de casas antiguas. Trabajó puntualmente con Gaudí en las obras de la Pedrera, antes de marchar a Melilla. Quien mejor conoce la obra de este arquitecto y de la arquitectura y el urbanismo de los siglos XIX y XX que se implantó en las ciudades norteafricanas es el historiador Antonio Bravo Nieto.<sup>26</sup> La dilatada trayectoria profesional de Enrique Nieto viene marcada por un sello de calidad y creatividad que abarca desde los eclecticismos hispánicos y franceses de cuño clasicista, medievalista, neoárabe o plateresco, y desde el más genuino Modernismo, hasta el *Noucentisme*, el art Déco y el primer Racionalismo. Escribía Antonio Bravo: “Enrique Nieto impuso rápidamente en esta ciudad [Melilla] un estilo novedoso, dotado de gran belleza ornamental y que conectó desde el principio con lo que la incipiente burguesía melillense deseaba: una impronta significativa y característica. Las formas modernistas barcelonesas irrumpen en Melilla con tal fuerza que se constituyen en



Figura 42. Bruselas (Bélgica). Palacio Stoclet. Josef Hoffmann, arquitecto. 1905-1911. Foto: R. Lacuesta, 2005.

un estilo predominante, en una seña de identidad que monopoliza el crecimiento de la ciudad durante el segundo decenio del siglo XX". De las obras modernistas de Nieto en Melilla podemos destacar el Casino Español (1911), el edificio "El Telegrama del Rif" (1911), el antiguo Economato Militar (1914), la casa Tortosa (1914), el edificio de corte domenechiano de la Avenida, nº 1 (1915), o el edificio La Reconquista (1915-1916), todos ellos con alarde de la ornamentación floral epidérmica.<sup>27</sup>

No podemos abarcar aquí la cantidad de ciudades en las que la arquitectura modernista hizo fortuna, en mayor o menor grado, o con mayor o menor purismo estilístico. En Málaga, el Banco Hispano Americano, de Fernando Guerrero Strachan y de Manuel Rivera Vega, de 1914; o el edificio de los almacenes y de viviendas de Félix Sáenz, de Manuel Rivera, obra de 1908. En Albacete, la Casa del Hortelano (1912, actual Museo de la Cuchillería), o el Gran Hotel (1915-1920), promovido por Gabriel Lodaes, obras del arquitecto Daniel Rubio Sánchez. A Coruña, con sus manifestaciones de procedencia austríaca y belga, tiene en los arquitectos Antonio López Hernández, Manuel Reboredo y Julio Galán Carvajal los exponentes más interesantes del Modernismo. En Zaragoza, los arquitectos José de Yarza Echenique, con la casa Juncosa, de 1903-1906, o Juan Francisco Gómez Pulido, con la casa Retuerta, de 1904, entre otras tantas, manifiestan su adhesión al movimiento, mientras que el Matadero Municipal proyectado por Ricardo Magdalena sirve de inspiración al arquitecto Ignasi Oms para construir el propio en



Figuras 43. Verona (Italia). Palacete en avenida Garibaldi, 16. y detalle de balcón. Foto: F. Balañà, 2014

Manresa (Figuras 39 y 40). Y entre las escasísimas obras modernistas construidas en Madrid se encuentran el Palacio de Longoria (1902), del arquitecto catalán Josep Grases Riera, y la casa de la marquesa de Villamejor (1904), de Manuel Medrano.<sup>28</sup>

### La dinámica en el Viejo y el Nuevo Mundo

En una publicación relativamente reciente, el arquitecto Antoni González y la autora de este artículo manifestábamos que el Palacio Güell, obra de juventud de Antoni Gaudí, constituía un hito de la arquitectura europea.<sup>29</sup> El brote renovador que plasmó en la casa Vicens y en el Capricho culminó, precisamente, en el Palacio Güell, "obra en la que profundiza y desarrolla aquellos ensayos anteriores, tanto en los aspectos espaciales y construc-



Figura 44. Porto Alegre (Brasil). Edificios modernistas.  
Foto: F. Balañà, 2015.



Figura 45. Belém (Brasil). Kiosco de música en la plaza de la República. Foto publicada en el libro de Celia Coelho Bassalo *Art Nouveau em Belém* (2008).

Figura 46. Rosario (Argentina). Edificio del Club Español.  
Foto: R. Lacuesta, 2000.

tivos como ornamentales, y donde introduce la mayor parte de las aportaciones que constituirán la base de su repertorio posterior.”

Si decíamos que el Palacio representa un hito de la arquitectura europea, es porque la obra se acabó en 1888, como homenaje de Eusebi Güell a la Exposición Universal de Barcelona de aquel año, un edificio concebido no sólo como vivienda de la familia, sino como un palacio de la música, lugar de reunión de intelectuales, artistas, poetas, científicos y músicos, y de la élite burguesa y aristocrática, que en más de una ocasión acogió a la familia real. El Palacio fue visitado frecuentemente por personajes locales, nacionales y extranjeros, y por la prensa internacional. Ello quiere decir que se dio a conocer el edificio por todo el mundo. La revista *La Ilustración Hispano-Americana* publicaba en varios números de enero de 1891 y en el siguiente mes de febrero una serie de grabados del Palacio;<sup>30</sup> otra revista, esta vez neoyorquina, *The Decorator and Furnisher*, publicaba en enero y marzo de 1892 unas fotografías del interior, el primero con un texto de Wr. Lodia, en el que calificaba el Palacio como “el más destacado de los edificios modernos de uso privado de la península Ibérica”.<sup>31</sup> También en julio de 1892, una revista de Boston, *American Architect and Building News*, daba publicidad a “una casa moderna en Barcelona”, la casa Güell.<sup>32</sup>

Gaudí, y con él el Modernismo catalán, hacía una entrada triunfal en el mundo de la arquitectura y del diseño a nivel internacional, y no sólo en Europa. No es de extra-

ñar que, con el tiempo, Gaudí recibiera dos encargos para sendos proyectos, que no llegaron a ejecutarse. El primero, en 1908, para la construcción de un hotel rascacielos, el Hotel Atracción, en Nueva York, y el segundo, en 1922, para la de una iglesia en Rancagua (Chile), ambos inspirados en cierta manera por la sorpresa que estaba causando la magna obra del templo de la Sagrada Familia. La iglesia de Rancagua está actualmente en proceso de construcción siguiendo los croquis donados por Gaudí en 1922 al padre franciscano Angélico Aranda; Gaudí, en realidad, los había dibujado para una capilla de la Sagrada Familia de Barcelona que aún está por edificar. (Figura 41).

Cuando el Palacio Güell se dio a conocer a través de las publicaciones citadas, “aún faltaban unos años para que Victor Horta levantara en Bruselas la casa Tassel, iniciada en 1893, considerada por algunos autores como la primera obra de la nueva arquitectura europea que rompía con el academicismo del siglo XIX y abría paso a la renovación formal que culminaría en el siglo XX. Las otras manifestaciones principales de esta nueva arquitectura (bautizada en cada país de manera diferente: Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Liberty, Modernisme, etc.) fueron iniciadas, efectivamente, en fechas posteriores a la terminación del Palacio Güell: 1893, la propia casa de Paul Hankar en Bruselas; 1894, el Metro de Viena, de Otto



Figura 47. Santiago de Chile. Casa Letelier Llona, de 1919-1920 (actual sede de la Vicaría para la Educación del Arzobispado). Josep Forteza Ubach, arquitecto (Barcelona, 1863 – Santiago de Chile, 1946). Foto: Xavier González Toran, mayo de 2015.

Wagner; 1896, la casa Elvira, de August Endell, en Múnich; 1897, la Bolsa de Amsterdam, de Berlage; 1898, la School of Art de Glasgow, de Mackintosh, y el Palacio de la Sezession de Viena, de Olbrich; 1900, el Metro de París, de Guimard; 1901, el Hospital de Sant Pau, y 1905, el Palacio de la Música Catalana, ambos de Domènech.<sup>33</sup> El palacio Stoclet de Bruselas se construye entre 1905 y 1911. (Figura 42).

Como una mancha de aceite, repetimos, el Modernismo caló en todos los reductos de la sociedad. En el Nuevo Mundo (Argentina (Figura 46), Brasil (Figuras 44 y 45), Chile (Figuras 47 y 48), Cuba, México o en el resto de América), tanto en medianas como en grandes ciudades, los arquitectos europeos y los locales fueron forjando una imagen urbana nueva, cosmopolita, asimilando y reinterpretando creativamente el nuevo lenguaje que procedía del Viejo Mundo (Figura 43).<sup>34</sup> No se quedaron sólo en la arquitectura urbana y en el diseño de sus interiores y del mobiliario; trascendieron a los parques, plazas o jardines, adornándolos con monumentos conmemorativos y esculturas al aire libre modernistas; y se introdujeron en los cementerios creando para sus panteones y sepulcros verdaderas obras de arte, en las que arquitectos, artistas o artesanos de todo tipo, trasladaron formal y simbólicamente la morada de los vivos a la morada de los difuntos. Un hecho, de nuevo relacionado con Eusebi Güell y su

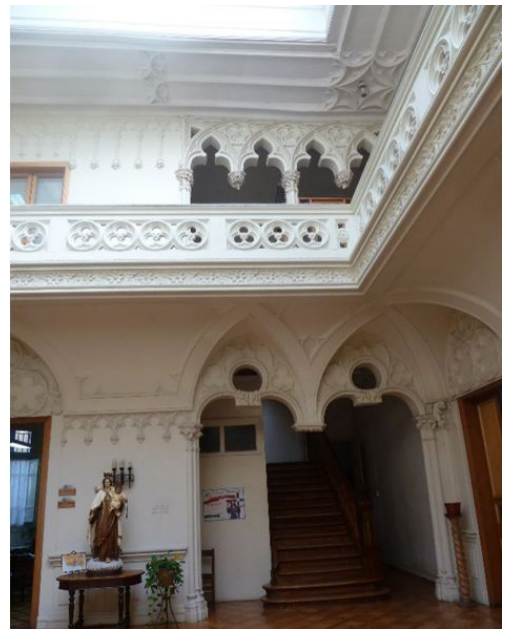


Figura 48. Santiago de Chile. Interior de la casa Letelier Llona Foto: Xavier González Toran, mayo de 2015.



Foto 49. Túnez. Casa unifamiliar. Foto: F. Balaña, 2004.

palacio de Barcelona, es que publicó en *La Vanguardia* los nombres de todos los artífices, arquitectos, constructores, industriales, artistas, operarios, artesanos, etc., etc.,<sup>35</sup> que intervinieron en la construcción, así como la procedencia y tipo de los materiales que se utilizaron en ella. Fue, probablemente, la primera iniciativa de este tipo que se daba a conocer públicamente y que sería imitada posteriormente, si no con tanto detalle, sí con el suficiente como para que los futuros estudiosos e investigadores pudieran reescribir la historia del Modernismo.<sup>36</sup>

## NOTAS

- 1 Hugo V. (1831). *Nostra Senyora de París*. Edicions 62 y “La Caixa”. Barcelona, pp. 147-148.
- 2 Bohigas O. (1983). *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista*. Editorial Lumen. Barcelona, p. 49.
- 3 Lacuesta, R. (2014). *La historia de l’art –de l’arquitectura– català explicada per arquitectes*. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, pp. 20-21.
- 4 Lacuesta, R. (2004). “L’arquitectura al marge del Modernisme”. *El Modernisme en paral·lel al Modernisme (V)*. Obra dirigida por Francesc Fontbona. Edicions L’isard. Barcelona, pp. 23-50.
- 5 AA.VV. (1977). *Exposició commemorativa del Centenari de l’Escola d’Arquitectura de Barcelona 1875-76 / 1975-76*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Barcelona, p. 36.
- 6 Lacuesta, R., González Moreno-Navarro, A. (1990). *Guía de arquitectura modernista en Cataluña*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 11.
- 7 Lacuesta, R., González Toran, X. (2013). *El Modernisme perdut (I)*. La Barcelona antiga. Editorial Base. Barcelona.
- 8 Referencia citada en Lacuesta, R., Galí, D., Melich, L, Serra, A.I. (2009). *Catedrales del vino*. Arquitectura y paisaje. Caixa Manresa. Editorial Angle. Barcelona, p. 148.
- 9 Crici Pellicer, A. (1951), *El arte modernista catalán*. Aymá Editor. Barcelona, p. 10.
- 10 Barjau, S. *et alii* (2007, 2009). *Enric Sagnier i Villavecchia, arquitecte*. Barcelona 1858-1931 (edición de 2007). Ruta Sagnier, arquitecte. 1858-1931 (reedición ampliada de 2009).
- 11 Lacuesta, R. (2016). “Enric Sagnier i l’estètica de la ciutat”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXIX, 2015. Barcelona, pp. 249-258.
- 12 Puig i Cadafalch, J. (1904). *L’oeuvre de Puig i Cadafalch, architecte*. 1896-1904. M. Parera, Editor. Barcelona.
- 13 Ràfols, J. F. (1949). *Modernismo y modernistas*. Edicions Destino (reedición *Modernisme i modernistes*). Barcelona, 1993, p. 255-256.
- 14 Martorell Terrats, J. (1903). “La arquitectura moderna: I. La estética. II. Las obras”. *Catalunya*, números 18 y 24, septiembre y diciembre, pp. 241-259 y 561-576.
- 15 *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1910.
- 16 *Ibidem* Lacuesta, R. (2014), pp. 61-70.
- 17 Lacuesta, R. (2002). “El nivell dels modernistes menors”. *El Modernisme a l’entorn de l’arquitectura (II)*. Edicions L’isard. Barcelona, pp. 121-138.
- 18 Bohigas O. (1983), volumen II, con el apéndice “Ampliación y revisión del catálogo, realizado por Antoni González y Raquel Lacuesta”.
- 19 Lacuesta, R., Galí, D., Melich, L., Serra, A.I. (2009). *Opus cit.*
- 20 Lacuesta, R., González Toran, X. (2006, 2009 ed. en castellano). *Modernisme a l’entorn de Barcelona*. Arquitectura i paisatge (Modernismo en torno a Barcelona. Arquitectura y paisaje). Diputación de Barcelona. Barcelona.
- 21 Gracia, C. (2002). “La lluita per la modernitat en l’arquitectura del País Valencià”. *El Modernisme a l’entorn de l’arquitectura (II)*. Edicions L’isard. Barcelona, pp. 167-184.
- 22 Benito Goerlich, D. (1992). *Arquitectura modernista valenciana*. Fundació Caixa Castelló. Bancaixa.
- 23 Seguí Aznar, M. (2002). “El Modernisme arquitectònic a les Illes Balears”. *El Modernisme a l’entorn de l’arquitectura (II)*. Edicions L’isard. Barcelona, pp. 185-194.
- 24 Miralles, F. (2002). “La diàspora del Modernisme català”. *El Modernisme a l’entorn de l’arquitectura (II)*. Edicions L’isard. Barcelona, pp. 195-202.
- 25 Hernández Martín, J. (2004). *GUÍA DE ARQUITECTURA DE ZAMORA DESDE LOS ORÍGENES AL SIGLO XXI*. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LEÓN, DELEGACIÓN DE ZAMORA. ZAMORA.
- 26 Bravo Nieto, A. (1997). *La ciudad de Melilla y sus autores*. Melilla: Ciudad Autónoma.
- 27 Bravo Nieto, A., editor (2005). *Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo Occidental*. Centro Asociado a la UNED de Melilla, donde se recogen tres capítulos del mismo autor titulados “Arquitectura, cosmopolitismo y periferia en el Mediterráneo hispánico”, “Tetuán, un modelo ecléctico de ciudad entre el neoárabe y el art déco”, y “Melilla, ciudad modernista y art déco”.
- 28 Para ampliar datos sobre la geografía del modernismo y del siglo XX en España, véase: Urrutia, Á. (1997). *Arquitectura española*. Siglo XX. Ediciones Cátedra. Madrid.
- 29 González, A., Lacuesta, R. (2013). *El Palacio Güell, una obra maestra de Antoni Gaudí*. Diputación de Barcelona. Barcelona.
- 30 (1891, 11 y 18 de enero; 1 de febrero). “Palacio Güell”. *La Ilustración Hispano-Americana*, números 532, 533 y 535.
- 31 Lodia, W. (1892, enero). “Interior Views from the House of Senor Güell”. *Barcelona*. The Decorator and Furnisher. Vol. 19, nº 4. Nueva York; Morris, W. (1892, marzo). “Dyeing as an art”. The Decorator and Furnisher. Vol. 19, nº 6. Nueva York
- 32 L’A. (1892, 9 de julio). “A modern house in Barcelona”. *American Architect and Building News*. Boston.
- 33 *Ibidem*, González, A., Lacuesta, R. (2013).
- 34 Para una visión global sobre la arquitectura modernista en general, véase: Russell, F. (1983). *Art Nouveau Architecture*. Arch Cape Press. London. Y también: (2003-2016). *Coup de Fouet*, Revista Europea del Modernisme - Art Nouveau. Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida. Ajuntament de Barcelona (versiones catalana e inglesa). Números 3-27.
- 35 (1890, 3 de agosto). *La Vanguardia*.
- 36 Lacuesta, R., (2015). *El Palau dels Artesans*. Exposició de fotografies de Ramon Manent. Palau Güell. (con traducción al castellano y al inglés). Diputación de Barcelona. Barcelona.